UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE MADRID

LO INTERMEDIO COMO LUGAR

LO INTERSTICIAL, LO FRONTERIZO Y LO IMPRECISO
EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

TESIS DOCTORAL

ANA CRISTINA OLIVEIRA VASCONCELOS . ARQUITECTA

MADRID . 2016

D.12

Tribunal nombrado por el Mgfc. Y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid, el día _____

Presidente D. _____

Vocal D. _____

Vocal D. _____

Vocal D. _____

Secretario D. _____

Realizado el acto de defensa y lectura de Tesis el día
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Calificación: _____

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

La presente tesis doctoral ha sido realizada con el apoyo de la *Fundação para a Ciência e a Tecnologia* del *Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior* portugués, a través de la atribución de la beca de investigación en el ámbito del POCTI –Programa Operacional Ciência, Tecnologia, Inovação– (Formar e Qualificar – Medida 1.1.) en co-financiamento con el FSE –*Fundo Social Europeu*–.

| Agradecimientos

Mis primeras palabras de agradecimiento y reconocimiento a los Directores y a los Tutores de la tesis –ETSAM–: al profesor Félix Ruiz de la Puerta, Director, por su sabiduría, crítica y orientación, su interés y sensibilidad hacia el tema, y su dedicación y amabilidad a lo largo de todo el proceso. A la profesora Juana María Sánchez González, Codirectora, por su estímulo, pragmatismo y juicio crítico. Al profesor Yago Bonet Correa, Tutor, por su cordialidad en la tutoría y sus importantes aportaciones y sugerencias en la preparación y escritura de la tesis. Al profesor Justo Fernández-Trapa de Isasi, Tutor, por el cordial e importante apoyo en la primera y última etapas del doctorado.

Al profesor Pedro Burgaleta Mezo –ETSAM–, mi profundo agradecimiento por su sabiduría, inspiración, amistad, generosa dedicación y crítica siempre pertinente, tanto en clase como a lo largo del proceso de la tesis. Su contribución fue fundamental a la hora de iniciar y desarrollar la investigación sobre este territorio inestable y fronterizo, aunque fascinante, de *lo intermedio*, así como para la obtención de una comprensión más profunda de las *invisibilidades* del tema, de la cultura y de la vida, en su poética y estética.

Al profesor José Lucas Callado y al profesor Jorge Cruz Pinto, mis estimados profesores de la FAUTL –*Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa*–, por su magisterio (no solo del tema en cuestión), por su amistad, continuo apoyo y disponibilidad.

A los profesores Manuel Couceiro, anterior presidente de la FAUTL, João Sousa Morais, presidente del Consejo Científico de la FAUTL, y Antonello Monaco de la *Università Mediterranea di Reggio Calabria*, por su confianza, amistad y apoyo en la última etapa del doctorado.

A mis alumnos en la FAUTL, por la inspiración que me han brindado, por el intercambio y materialización en el proyecto de arquitectura de este tema de *lo intermedio*.

A Victor Martins, funcionario de la FAUTL, por su continua disponibilidad y por el esmerado trabajo de encuadernación de la tesis.

A los maestros autores que han intervenido en la comprensión del tema, por su magisterio. En especial al profesor Eugenio Trías por su filosofía del límite, fundamento principal de nuestro *espacio intermedio*. Así como a Álvaro Siza Vieira y a Peter Eisenman, arquitectos y profesores, por su obra, maestría y amable acogida al recibirme en sus estudios.

A Blanca, secretaria del Departamento de Proyectos Arquitectónicos –ETSAM–, un especial agradecimiento, por toda su dedicación, disponibilidad, amistad y constante apoyo a lo largo de todo el proceso, en Madrid y *entre* Madrid y Lisboa.

A la *Fundação para a Ciência e Tecnologia* del *Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior* portugués que, a través de la concesión de la Beca de Investigación, posibilitó la asistencia al curso de doctorado en Madrid y la ejecución de la tesis.

A mis queridos amigos y colegas por la fraterna amistad y todo su apoyo en estas *estancias e instancias intermedias* de la tesis y la vida: a los escritores e investigadores José Carlos Fernández y Paulo Loução, y al investigador Cleto Saldanha, por la permanente disponibilidad y el esclarecimiento en las innumerables conversaciones exotéricas y esotéricas. A la profesora y pintora Ana Guerreiro por su ánimo, amistosa complicidad y sabiduría. A los compañeros con quienes compartí el doctorado y los viajes a Madrid por toda la convivencia. A los compañeros y maestros con quienes sigo compartiendo la magia de la vida, por el re-encuentro y por su constante inspiración; con un abrazo fraterno a Bruno Baldovi Parra, mi "hermanito de Luz", por su presencia y aliento en los últimos dos años de la tesis; y con afectuoso aprecio y reconocimiento a Miguel Ángel Aguiló Bustos por la realización del video sobre el Monumento de Berlín de Eisenman y por el valioso apoyo ofrecido en el powerpoint de presentación de la tesis, por su presencia y por el consagrado compartir. A Juan Cordonet un estimado agradecimiento por la cordial cesión del video base sobre el Monumento de Berlín de Eisenman. A la profesora María del Camino Revilla, mi *compi* en todo, por la acogida, paciencia y esmerada revisión de la tesis. A Leonor Ryder y a los arquitectos del estudio, Susana Marques, Catarina Picciochi, Rui Gomes, João Lavrador, Rita Melo e Sá y António Fonseca, por su oportunísimo apoyo, y a Bruna Parro y José Rocha por la preciosa colaboración en el *layout* final de la tesis.

A mi querida familia, en especial a mis padres, siempre presentes para Todo. Y sobre todo a Carlos, por su presencia, inspiración, sabiduría e incondicional dedicación.

The birds they sang
at the break of day
Start again
I heard them say
Don't dwell on what
has passed away
or what is yet to be

Ring the bells that still can ring
Forget your perfect offering
There is a crack of everything
That's how the light gets in

Leonard Cohen, *Anthem*

A Carlos,
que desde siempre me ha inspirado con el tema del "entre", y
a los que, como yo, también quieran sentirse inspirados con este tema.

A través del Tercer Espacio, Bhabha se une a un grupo de pensadores que se sienten incómodos con el reduccionismo de los sistemas dialécticos que crean una “política de polaridad”, es decir, oposiciones como yo/el otro, centro/periferia, colonizado/colonizador, etc. (...) su idea de hibridación es un intento de situar la cultura, la productividad de la cultura, en una situación de liminalidad (en un umbral, o pasaje, entre dos o más posiciones). En sus propias palabras, el híbrido “no es ni una cosa ni otra”, sino que siempre está en un lugar intermedio, donde continuamente se transforma según la dinámica de la interacción cultural. Bhabha equipara el Tercer Espacio con el concepto de hibridación. Dice que la “hibridación es el Tercer Espacio que permite que emerjan otras posiciones”. (...) Esta afirmación ha causado cierta confusión sobre si los dos conceptos se refieren a lo mismo. Sin embargo, también se podría argumentar que el Tercer Espacio es un intento de “espacializar” la posición liminal que representa; en otras palabras, da cierta tangibilidad al espacio intermedio donde se produce la hibridación, y de donde surgen las designaciones híbridas.

RESUMEN . ABSTRACT . RESUMO	011
INTRODUCCIÓN	019
PARTE I LO INTERMEDIO: PRESENTACIÓN Y CONCEPTO	
CAPÍTULO I PRESENTACIÓN DE LO INTERMEDIO	
1. Aproximación a lo intermedio ámbito y origen del término	047
2. Lo intermedio en el contexto cultural contemporáneo	060
CAPÍTULO II EL CONCEPTO DE INTERMEDIO	
1. Lo intermedio como lugar simbólico	099
2. Lo intermedio como lugar geométrico	135
3. Lo intermedio como lugar-límite	163
4. Metáforas de lo intermedio figural: lo translúcido, la penumbra y la espuma	236
5. Tabla categorial de lo intermedio	259
PARTE II LO INTERMEDIO FIGURAL: INTERSTICIAL, FRONTERIZO E IMPRECISO OBRAS REFERENCIALES	
CAPÍTULO III ESPACIOS INTERMEDIOS FIGURALES A TRAVÉS DEL OBJETO ARTÍSTICO	
1. El espacio-matriz como lugar de la invención: de generación, transformación, ensoñación y evocación	275
2. Otros espacios poéticos y estéticos: de transgresión, evocación y traslación	325
CAPÍTULO IV ESPACIOS INTERMEDIOS FIGURALES EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA	
1. El espacio-matriz en el proyecto arquitectónico: el diagrama	367
2. Apuntes de la máxima tensión dialógica en el lugar arquitectónico	384
3. Lo dialógico en Siza	433
4. El <i>in-between</i> en Eisenman	461
5. El tropo de lo intersticial en la arquitectura contemporánea: entre matricial y objectual, real y virtual, definición y disolución, entre perplejidad, imaginación e interacción	494
CAPÍTULO V LO INTERMEDIO EN EL MONUMENTO DE BERLÍN DE EISENMAN	
1. El monumento como matriz: un lugar de indicios	517
2. El monumento como lugar intermedio paradigmático	540
CONCLUSIÓN . CONCLUSÃO	555
BIBLIOGRAFÍA	599
ÍNDICE ICONOGRÁFICO	
ANEXOS	

RESUMEN . ABSTRACT . RESUMO	011
INTRODUCCIÓN	019
PARTE I LO INTERMEDIO: PRESENTACIÓN Y CONCEPTO	
CAPÍTULO I PRESENTACIÓN DE LO INTERMEDIO	
1. APROXIMACIÓN A LO INTERMEDIO: ÁMBITO Y ORIGEN DEL TÉRMINO	047
1.1. Presentación y acotamiento del tema de lo intermedio	047
1.2. El término: <i>intermedio</i>	048
1.2.1. El campo semántico	048
1.2.2. La genealogía	049
1.2.3. La grieta	050
1.3. Lo intermedio entre el cielo y la tierra	051
1.3.1. La experiencia religiosa de la no homogeneidad del espacio	051
1.3.2. El intercambio	052
1.3.3. Los lugares sagrados	053
1.3.3.1. El <i>mundus</i> y el <i>pomoerium</i>	
1.3.3.2. El <i>templum</i>	
1.3.4. El tiempo y la acción sagrados	057
1.3.4.1. El rito de fundación	
1.3.4.2. La fiesta	
1.3.5. El hombre como mediador entre el cielo y la tierra	058
2. LO INTERMEDIO EN EL CONTEXTO CULTURAL CONTEMPORÁNEO	060
2.1. Ocurrencias en el pensamiento contemporáneo	060
2.2. El concepto de <i>punto de mutación</i> de Fritjof Capra: el tiempo de transición actual	065
2.3. Conceptos importantes en el pensamiento científico actual: otros espacios intermedios	069
2.3.1. El pensamiento sistémico y el <i>principio del tercer incluido</i> : la Realidad como <i>unidad dinámica abierta</i> ; la energía como <i>sustancia-espacio-tiempo-información</i> entre lo potencial y lo actual	069
2.3.2. Otro concepto de espacio-tiempo	074
2.3.3. Tres conceptos de <i>intermedio</i> en el ámbito de las entidades cuánticas	077
2.3.3.1. La dualidad onda-partícula	
2.3.3.2. La <i>superposición de estados</i>	
2.3.3.3. La <i>posibilidad de ser o tendencia para ser</i>	
2.3.4. Los conceptos de <i>protofenómeno</i> , <i>Urpflanze</i> y <i>Typus</i> de Goethe	082
2.3.5. El concepto de <i>campo mórfico</i> de Sheldrake	088
2.3.6. La <i>matriz extracelular</i> de Pischinger	091
2.3.7. Conclusión: De la noción de <i>objeto</i> a la noción de <i>energía</i> –evento, acontecimiento, relación–	093
CAPÍTULO II EL CONCEPTO DE INTERMEDIO	
1. LO INTERMEDIO COMO LUGAR SIMBÓLICO	099
1.1. <i>Coincidentia oppositorum</i> , el lugar síntesis de máxima tensión e integración: la unidad-totalidad paradójica	099
1.1.1. El camino del medio en la naturaleza y cultura: entre polaridades contrarias	100
1.1.2. <i>Ksana</i> , el instante del “ahora eterno” o “presente absoluto”: entre lo fugaz y lo eterno	102
1.2. Dos conceptos de intermedio	107
1.2.1. <i>Metaxú</i> : el concepto platónico de intermedio	107
1.2.2. <i>Chora</i> , la matriz: <i>receptáculo del devenir y lugar de inscripción</i>	109

1.3. El mundo intermedio de la imaginación	114
1.3.1. Los tres mundos: inteligible de los arquetipos (<i>Nous</i>), psíquico de las imágenes (<i>Psiké</i>) y sensible empírico (<i>Soma</i>)	114
1.3.2. Entre los tres mundos	116
1.3.3. El valor de la imaginación activa: potencia mediana, mediadora y creativa	119
1.3.4. El <i>Mundus Imaginalis</i> : lugar de aparición de las imágenes en suspenso	123
1.3.5. Entre el pensamiento lógico y el pensamiento simbólico: la razón poética	127
1.3.6. Los dos regímenes de la imaginación: diurno y nocturno	132
2. LO INTERMEDIO COMO LUGAR GEOMÉTRICO	135
2.1. La <i>vesica-piscis</i> : la conjunción, la intersección	135
2.2. La cinta de Moebius y la botella de Klein: la continuidad, lo topológico	137
2.3. La espiral: la continuidad y la discontinuidad, los múltiples niveles	142
2.4. El rizoma: entre continuidad y discontinuidad, la multiplicidad de conexiones, flujos y acontecimientos	145
2.5. El dilema <i>takete-maluma</i> : entre lo anguloso y lo redondeado	151
2.6. Consideraciones finales. Entre pliegues, fractales y rizomas: la <i>repetición en diferencia</i> , las topografías intersticiales, las perspectivas politópicas	156
3. LO INTERMEDIO COMO LUGAR-LÍMITE	163
3.1. Entre figura y fondo	163
3.1.1. Lo <i>intermedio figurativo</i> y lo <i>intermedio figural</i>	163
3.1.2. El espacio <i>intermedio figural</i> y su dinámica enigmática	168
3.1.3. Lo <i>intermedio figural</i> y algunos antecedentes	171
3.1.4. La <i>Gestalt</i> de la relación figura-fondo	189
3.2. Entre identidad y diferencia	193
3.2.1. Identidad y diferencia en el lenguaje: el signo ambivalente y el signo polisémico	193
3.2.2. Entre la <i>no-identidad</i> del pensamiento de la diferencia y la <i>identidad</i> del pensamiento estético	197
3.2.3. En la tensión creativa de lo fronterizo: el <i>goce</i> , el <i>texto</i> , lo <i>neutro</i> y la <i>epojé</i> en Barthes	198
3.3. Entre ser y devenir	203
3.3.1. Espacio de transición e intercambio	204
3.3.1.1. Pensamiento en un mundo intermedio: el <i>entre autónomo</i> , el <i>estar-en-el-medio-de</i> y la <i>realidad interfacial</i> de Sloterdijk	
3.3.1.2. El <i>fenómeno gemelo</i> o <i>dual</i> de Aldo van Eyck	
3.3.2. Espacio dialógico y espacio no-dialógico	211
3.3.2.1. El entre dialógico: entre suspensión y participación	
3.3.2.2. El entre no-dialógico: el <i>entre libre</i> de las series de danza de Merce Cunningham	
3.3.3. Espacio de proceso y transformación	218
3.3.3.1. El valor del proceso, de la relación y de la acción: el <i>sentido-acontecimiento</i> , el devenir como <i>línea de fuga</i> , el <i>simulacro</i> como potencia y el <i>concepto fluido</i> en Deleuze	
3.3.3.2. El concepto deleuziano de <i>otro</i> : el valor del otro y la emergencia de un lugar intermedio vital	
3.3.3.3. El <i>devenir otro</i> y la <i>zona de indiscernibilidad</i> en Deleuze	
3.4. Entre decible e indecible	226
3.4.1. El <i>cerco fronterizo</i> en Eugenio Trías: el lugar-límite	226
3.4.2. Dos categorías limítrofes en Eugenio Trías: la <i>Matriz</i> y el <i>Ser del límite</i>	227
3.4.3. De lo ontológico a lo topológico: el límite como <i>espacio-luz</i>	232
3.4.4. El <i>signo flotante</i> : la experiencia del límite de la “posesión creadora”	234
4. METÁFORAS DE LO INTERMEDIO FIGURAL: LO TRANSLÚCIDO, LA PENUMBRA Y LA ESPUMA	236
4.1. Lo translúcido y su efecto fenomenológico	240
4.2. La penumbra y su impreciso espesor	245
4.3. La espuma y su miscibilidad de materias más opuestas: ¿ <i>Aire en lugar inesperado</i> ?	250

5. TABLA CATEGORIAL DE LO INTERMEDIO	259
5.1. Tipos de intermedios: físicos, conceptuales y simbólicos (cuadro síntesis)	259
5.2. Ubicaciones de lo intermedio: nivel perceptivo, formal y funcional	261
5.3. Modalidades de lo intermedio: figurativa y figural	262
5.4. Categorías de lo intermedio: matricial y objetual	263
5.5. Presencia y legibilidad de lo intermedio: lo <i>intermedio figural</i>	266

PARTE II | LO INTERMEDIO FIGURAL: INTERSTICIAL, FRONTERIZO E IMPRECISO OBRAS REFERENCIALES

CAPÍTULO III | ESPACIOS INTERMEDIOS FIGURALES A TRAVÉS DEL OBJETO ARTÍSTICO

1. EL ESPACIO-MATRIZ COMO LUGAR DE LA INVENCION: de generación, transformación, ensoñación y evocación	275
1.1. El lugar poético, la invención, la <i>poiesis</i> : el <i>des-velar</i> o la <i>pro-ducción de presencia</i>	275
1.2. La matriz pictórica	282
1.3. La ósmosis estética en la obra de arte y el <i>espacio de la no-inscripción</i> en José Gil	285
1.4. El diagrama en Deleuze: el "diagrama figural" –de flujos, sensaciones, implicaciones y accidentes– de la pintura de Bacon	289
1.5. La forma como proceso y el espacio no-objetivo	300
1.5.1. Las Cárceles imaginarias de Piranesi: entre realidades	306
1.5.2. Los dibujos de Giacometti: entre dibujar y desdibujar	309
1.5.3. La pintura imaginal de Palazuelo: entre percepción e imaginación	316
2. OTROS ESPACIOS POÉTICOS Y ESTÉTICOS: de transgresión, evocación y traslación	325
2.1. <i>El Portugués</i> , Braque: entre plano y profundidad	325
2.2. <i>Blossoming</i> , Klee: entre diferencia e identidad	328
2.3. Cajas Metafísicas, Oteiza: entre ocupación y desocupación espacial	339
2.4. El Gran Vidrio, Duchamp: un umbral entre apariencias, reflejos e invisibilidades	347

CAPÍTULO IV | ESPACIOS INTERMEDIOS FIGURALES EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

1. EL ESPACIO-MATRIZ EN EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO: EL DIAGRAMA	367
1.1. Los croquis y los diagramas	367
1.2. Diagrama analógico <i>versus</i> diagrama digital	370
1.3. El diagrama digital como interfaz	372
1.3.1. Tipos de diagrama digital	374
1.3.2. El diagrama conceptual-generativo en Eisenman y en Tschumi	376
1.4. Consideraciones finales: el diagrama como ámbito intermedio	382
2. APUNTES DE LA MÁXIMA TENSION DIALÓGICA EN EL LUGAR ARQUITECTÓNICO	384
2.1. El entre como muro: Galería Storefront, Nueva York, Steven Holl y Vito Acconci 1992-1993	384
2.2. El entre como intersticio: Casa N, Oita, Sou Fujimoto 2006-2008	389
2.3. El entre como translucidez y transgresión: <i>Glass Video Gallery</i> , Groningen, B. Tschumi 1990	398
2.4. El entre como límite difuso: Mediateca, Sendai, Toyo Ito 1995-2000	407
2.5. El entre como diagrama: Casa Moebius, 'T Gooi-Utrecht, B. van Berkel y Caroline Bos 1993-1998	423
3. LO DIALÓGICO EN SIZA	433
3.1. Piscinas das Marés, Leça da Palmeira 1961-1966	433
3.2. Iglesia de Santa Maria, Marco de Canaveses 1990-1997	449
4. EL <i>IN-BETWEEN</i> EN EISENMAN	461
4.1. Casa Guardiola, Puerto de Santa Maria, Cádiz 1987-1988	467
4.2. Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura Aronoff, Cincinnati, Ohio 1988-1996	469
4.3. Iglesia para el año 2000, Roma 1996	475
5. EL TROPO DE LO INTERSTICIAL EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA: entre matricial y objetual, real y virtual, definición y disolución, entre perplejidad, imaginación e interacción	494

5.1. Del objeto transparente al sistema translúcido, complejo y fluido: de la <i>imagen-cristal</i> a la <i>imagen-flujo</i>	494
5.1.1. La crisis del objeto moderno y los complejos sistemas contemporáneos	494
5.1.2. El espacio-tiempo dinámico y multidimensional de la arquitectura actual	497
5.2. El lugar arquitectónico como <i>franja intersticial borrosa</i>	502
5.2.1. La matriz rizomática, el diagrama digital, la planta y sección libres, el muro interfaz participativo-contemplativo y la implícita condición <i>entre</i> como estrategias proyectuales	502
5.2.2. Lo ambiental en la arquitectura actual: los diagramas de energía y estados de <i>suspensión-entre</i>	505
5.2.3. El lugar intermedio como “huella legible”: las topografías y espacialidades intersticiales	508

CAPÍTULO V | LO INTERMEDIO EN EL MONUMENTO DE BERLÍN DE EISENMAN

1. EL MONUMENTO COMO MATRIZ: UN LUGAR DE INDICIOS	517
1.1. La matriz conceptual: el <i>espacio-matriz</i>	517
1.1.1. El lugar-monumento indicio <i>versus</i> el monumento-objeto icónico	519
1.1.2. Zona de inestabilidad intermedia: un <i>time warp</i> entre memorias	525
1.2. La matriz construida: el <i>espacio-forma</i>	532
1.2.1. Un lugar desdibujado entre el monumento, el museo y la ciudad: entre forma y configuración, figura y fondo, lleno y vacío, identidad y diferencia	532
1.3. La matriz vivida: el <i>espacio-ocupación</i>	536
1.3.1. Entre la instalación, la arquitectura y la vida: entre contemplación, memoria, perplejidad, imaginación e interactividad	536
2. EL MONUMENTO COMO LUGAR INTERMEDIO PARADIGMÁTICO	540
2.1. De la identidad a la relacionalidad: el valor de la relación, de la interacción, de la coexistencia	541
2.2. Un lugar intersticial, fronterizo e impreciso: entre matricial y objetual, figurativo y figural, útil y no-útil, presencia y ausencia, ser y devenir	545

CONCLUSIÓN . CONCLUSÃO	555
------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA	599
1.1. Libros	599
1.2. Artículos	600
1.3. Publicaciones periódicas	602
2. BIBLIOGRAFÍA GENÉRICA	603
2.1. Libros	603
2.2. Artículos	610
2.3. Publicaciones periódicas	613

ÍNDICE ICONOGRÁFICO

008 |

ANEXOS | HOMENAJE A LO INTERMEDIO

1. DOS TEXTOS	I
1.1. “ <i>El peso y la ligereza</i> ”, Milan Kundera	I
1.2. “ <i>Lectura de una ola</i> ”, Italo Calvino	II
2. OTROS TEXTOS	III
2.1. Hermes, Eros y Afrodita: mediadores de la mitología griega	III
2.1.1. Hermes: el logos mediador	III
2.1.2. Eros: la potencia mediadora	V
2.1.3. Afrodita: el sentimiento mediador	VII
2.2. El espacio de la transdisciplinariedad	IX

1 | LA CREACIÓN DEL MUNDO, 1511, Miguel Angelo

010 | “Las cosas que se me ocurren no se me presentan por su raíz, sino por un punto cualquiera situado hacia el medio. Tratad, pues, de retenerlas, tratad de retener esa brizna de hierba que sólo empieza a crecer por la mitad del tallo, y no la soltéis” ¿Por qué es tan difícil? en realidad, ya es un problema de semiótica perceptiva. No es fácil percibir las cosas por el medio, ni por arriba ni por abajo, o viceversa, ni de izquierda a derecha, o viceversa: intentadlo y veréis como todo cambia.”

Kafka, *Journal*, Deleuze, *Mil Mesetas*

1. Nuestra investigación se centra en el estudio de los “ámbitos o espacios intermedios” en momentos de la arquitectura contemporánea, en un período de transición entre finales de los años 80 y nuestros días. Pretendemos analizar cómo se presenta el *ámbito intermedio* en el objeto o lugar arquitectónico y su función o relación con el entorno cercano, desde el proyecto hasta su repercusión en la experiencia vivida.
2. El concepto de intermedio entendido como ámbito o espacio intersticial, fronterizo y ambivalente (o multivalente), atraviesa en la presente investigación el campo de la etimología, de la ciencia, del pensamiento y del arte, para detenerse en la arquitectura actual, llevándose a cabo una indagación concreta en el proceso de concepción, en la propuesta formal, espacial y funcional, así como en la percepción y demás experiencias o vivencias en el lugar arquitectónico.
3. En primer lugar nos proponemos estudiar y explorar el concepto de “intermedio” en sus características, funciones y ubicaciones dentro de la cultura contemporánea, detectando sus antecedentes culturales más importantes, para a continuación aplicarlo reflexivamente a obras significativas de arquitectura. La investigación se enfoca en la modalidad *figural* (imprecisa) de lo intermedio (en alusión al “*figural*” deleuziano), cuyas metáforas base son lo translúcido, la penumbra y la espuma, vinculadas al actual paradigma cultural de la complejidad (C. Jencks). A continuación se analizan las relaciones o implicaciones de dicha modalidad *figural* en obras de arquitectos como Eisenman, Holl, Tschumi, Ito, Fujimoto, Van Berkel y Bos, y Siza, comprobando su valor operativo y poniendo de manifiesto su sentido e importancia en la actualidad y en la disciplina. El estudio tiene como trasfondo el concepto de *in-between* de la obra de Eisenman, y utiliza conceptos de la *filosofía del límite* de Trías como algunos de sus principales fundamentos.
4. En cada una de las obras de arquitectura presentadas esta modalidad imprecisa se traduce en un *ámbito o espacio intermedio figural* específico. Son obras en las que real y virtual, matricial y objetual, arquitectura y territorio, existente y nuevo, colectivo e individual, social e íntimo, interior y exterior, y demás usos y funciones se entrelazan o funden. Son arquitecturas cuya geometría ya no se encuentra tan determinada por aspectos bi o tridimensionales del dibujo o de la construcción. A través de la manipulación de estas geometrías más o menos complejas, dinámicas e intersticiales, estas obras reflejan (o intuyen) las premisas del actual *Zeitgeist*: un cambio de esquemas de objetos a relaciones basado en un pensamiento más holístico, transdisciplinar, sistémico o complejo (E. Morin), y una nueva conciencia colectiva sobre la realidad que anuncia la crisis de la percepción, el cambio de paradigma y nuevos valores (F. Capra). Emerge otra forma de sentir y percibir el

mundo, los lugares y los espacios, que poco a poco está cambiando el modo de pensar y dibujar la arquitectura, y consecuentemente de interaccionar con ella.

5. El sentido del *espacio intermedio figural*, emerge en las cada vez más complejas cualidades morfológico-espaciales y funcionales de una parte importante de la arquitectura actual. Arquitectura, geometría y tecnología informática están más entrelazadas que nunca, y de un modo más libre, para así poder indagar en nuevas formas de pensar y crear lugares en que los “espacios intermedios” que investigamos son un testimonio. El espacio arquitectónico se vuelve afectivo e interactivo, un *lugar intermedio figural*, formalizado por espacialidades intersticiales que parecen aludir a lo líquido, donde la forma es más matriz que configuración, el espacio más espacialidad que compartimiento, la función más versátil y multivalente que específica o autónoma, y la perplejidad, la imaginación y la evocación se entrecruzan y vuelven patentes.
6. La arquitectura de los lugares intermedios valora no solamente el “plano”, la “configuración” y la “transparencia”, sino sobre todo el “espacio” y la “relación” en sus interrelaciones con los usuarios y demás contextos. De la identidad a la relacionalidad, de la representación a la presentación, es una arquitectura que propone “otros espacios” que más que espacios son topografías y espacialidades intersticiales, de tensión, transición, transformación, relación, intercambio e interacción. Son lugares intermedios reales y virtuales, que se sirven tanto de la morfología como de la topología para conquistar nuevas espacialidades, pretendiendo salir de la estricta operación de “forming”/“morphing”/“formación”/“conformación” para explorar la de “spacing”/“espaciamiento”. Son lugares que se basan en conceptos como la *zona de indiscernibilidad* de Deleuze, la *imagen-flujo* de Buci-Glucksmann, la *suspensión-entre* de Sloterdijk, o el *espacio no-objetivo* al que se refiere José Gil, plasmándose en la arquitectura contemporánea como *tropos de lo intersticial*.
7. Son los lugares intermedios de la arquitectura actual, de espacialidad háptica, más “afectiva”, generativa e interactiva, donde ese ámbito intermedio transforma y es transformado, “afecta”, “con-mueve” (nos hace *mover/accionar*) y evoca *otros lugares*, otras posibilidades de espacio habitable u ocupable. Emerge lo intermedio como lugar, algo que anuncia y exhibe, de manera paradigmática y manifiesta, el monumento de Eisenman en Berlín.

1. Our research focuses on the study of “in-between spaces or environments” at particular times in contemporary architecture, in a transition period from the end of the 1980’s through to today. We aim to analyse how *in-between environments* are presented in the architectural object or place and their function or their relationship with the nearby surroundings, from the project through to the experience had.
2. In this research, the in-between concept, understood as an interstitial, border and ambivalent (or multi-purpose) environment or space, is assessed from the viewpoint of etymology, science, thought and art, to conclude in current architecture, with specific exploration of the conception process, of the formal, spatial and functional proposal, together with the perception and other experiences in the architectural place.
3. Firstly, we aim to study and explore the “in-between” concept as regards its features, functions and locations within contemporary culture, revealing its most important cultural background, to then apply it reflexively to important works of architecture. The research focuses on the *figural* (imprecise) mode of in-between (in allusion to Deleuze’s “*figural*” approach) whose base metaphors are the translucent, semi-darkness and foam, linked to the current cultural paradigm of complexity (C. Jenks). We then go on to assess the relationships or implications of said *figural* mode in architectural works by Eisenman, Holl, Tschumi, Ito, Fujimoto, Van Berkel and Bos, and Siza, verifying their operational worth and revealing their meaning and importance today and in this discipline. The backdrop of the study is the *in-between* concept of Eisenman’s work and it also uses concepts from the *philosophy of the limit* of Trías as its main underpinnings.
4. In each of the architectural works presented, this imprecise mode is translated into a specific *in-between environment or space*. They are works in which real and virtual, matricial and objectual, architecture and territory, existing and new, collective and individual, social and intimate, interior and exterior and other uses and functions all intertwine or blend together. They are architectures the geometry of which is not so much determined by bi- or tri-dimensional aspects of the drawing or construction. Through the manipulation of these more or less complex, dynamic and interstitial geometries, these works reflect (or insinuate) the premises of the current *Zeitgeist*: A change in the scheme of objects to relationships towards a more holistic, transdisciplinary, systemic or complex thought (E. Morin), and a new collective conscience about the reality which announces the crisis of perception, the change in paradigm and new values (F. Capra). Another way of feeling and perceiving the world, places and spaces, which little by little is changing the way of thinking and drawing architecture and hence of interacting with it.

5. The meaning of *figural in-between space* emerges in the increasingly complex, morphological-spatial and functional qualities of a large part of architecture today. Architecture, geometry and computer technology are more than ever intertwined in a freer way to inquire into other ways of thinking and making places, where the “in-between” spaces we research are a testimony. Architectural space becomes affective and interactive, *a figural in-between place*, formed by interstitial spatiality which seems to allude to something liquid, where shape is more matrix than configuration, space more spatiality than compartment, its function more versatile and multi-purpose than specific or autonomous, and perplexity, imagination and evocation criss-cross each other, becoming obvious.
6. The architecture of in-between places values not only “flat”, “configuration” and “transparency”, but above all “space” and the “relationship” in its interrelations with users and other contexts. From identity to relationality, from representation to presentation, it is an architecture that proposes “other spaces”, which more than spaces are topographies and interstitial spatialities, of tension, transition, transformation, relation, exchange and interaction. They are real and virtual in-between places, that take in both morphology and topology to conquer new spatialities, aiming to depart from the strict “forming”/“morphing” operation in order to explore “spacing”. They are places that derive both from Deleuze’s *indiscernibility zone* concept, from Buci-Glucksmann’s *image-flow* concept, from Sloterdijk’s *suspension-between*, and from the *non-objective space* referred to by José Gil, and they are embodied in contemporary architecture as *tropes of the interstitial*.
7. They are the in-between places in architecture today, of haptic spatiality, more “affective”, generative and interactive, where that in-between environment transforms and is transformed, “affects”, “moves” (it makes us move/act) and evokes other places, other possibilities of habitable or occupiable space. The in-between emerges as a place, which paradigmatically and declaredly, Eisenman’s monument in Berlin announces and exhibits

| Key words

1. A investigação centra-se no estudo dos “âmbitos ou espaços intermédios” em momentos da arquitectura contemporânea, no período de transição entre os finais dos anos 80 e os nossos dias. Pretende-se analisar como se apresenta o *âmbito intermédio* no objecto ou lugar arquitectónico e sua função ou relação com o meio envolvente, desde o projecto até à sua repercussão na experiência vivenciada.
2. O conceito de intermédio entendido como âmbito ou espaço intersticial, fronteiro e ambivalente (ou multivalente), atravessa na presente investigação o campo da etimologia, da ciência, do pensamento e da arte, para deter-se na arquitectura actual, realizando-se uma indagação concreta no processo de concepção, na proposta formal, espacial e funcional, assim como na percepção e demais experiências ou vivências no lugar arquitectónico.
3. Em primeiro lugar, explora-se o conceito de “intermédio” nas suas características, funções e concretizações na cultura contemporânea, detectando os seus antecedentes culturais mais importantes, para em seguida aplicá-lo reflexivamente a obras significativas de arquitectura. A investigação centra-se na modalidade *figural* (imprecisa) do intermédio (alusão ao *figural* deleuziano) cujas metáforas base são o translúcido, a penumbra e a espuma, relacionadas com o actual paradigma da complexidade (C. Jencks). Em seguida analisam-se as relações ou implicações da referida modalidade *figural* em obras de arquitectos como Eisenman, Holl, Tschumi, Ito, Fujimoto, Van Berkel e Bos, e Siza, como modo de comprovar o seu valor operativo e revelar o seu sentido e importância na actualidade e na disciplina. O estudo tem como referencia o conceito de *in-between* da obra de Eisenman, e utiliza conceitos da *filosofia do limite* de Trias como alguns dos seus principais fundamentos.
4. Em cada uma das obras de arquitectura apresentadas esta modalidade imprecisa traduz-se num *âmbito ou espaço intermédia figural* específico. São obras nas quais real e virtual, matricial e objectual, arquitectura e território, existente e novo, colectivo e individual, social e íntimo, interior e exterior, e outros usos e funções se entrelaçam ou fundem. São arquitecturas cuja geometria já não está tão determinada por aspectos bi ou tridimensionais do desenho ou da construção. Através do uso destas geometrias mais ou menos complexas, dinâmicas e intersticiais, estas obras reflectem (ou intuem) as premissas do actual *zeitgeist*: uma mudança de esquemas de objectos a relações para um pensamento mais holístico, transdisciplinar, sistémico ou complexo (E. Morin) e uma nova consciência colectiva sobre a realidade, que anuncia a crise da percepção, a mudança de paradigma e novos valores (F. Capra). Emerge uma outra forma de sentir e perceber

o mundo, os lugares e os espaços, que gradualmente vai alterando o modo de pensar e desenhar a arquitectura, e consequentemente de interagir com ela.

5. O sentido do *espaço intermédio figural*, emerge nas cada vez mais complexas qualidades morfológico-espaciais e funcionais de uma parte importante da arquitectura actual. Cada vez mais, arquitectura, geometria e tecnologia informática, relacionam-se de um modo mais livre para indagar outras formas de pensar e fazer lugares, onde os espaços intermédios que investigamos são um testemunho. O espaço arquitectónico torna-se afectivo e interactivo, um *lugar intermédio figural*, formalizado por espacialidades intersticiais que parecem aludir ao estado líquido, onde a forma é mais matriz que configuração, o espaço mais espacialidade que compartimento, a função mais versátil e multivalente que específica ou autónoma, e a perplexidade, a imaginação e a evocação entrecruzam-se e tornam-se patentes.
6. A arquitectura dos lugares intermédios valoriza não só o “plano”, a “configuração” e a “transparência”, mas sobretudo o “espaço” e a “relação” nas suas inter-relações com os utentes e restante contextos. Da identidade à relacionalidade, da representação à apresentação, é uma arquitectura que propõe “outros espaços”, que além de espaços são topografias e espacialidades intersticiais, de tensão, transição, transformação, relação, intercambio e interacção. São lugares intermédios reais e virtuais que utilizam tanto a morfologia como a topologia para conquistar novas espacialidades, pretendendo ultrapassar a estrita operação de “forming”/“morphing”/formação para explorar a de “spacing”/espaçamento. São lugares que se apoiam tanto no conceito de zona de *indescernibilidade* de Deleuze, como na de *imagem-fluxo* de Buci-Glucksmann como no de *suspensão—entre* de Sloterdijk ou de *espaço-não objectivo* que refere José Gil, e se plasmam na arquitectura contemporânea como *tropos do intersticial*.
7. São os lugares intermédios da arquitectura actual, de espacialidade háptica, mais “afectiva”, generativa e interactiva, onde esse âmbito intermédio transforma e é transformado, “afecta”, “co-move” (nos faz mover/agir) e evoca *outros lugares*, outras possibilidades de espaço habitável ou ocupável. Emerge o intermédio como lugar que, paradigmática e manifestamente, o monumento de Eisenmann em Berlim, anuncia e exhibe.

“El sol aún no había salido. El mar no se distinguía del cielo si no fuera porque se veía ligeramente encrespado, como una tela arrugada. Poco a poco, a medida que el cielo se aclaraba, una línea oscura se posó sobre el horizonte dividiendo el mar del cielo, y fuertes golpes barrieron la tela gris, uno tras otro, bajo la superficie, persiguiéndose perpetuamente.”

Las olas, Virginia Woolf, 1974

| El tema: lo intermedio

“A la yuxtaposición ontológica de cercos, donde el límite es ámbito intermedio entre lo fenoménico y lo hermético, sucede ahora, tras acceder a lo topológico, la indagación del límite en tanto que límite, como Fundamento último, como Unidad subyacente del triple cerco, como matriz proyectiva.”

Alberto Sucasas, *Pensar la frontera, la filosofía del límite de Eugenio Trías*¹

El interés y acercamiento al término “*intermedio*” se debe a que aparece de manera recurrente en la cultura contemporánea. Aunque en su uso más coloquial el término tiene un carácter espacial o temporal, en el contexto cultural se refiere, generalmente, al tema de la identidad o del sentido. Desde este punto de vista *lo intermedio* es, en primer lugar, un ámbito: el ámbito existente entre dos o más términos. Pero su valor no emana de su mero carácter de “ámbito estático”, vacío y disponible, sino del hecho de ser un **lugar de mediación**, un **ámbito de comunicación**, **de intercambio** y también **de tensión e interacción entre los términos**, aunque *lo intermedio* puede ser, simplemente, un vacío, un silencio, una nada...

Lo *intermedio* es también el “sentido intermedio” o la “identidad intermedia” conseguidos en ese lugar intermedio y gracias a esa mediación. *Lo intermedio* alude, por tanto, a un lugar subsidiario de otros (surgido de los términos a los que conecta), a una relación y también a cierta manera de definir la identidad o el sentido. Dos ejemplos surgen, inmediatamente, al plantear el término de esta manera:

¹ “A diferencia de los ‘sistemas’ estructuralistas, que proceden de un binarismo explícito (Significante/Significado, etc.), el sistema que aquí presento procede de una filosofía que, en razón de su inspiración limítrofe, es por vocación ternaria. Mi filosofía del límite es, en este sentido, el desmentido radical a todo “binarismo” (o a toda filosofía “dualista”). Y es que esa filosofía del límite *piensa* de verdad, y se propone *conocer* en toda su radicalidad, lo que ese misterioso signo de oposición y concordancia, la célebre “barra” estructuralista, encierra.” Eugenio Trías, en Eugenio Trías, *La razón fronteriza*, Destino, Barcelona, 1999, p.334 -n.69-.

el primero es la **metáfora** y el segundo, el **diálogo**. En la primera aparece un espacio semántico nuevo más allá de los términos de partida, un espacio desde siempre muy apreciado en los ámbitos artísticos y arquitectónicos. En el caso del diálogo ocurre algo parecido, pues se genera un espacio en el que el intercambio de sentido es posible. Pero si nos paramos a pensar un poco más, afloran temas tan importantes y complejos como la traducción o la interpretación. Sin embargo, antes que su consideración técnica en un ámbito tan especializado como es el del sentido en el lenguaje, el término aparece implicado en el intercambio, en el intento de entendimiento entre las personas, y entre las personas y los lugares. Así, frente a todo lo que es enfrentamiento, lucha, exclusión, o separación, aparece el fenómeno del diálogo, del pacto, del encuentro o de la mediación. Aparece el espacio donde la identidad y la alteridad coexisten interactuando a la vez. Por consiguiente, cuando el diálogo es receptivo y creativo se erige como un espacio de continuidad y discontinuidad en la interrelación de las partes implicadas, por la aceptación de la concordancia y discordancia respectivamente. Y emerge el interés por el **lugar o espacio relacional y fronterizo –un lugar límite– que dinámicamente separa y une a la vez.**

Al estar íntimamente ligado a la **acción**, a la **relación** y al **intercambio** entre dos o más entidades, es decir, a la “**interrelación**”, *lo intermedio*, o el ámbito o condición intermedia, es un espacio fronterizo, ambivalente o multivalente: un espacio de tensión y transformación. En ese espacio-tiempo limítrofe, o como dice Eugenio Trías, en esa **franja fronteriza** entre entidades, mundos o cercos, lo intermedio es potencialmente generador de un sistema de relaciones o fuerzas tensionadas. Por otro parte, dado que siempre invita al “conflicto”, lo intermedio es a un tiempo mediador y separador.

Más como un *devenir* que como un *ser*, lo intermedio es un espacio fronterizo de tensión permanente directamente vinculado a los conceptos de **proceso**, **complejidad** y **ambivalencia**:

- Proceso: **acción** (dinámico, fluido, energía, campo de fuerzas), **relación** (interrelación, ligación, interligación, conexión, interconexión, cambio, intercambio, articulación, intercalado) y **transformación** (mutación, transmutación, transición, alteración, metamorfosis).
- Complejidad: **diversidad** (heterogeneidad, diferencia, repetición, multiplicidad, multidimensional, cantidad, cualidad) y **sistema** (estructura, organización, superposición, hipertexto).
- Ambivalencia: **multivalencia** (varias y distintas valencias, diferencia y repetición, no-logocéntrico).

020 | – Complejidad: **diversidad** (heterogeneidad, diferencia, repetición, multiplicidad, multidimensional, cantidad, cualidad) y **sistema** (estructura, organización, superposición, hipertexto).

El origen de *lo intermedio* en arquitectura nace de la necesidad de conectar el mundo de los vivos, el mundo inmanente, perceptible, de “acá”, con el mundo de los espíritus, el mundo trascendente, imperceptible, de “más allá”. Mircea Eliade explora con claridad y profundidad esta cuestión, por lo que se transcribe literalmente el siguiente texto: “Para el hombre religioso el espacio no es homogéneo;

presenta roturas, escisiones. Hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras... Hay pues un espacio sagrado y, por consiguiente, «fuerte», significativo y hay otros espacios no consagrados y por consiguiente sin estructura ni consistencia... Más aún, para el hombre religioso esta ausencia de homogeneidad espacial se traduce en la experiencia de una oposición entre el espacio sagrado, el único que es real, que existe realmente, y todo el resto, la extensión informe que lo rodea. (...) Es la ruptura operada en el espacio lo que permite la constitución del mundo, pues es dicha ruptura lo que descubre el «punto fijo», el eje central de toda orientación futura. Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera no solo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio sino también la revelación de una realidad absoluta que se opone a la no realidad de la inmensa extensión circundante. La manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el mundo. En la extensión homogénea e infinita, donde no hay posibilidad de hallar demarcación alguna, en la que no se puede efectuar ninguna orientación, la hierofanía revela un «punto fijo» absoluto, un «centro».

Tanto el **santuario** como la **ciudad** en sí eran lugares de encuentro entre lo sagrado y lo profano. No eran edificadas en cualquier sitio ni de cualquier manera sino que surgían tras complejas operaciones como podemos ver, por ejemplo, en el llamado “rito etrusco”. Dentro de esa tradición, el “*mundus*” y el “*pomoerium*” eran genuinos lugares intermedios de la ciudad histórica etrusca y romana. El primero, el *mundus*, era un pozo excavado en el centro de la ciudad que conectaba los “tres mundos” (subterráneo, terrestre, celeste), mientras que el segundo, el *pomoerium*, era la sagrada “tierra de nadie” en la que se construía la muralla².

Aquí se desvela un entendimiento de *lo intermedio* como un **lugar intersticial ambivalente**, como una discontinuidad (por separar mundos) y a la vez como una continuidad (por hacer la conexión de esos mismos mundos). Se trata de un ámbito, un espacio disponible en el que dos o más términos se encuentran de manera “conflictiva” y dinámica, interrelacional e interactiva. Al final no es sino un lugar de transformación. Posiblemente sea ese “vacío”, esa “nada” paradójicamente fecunda, necesaria y versátil, gracias a la cual los términos interactúan, se regeneran y cambian.

² Descrito por J. Rykwert, en *La idea de ciudad*, Blume, 1985. En el rito fundacional de las ciudades romanas, heredado de los etruscos, el *pomoerium* o *postmurum* era la franja inaccesible de terreno arado adyacente a los muros o muralla que delimitaba la ciudad en la cual no se permitía ninguna edificación. Para estos pueblos toda tierra arada era considerada sagrada e inviolable, por eso tanto la muralla como el *pomoerium* eran sagrados porque en estos sitios la tierra no era arada. Las puertas de la ciudad constituían una excepción, pues en la marcación de la muralla en el suelo con el arado se dejaba un espacio en el lugar para ellas. El *mundus* (hoyo o pozo excavado en el suelo que llevaba a una cámara) era un santuario consagrado a los dioses infernales, a los *manes*, que eran las almas de los muertos, y a las divinidades de la vegetación (como Ceres, la diosa de las cosechas) que estaban estrechamente vinculados. Era un santuario dedicado a las divinidades ctónicas. Por esta razón el *mundus* era entre otras cosas la boca del mundo inferior. Como señala Rykwert, el *mundus* es el hogar de la ciudad y el *pomoerium* es su umbral (Rykwert, *op. cit.*, 1985, p.146).

Más allá, o además, de constituir un fenómeno concreto que pueda ser experimentado, lo *intermedio* es, sobre todo, una metáfora, un símbolo cuyo sentido y valor varía en función del contexto en que se encuentre, aunque exista subliminalmente un sentido universal arquetípico (por eso transcultural) que es su sentido fundamental. Y por eso, el sentido de lo *intermedio* puede evolucionar desde algo tan patente como lo que significa el vestíbulo de un edificio, hasta algo tan sutil como lo que significa un silencio o una ausencia...

En efecto, posiblemente, desde los primeros conflictos planteados por Piranesi en las Cárceles, hasta los últimos de Eisenman, centrados consciente e intencionalmente en torno a lo intersticial, vemos que se ha producido un deslizamiento por el que algo que, en principio, tenía carácter marginal –el conflicto– ha pasado a ocupar gran parte de la escena, “superando” el carácter marginal que tenía inicialmente y convirtiéndolo todo en conflicto, entendido este como una *tensión*. Y esto es algo que podemos comprobar no solo en Eisenman, sino también en otros arquitectos contemporáneos como Tschumi, Libeskind, Van Berkel y Bos (UN-Studio), Holl, Koolhaas, Zaha Hadid, Toyo Ito, Fujimoto, Miralles y Pinós/Tagliebue o Siza, entre otros, que de modo más o menos teorizado aluden a espacios intermedios tensos, complejos e interactivos. Y es también algo que encontramos en las reflexiones de R. Venturi en *Complejidad y contradicción en la arquitectura* y las de Collin Rowe en *Collage City*.

En Eisenman el **tropo de lo intersticial** surge del hecho de **desdibujar** o *hacer* algo borroso. En realidad, esta operación de desdibujamiento no es nada nueva y tiene una importante tradición –al menos en el campo de la pintura– que arranca con Leonardo –como puede comprobarse en algunos bocetos de *La virgen y Santana*– pasa por las *Cárceles* de Piranesi, para llegar en los tiempos modernos a las obras del Cubismo Analítico y sus consecuencias, tales como *Desnudo bajando la escalera* o, de otra manera, *El Gran Vidrio* de Duchamp, la obra de Giacometti y ciertos dibujos de Klee, por citar solo algunos de los ejemplos más conocidos.

Pero el propio hecho de desdibujar puede adquirir varios estatutos o caracteres, pudiendo ser entendido de forma literal, como en los dibujos de Giacometti, donde el espacio pictórico se genera entre lleno y vacío, entre dibujar y desdibujar, o puede ser entendido a la vez de forma física y metafórica, como ocurre en el Monumento de Berlín de Eisenman. Aquí el desdibujamiento se traduce en la conflictiva co-existencia en un mismo espacio de “devenir” (dinámico, inestable) y “ser” (coherente, estable), tanto a nivel perceptivo, como formal y funcional –algo que puede observarse en la sensación de continuo movimiento entre recorridos, usos y percepciones, y la dura/estática coherencia de cada uno de los bloques–, es decir, en la superposición y el entrecruzamiento de su matriz conceptual, del espacio, de la forma y función, que coexisten figurativa y “figuralmente” (indefinida o imprecisamente). Todo el lugar –su concepto, forma, configuración, función, atmósfera y demás experiencias vividas– se constituye como una “condición intermedia”, metafóricamente borrosa, indicial, flotante, translúcida, una suerte de penumbra perceptiva, entre polaridad y no-polaridad, figura y fondo, ser y no-ser.

El carácter dinámico de lo intersticial, surgido seguramente de la importancia concedida al **devenir frente al ser**, propio de la cultura contemporánea, confiere a todas las obras que hemos referido una ambigüedad común: la de una forma que está en vías de realización.

El *carácter intermedio*, asignable de manera genérica a la obra de arte, es heredero de una tradición que aceptaba la distinción entre lo sagrado y lo profano. Dicha distinción es todavía pertinente, como por ejemplo en la obra de Oteiza. En la obra de Eisenman, sobre todo en la última etapa, ese carácter intermedio debe entenderse más bien como la mediación entre el sentido y el sinsentido, que es como se decanta el carácter clásico de lo intermedio después del giro lingüístico³ y en el ámbito de la Deconstrucción.⁴

³ En su libro *El pensamiento Postmetafísico* J. Habermas sostiene que en los tiempos contemporáneos a la progresiva desacralización del mundo se suma una gran revolución que se conoce como *Giro Lingüístico*. Define giro lingüístico como la ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo ocurrida en la conciencia especulativa y en la cultura contemporánea de la Europa central y Rusia, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX (más precisamente entre 1870 y 1930). De su estudio sobre el pensamiento contemporáneo Habermas concluye que el pensamiento contemporáneo rompe con la tradición (metafísica) a través de los siguientes atributos: el pensamiento postmetafísico, el giro lingüístico, el carácter situado de la razón y la inversión del primado de la teoría sobre la praxis. Cf., Jürgen Habermas, *El pensamiento Postmetafísico*, Taurus Humanidades, México (título original: *Nachmetaphysisches Denken*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1988) 1990. A este propósito George Steiner, en *Presencias Reales – ¿Hay algo en lo que decimos?*, afirma que estos cuatro temas de la cultura contemporánea, que proponen un cambio de paradigma desde la filosofía de la consciencia (metafísica, teórica, reflexiva, abstracta) a la filosofía del lenguaje (postmetafísica, pragmática, operativa, efectiva), encuentran resonancia en la reflexión estética y en la práctica de la arquitectura. Es decir, emerge el valor del “lenguaje”: en la cultura contemporánea (pensamiento, arte y arquitectura) el lenguaje deja de ser mero instrumento o elemento accesorio de las representaciones y pasa a cobrar una dignidad propia. Se desplaza la subjetividad transcendental para efectivarse las estructuras gramaticales; o más bien, como sostiene Steiner, se concreta/materializa la consciencia transcendental en la práctica del mundo de la vida. Steiner concluye que para muchos autores el giro lingüístico (ruptura del tradicional contrato entre el lenguaje y el mundo) constituye una de las pocas revoluciones verdaderamente genuinas en la historia de Occidente y define la propia modernidad. Cf. George Steiner, *Presencias Reales – ¿Hay algo en lo que decimos?*, Destino, col. Imago mundi, Barcelona (Título original: *Real Presences: Is There Anything in What We Say?*, 1989; 1ª ed. Destino, 2001) 2007.

⁴ Como hemos referido en la nota anterior, con el pensamiento postmetafísico, al que se vincula la Deconstrucción, se han abierto nuevos caminos para el pensamiento y el lenguaje. Este deja de un ser instrumento de transmisión para establecerse como la realidad humana clave, pasando a ser importante el “sentido” de las cosas dentro del propio lenguaje y ya no fuera de él. La deconstrucción arquitectónica se inserta en este planteamiento: emerge como consecuencia de la ruptura con el postulado de lo sagrado, la inteligibilidad transcendental, lo decible o cualquier significado estable. Las desestabilizaciones de significado derivan de los movimientos de *no identidad*, de ruptura entre la palabra y el mundo (la disolución del yo operada por Rimbaud, y la ontología de la *ausencia real*, con base en el elogio de lo *no referencial*, de Mallarmé), así como de los principios de indeterminación aún vigentes en la ciencia hoy en día. Todas estas dinámicas y desestabilizaciones en el ámbito del lenguaje y del conocimiento fueron repercutiendo en dislocaciones formales y significativas del arte y de la arquitectura (sobre todo desde las últimas décadas del siglo XX) desde las cuales el *carácter intermedio* pasa a entenderse entre el sentido y el sinsentido, lo formal y lo informal: como crítica al sentido y formas establecidos/instituidos y en busca de otras posibilidades de sentidos, forma y espacio.

Las bases institucionales de nuestra cultura actual se fundan en el pensamiento tecno-científico, procedente de una conciencia moderna nacida en la Ilustración y de reminiscencia Aristotélica, que descrea o renuncia a cualquier temática o condición contradictoria, ambigua y/o ambivalente; que descrea o renuncia al lado nocturno e imperfecto del ser, a las imprecisiones y sombras de la existencia, y a todos sus aspectos sagrado-simbólicos indescifrables por una razón lógico-binaria, sacrificando lo artístico y lo poético.

Seguramente el **ámbito o espacio intermedio** en el campo general del pensamiento sería, no una superación totalizante que englobara las dos tendencias (la tecno-científica de la demostración silogística, y la artístico-poética del arte inspirado iniciada por Plotino según Trías), sino el desarrollo de una razón abierta y compleja que reconociera y supiera dialogar **entre las dos**: con la subjetividad, lo individual, la idiosincrasia, la ambigüedad, la contradicción, la imprecisión, lo irracionalizante y lo sagrado. Una razón capaz de considerar holística y apropiadamente el hombre y el mundo en todos sus aspectos: ocultos/indescifrables y aparentes/reconocibles. Una nueva u otra razón capaz de integrar o correlacionar poéticamente todas estas polaridades y las demás complejidades inherentes.

Desde esta consideración ha empezado nuestra investigación sobre lo intermedio, y en ella se ha delineado y categorizado el concepto de nuestro ámbito intermedio (cf. capítulo II). Se trata de un ámbito con dos categorías: *la matricial* (forma, formación, estructura generativa, “devenir”) y *la objetual* (figura, configuración, límite/contorno, “ser”); y dos modalidades: *la figurativa* (precisa, delineada) y *la figural* (imprecisa, borrosa). Esta última alude al “*figural*” deleuziano⁵, por su tendencia a lo nocturno (lo indefinido/complejo/borroso/no figurativo/entre lo perceptible y lo imperceptible) como opuesto a lo diurno (lo definido/figurativo/perceptible). En la investigación nos centramos en esta última modalidad, fuertemente vinculada al actual paradigma contemporáneo de la complejidad (C. Jencks). En las obras

⁵ Deleuze distingue *figural* de *figuración*. Figuración en el sentido deleuziano significa “*embodiment*”, o *incorporación*, porque *incorpora* (“*embodies*”) un contenido dado, actuando como contenedor que cierra, abriga y tiene una estética. La figuración es un elemento positivo, lleno e incorporado. En este sentido el término *figuración* deriva de *figurativo* que, en su libro “*Francis Bacon: Lógica de la sensación*”, Deleuze asocia al carácter ilustrativo y narrativo de las cosas, que como tal es también representativo, y lo representativo está conectado con la idea de encarnado o incorporado. Para Deleuze la figuración es una incorporación, una ilustración, una representación delineada de lo figural. Y lo figural es algo entre lo figurativo y lo abstracto, donde lo figurativo se desdibuja para dar lugar a un *momento intermedio* que no es figurativo ni abstracto, pero que implica/afecta a los dos a la vez. Lo *figural* deleuziano, marcado por procesos del devenir, se vuelve en las obras de arquitectura que hemos estudiado, como ha dicho Eisenman, una “*matriz de fuerzas, una condición del devenir que revela atributos potenciales en el espacio encubiertos por lo formal*” (Peter Eisenman, “*Procesos de lo Intersticial*”, rev. *El Croquis*, Peter Eisenman, 1990-1997, n°83, El Croquis Editorial, Madrid, 1997, p.27). Es decir, la figuración o incorporación en estas obras se vuelve *intermedia* (se borra su condición de “figura autónoma”, se vuelve relacional, implicada y afectiva (porque afecta)) no solamente para metafóricamente negar el suelo, el espacio estático y autónomo o la función/uso singular/específica, sino para negar también lo intersticial como *figuración* sólida (como límite definido) –el *poché*– que es un elemento estático e inerte, articulado entre dos espacios como un muro, una columna o una fachada.

estudiadas esta modalidad se traduce en un **ámbito o espacio intermedio figural**, cuyas metáforas base son lo **translúcido**, la **penumbra** y la **espuma**. Esta última es defendida en el pensamiento esferológico de Sloterdijk ⁶ como figura metafórica del sistema socio-cultural contemporáneo: del pluralismo relacional (en ello el vínculo que reúne a los individuos en la sociedad), del individualismo autocentrado, y del desarrollo multifocal, característicos del actual *zeitgeist* (espíritu del tiempo).

Tras el análisis y la comprobación realizados a través del estudio de ciertas obras de la arquitectura actual, y también del arte como referencia complementaria, el espacio intermedio figural se revela como un lugar en el campo arquitectónico contemporáneo en tanto que *tropo de lo intersticial figural*. En el proyecto se revela en su categoría matricial como *espacio-matriz*: cierta cualidad de dibujos o de diagramas digitales, que en el proceso de composición se constituye como un espacio intermedio productivo/generativo. Y en el edificio o lugar se revela en su categoría objetual como *espacio-límite* (objeto o espacio delimitado) en tanto que ámbito “flotante”, indicial o indefinido, formal y funcional, de límites imprecisos: el muro interfaz y movable; el espacio intersticial, más o menos tensionado, entrenzado, complejo, ambivalente, difuso e interactivo; la sección libre y cinemática; y las topografías intersticiales (retículas rizomáticas, pliegues y formas fractalizadas y fluidas) que en los objetos y lugares arquitectónicos se formalizan como “ámbitos o espacios intermedios” construidos, susceptibles de ser percibidos.

El **sentido del espacio intermedio figural** emerge en las cada vez más complejas, polivalentes y ambientales cualidades morfológico-espaciales y funcionales de una parte importante de la arquitectura actual. La evolución de la tecnología informática permite nuevos modos de dibujo, de pensamiento y visualización del espacio a construir, y los límites del objeto arquitectónico contemporáneo se difuminan y expanden entre el propio edificio y la ciudad, entre lo individual y lo colectivo, entre interior y exterior, entre interior e interior. El espacio arquitectónico contemporáneo se vuelve afectivo e interactivo: literalmente un *lugar intermedio figural*, entre eventos y operaciones de complejidad, diversidad, translucidez, fluidez, virtualidad y desaparición, aunque a menudo sutiles, en un tiempo y

⁶ En el pensamiento “esferológico” de Sloterdijk encontramos tres metáforas: el *Globo*, la *Burbuja* y la *Espuma*. La esfera o el *Globo*, en tanto que signo de forma redonda y geométricamente perfecta, corresponde en la tradicional razón occidental de la metafísica clásica a una idea de “macroesfera”, que sin exterior inmanente y con un único centro convoca a una estructura armónica jerarquizada —a un entender del mundo como totalidad basada en la noción de solidez y coherencia (“fundaciones sólidas”), donde lo cosmológico coincide con lo ontológico. La *Burbuja* corresponde a una idea de “microesfera” —una “célula” o unidad simbiótica (micromundo, microlugar, espacio-sentido íntimo, hogar) que constituye un contexto autocomplementante—, basada en la tesis de que es la pareja (la díada) la magnitud/esfera más auténtica y real (y no el individuo), donde el claustro materno es la primera esfera íntima humana. Y la *Espuma* remite a una idea de “multiesferas” débiles, tanto imbricadas e interactivas como apartadas en su propio aislamiento celular, que definen una red de sistemas interligados multifocales, multiperspectivistas y heterárquicos característicos de nuestra época y sociedad. Cf. Peter Sloterdijk, *Esferas I – burbujas*; *Esferas II – globos* y *Esferas III – espumas*, Ediciones Siruela.

1 | TABLE MANNERS, Sarah Wigglesworth

La mesa puesta

Un orden arquitectónico del sitio, status y función

Un momento congelado de perfección

La comida

El uso comienza a indeterminar la aparente
estabilidad del (arquitectónico) orden

Trazos de ocupación en el tiempo

El reconocimiento del desorden de la vida

El rastro

El mantel sucio, testimonio y desorden

Entre espacio y tiempo

El palimpsesto⁷

⁷ Sarah Wigglesworth y Jeremy Till, "Table Manners" en *Architectural Design* n°134, 1998, p.32. Trad. de la doctoranda.

una cultura donde la imaginación, la emoción y la sensación parecen emerger como potencial en el pensamiento.

Entre figura y fondo se revelan **otros espacios**, fronterizos, conjuntivos y disyuntivos a la vez. Son lugares mediadores entre el sentido y el sinsentido, entre ser y devenir, que es como se decanta el carácter clásico de lo intermedio después del giro lingüístico, y desde la Deconstrucción de fundamento postestructuralista, todavía activa en la contemporaneidad. Son otros espacios donde la percepción, la memoria y la imaginación pueden confundirse e interaccionar sin constreñimientos ni límites: **espacios de tensión, transición, transformación, relación, intercambio e interacción**, que se establecen como un “*entre*”, “más un *devenir* que un *ser*”, tal como lo representan la mesa en actividad en la obra de Sarah Wigglesworth y Jeremy Till “*La comida*”, o la figura de los dibujos del *Pequeño Príncipe* de Saint-Exupéry, que es sombrero, elefante y boa a un tiempo.

“Ante las perspectiva de tener que asumir tal cantidad de disciplina, de no poder deleitarse en las deformaciones, las mezclas, los devenires de las formas, Saint-Exupéry toma la decisión de aprender a volar, y se convierte en piloto de combate, escritor y dibujante; y en un amante del desierto, lugar donde encontraría al “pequeño príncipe”, el único ser capaz de entender el dibujo de la boa que se comió un elefante (un caso primitivo de *morphing*⁸)”

Alejandro Zaera-Polo⁹

El *ámbito* o *espacio intermedio* que estudiamos es esa entidad “*entre*”, en parte plasmada en parte no, autónoma aunque imprecisa y en continuo diálogo con todo su contexto (incluso en el silencio o en el vacío) en tanto que ausencias presentes. Es ese “quizá” o “tal vez” que se constituye como una

entidad fronteriza de disyunción y conjunción a la vez, y que, en el límite, existe como un “devenir” entre un “ser” y un “no-ser”. Es la entidad que siempre está “entre”, la que se asume como “proceso” o “interrelación” al integrar en permanente tensión todos los intervinientes. Es la entidad dinámica,

⁸ El *morphing* es una técnica informática que permite dibujar formas híbridas, superpuestas, mezcladas, intermedias, que pueden ser más o menos figurales.

⁹ Alejandro Zaera-Pólo, “Jean Nouvel, *intensificar lo real*” en *El Croquis* n°65/66, El Croquis, Madrid, 1994, p.42.

conceptual, simbólica, formal o funcional que siempre reside entre un movimiento y un detenimiento. Son esas entidades o ámbitos que constituyen en ciertas arquitecturas actuales todos esos “intersticios” –conceptuales, formales, energéticos y funcionales– ambivalentes y fronterizos, más o menos densos o más o menos sutiles, sin embargo, pasibles de ser pensados, dibujados y contruidos, que podemos percibir, experimentar, ocupar o habitar.

“Maurice Merleau-Ponty describió una realidad “intermedia” o un “terreno en el que es posible reunir las cosas de un modo universal”. Más allá de la cualidad física de los objetos arquitectónicos y de los detalles prácticos del contenido programático, la experiencia enmarañada no es únicamente un lugar de acontecimientos, cosas y actividades, sino algo más intangible que surge a partir del despliegue continuo de espacios, materiales y detalles superpuestos. Puede ser entonces que la “realidad intermedia” de Merleau-Ponty sea análoga al momento en el que los elementos individuales comienzan a perder su claridad, el momento en el que los objetos se fusionan con el campo.”

Steven Holl, “Zonas fenoménicas”¹⁰

Planteado de manera general, el tema es posiblemente tan antiguo como el propio pensamiento humano, y si la cultura contemporánea lo trata de nuevo debe ser porque aporta a esta cuestión nuevos matices que será interesante investigar.

El tema del trabajo será, por tanto, la manera en que la cultura arquitectónica contemporánea, o algunos de sus productos, retoman y valoran *lo intermedio*. que la cultura arquitectónica contemporánea, o algunos de sus productos, retoman y valoran *lo intermedio*.

| Cuestiones implícitas

En términos genéricos a lo largo del presente trabajo nos proponemos contestar y desarrollar las siguientes cuestiones, cuya reflexión ha constituido el fundamento para la investigación en el ámbito del tema de lo intermedio:

- ¿Qué es lo *intermedio*? ¿Cómo lo entendemos? ¿Es lo *intermedio* un “lugar”? ¿Lo *intermedio* puede ser entendido como “lugar” en la arquitectura?

¹⁰ Texto “Zonas fenoménicas. La experiencia enmarañada: la fusión entre objeto y campo”, en Steven Holl, *Cuestiones de percepción, fenomenología de la arquitectura*, Gustavo Gili, col. GGmínima, Barcelona, 2011, p.14. El texto original “Phenomenal Zones” fue escrito en 1992-1993 y publicado en el número especial *Questions of Perception, Phenomenology of Architecture: Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez-Gómez* de la revista *a+u – Architecture and Urbanism*, Tokio, julio 1994, p.44-119: “En este ejercicio, cada “zona” se corresponde con un fenómeno perceptivo: tacto, olfato, vista. etc. En la síntesis arquitectónica estas categorías se superponen de una manera natural. Nuestro objetivo es investigar las características dominantes de la percepción y las consecuencias experienciales arquitectónicas.” Steven Holl, *ibidem*, 2011, p.13.

- ¿Por qué es pertinente reflexionar sobre lo intermedio en la cultura contemporánea?
- ¿La aparición del tema de lo intermedio en la cultura contemporánea tiene antecedentes en la cultura tradicional?
- ¿Es el tropo de lo intersticial un tema vigente en la arquitectura contemporánea? Si así es, ¿de que modo aparece? y ¿cuáles son las obras en las que es más significativo?
- ¿Podrá el Monumento de Berlín de Eisenman constituir un lugar intermedio paradigmático en la producción arquitectónica (y artística) actual?
- ¿Qué contribuciones puede traer esta reflexión sobre lo intermedio para el entendimiento de la cultura o producción arquitectónica contemporánea?

| Objetivos

Después de planteadas las cuestiones iniciales, de delineamiento general pero que posibilitan dirigir o encuadrar la problemática surgida, **los objetivos de la tesis son los siguientes:**

- Estudiar y explorar el concepto de “intermedio” en cuanto *lugar intersticial, fronterizo, ambivalente* o *multivalente*; estudiar sus características, funciones y ubicaciones dentro de la cultura contemporánea y definir sus categorías, tipos, modalidades, etc., detectando sus antecedentes culturales más importantes; asociarlo reflexivamente a obras significativas de la arquitectura que lo presentan comprobando su valor operativo, para así poner de manifiesto su sentido e importancia tanto en el proceso de proyecto como en el propio objeto arquitectónico.
- Enfocar la investigación en la *modalidad figural* (imprecisa) de lo intermedio y detectar sus relaciones o implicaciones en el ámbito de la arquitectura contemporánea, a través del estudio específico de obras de arquitectos como Eisenman, Holl, Tschumi, Toyo Ito, Van Berkel y Bos, Fujimoto, y Siza que, de un modo u otro, indagan, dibujan, experimentan o enaltecen dicha modalidad. El estudio tendrá como trasfondo el concepto del *in-between* de la obra de Peter Eisenman, por ser relevante para el tema y constituir un caso único por la relación que se establece entre teoría y práctica dentro de la propuesta arquitectónica contemporánea, así como toda la contextualización que hacemos en el ámbito de la cultura contemporánea, donde los conceptos de la *filosofía del límite* de Trías son unos de sus principales fundamentos.
- Como contrapunto y para consolidar la reflexión sobre el *tropo de lo intersticial* en la arquitectura actual, y poder así evaluar su valor operativo, nos proponemos estudiar en paralelo, y de manera puntual otras obras/temáticas de la arquitectura, así como ciertas obras y conceptos del campo del arte (momentos puntuales en el dibujo, la pintura, la escultura y la instalación) y del pensamiento en

general, por revelar una importante condición del ámbito de lo intermedio en la contemporaneidad. El propósito final es encontrar semejanzas/compatibilidades o diferencias/divergencias entre los distintos ámbitos para poder entender con mayor claridad el sentido y valor del espacio intermedio en las obras de arquitectura estudiadas, y en la cultura contemporánea en general.

En el desarrollo de la investigación, y dentro del ámbito específico del tema de lo intermedio en la arquitectura contemporánea, **pretendemos lograr lo siguiente:**

- Como punto de partida y como ámbito central de reflexión, pensar **lo intermedio como espacio intersticial** (de interacción, transición, transformación, relación e intercambio) en cuanto **lugar-límite/fronterizo**; un espacio que al mismo tiempo es espacio de mediación (dialógico, conjuntivo, de encuentro interactivo entre identidad y alteridad) y de separación (disyuntivo, en discontinuidad por reconocimiento de la identidad y por aceptación de la alteridad como dos entidades distintas).
- Estudiar y categorizar la **naturaleza enigmática, imprecisa y tensionada del ámbito intermedio** (conceptual, formal, funcional o perceptivo) e identificar su **modalidad figural**: de ámbito que encarna la ambivalencia de la línea fronteriza desdibujada o dilatada entre *figura-fondo* (interior-exterior, interior-interior, forma-función, función-uso, etc.), revertiendo la relación de *figura-fondo* en *figura-figura* en la que todo se intercepta, superpone o funde; y de ámbito que se constituye como entidad autónoma, aunque sus cualidades advengan de las cualidades de los términos (entidades o ámbitos) de la interacción.
- Detectar en las obras de arquitectura elegidas la presencia conceptual, formal, funcional o perceptiva de lo **intermedio figural**, tanto en su **categoría matricial o generativa** (en tanto que *espacio-matriz* en el proyecto), como en su **categoría objetual** (en tanto que *ámbito-límite* –objeto, condición o espacio fronterizo– en el edificio o lugar), y evaluar su importancia.
- Reflexionar sobre la **función**, el **sentido** y el **valor del ámbito intermedio figural** en la cultura arquitectónica contemporánea en cuanto ámbito de “devenir”, ámbito de proceso, transformación e interacción *no logocéntrico*¹¹ y, a menudo, paradójico, politópico y multidimensional. Es este un ámbito a la vez de identidad y diferencia, que manifiesta en su constitución la tensión intrínseca no

¹¹ Según el filósofo Jacques Derrida, la metafísica de la tradición cultural del pensamiento occidental se basa en el *logocentrismo* que propone el privilegio de la *presencia*, donde esta es más valorada que la *ausencia*. El *logocentrismo* se basa en una axiología jerárquica que establece un orden de valores en las parejas de opuestos subordinando siempre uno de los términos al otro: « *normal/anormal, Standard/parásita, lleno/vacío, serio/no-serio, literal/no-literal (...)* positivo/negativo y *ideal/no-ideal...* » (Jacques Derrida, “*Limited Inc.abc*” (1977), *Glyph*, 2, p.236; in Timothy Yates “*Jacques Derrida: “there is nothing outside of the text”*”, p.208). Según Derrida se trata de una estructura de pensamiento que concibe el mundo en una base de polaridades y cuya organización depende de un sistema de prioridades donde uno de los lados es valorado y el otro se vuelve secundario, innecesario o incluso peligroso.

solamente de los opuestos dialécticos sino de todas entidades presentes, asumiendo e integrando todas las polaridades sin dejar que cada una de ellas pierda completamente su identidad, y valorando su relación intrínseca, una relación que integra la contradicción, asume el conflicto y promueve la interacción de las partes.

| Metodología

En términos genéricos, para el desarrollo y la profundización de la investigación, proponemos como metodología un sistema de reflexión en *espiral* (no lineal), que nos permitirá ir alcanzando niveles cada vez más profundos de conocimiento de las temáticas debatidas a medida que se avanza en los capítulos. La disertación se inicia desde un punto de vista más genérico o abarcador (a modo de acercamiento) con el objetivo de presentar y definir el concepto de *intermedio* (Parte I: capítulos I y II), para luego centrarnos más profunda y detenidamente en el análisis de las obras elegidas, culminando dicho análisis con el Monumento de Berlín de Eisenman, que presentamos en el último capítulo a modo de síntesis de todo el discurso reflexivo (Parte II: capítulos III, IV y V). Las imágenes elegidas funcionarán como “satélites” en el desarrollo y profundización del discurso, repitiéndose a veces en función de la dinámica de reflexión en espiral.

A lo largo de la investigación hemos visitado *in situ* todas las obras de arquitectura que analizamos, excepto la Casa N de Fujimoto en Japón, la Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura Aronoff y la Galería Storefront de Holl y Acconci en los Estados Unidos, y la *Glass Video Gallery* de Tschumi en Groningen.

En términos específicos proponemos la siguiente metodología para el desarrollo del trabajo:

1. Reflexión sobre el término de “lo intermedio” en sentido lato y general a modo de presentación. Estudiamos qué es y cómo se entiende lo “intermedio”, el “ámbito intermedio”, el “entre”, y cuál es su etimología y fenomenología cotidiana. Revisamos también dónde se encuentra o insiere el término en el campo humano y ontológico, a la vez que realizamos una reflexión histórico-simbólica de momentos importantes de la cultura arquitectónica tradicional, y vemos dónde se destaca su relación con algunos conceptos del pensamiento científico actual en el contexto cultural contemporáneo. Se trata, en primera instancia, de buscar el término “intermedio”/“entre” en el mundo cotidiano o en la realidad próxima, y desvelar su significado. Y en un segundo plano, se trata de agrupar y categorizar las diferentes posibilidades de lo “intermedio”, aunque todavía de un modo poco profundo, especificando su condición de “entre” en los distintos campos disciplinares: etimológico, científico, religioso y pensamiento en general.

2. **Definición y categorización del concepto de intermedio** como *ámbito intersticial fronterizo* en tanto que lugar simbólico en la cultura; en tanto que espacio poético, estético y geométrico entre *figura* y *fondo* (literal y metafóricamente) en el arte y la arquitectura; y en tanto que modalidad *figural* como espacio de tensión, transformación e interacción, de límites imprecisos, donde lo *translúcido*, la *penumbra* y la *espuma* son las metáforas elegidas.

3. Reflexión y **comprobación del valor operativo de lo intermedio** como ámbito intersticial fronterizo –*figural/flotante/impreciso*– en cuanto espacio poético, estético y evocador en algunas obras **en el campo del arte** –dibujo, pintura, escultura e instalación– a través de una interpretación fenomenológica, directa y centrada en el propio objeto.

4. Extensión de la reflexión y **comprobación del valor operativo de lo intermedio** en su modalidad *figural* en ejemplos (proyectos y obras) **en el campo de la arquitectura contemporánea**, con distintos niveles de complejidad: conceptual, formal y espacial. El objetivo es identificar y clasificar los tipos, ubicaciones, modalidades y categorías de “entre”/“ámbitos intermedios” en sus diferentes grados de manifestación o presencia, desde lo conceptual a lo físico y vivencial. Para el estudio de lo intermedio en el objeto o lugar arquitectónico proponemos dos niveles de análisis que, respectivamente, se relacionan con sus dos categorías, *matricial* o generativa y *objetual*: en el proyecto (proceso productivo) –el *espacio-matriz* en cuanto lugar de la invención–; y en el objeto o lugar (forma, configuración, función/uso) en cuanto ámbito arquitectónico construido como concretización del *espacio-matriz*.

El estudio se centrará en algunas obras y proyectos de la arquitectura contemporánea (aproximadamente dos décadas de transición entre siglos) que consideramos significativos para el tema, entre las cuales se halla el Monumento de Berlín –*Memorial de los judíos asesinados en Europa*– de Peter Eisenman, realizado entre 1998 y 2005. Este monumento se considera paradigmático en la temática que nos ocupa, desde el concepto al uso y/o experiencia vivida, razón por la cual formalizará el quinto y último capítulo de este trabajo. La reflexión sobre las obras será complementada paralela y se completará puntualmente con otros análisis críticos y comparativos de obras de arquitectura (de los mismos o de otros autores) que juzgamos pertinentes para el debate, en corroboración con todo lo estudiado y con el actual paradigma cultural.

5. Para esta **reflexión, categorización y comprobación** hemos recurrido a la propuesta categorial de la *filosofía del límite* de Eugenio Trías como modelo referencial, y para una mayor claridad y rigor en la definición y caracterización de los tipos, las categorías y modalidades de lo intermedio (cf. capítulo II, 3.4. y 5.). La filosofía del límite de Trías es una de las referencias teóricas centrales en la fundamentación del tema, precisamente, porque su objeto de estudio es *lo fronterizo*, el *limes* o *espacio límite* que, tal como Trías propone, es *ámbito intermedio* “entre” lo *fenoménico* (lo conocido) y lo *hermético* (lo desconocido): la indagación del “límite en tanto que límite”. Específicamente, proponemos que el estudio sea hecho

en base a sus dos categorías limítrofes: la “*matriz*” (primera categoría fenomenológica que, según Trías, es el *lugar previo* que precede a la *existencia*), a la que asociamos la categoría matricial de lo intermedio (el *espacio-matriz*: un espacio intermedio en el proyecto arquitectónico o artístico, entre la idea o el primero registro y la concretización); y el “*ser del límite*” (categoría fronteriza que, según Trías, es el *ser fronterizo*, potencia conjuntiva y disyuntiva a la vez), a la que asociamos la categoría objetual de lo intermedio (el *ámbito-límite*, que es un ámbito intermedio construido/materializado, inmanente en el edificio o lugar arquitectónico bajo una forma, configuración, función o uso).

6. Finalizamos la investigación con una **lectura crítica y sintética de lo descubierto** sobre lo *intermedio figural* en cuanto *espacio intersticial fronterizo*, en sus diferentes niveles y grados de representación y significación en el campo arquitectónico actual, **evaluando su sentido y valor** con el debido encuadre en el contexto histórico-cultural contemporáneo.

| Estructura: los 5 capítulos

Para cumplir los objetivos enunciados y exponer lo investigado de manera clara y acorde a la inherente ambigüedad del tema, la tesis se estructura en **dos partes y cinco capítulos** (Parte I –presentación y concepto de lo intermedio–: capítulos I y II; Parte II –obras, casos de estudio–: capítulos III, IV y V), además de la introducción y la conclusión. Todos ellos se articulan progresivamente en un sentido de mayor profundidad, especificación y ejemplificación en el ámbito concreto de algunas obras significativas de la arquitectura contemporánea y de momentos del arte como referencia paralela y puntual.

PARTE I | LO INTERMEDIO: PRESENTACIÓN Y CONCEPTO

Capítulo I | Presentación de lo intermedio

De una manera genérica y amplia en este capítulo se realiza un encuadre simbólico y cultural del tema. Planteamos el ámbito y origen de “lo intermedio” en una aproximación semántica, genealógica y cultural inicial del tema, tanto en el campo genérico del pensamiento como de la arquitectura. Realizamos una presentación que va desde lo cotidiano hasta lo epistemológico, toda vez que se trata de un término ambiguo en su significado y ubicación. Esta aproximación cultural al tema de lo intermedio –de detección, descripción y valoración– incide sobre todo en:

- Momentos importantes de la **cultura tradicional** (cf. punto 1.), donde hacemos referencia a Mircea Eliade y a su entendimiento de la experiencia religiosa de la no homogeneidad del espacio, y a la necesidad de intercambio entre el cielo y la tierra para el desarrollo de la existencia humana. Esto es algo que, por un lado, se puede observar en los lugares sagrados como el *mundus* y

el *pomoerium*¹², el *templum* o santuario y la propia ciudad; por otro lado, se puede observar en el tiempo y acción sagrados traducidos en el rito de fundación y en la fiesta, genuinos lugares intermedios y acontecimientos intermedios.

- El **contexto cultural contemporáneo** (cf. punto 2.), donde reseñamos las más significativas ocurrencias en el pensamiento actual y sus respectivas propuestas estéticas, así como algunos conceptos importantes en el pensamiento científico actual¹³ que, testimoniando puentes o transiciones, revelan otras posibilidades de ámbitos o espacios intermedios, ambivalentes y fronterizos. Nuestra intención es contextualizar el tema en el actual tiempo de transición entre siglos, eras y paradigmas culturales, que, como afirma Jencks, caracteriza el *nuevo paradigma de la complejidad* de la arquitectura¹⁴.

En este nuevo paradigma se predica la adopción de sistemas auto-organizativos y de formas semejantes de apariencia dinámica, que brinden libertad, complejidad, variedad, fluidez, polivalencia y emoción, evocando otras espacialidades, otras posibilidades de diseño, construcción y ocupación del lugar y, consecuentemente, otras formas de interpretación y rehabilitación de la ciudad construida. Este es un paradigma cuyas facetas, según Jencks, son la fractalidad, la tecnología orgánica, las formas topográficas, las formas ondulatorias y la arquitectura cosmogénica. Estas facetas vienen a destituir el concepto de “repetición” (igualdad, constancia, identidad, monotonía) vinculado al mecanicismo, materialismo, determinismo y reduccionismo de la modernidad, cuyo influjo se hizo notar claramente en las geometrías y conceptos de la arquitectura moderna donde se destaca el “*less is more*” de la obra de Mies.

Este es el nuevo *Zeitgeist*, el espíritu del tiempo de la contemporaneidad, que llama a un cambio de esquemas de objetos a relaciones, a un pensamiento más holístico, sistémico o complejo (E. Morin), y a una nueva conciencia colectiva sobre la realidad que anuncia la crisis de la percepción, el cambio de

¹² Como ya se ha referido, el *mundus* era el pozo excavado en el centro de la ciudad que conectaba los “tres mundos” (subterráneo, terrestre, celeste), y el *pomoerium* es la sagrada “tierra de nadie” en la que se construía la muralla que distinguía la tierra protegida (la aldea, villa o ciudad, el mundo civilizado) del mundo de los bárbaros (el mundo desconocido).

¹³ Tal como el *principio del tercero incluido* al que se vincula el pensamiento sistémico, en el entendimiento de la realidad como *unidad dinámica abierta* y de la energía como *sustancia-espacio-tiempo-información* entre lo potencial y lo actual; el espacio-tiempo; la dualidad onda-partícula; la *superposición de estados*; la *posibilidad/tendencia de ser* de las entidades cuánticas; o el *campo mórfico* de Sheldrake, entre otros.

¹⁴ Cf. Charles Jencks, *The Architecture of the Jumping Universe*, Academy Editions, Great Britain, 1995; ed. revisada: Academy Editions, 1997; “*Nonlinear Architecture, New Science = New Architecture?*”, en *Architectural Design* n°129, Londres, 1997, p.7; “*The New Paradigm: Non Linear Architecture*”, *Lotus International* n°104, Mondadori Editore, Milán, 2000, p.80-94.

paradigma y nuevos valores, tal como defiende F. Capra a través del concepto de *punto de mutación*¹⁵. El entendimiento y comprobación por parte de la ciencia de que la realidad es una unidad abierta y una pluralidad compleja de múltiples niveles sigue inspirando a la arquitectura y al pensamiento en general, siendo los “espacios intermedios” que investigamos un testimonio más. Estos lugares, más que espacios son “espacialidades”, micro o macro *topografías intersticiales* que de algún modo reflejan la nueva mirada que se ha instaurado en el amplio campo de la cultura contemporánea. Esta es una mirada más interactiva, que se pretende no logocéntrica, sistemática y transdisciplinar, cada vez más enfocada en el estudio de *las relaciones entre las cosas*. Desde ahí emerge una nueva forma de sentir y percibir el mundo, los lugares y los espacios, que implica un cambio paulatino en el modo de pensar y dibujar la arquitectura, y consecuentemente de interaccionarse con y en ella.

Capítulo II | El concepto de intermedio

Tras la presentación y acotamiento genérico del tema de lo intermedio y su respectiva contextualización y ubicación cultural, en el capítulo II **construimos y definimos el concepto de intermedio basándonos en distintas aportaciones fenomenológicas, epistemológicas y estéticas**. Dado el carácter ambiguo del término, la definición del concepto no se realiza únicamente en el campo específico de la arquitectura (donde el tema de la geometría está implícito) sino también recurriendo a otros ámbitos disciplinares más o menos próximos, como el arte, la filosofía, el pensamiento y el lenguaje en general, así como ciertos conceptos, metáforas o encuadres teóricos precisos. La definición del concepto empieza con una reflexión sobre el “ámbito intermedio” en tanto que:

- **Lugar simbólico** (cf. punto 1.). El objetivo es comprender sus cualidades, valor y sentido en momentos que consideramos importantes en la cultura tradicional. En este primer punto se exploran

¹⁵ El concepto de *punto de mutación* del físico Fritjof Capra muestra una nueva visión sobre el mundo occidental, según la cual este vive en la actualidad en un importante momento de transición histórico: tras un ciclo de quinientos años las culturas declinantes y las emergentes se encuentran en un mismo período, pero aunque sean contemporáneas viven de alguna manera en mundos distintos, de lo cual se derivan toda una serie de conflictos, desajustes y malentendidos culturales, sociales y políticos. Capra dijo, citando al *I Ching* (“*Después de una época de decadencia llega el punto de mutación*”) que la nueva cultura en ascensión destinada a remplazar las rígidas instituciones socio-políticas y sus obsoletas tecnologías es hija de los movimientos sociales de los años 60 y 70. Esta nueva visión es apoyada por un grupo de científicos actuales como Bohm, Capra, Sheldrake, Pischinger, Basarab Nicolescu, Lothar Schäfer, Fernand Schwarz, entre otros (en cierto modo seguidores de lo que Planck, Einstein, Bohr, Born, Heisenberg, entre otros, descubrieron en el siglo XX) y también es apoyada por pensadores actuales como Edgar Morin, Ken Wilber, Eugenio Trias, Giovanni Reale, George Steiner, Richard Tarnas, entre muchos otros, que defienden una reconciliación entre la ciencia y la religión (o la inmanencia del espíritu humano) con base en un entendimiento sistémico y holístico de la realidad. Cf. Fritjof Capra, *El tao de la física*, Sirio, Málaga, (1ª ed. original: *The Tao of Physics*, 1975) 2005; Fritjof Capra, *O ponto de Mutação – A Ciência, a Sociedade e a Cultura emergente*, Cultrix, São Paulo, (título original: *The Turning Point*, por Fritjof Capra, 1982. 1ª ed. Cultrix: 2005) 2011; Fritjof Capra, *La trama de la vida, una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, Anagrama, Barcelona, (1ª ed. original: *The Web of Life*, Anchor Books, Nueva York, 1996. 1ª ed. Anagrama, 1998) 2003.

conceptos que salen fuera de la vertiente racional del pensamiento y que nos revelan otros modos de entender la realidad, conceptos como la *coincidentia oppositorum*¹⁶ (lugar síntesis y paradójico de máxima tensión, unión, integración y superación de los contrarios); el *metaxú* (el concepto platónico de intermedio) y la *chora* (el lugar/territorio receptáculo, la matriz: *receptáculo del devenir* y *lugar de inscripción*) en la acepción de índole platónica y de Derrida; el mundo intermedio de la imaginación, donde abordamos los conceptos (y sus valores) de *mundus imaginalis* de Henry Corbin, de “imaginación activa” (potencia mediana, mediadora y creativa), de “razón poética”, que reside entre el pensamiento lógico y el simbólico, así como los dos regímenes de la imaginación/ /imágenes (diurno y nocturno) elaborados por Mircea Eliade¹⁷ y Gilbert Durand¹⁸, que constituyen el fundamento de las modalidades *figurativa* y *figural* que hemos definido para lo intermedio.

- **Lugar geométrico** (cf. punto 2.). La *vesica-piscis* (la conjunción, la intersección), la cinta de Moebius y la botella de Klein (la continuidad, lo topológico), la espiral (la continuidad y la discontinuidad, los múltiples niveles), y los sistemas plegados, fractalizados y rizomáticos entre lo anguloso y lo redondeado son, en una permanente *repetición en diferencia*, formas posibles de representación y presentación del ámbito intermedio en cuanto espacio fronterizo, de tensión, transición y transformación, cada vez más indagado en las arquitecturas actuales. Son geometrías a menudo usadas para el diseño de espacialidades intermedias –“topografías intersticiales” y “espacialidades líquidas”– que entrelazan o funden interior-exterior e interior-interior, proponiendo múltiples perspectivas, entre visibilidades, invisibilidades, resonancias, luminosidades, virtualidades, espejismos, reversibilidades, etc.
- **Lugar-límite** (cf. punto 3.). Vemos que se trata de un lugar intersticial fronterizo, entre figura y fondo, entre identidad y diferencia, entre ser y devenir, y entre decible e indecible (cf. puntos 3.1., 3.2., 3.3. y 3.4., respectivamente). Entrecruzamos los campos del arte, la arquitectura y el pensamiento para definir, fundamentar y ubicar culturalmente las dos modalidades del ámbito intermedio: *intermedio figurativo* e *intermedio figural*.

Para su caracterización y ubicación cultural recurrimos a algunas referencias semánticas y sintácticas puntuales en tanto que antecedentes de la emergencia de la condición *figural* en el campo de la arquitectura contemporánea: desde los breves apuntes sobre el carácter transitorio y fluido de la forma y espacio barrocos; pasando por lo *figural* en el espacio pictórico de la sensibilidad subjetiva

¹⁶ Lugar paradójico de la unidad-totalidad que, según los antiguos (cosmovisión de índole platónica) reside entre el mundo del alma (*Psiké*) y el inteligible (*Nous*), y según Eliade, en el mundo mítico de la creación al que tenemos acceso a través del lenguaje simbólico.

¹⁷ Cf. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Paidós/Orientalia, 1998.

¹⁸ Cf. Gilbert Durand, *La estructura antropológica de lo imaginario*, Taurus, 1981.

romanticista; hasta el espacio *figural* de la pincelada y el largo momento impresionista, del espacio-tiempo cuatridimensional cubista, del espacio de la interpenetración neoplasticista y del espacio de movimiento futurista.

Para su fundamentación especificamos las referencias mencionadas anteriormente en el ámbito del pensamiento o reflexión filosófica, entrecruzándolas con breves apuntes en el ámbito del lenguaje, de la arquitectura y del arte. Encontraremos referencias y apuntes sobre distintos temas: la identidad y diferencia en el lenguaje, con el signo ambivalente y el signo polisémico; las temáticas del pensamiento postestructuralista, con los conceptos fronterizos de *goce*, *texto*, *neutro* y *epojé* de Barthes, y con el espacio de devenir y transformación (*figural*) de Deleuze, que valora el proceso, la relación y la acción del *sentido-acontecimiento*, de la *línea de fuga*, del *devenir otro* y de la *zona de indiscernibilidad*; el espacio de transición e intercambio del *pensamiento en un mundo intermedio* de Sloterdijk, que enuncia los conceptos de *entre autónomo*, de *estar-en-el-medio-de* y de *realidad interfacial*; el *fenómeno gemelo* o *dual* de la arquitectura de Aldo van Eyck; la definición de los conceptos de *entre dialógico*, que integra las polaridades, y de *entre no-dialógico*, solo relativo al espacio que se encuentra entre las polaridades, tan bien ejemplificado en el *entre libre* de las series de danza de Merce Cunningham; y, finalmente, el *cerco fronterizo*, el *espacio-luz* y el *signo flotante*, como lugares-límites en la filosofía de Trías, entre lo decible y lo indecible¹⁹.

Después de este primer momento de reflexión, reseñamos lo *translúcido*, la *penumbra* y la *espuma* como las metáforas del ámbito intermedio figural (cf. punto 4.), concretando el análisis reflexivo de este capítulo con una categorización del espacio intermedio definida en una tabla categorial (cf. punto 5.) de tipos, ubicaciones, modalidades y categorías, y fundamentada en todo lo estudiado.

PARTE II | LO INTERMEDIO FIGURAL: INTERSTICIAL, FRONTERIZO E IMPRECISO

OBRAS REFERENCIALES

A partir de aquí, el estudio se enfoca en la reflexión sobre lo **intermedio en su modalidad *figural***, una modalidad de dinámica enigmática (imprecisa/indicial/flotante), literal y metafóricamente.

Capítulo III | Espacios intermedios figurales a través del objeto artístico

¹⁹ Aquí (cf. punto 3.4.) abordamos reflexiva y puntualmente proposiciones inscritas en la *filosofía del límite* de Eugenio Trías, entre las cuales se encuentran: el concepto de límite, en sus vertientes ontológica (el límite como *cerco fronterizo*) y topológica (el límite como *espacio-luz*), que constituye de una manera general el fundamento más coherente de nuestro tema de lo intermedio en tanto que lugar-límite o fronterizo; la tabla categorial en la cual, como ya habíamos referido, se fundamentan nuestras dos categorías de lo intermedio (matricial y objetual); y los conceptos de *ser fronterizo* y *signo flotante* en los cuales se fundamenta la *modalidad figural* de lo intermedio.

A través del objeto artístico, en este capítulo comprobamos el **valor operativo y simbólico de lo intermedio figural** ya identificado, caracterizado y categorizado en el capítulo anterior. Reflexionamos sobre un conjunto de obras de arte (de dibujo, pintura, escultura e instalación) que consideramos referenciales en el tema, y cuyo estudio creemos importante para la definición del concepto de intermedio, así como para la posterior reflexión en el ámbito de la arquitectura.

Primeramente (cf. punto 1.) reflexionamos sobre el *espacio-matriz* como el lugar de la invención, lugar de generación, transformación, ensoñación y evocación, en tanto que primera indagación concreta de la categoría matricial de lo intermedio. Abordamos temáticas como: el lugar poético; la invención; la *poiesis* (el *des-velar* o la *pro-ducción de presencia*); la matriz pictórica; el estudio del “diagrama figural” (de flujos, sensaciones, implicaciones y accidentes) de la pintura de Bacon a través del concepto de diagrama de Deleuze; la forma como proceso y el espacio objetivo patente en las Cárceles imaginarias de Piranesi (entre realidades), en los dibujos de Giacometti (entre dibujar y desdibujar) y en la pintura imaginal de Palazuelo (entre percepción e imaginación). Concluimos la reflexión (cf. punto 2.) con el análisis de cuatro obras, cada una de las cuales presenta una condición distinta de espacialidad intermedia figural. Las obras elegidas son *El Portugués* de Braque: entre plano y profundidad; *Blossoming* de Klee: entre diferencia e identidad; *Cajas Metafísicas* de Oteiza: entre ocupación y desocupación espacial; y, finalmente, *El Gran Vidrio* de Duchamp: el *espacio-luz* entre apariencias, reflejos e invisibilidades.

Capítulo IV | Espacios intermedios figurales en la arquitectura contemporánea

En el hilo del discurso el capítulo IV es central, ya que, tras la identificación, caracterización y contextualización del estatuto o carácter intermedio, aquí se concentran las reflexiones, comprobaciones y evaluaciones en obras específicas de la arquitectura contemporánea. Nuestro análisis se enfoca en la **indagación del ámbito o espacio intermedio de modalidad figural y su función en cada una de las obras elegidas** y en su relación con el entorno cercano, un análisis hecho entre la necesaria constelación de temas y referencias culturales que hemos planteado anteriormente. En el estudio de cada obra identificamos el ámbito intermedio tanto en el proceso de concepción (proyecto), como en la estructura espacio-formal (geometría, configuración y materiales) y en el programa (función y usos a que se destina), evaluando su tipo, ubicación, modalidad y categoría, de acuerdo con la tabla categorial construida. Las obras, en su mayoría proyectadas por distintos arquitectos o estudios, han sido elegidas con la intención de hacer posible la ejemplificación de diferentes tipos, condiciones y contextos de *lo intermedio* en la actualidad (en el proceso de proyecto y en el edificio o lugar propiamente dicho) para así poder llevar a cabo una síntesis reflexiva sobre el tema.

Así pues, comenzamos estudiando el ámbito intermedio en el proceso del proyecto, en la indagación del *espacio-matriz*, a través del concepto de diagrama (cf. punto 1.). A continuación analizamos la

máxima tensión dialógica en cinco obras de distintos autores en las cuales el ámbito intermedio se cualifica como un “entre” específico: como muro (Galería Storefront en Nueva York, de Holl y Acconci); como intersticio (Casa N en Oita, Japón, de Fujimoto); como translucidez y transgresión (*Glass Video Gallery* en Groningen, de Tschumi); como límite difuso (Mediateca en Sendai, de Ito); y como diagrama (Casa Moebius, ‘T Gooi-Utrecht, de Van Berkel y Bos); (cf. punto 2.). En tercer lugar analizamos la condición dialógica típica de la arquitectura de Siza en dos de sus obras, ambas situadas en Portugal: las Piscinas das Marés en Leça da Palmeira y la Iglesia de Santa Maria en Marco de Canaveses (cf. punto 3.).

En todas estas obras analizamos **las operaciones poéticas implícitas y las operaciones estéticas resultantes en sus distintos componentes – desde los estructurales hasta los compositivos y materiales, desde los simbólicos hasta los funcionales y de uso**. La intención es detectar las diferencias y similitudes sintácticas y semánticas del término “intermedio” (bajo la forma de elemento, ámbito, espacio o lugar) en cada una ellas, para poder definir su naturaleza, características o atributos en el campo específico de la arquitectura actual.

Concluimos el capítulo realizando una consideración final del análisis de todos estos casos de estudio y haciendo una **síntesis reflexiva sobre el tropo de lo intersticial en la arquitectura contemporánea** (cf. punto 5.). De manera resumida aportamos sus invariantes y variantes, tanto en las estrategias proyectuales, como en el lugar arquitectónico generado que, de alguna forma, se constituye como *franja intersticial borrosa*. La reflexión se lleva a cabo bajo las siguientes temáticas:

- Objeto transparente (la *imagen-cristal*) versus sistema translúcido, complejo y fluido (la *imagen-flujo*): la crisis del objeto moderno y los sistemas intersticiales contemporáneos; el espacio-tiempo dinámico y multidimensional de la arquitectura actual;
- El lugar arquitectónico como *franja intersticial borrosa*, entre real y virtual, artificial y natural, sentido y sinsentido –las huellas, los indicios, lo *figural*–: la matriz rizomática, el diagrama digital, la planta y sección libres, el muro interfaz participativo-contemplativo y la implícita condición *entre* como estrategias proyectuales; lo ambiental (los diagramas de energía y estados de *suspensión-entre*), las topografías intersticiales y las espacialidades líquidas en la arquitectura actual.

Estos elementos son tropos o “figuras” de lo intersticial patente en todas estas obras de arquitectura reconocidas que creemos que se encuentran entre lo objetual y lo matricial, lo real y lo virtual, la definición y la disolución. Son “ámbitos intermedios” que construyen en el lugar arquitectónico otro tipo de espacios: espacios de diversidad, fluidez, translucidez, evanescencia, emoción, transformación, relación e intercambio, que invitan a los usuarios o visitantes a experimentar la perplejidad, la imaginación, la evocación y la interacción.

Finalmente en el capítulo V concretamos la investigación con una reflexión síntesis sobre lo intermedio como lugar, aplicando y comprobando lo estudiado en una única obra, el Monumento de Berlín de Peter Eisenman: *Memorial de los judíos asesinados en Europa*, que se constituye como un lugar intermedio paradigmático en la contemporaneidad, desde el concepto a las múltiples posibilidades de uso. Por esta misma razón este capítulo está integrado únicamente por el análisis de esta obra, a modo de síntesis del tema investigado en la estructura de la tesis.

Decidimos estudiar esta obra en el ámbito del tema de una forma casi espontánea, solamente a través de dos o tres imágenes, y nuestra satisfacción fue enorme cuando constatamos *in situ* que, de hecho, toda ella constituye un “lugar intermedio”, una zona de inestabilidad intermedia, “*un time warp*”, como dice el propio Eisenman. Es un monumento-edificio-parque como *matriz* en todos los niveles –conceptual, simbólico, compositivo, funcional y ocupacional–; un lugar de indicios a la vez estructurante y estructurado; un lugar figural entre el monumento, el museo y la ciudad. Se trata de un lugar fronterizo entre lo *figural* y lo *figurativo*, lo *matricial* y lo *objetual*, en el que polaridad y no-polaridad, figura y fondo, lleno y vacío, denso y sutil, se entretajan paradójicamente en una especie de campo de fuerzas tensionado por una confrontación constante entre sus identidades y sus diferencias. Es un lugar desdibujado entre forma y configuración, figura y fondo, presencia y ausencia, identidad y diferencia, que denominamos *topografía intersticial*, que aquí se vuelve tan densa como flotante, y a la vez tan deprimente como lúdica. Una topografía-matriz que anuncia el valor del sistema (conjunto de bloques e intersticios), tan reticulado como rizomático, el valor del objeto (bloque), el valor de vacío (intersticio), y el valor de las distintas espacialidades que se generan y conquistan a cada momento. El Monumento se vuelve así, literal y metafóricamente, un *espacio intersticial figural* entre la instalación, la arquitectura y la vida, aludiendo a las metáforas de lo *translúcido*, de la *penumbra* y de la *espuma* en su perceptibilidad inestable, y llevando al visitante/usuario a confundir, o como mínimo a mezclar, contemplación con perplejidad, imagen con imaginación, quietud y silencio con interactividad.

040 | Este capítulo se estructura en dos partes: en la primera reflexionamos sobre el monumento como matriz (matriz conceptual, matriz construida y matriz vivida), en tanto que lugar de indicios (cf. punto 1.); en la segunda, a modo de síntesis, reflexionamos sobre lo estudiado en este lugar intermedio paradigmático con la debida categorización y ubicación en la cultura contemporánea (cf. punto 2.).

Conclusión |

La conclusión consustancia sintética y críticamente lo descubierto y las reflexiones fundamentales exploradas a lo largo del estudio, y abre perspectivas para la continuidad de la investigación del tema.

Nuestra reflexión se enfocará en el espacio intermedio figural, con la intención de dejar explícitos sus distintos niveles de entendimiento y grados de complejidad en cuanto tropo de lo intersticial en la arquitectura actual. Se propone una lectura crítica, correlacionada y objetiva de todas las obras estudiadas, que tendrá como líneas de orientación los siguientes puntos temáticos: lo intermedio como lugar; el contexto cultural contemporáneo; el tropo de lo intersticial y su valor operativo en la producción e interpretación del lugar arquitectónico actual.

Anexos |

En los anexos rendimos un pequeño homenaje al tema de lo intermedio, para lo cual presentamos dos bellos textos: *"El peso y la ligereza"* de Kundera y *"Lectura de una ola"* de Calvino. Presentamos también una breve reflexión sobre las tres divinidades mediadoras de la mitología griega, Hermes, Eros y Afrodita, que, de algún modo, nos han inspirado en el curso de la investigación. Por último, hacemos alusión al cada vez más necesario espacio mediador de la transdisciplinariedad.

"Si un plano es de color amarillo y el otro rojo, surgirá una conciencia de color naranja que incluye al uno y al otro, creando una síntesis que refleja indirectamente la realidad de los dos planos." (...) "(...) la conciencia humana nace del impacto entre (*pelo menos*) dos planos de la realidad. Es en el corazón de ese impacto donde surge y vive la conciencia. En un solo plano o dimensión no se pueden establecer las relaciones de sujeto a objeto que ella necesita para comprender y ser. Gracias a los múltiples impactos que se producen en su devenir, la conciencia se transforma. El nivel de conciencia dependerá de los planos que se crucen."

Fernando Schwarz²⁰

3 | IMPONDERABILI, 1977, Marina Abramovic & Ulay

²⁰ Fernando Schwarz en *"El misterio de los nombres en el Antiguo Egipto"*, Esfinge nº49, sep. 2004.

“Cincuenta proyectores arrojaban imágenes urbanas sobre el pavimento y las paredes de materiales acrílicos. Los visitantes de esta exposición caminaban entre la misma, fluyendo entre las imágenes como si estuvieran caminando sobre el agua.”

Visions of Japan, exposición 1990, Londres | Toyo Ito

Lo intermedio: presentación y concepto | PARTE I

presentación de lo intermedio | Capítulo I

el concepto de intermedio | Capítulo II

presentación de lo intermedio | Capítulo I

aproximación a lo intermedio: ámbito y origen del término | 1

lo intermedio en el contexto cultural contemporáneo | 2

“(...) el sabor de la manzana no está en la propia manzana –la manzana no se saborea a sí misma– ni en la boca de quien la come. Requiere un contacto entre las dos. Lo mismo sucede con un libro o una colección de libros, con una biblioteca.”

Jorge Luis Borges¹

¹ Jorge Luis Borges, mientras recordaba lo que escribió el Bispo de Berkeley sobre el sabor de la manzana, en *Este Oficio de Poeta*, Teorema, Lisboa, 2002, p.9. Trad. de la doctoranda.

1. APROXIMACIÓN CULTURAL A LO INTERMEDIO: ÁMBITO Y ORIGEN DEL TÉRMINO

1.1. PRESENTACIÓN Y ACOTAMIENTO DEL TEMA DE LO INTERMEDIO

El acercamiento al término “*intermedio*” viene motivado por su aparición recurrente en la cultura contemporánea. Cuando se utiliza coloquialmente el término tiene un carácter espacial o temporal, sin embargo, utilizado en el contexto cultural, se refiere generalmente al tema de la identidad o del sentido. Desde este punto de vista, *lo intermedio* es, en primer lugar, un ámbito: el ámbito existente entre dos o más términos. Pero su valor no surge de su mero carácter de “ámbito estático”, vacío y disponible, sino del hecho de ser un lugar de mediación y transformación, un ámbito de comunicación, de intercambio, de relación entre los términos: un “**lugar fronterizo**”, ambivalente, paradójico; un *lugar-límite* física y/o conceptualmente dinámico, un umbral, un *devenir*.

1 | PINTURA HABITADA 1, 2 y 3, 1975-76, Helena de Almeida

Más aún, *lo intermedio* puede ser, simplemente, un vacío, un silencio, una invisibilidad, una percepción mínima, una imprecisión, una nada... un *inframince*¹, como diría Duchamp.

¹ El *inframince* es un concepto creado por Duchamp y central en su obra. El *inframince* alude a una realidad de pequeños matices o percepciones 'entre' las cosas, como por ejemplo, y tal como el propio Duchamp refiere en sus notas posteriores (1935 e 1945), el calor que libera un asiento recientemente ocupado, el sonido del terciopelo de los pantalones cuando las piernas rozan una en la otra, o el humo de un cigarrillo como imagen del devenir, de la transparencia y del olvido. El concepto también se extiende a cuestiones de representación y percepción, como las diferencias entre los originales y las copias, los espejos y sus reflejos, los objetos y sus sombras, etc.

1.2. EL TÉRMINO: *INTERMEDIO*

1.2.1. El campo semántico

Intermedio. “Que está entre los extremos de lugar, tiempo, calidad, tamaño, etc. Espacio que hay de un tiempo a otro o de una acción a otra”².

Inter. Entre o en medio. Entre varios.

Interacción.

Intercadencia (desigualdad o inconstancia).

Intercalar. Interceder. Interponer. Introducir. Interpolar.

Intervalo. Intersticio. Intruso. Intérprete. Intercambio. Interclusión. Intercolumnio. Intercomunicación.

Interés: del latín “*inter esse*”, ser entre.

Inter/entre

Interno. Ínterin (mientras tanto). Interino. Interior. Interioridad. Íntimo. Intimidad. Intimar.

Entre. Del latín “*inter*”.

Entreabrir. Entreacto. Entrecano. Entrecavar. Entrecejo. Entrecomillar. Entrecortado. Entrecruzar.

Entredicho. Entremés. Entresijo. Entresuelo. Entretener. Entretempo. Entrever. Entrevista. Entristecer.

Entrometer.

Así pues, lo *intermedio* denota la situación o estado en medio de dos o más cosas. Denota estado intermedio. Denota cooperación de dos o más personas o cosas. Expresa idea de reciprocidad. Significa situación o calidad intermedia.

Lo *intermedio* es también el “**sentido intermedio**” o la “**identidad intermedia**” conseguidos en ese **lugar intermedio**, gracias a esa cualidad de mediación de la que hablábamos.

048 | Lo *intermedio* alude, por tanto, a un lugar subsidiario surgido de los términos a los que conecta; alude a una relación y también a cierta manera de definir la identidad o el sentido.

Al plantear el término de esta forma, inmediatamente surgen dos ejemplos: el primero es el de la **metáfora** y el segundo el del **diálogo**. En la primera aparece un espacio semántico nuevo, que

² En *Real Academia Española*, diccionario de la lengua española, 22ª edición.

va más allá de los términos de partida. En el caso del diálogo ocurre algo parecido, al generarse un espacio en el que el intercambio de sentido es posible. Si nos paramos a pensar un poco más, empezamos a considerar temas tan importantes y complejos como la traducción o la interpretación. Pero antes que su consideración técnica en un ámbito tan especializado como es el del sentido en el lenguaje, el término aparece implicado en el **intercambio**, en el intento de entendimiento entre las personas. Así, frente a todo lo que es enfrentamiento, lucha, exclusión, o separación, aparece en el mismo espacio el fenómeno del diálogo, del pacto, del encuentro o de la mediación.

Lo intermedio, estando íntimamente ligado a la “**relación**” entre dos o más entidades, a la “**interrelación**”, es, como ya habíamos mencionado, un espacio fronterizo, ambivalente (o multivalente), de tensión y transformación. Ese espacio-tiempo limítrofe, o como dice Eugenio Trías en su “filosofía del límite”, esa *franja fronteriza* entre entidades, mundos o cercos, es potencialmente generador de un sistema de relaciones o fuerzas tensionadas. Puesto que siempre invita a un “conflicto”, lo intermedio puede ser entendido al mismo tiempo como un lugar de continuidad y de discontinuidad.

Más un *devenir* que un *ser*, lo intermedio es un lugar fronterizo de tensión permanente, directamente vinculado a los conceptos de **proceso**, **complejidad** y **ambivalencia**:

- Proceso: **Acción** (dinámico, flujo, energía, campo de fuerzas), **Relación** (interrelación, conexión, interconexión, cambio, intercambio, articulación, intercalado) y **Transformación** (mutación, transmutación, transición, alteración, metamorfosis).
- Complejidad: **Diversidad** (heterogeneidad, diferencia, repetición, multiplicidad, multidimensionalidad, cantidad, cualidad) y **Sistema** (estructura, organización, superposición, hipertexto).
- Ambivalencia: **Multivalencia** (varias y distintas valencias, diferencia y repetición, no-logocéntrico).

1.2.2. La genealogía

Planteado de forma general, el tema que nos ocupa es posiblemente tan antiguo como el propio pensamiento humano y, si la cultura contemporánea lo está tratando de nuevo, debe ser porque aporta a esta cuestión matices nuevos que será interesante investigar.

El tema del trabajo versará, por tanto, sobre la manera en que la cultura contemporánea, o algunos de sus productos, retoman y valoran *lo intermedio*.

Más allá de su interés coyuntural, el asunto de lo intermedio parece que plantea un tema “genuinamente humano”, surgido de la necesidad de nuestro pensamiento de establecer conexiones entre asuntos

separados para buscar un sentido. ¿Se trata, quizás, de un asunto permanente, propio del modo de funcionar del pensamiento humano, de su necesidad de relacionar en un mismo espacio de sentido aquellos elementos que previamente ha diferenciado? ¿Se trata de algo surgido de la doble acción de conjunción-disyunción de nuestro pensamiento?

Es posible que la cuestión emane, precisamente, de la manera en que se establecen esas “diferencias entre los términos”, y también de la manera en que esos términos se agrupan en una construcción intelectual.

Posiblemente la historia del pensamiento humano es una historia que oscila entre una forma de diferenciación e identificación estricta y otra más ambigua. Tal vez pudiera establecerse una “historia de los lugares intermedios” unida a una “historia del establecimiento de las identidades”.

1.2.3. La grieta

Desde un punto de vista más amplio, puede que el surgimiento de la conciencia humana, con lo que implica de reconocimiento de la propia identidad y, por tanto, de separación de todo lo demás –incluida la Naturaleza–, sea lo que plantee, a su vez, la primera necesidad de mediación. O como sostiene Morin, el sentimiento de “expulsión de la Naturaleza”, surgido del nacimiento de la conciencia, es lo que plantea la primera necesidad de mediación y retorno: la necesidad de un *religar*. En este sentido, la cultura, el arte y la arquitectura serían un inmenso intento de mediación; un intento de restituir la unidad con la Naturaleza a través de construcciones que intentan dar sentido no solo a lo que es ser Hombre, sino también al universo que se encuentra más allá de una percepción inmediata; construcciones que intentan dar sentido a nuestra misión en esa inmensidad en la que nos sentimos perdidos desde que tenemos conciencia.³

De manera más específica, la técnica o la tecnología, son también una pura mediación, pues pretenden establecer un espacio intermedio entre la Naturaleza y nosotros, un *lugar* en que nos sintamos protegidos para poder ser creativos y productivos, o mejor aún, plenamente humanos.

El hombre intenta “rellenar” a través de la cultura la grieta producida por la conciencia (primaria o *todavía dormida*) entre él y la Naturaleza. Parte esencial de ella es la técnica, la religión, el arte o la arquitectura, que en su condición más elevada y más ética se materializa como una síntesis entre *cultura* y *natura*. Y aunque el pensamiento mágico no hace distinción alguna entre “utilidad” y “sentido”

³ Este tema está tratado por Edgar Morin en *El Paradigma Perdido: el Paraíso Olvidado*, Kayros, Barcelona, 1974.

—por lo que es muy difícil separar entre sí y de manera radical lo que es técnica, arte o religión— parece que desde que el hombre es hombre, desde que produce símbolos, tanto la religión como el arte tienen un carácter mediador específico entre ese mundo inaccesible, hogar de los dioses y de los muertos, y el mundo de los vivos.

1.3. LO INTERMEDIO ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA

1.3.1. La experiencia religiosa de la no homogeneidad del espacio

Según Mircea Eliade, el espacio para el hombre religioso presenta roturas, escisiones, diferencias y discontinuidades; por tanto no es homogéneo sino heterogéneo, y está formado por distintas cualidades o regiones, de las cuales la única real es la del espacio sagrado: “Hay pues un espacio sagrado y, por consiguiente, «fuerte», significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia... (...); para el hombre religioso esta ausencia de homogeneidad espacial se traduce en la experiencia de una oposición entre el espacio sagrado, el único que es real, que existe realmente, y todo el resto, la extensión informe que lo rodea.”⁴

Para Eliade, la experiencia religiosa de la no homogeneidad del espacio es comparable a la “fundación del mundo”, en tanto que experiencia primordial o “experiencia religiosa primaria anterior a toda reflexión sobre el mundo” (Eliade)⁵, puesto que la “constitución del mundo” solo es posible con la ruptura o el límite que es capaz de separar el caos amorfo (no organizado, no sagrado) y constituir un cosmos o mundo consagrado. Este límite, esta ruptura, grieta o escisión es, a nuestro entender, un *lugar intermedio* de tensión, transformación, entendimiento o conciencia entre dos polaridades: el extenso espacio inconsistente y el lugar sagrado que Eliade considera un centro orientador, el único capaz de revelar una realidad absoluta: “Es la ruptura operada en el espacio lo que permite la constitución del mundo, pues es dicha ruptura lo que descubre el «punto fijo», el eje central de toda orientación futura. Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera, no solo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta que se opone a la no realidad de la inmensa extensión circundante. La manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el mundo. En la extensión homogénea e infinita, donde no hay posibilidad de hallar demarcación alguna, en la que no se puede efectuar ninguna orientación, la hierofanía revela un «punto fijo», absoluto, un «centro»”.⁶

⁴ Mircea Eliade, *Lo Sagrado y lo Profano*, Paidós/Orientalia, 1998, p.21.

⁵ Mircea Eliade, *op. cit.*, 1998, p.21.

⁶ Mircea Eliade, *op. cit.*, 1998, p.21.

Este “centro” consagrado en el que se da la experiencia religiosa, comparable al templo, es igualmente un lugar intermedio, ahora en una dimensión vertical, entre el espíritu (lo divino, la materia sutil) y el cuerpo (lo terrestre, la materia densa). Un lugar desde siempre intrínseco al hombre, aunque no siempre conocido por él.

1.3.2. El intercambio

La necesidad de “intercambio” entre el Cielo y la Tierra aparece desde el principio como una condición necesaria para el desarrollo de la existencia humana. La arquitectura surge como condición cultural de posibilidad y consecuencia de esa necesidad.⁷

Tanto la **ciudad** como el **santuario** eran lugares intermedios entre lo sagrado y lo profano, de ahí la importancia de la elección del lugar de implantación y su posterior ritualización y consagración para mantener esa condición mediadora activa; era lo que ocurría en el llamado “rito etrusco”, que describimos sucintamente a continuación. (1.3.3. Los lugares sagrados).

La existencia de un espacio intermedio o de transición queda fijada en la cultura griega a través de las cualidades arquetípicas específicas de los distintos dioses: por ejemplo podemos asociar Hermes al “*logos*-conocimiento-palabra-comunicación”, Eros a la “potencia-impulso-creación-inspiración”, Afrodita al “sentimiento-amor-belleza”, etc. (ver textos en el Anexo). En el ámbito de nuestro estudio nos fijamos sobre todo en la pareja formada por **Hestia** (la polaridad, identidad fija) y **Hermes** (la mediación, identidad dinámica). Hestia, diosa del hogar, simboliza el valor del centro como punto fijo y privilegiado a partir del cual pueden orientarse y definirse todas las direcciones; Hermes, por el contrario, el “mensajero de los dioses”, simboliza el espacio como lugar de tránsito, transacción e intercambio.

Más allá de estos ejemplos tan conocidos, todas las culturas están llenas de esos elementos y lugares de mediación: desde la gruta-matriz neolítica, pasando por el zigurat y la montaña mágica (el monte Sinaí, por ejemplo, lugar de encuentro entre Yahvé y Moisés), hasta llegar al templo. Mástiles y Árboles Sagrados aparecen como lugares de transición, como *Axis Mundi*, en muchas culturas: la propia Vía Láctea ha tenido esa consideración.

⁷ Spencer y Gillen refieren que en las tradiciones de una tribu arunta (los achilpa) había un poste sagrado que representaba un eje cósmico (“con el tronco de un árbol gomífero Numba-Rula hizo el poste sagrado (*kauwa-auwa*)”), siendo alrededor de él donde el territorio se hacía habitable, se transformaba en “mundo”. De ahí la ritualización instituida por la tribu al poste sagrado: “durante sus peregrinaciones, los achilpa lo transportan con ellos y eligen la dirección que deben seguir según su inclinación. Esto les permite desplazarse continuamente sin dejar de “estar” en su “mundo” y, al mismo tiempo, en comunicación con el cielo (..) Si se rompe el poste, sobreviene la catástrofe; se asiste en cierto modo al fin del “mundo”, a la regresión, al caos.”.

Si, por un lado, y de manera general, el hombre solo podía “vivir” de manera habitual en un lugar especial, intermedio, determinado a través de la adecuada relación con lo sagrado, por otro lado, esa relación se actualizaba y regeneraba permanentemente a través del ciclo de muerte y renacimiento que representaba la fiesta, con sus lugares y sus rituales.

Evidentemente, esas acciones de mediación necesitaban tanto de lugares como de rituales y personajes adecuados. Los ritos de transición y de iniciación dirigidos por chamanes son ejemplos conocidos de estas acciones. Toda esta tradición cultural desaparece, se mitiga o se disfraza, en la medida en que deja de considerarse la existencia de lo sagrado, en la medida en que la sociedad –y consiguientemente la cultura– se hace laica y se instaura, casi con exclusividad, el dominio de lo profano.

1.3.3. Los lugares sagrados

1.3.3.1. El *mundus* y el *pomoerium*

En las ciudades fundadas según el rito etrusco, el *mundus* y el *pomoerium* eran *lugares intermedios* que conectaban el mundo cotidiano con el mundo hermético. Tanto el santuario como la ciudad misma eran puntos de encuentro entre lo sagrado y lo profano, que no podían ser edificadas en cualquier lugar ni de cualquier manera. Su emplazamiento respondía a complejas operaciones, como por ejemplo las del llamado “rito etrusco”. Dentro de esa tradición, el *mundus* y el *pomoerium* eran genuinos lugares intermedios de la ciudad histórica etrusca y romana; el primero, el *mundus*, era un pozo excavado en el centro de la ciudad que conectaba los “tres mundos” (el celeste, el terrestre y el subterráneo), mientras que el segundo, el *pomoerium*, era la sagrada “tierra de nadie” sobre la que se erigía la muralla⁸.

Etimológicamente *pomoerium* significa *postmurus*, es decir, detrás o después del muro. En el rito fundacional de las ciudades romanas, heredado de los etruscos, el *pomoerium* o *postmurus* era la franja inaccesible de terreno arado adyacente a los muros o a la muralla que delimitaba la ciudad. En esta franja de terreno no se permitía edificación alguna. Para estos pueblos toda tierra arada era considerada sagrada e inviolable, razón por la cual tanto la muralla como el *pomoerium* eran sagrados. Las puertas de la ciudad carecían de esta condición sacra, pues en la marcación de la muralla se dejaba un espacio sin arar correspondiente al lugar que iban a ocupar las puertas.⁹

⁸ Descrito por J. Rykwert, en *La Idea de Ciudad – Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo*, Hermann Blume, Madrid, 1985.

⁹ Según relata Plutarco en su *Vida de Rómulo* refiriéndose a los ritos fundacionales de las ciudades de los romanos,

Según los relatos de Plutarco (*"Vida de Rómulo"*, XI), en el rito etrusco, se daba el nombre de *mundus*, que significa el "mundo", la "boca del infierno", a un pozo-hoyo probablemente circular, excavado en el suelo que incluía una cámara, un lugar sagrado en el centro de la ciudad al que se arrojaba tierra de la ciudad de origen en señal de toma de posesión del territorio a colonizar¹⁰, y donde se depositaban otros elementos para subrayar su carácter dual como seno y como tumba a la vez.

El *mundus* funcionaba como un santuario consagrado a los dioses infernales, a los *manes*, que eran las almas de los muertos, y a las divinidades de la naturaleza, como Ceres, la diosa de las cosechas, ambos estrechamente vinculados. Era un santuario dedicado a las divinidades ctónicas. Por esta razón el *mundus* era, entre otras cosas, la boca del mundo inferior. Simbólicamente, este pozo era fuente de fertilidad y paso hacia el mundo inferior; "manantial" de la existencia de la ciudad y "matrix" de la misma."¹¹

"Después de haber abierto un foso profundo (fosa), Rómulo lo llenó de frutos, lo cubrió de tierra, erigió un altar sobre él, y trazó con el arado el surco de los límites de protección (*'designat moenia sulco'*)."

Mircea Eliade¹²

Como señala Rykwert¹³, el *mundus* es el hogar de la ciudad, y el *pomoerium* es su umbral. Más aún, según los testimonios antiguos, el *mundus* era femenino (siendo sus deidades Vesta, Tellus, Ceres, los *manes* y los *lares*) y el *pomoerium* masculino (sus deidades son Fidus, Marte y Terminus).

"los que se ponen a la obra de fundar una ciudad rodean y marcan primero con un arado todo el espacio y el recinto en el que piensan edificar...". Rómulo, el fundador de Roma, hizo lo mismo: con su arado trazó un surco en torno al recinto a construir, y con esta línea profunda en el suelo, describía el muro límite, o la muralla de la ciudad, y la "tierra de nadie" sagrada llamada *pomoerium*. Según el rito fundacional que se decía importado de Etruria (región de los etruscos, siglo VI-V a.C.), donde había puertas no se hacía el surco, se dejaba un espacio sin marca, por eso no era considerado un lugar sagrado. Para los romanos la muralla de la ciudad era considerada sagrada porque, como dice Plutarco, "consideraban sagrada e inviolable toda la tierra arada (...) Tal parece ser la causa por la que Rómulo mató a su propio hermano: por haber osado saltar sobre un lugar sagrado e inviolable". Cf. Joseph Rykwert, "La Idea de Ciudad – Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo", Herman Blume, Madrid, 1985, p. 11.

¹⁰ Cf. Joseph Rykwert, *ibidem*, 1985, p.22.

¹¹ Cf. Joseph Rykwert, *ibidem*, 1985, p.149.

¹² Mircea Eliade, *Tratado de historia das religiões*, Asa, Porto, (título original: *Traité d'Histoire des Religions*, 1949, Éditions Payot) 2004, p.463. Dice Eliade que según numerosas tradiciones, al igual que la creación del mundo comienza en un centro, así la construcción de la ciudad debería desarrollarse alrededor de un centro. Ese centro era un *mundus* (foso), el lugar de intersección de los tres niveles cósmicos (celeste, terrestre y subterráneo (infierno)); tal como observó Plutarco (*Romulus*, XII) "se ha dado a este foso, como al propio universo, el nombre de 'mundo'".

¹³ Cf. Joseph Rykwert, *ibidem*, 1985, p.146.

1.3.3.2. El *templum*

En cualquier cultura o civilización el *templum*¹⁴ es un *lugar intermedio* entre el Cielo (como símbolo de lo divino, lo sagrado, lo sutil, una realidad subjetiva y hermética) y la Tierra (como símbolo de lo terreno, lo profano, lo denso, una realidad objetiva y cotidiana). Es un lugar de culto. Arquitectónicamente es un espacio sacralizado, con una forma y orientación específicas, y erigido sobre un lugar específico. Según Mircea Eliade tanto el templo como las ciudades sagradas están asociados simbólicamente a la montaña cósmica, funcionando como imágenes-reflexiones del cosmos (*imagos mundi*) y localizándose en el “centro del mundo”. Son lugares donde se entrecruzan las tres zonas cósmicas (Cielo, Tierra e Infierno), razón por la cual eran construidos en enclaves específicos: normalmente zonas elevadas o promontorios.¹⁵

La estructura espacial básica del templo, independientemente de la forma cultural a la que esté vinculado, es triádica, es decir, se compone de tres zonas, al igual que cualquier célula de un organismo vivo: la zona central (el núcleo de la célula) donde normalmente se encuentra el altar; la zona de transición, el espacio que se encuentra entre el centro y la frontera, sus muros, (el citoplasma en la célula); y la zona limítrofe, la frontera que separa el espacio sacralizado del espacio exterior o no sacralizado (la membrana plasmática de la célula). Estas zonas son lugares intermedios en el templo.

El centro del templo representa metafóricamente el punto central de un círculo o el punto de intersección de la cruz. Normalmente coincide con la zona del altar donde se sitúa el pontífice, pues es el lugar que simboliza el encuentro entre la dimensión vertical y transcendente (el mundo celeste) y la horizontal e inmanente (el mundo terreno). Las otras dos zonas simbólicamente se caracterizan como espacios de transición, preparación, transmutación y protección del centro sagrado en la dimensión horizontal.

¹⁴ El término “*templum*” como lo explica Rykwert en su *La Idea de Ciudad*, siguiendo a Varrón, deriva de “*tueri*” que significa mirar, escrutar, inspeccionar, observar (el *templum* terrestre era según Varrón un “*lugar segregado conforme a ciertas fórmulas definidas de palabras para la observación de los auspicios o los augurios. (...) ha de tener una cerca continua y no más de un acceso.*” Pero tenía también otros significados más generales, como ser cualquier espacio destinado para determinadas funciones del estado y la religión). Siguiendo a los etimologistas modernos, deriva de “*temenos*” (griego), que significa recinto sagrado (trozo de tierra definido por unos límites y consagrado a un santuario), que a su vez deriva de “*temno*”: cortar, rasgar, hendir. Cf. Joseph Rykwert, *La Idea de Ciudad – Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo*, Herman Blume, Madrid, 1985, p.37.

¹⁵ En la terminología mesopotámica los templos recibían varios nombres como “monte casa”, “casa del monte de todas las tierras”, “monte de las tempestades”, “conexión entre el cielo y la tierra”, entre otros; lo mismo sucede con los santuarios de Nippur, Larsa y Sippar denominados “*Dur-an-ki* (conexión entre el Cielo y la Tierra), o la ciudad sagrada de Babilonia, llamada “casa de la base del cielo y de la tierra” o “ligación entre el Cielo y la Tierra”, entre otros muchos nombres. El templo romano igualmente se situaba en el *mundus*, lugar de intersección de los mundos superior-divino, terrestre y subterráneo. Cf. Mircea Eliade, *Tratado de Historia das Religiões*, Asa, Porto, (título original: *Traité D'Histoire des Religions*, 1949, Éditions Payot) 2004, p.464-467. “Se trata (...) de un espacio trascendente, de una estructura diferente del espacio profano, compatible con una multiplicidad y con una infinidad de “centros”.” (Mircea Eliade, *ibidem*, 2004, p.470.).

En este sentido, a través de su espacio arquitectónico, el templo y la ciudad sagrada representan un microcosmos, un modelo reducido del universo, un **espacio-tiempo intermedio “inspirado”** (impregnado de espíritu), constituido por puntos de convergencia, pues son un nudo mágico. Estamos hablando de un lugar por donde pasa el *Axis mundi*, y que funciona como un “intermundo” que relaciona los distintos planos de existencia cósmica. Un lugar intermedio que, como refiere el investigador Fernand Schwarz¹⁶, “puede ser comparado con una inmensa red cuyos nudos son los puntos de unión o “hierogamias” (matrimonio sagrado) entre el Cielo y la Tierra. Así, cada ciudad tradicional es uno de esos nudos mágicos, uno de esos puntos de unión, uno de los elementos estructuradores de la geografía sagrada.”¹⁷

Para Schwarz los templos no son solamente lugares dedicados a las Divinidades, sino también “verdaderas rampas o antenas destinadas a unir la armonía del hombre a la del universo.”¹⁸ El hombre egipcio antiguo vivía entre el mundo sutil y subjetivo –denominado de *Maat*¹⁹ – y el mundo terrestre de la realidad objetiva, intentando unir el orden del cielo a la tierra, el mundo visible al invisible. Esta unión se realizaba a través del rito, que para los egipcios era el único proceso que conseguía renovar la integración del cielo con la tierra. El templo era el lugar que continuaba con este proceso de integración armónica, funcionando como un embrague fijo, físico y simbólico, entre el complejo movimiento cósmico y el diversificado mundo sensible de la tierra.

Con la fundación del espacio sagrado, es decir, con la sacralización del espacio del templo o de la ciudad, se produce una ruptura en el territorio: por un lado está el espacio ordenado, habitable, organizado, “cosmizado”; por el otro, está lo desordenado, lo desconocido, la disolución, el caos, el “sinmundo” de los bárbaros, es decir, todo lo que se encuentra fuera de lo delimitado, fuera del *pomoerium*, en el caso de la ciudad.

¹⁶ Fernand Schwarz: filósofo, antropólogo y egiptólogo argentino que desde hace treinta años que investiga las estructuras simbólicas de las culturas antiguas, y ha dirigido durante muchos años el módulo de Antropología de la Religión en la *École d'Anthropologie* de París.

¹⁷ Fernand Schwarz, *Egipto Iniciático*, Ésquilo, Lisboa, feb. 2007, p.82. Traducción de la doctoranda.

¹⁸ Fernand Schwarz, *Egipto Iniciático*, Ésquilo, Lisboa, feb. 2007, p.106. Traducción de la doctoranda.

¹⁹ Según explica Fernand Schwarz en su *Egipto Iniciático*, el *Maat* es para los egipcios el lugar donde está el orden, la verdad, la justicia; es el lugar de las grandes virtudes y de la autenticidad donde viven los dioses; es el anti-caos, un lugar de descomposición y recomposición de la conciencia, que permite que todo exista de forma equilibrada y en armonía holística. El *Maat* es para el Egipto antiguo la mente cósmica, el principio de la armonía entre el universo y el hombre. El plano de *Maat* que es sutil y subjetivo corresponde de alguna manera al mundo de las ideas puras o arquetipos de la cosmogonía de Platón (el *Nous* griego) que es la dimensión intemporal y permanente donde reside la esencia de todas las cosas.

“(…) para comunicar con ese “Espacio Cósmico” el hombre va a crear un espacio intermediario o “Espacio Mediador” (…) compuesto por templos y ciudades (‘Espacio Arquitectural’). Así el Espacio humano podrá integrarse en el gran espacio cósmico por medio del espacio mediador o arquitectural. (...) Como el sol, las montañas circunscriben el espacio cósmico, las dimensiones del templo o de la ciudad delimitan el espacio arquitectural, geografía sagrada en miniatura. Este espacio arquitectural, como parte del gran universo, tendrá su función y cualidad, mientras que el espacio total no tiene función precisa ni cualidad porque es el resumen de todo. (...) Se disuelve en la oscuridad y se evapora en el infinito. No tiene forma; son necesarios intermediarios para volverlo visible.”

Fernand Schwarz²⁰

1.3.4. La acción y el tiempo sagrados

1.3.4.1. El rito de fundación

Para las civilizaciones antiguas (como la egipcia, etrusca, griega y romana) el rito de fundación consistía en una ceremonia cuya función era presentar simbólicamente el tema fundamental, para así poder organizar un determinado lugar según un orden cósmico. El rito de fundación es la primera “cosmización” de lo sagrado en un determinado lugar. Este rito es un elemento de mediación, de unión entre el cielo y la tierra, que permite la manifestación del orden del macrocosmos con el que el hombre va a organizar ese lugar. Este lugar pasa a constituirse como un microcosmos que refleja la armonía del Todo –del macrocosmos– a través de la representación en su estructura constructiva y organizativa, sintonizándose de esta forma con las leyes de la naturaleza.

Para organizar el espacio y convertirlo en un lugar sagrado, en los ritos de fundación de los templos, ciudades o campamentos militares de estas culturas antiguas se utilizaban mandalas como diagramas psicocósmicos. Estos mandalas funcionaban como “agentes diagramáticos intermedios” entre lo divino y lo terrestre.

Los romanos tomaron de los etruscos el *cardo* (dirección norte-sur) y los *decomanos* (dirección este-oeste) para organizar las ciudades y los campamentos militares, que eran efímeros. De este modo siempre estarían acompañados de sus leyes, viviendo permanentemente en su cosmos sagrado.

“Para la visión tradicional, el hombre vive la experiencia de lo sagrado y se une al universo a través de una geografía sagrada que integra el espacio y el tiempo, y cuya finalidad es reproducir en la tierra las configuraciones del mundo celeste. La geografía sagrada no es una sencilla geografía física, sino una unión directa entre el Cielo y la Tierra. Estas conjunciones del Cielo y la Tierra son celebradas en lugares geográficos precisos cuyo conjunto forma un verdadero espacio sagrado.”

Fernand Schwarz²¹

²⁰ Fernand Schwarz, *ibidem*, 2007, p.92, 94. Trad. de la doctoranda.

²¹ Fernand Schwarz, *Egipto Iniciático*, Ésquilo, Lisboa, feb. 2007, p.81-82. Trad. de la doctoranda.

Como postula Fernand Schwarz, el rito es la cuarta dimensión del universo, y permite vivir la frontera entre el mundo real de la tierra y el mundo divino de los dioses. A través del rito, en tanto que acontecimiento fronterizo, el hombre podrá vivir en esos dos mundos al mismo tiempo.

1.3.4.2. La fiesta

Al igual que ocurría con el rito de fundación, la fiesta era para los antiguos una ceremonia sagrada cuya finalidad última era traer conciencia de lo divino; no era un simple divertimento.

En Egipto, como en muchas otras civilizaciones de la antigüedad, se instauró un calendario para celebrar la unión entre los diferentes planos de existencia en determinados momentos privilegiados del año. A través de las fiestas, el calendario tenía por finalidad dar vida y movimiento al espacio uniéndolo al ritmo cósmico. Con la fiesta el tiempo se volvía sagrado, y se constituía como un acontecimiento de conexión entre el mundo de los humanos y el divino, permitiendo la reintegración del hombre en el universo.²²

La fiesta era para estas culturas ancestrales un rito, un acontecimiento fronterizo, que instalaba entre el cielo y la tierra un “tiempo intermedio”, un “tiempo umbral” distinto del tiempo cotidiano.

1.3.5. El hombre como mediador entre el cielo y la tierra

Según explica el investigador Fernand Schwarz²³, el estudio científico de los mitos cosmogónicos muestra que desde la prehistoria ha existido una visión mítica común a toda la humanidad. En esta visión

2 | HOMBRE DE VITRUVIO, 1490, Leonardo da Vinci

²² Cf. Fernand Schwarz, *Egipto Iniciático*, Ésquilo, Lisboa, feb. 2007, p.82.

²³ Fernand Schwarz: filósofo, antropólogo y egiptólogo argentino que desde hace treinta años investiga las estructuras simbólicas de las culturas antiguas, y que durante muchos años ha dirigido el módulo de Antropología de la Religión en la *École d'Anthropologie* de París. Cf. Fernand Schwarz, *A Tradição e as Vias do Conhecimento*, OINAB, 1993, p.10, 11: “(...) el estudio científico de los mitos cosmogónicos, relatando la creación del universo y del hombre en las distintas tradiciones, muestra que existió una visión mítica común a toda la humanidad, transmitida desde la prehistoria.”.

mítica cosmogónica el hombre era considerado mediador entre el Cielo y la Tierra, constituyéndose como un “microuniverso” integrado en el cosmos con el cual debía vivir sintonizado y armonizado, y cuya misión fundamental consistía en mantener la Creación del Demiurgo.

Es en esta analogía entre el hombre y el cosmos en la que se apoyan todas las concepciones míticas ancestrales para dar sentido a la existencia. Son concepciones patentes en las sociedades tradicionales del Oriente y de la Edad Media Cristiana; forman parte de la Sabiduría tradicional milenaria, que integra el hombre en el plano cósmico y que lo entiende como un microorganismo que vive interconectado con un macroorganismo, y en permanente interrelación con él. Estaríamos hablando del hombre como mediador entre la dimensión celeste macrocósmica y la terrestre microcósmica.

En toda cosmogonía de índole platónica, y específicamente en la tradición hermética cabalista renacentista de Marsilio Ficino, Pico della Mirandola y Giordano Bruno, el hombre es entendido no simplemente como un microcosmos, sino también como punto nodal de toda la Creación donde se funden todos los planos de lo real: la unión entre el mundo celeste divino de arriba y el mundo terrestre sensible de abajo. El hombre es un centro en un universo ordenado, un ser mediador entre estos dos mundos, es la “cópula” del mundo, como dice Pico della Mirandola.²⁴ Entre el hombre (microcosmos) y el universo (macrocosmos) existen vínculos o lazos vitales que los unen entre sí –la “*corriente dorada*” de los hermetistas–, vínculos que nos recuerdan la relación madre-hijo a través del cordón umbilical, y que se establecen a través de jerarquías intermedias y mediadoras que son el reflejo de todo.²⁵

Se trata de una concepción del universo, del mundo y del hombre, que admite una estructura de sistemas dentro de sistemas macro y microcósmicos, que se encuentran armoniosamente

²⁴ En esta cosmovisión, la “tríada” es el modelo defendido para la estructura interna del hombre y el mundo-cosmos (mundo celeste-hombre-mundo terrestre), y funciona como una clave simbólica para todo el universo, dado que toda creación contiene vestigios de la divina Trinidad, aunque con diferentes expresiones. Así pues, de la misma manera, el mundo es triádico, existiendo el “**mundo del intelecto**” –la *mens* divina– donde existen las Ideas, el “**mundo del alma**”, que refleja las Ideas de la *mens* y contiene las “razones seminales”, y el “**mundo del cuerpo**”, cuyas especies corresponden a estas razones seminales. Consiguientemente, el hombre también es triádico, pues está compuesto de cuerpo (*soma*), alma (*psyké*) y espíritu (*nous*).

²⁵ Para Marsilio Ficino (humanista neoplatónico renacentista, representante de la tradición hermética) el alma inmortal es lo que constituye el hombre verdadero y no su cuerpo mortal, y solo aquel que ve esta alma consigue ver al hombre. Según Ficino, el alma humana tiene dos “apetencias naturales”: una, enfocada en el mundo sensible, para descender al cuerpo y otra, enfocada en el mundo inteligible, para elevarse a Dios. La coexistencia de estas dos apetencias en la conciencia del hombre explica la posición intermedia y central que el alma del hombre ocupa en el universo. El alma, que en esta concepción renacentista y plotiniana es tema central, es una forma intermediaria entre las formas superiores o inteligibles y las inferiores o sensibles, semejante a un *Janus bifrons*, que mira a los dos lados a la vez. Ella no se encuentra “contenida en el cuerpo” sino que “anima y domina el cuerpo que contiene”, asegurando la unidad dinámica y viva del hombre y del mundo. (Cf. Isabelle Ohmann, Fernand Schwarz; texto ‘*Humanismo renascentista*’ en *O Simbolismo Esotérico-Astrológico da última Ceia e a Mensagem Viva do Renascimento*, Nova Acrópole, Lisboa, (1ª ed. mar, 2007, p.122-124).

jerarquizados y vinculados entre sí por conexiones vitales, perceptibles o no a la conciencia humana. Pero a pesar de todo el sistema universal de analogía y de interdependencia, cada sistema o plano tiene su identidad, vitalidad y especificidad propia, funcionando como una matriz holística y ordenada (“*cosmizada*”) donde el todo no corresponde a la suma de las partes que lo componen: una matriz que contiene intrínsecamente un *espacio intermedio* de globalidad y localidad, de continuidad y discontinuidad, de identidad y diferencia.

Como defiende Schwarz²⁶, el espacio sagrado (el lugar de culto: relación espacio-temporal con el orden cósmico) y el tiempo sagrado (el calendario: relación temporal con el ritmo cósmico) permiten la reintegración del hombre en el universo en su condición matricial “*cosmizada*”. Reintegrado, el hombre pasa a ser un mediador consciente entre el mundo divino inefable y el mundo terrestre conocido.

El hombre en tanto que *ser fronterizo* o “*límes*”, como dice Eugenio Trías, se presenta como “privilegiado espacio de unión y escisión (en sentido ontológico) entre naturaleza y mundo, o entre mundo y misterio”²⁷. Trías, en su concepción ontológica del límite, propone una relectura de la condición humana como fronteriza y por consiguiente, el arte, la religión y la filosofía –campos de “*poiesis*”²⁸– emergen como “monumento agradecido” o “huella de ese tránsito”²⁹ entre mundos, de esa dinámica intermedia.

2. LO INTERMEDIO EN EL CONTEXTO CULTURAL CONTEMPORÁNEO

2.1. OCURRENCIAS EN EL PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO

Como ya hemos señalado en los puntos anteriores de este capítulo, en el curso de la historia de la cultura, desde los inicios, pasando por toda la teoría de índole platónica y aristotélica (aunque bajo aportaciones distintas), siempre ha existido un gran debate sobre el tema del “límite”, y con ello las dinámicas del intercambio y de la mediación. No por azar, en esta época de transición entre siglos, eras y paradigmas culturales, el “límite” y su herencia filosófica reemergen y constituyen un terreno fértil para el pensamiento contemporáneo nacido en las demás tendencias del siglo XX, fundamentalmente a través de:

²⁶ *Op. cit.*, 2007, p.82.

²⁷ Cf. José M. Martínez-Pulet, *Variaciones del límite, la filosofía de Eugenio Trías*, Noesis, Madrid, 2003, p.41.

²⁸ *Poiesis* (del griego): inicialmente significó creación, acción, confección, fabricación, producción; actualmente significa facultad o cualidad poética-inspiradora-creativa, y también arte de la poesía.

²⁹ Cf. José M. Martínez-Pulet, *Variaciones del límite, la filosofía de Eugenio Trías*, Noesis, Madrid, 2003, p.52-54.

- Merleau-Ponty con obras como *Lo visible y lo invisible* o *El ojo y el espíritu*. De doctrina existencialista (en la misma línea de Heidegger y, sobre todo, Sartre) aplica el método fenomenológico al conocimiento humano (en referencia a Husserl), considerando **el hombre como intersubjetividad** en su interrelación/receptividad con los otros impregnada en lo corpóreo, y en su compromiso social.
- O, de otro modo, Gaston Bachelard en obras como *El aire y los sueños. Ensayos sobre la imaginación del movimiento*. A través de los vínculos que establece **entre la poesía y lo imaginario** revela que la imaginación, además de su facultad para formar imágenes, tiene también la de transformarlas en una movilidad constante. Aborda **la imagen poética** en tanto que ámbito intermedio que condensa la relación entre el dinamismo psíquico del poeta y su reflexión filosófica: “la poesía, cree el autor, no es simplemente lo que sus palabras describen ni lo que evocan ni lo que afirman; por debajo del verso y de su significado, prevalece el silencio, que es un pensamiento oculto, secreto, aflorado desde sus raíces hundidas en el sueño. Así, ni la grandilocuencia ni la declamación ni la sonoridad definen lo poético”³⁰.
- José Gil que, en su crítica a la cuestión de la invisibilidad en Merleau-Ponty, realiza un pertinente cotejo alrededor de la inmanencia y el campo magnético que se establece **entre la obra y el sujeto** a través de **zonas de indiscernibilidad** (en referencia a la ontología del “entre” de Deleuze), convocando un vínculo recíprocamente dinámico y potencialmente creativo, en una dinámica osmosis estética (en referencia y homenaje a Duchamp). En esta indagación Gil propone una ontología estética metafenomenológica de inspiración deleuzeana (cf. *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética y metafenomenología; Sem Título. Escritos sobre Arte e Artistas*) centrada en los conceptos de *osmosis estética* y de *espacio de la no-inscripción* (en referencia a Duchamp), en tanto que espacio intermedio (espacio del “otro inconsciente” no inscrito: el “*inconsciente de la obra*”) entre las “formas triviales”, formas figurativas o abstractas reconocibles, y las “formas no triviales”, que se revelan subliminalmente “por debajo” de las formas triviales, donde se interrelacionan imprecisa y recíprocamente visibilidades e invisibilidades. Estos conceptos se vinculan a lo que consideramos el *espacio-matriz* de la obra artística o arquitectónica, en tanto que espacio estructurante –estético, poético y evocador– que se vela y revela al mismo tiempo, en el dibujo y la obra.
- George Steiner, reconocido internacionalmente por su obra y crítica perspicaz centrada en la actualidad y fundamentada en los sucesos de la historia. En *Presencias reales – ¿Hay algo en lo que decimos?*³¹ declara de un modo eximio la condición intermedia a través de la **mutua**

³⁰ En Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayos sobre la imaginación del movimiento*, Fondo de Cultura Económica Ltda., México, D.F. (1ª ed. 1958) 2002. Nota del editor.

³¹ George Steiner, *Presencias Reales – ¿Hay algo en lo que decimos?*, Destino, col. Imago mundi, Barcelona (título original: *Real Presences: Is There Anything in What We Say?*, 1989. 1ª ed. Destino: 2001) 2007.

interpenetración que hace **de estratos de “significado” y estratos de “presencia sustancial”** en la obra de arte. Steiner sostiene que en la obra de todo poeta, artista o compositor está inmanente la presencia de una realidad o “substanciación” (presencia energética o presencia divina) dentro del lenguaje y la forma. Steiner sostiene que toda buena obra de arte o literatura, aunque comienza en la inmanencia, no se detiene en ella, sino que siempre se vincula a un más allá o a una realidad “energizada y viva”. Por ende, según este pensador, la empresa y el privilegio de lo estético residen en traer a la presencia ese *continuum* entre materia y espíritu, entre temporalidad y eternidad, entre espacialidad y espacio, entre el hombre y “lo otro”. Un *continuum* que se materializa en la obra de arte en tanto que **campo de fuerzas entre visibilidades e invisibilidades**, física y metafísica, inmanencia y transcendencia, presencia sustancial y presencia significativa. Es lo que Steiner define como **“presencia real”**, que supone un pasaje del significado a lo significativo, más allá de lo puramente visible, objetual, pragmático, o de lo ficticio, defendiendo que la forma de la obra de arte es a un tiempo “energizada y significativa” porque su presencia ha sido “exteriorizada o actualizada”: un **campo de tensiones fronterizo materializado**.

- Eugenio Trías, cuya reflexión filosófica desde siempre ha girado entorno a la indagación del tema del **“límite”** o lo **“fronterizo”**, como él mismo lo denomina, dando lugar a lo que se ha venido a llamar e identificar como **“filosofía del límite”**. Se trata de una reflexión que “piensa la frontera” en muchos campos del saber como la ética, la reflexión cívico-política, la estética, la filosofía de la religión, la reflexión histórico-filosófica, la teoría del conocimiento y la ontología, aunque su preferencia ha recaído en la filosofía del arte y la estética, así como en la filosofía de la religión. Nos apoyamos en las consideraciones estético-ontológicas de su *razón fronteriza*³² y respectiva categorización del concepto de límite en sus vertientes ontológica (el límite como *cercos fronterizo*) y topológica (el límite como *espacio-luz*), como referencia teórica central (cf. sobre todo *Los límites del mundo*; *Lógica del límite*; *La razón fronteriza*; *Ciudad Sobre Ciudad – Arte, religión y ética en el cambio de milenio*), para la fundamentación de nuestro tema de lo intermedio, dado que su *límite* es sobre todo

³² La filosofía de Trías, de inspiración platónica, es según dice él mismo una **“filosofía del límite”** que toma como eje la idea de límite –procedente de la tradición crítica de la modernidad (Kant, Wittgenstein) pero que ahora considera al ser como ser de la tradición– y que tiene como instrumento la *razón fronteriza*. Es una filosofía que constituye *“la penosa incursión”* en un signo ambivalente de oposición-articulación (/) que une-y-escinde a la vez –la filosofía y su sombra, la razón y la sinrazón, lo racional y lo irracional– y en todas sus implicaciones: “a diferencia de los ‘sistemas’ estructuralistas, que proceden de un binarismo explícito (significante/significado, etc.), el sistema que aquí presento procede de una filosofía que, en razón de su inspiración limítrofe, es por vocación ternaria. Mi filosofía es, en ese sentido, el desmentido radical a todo ‘binarismo’ (o toda filosofía ‘dualista’). Y es que esa filosofía del límite ‘piensa’ de verdad, y se propone ‘conocer’ en toda su radicalidad, lo que ese misterioso signo de oposición y concordancia, la célebre ‘barra’ estructuralista, encierra” (Eugenio Trías, *La razón fronteriza*, Destino, Barcelona, 1999, p.334, n.69.) Su filosofía propone una ontología triádica y articulada en cercos o ámbitos –el **cercos del aparecer, cercos hermético y cercos fronterizo**– para, sin embargo, culminar en un monismo topológico del límite centrado en el concepto de **espacio-luz**.

“ámbito intermedio”, espacio-tiempo limítrofe entre lo fenoménico (lo conocido) y lo hermético (lo desconocido) o, en palabras del propio Trías, *franja fronteriza* entre entidades, mundos o cercos, mediadora y separadora a un tiempo, y potencialmente generadora. En *El canto de las sirenas*, uno de sus libros más recientes, Trías propone un giro musical en la filosofía del siglo XXI para que el pensamiento deje de tener su enfoque en el lenguaje y pase a tenerlo en argumentos musicales ya que, según Trías, solo estos pueden presentar la “más fecunda síntesis de belleza y conocimiento”.

- Peter Sloterdijk, quien en su trilogía *Esferas* recurre a **imágenes de formas geométricas y sus relaciones intersticiales**. Asociadas a conceptos antropológicos, estas pueden ser de mayor o menor grado de transparencia u opacidad, de mayor o menor mediación o aislamiento. Se instala la crítica a la sociedad mediante metáforas de continuidad (cf. *Burbujas*, vol.I: microsferas), aislamiento (cf. *Globos*, vol.II: esferas) y disolución (cf. *Espuma*, vol.III: múltiples microsferas disformes entretejidas o asociadas), en las que siempre se mantiene la interrelacionalidad, visibilidad o comunicabilidad, independientemente de los grados de alineación o consciencia convocados puesto que, según él mismo dice, **la vida es un asunto de forma**, sugiriendo que “vivir, configurar esferas y pensar son expresiones diferentes para lo mismo”. Para nuestro estudio resulta particularmente interesante este último volumen, *Espumas*. En él Sloterdijk se centra en la contemporaneidad y presenta una teoría filosófica de la época actual destacando que la **vida se desarrolla multifocalmente**: por un lado en un pluralismo y diversidad de invenciones, interrelaciones y vínculos, y por otro en un individualismo o aislamiento cada vez mayor, donde la comunicación y la interacción resultan difíciles, mucho más allá de las descripciones existentes. Sloterdijk se cuestiona la naturaleza del vínculo que reúne hoy día a los individuos, a la vez que da una respuesta a través de la metáfora de disolución implícita en la Espuma, razón por la cual la hemos elegido como una de las metáforas de nuestro ámbito intermedio.
- Paul Virilio, Christine Buci-Glucksmann, Zygmunt Bauman o Yves Michaud, entre otros. Su debate se centra, respectivamente, en cuestiones relativas a **la desaparición/disolución y la velocidad**, **a lo efímero y a la imagen-flujo**, o a **la disolución física y a lo ambiental**, como metáforas de la transformación del pensamiento contemporáneo y de la actual condición de intercambio e interlocalidad de las sociedades: entre lo local y lo global, lo real y lo virtual, etc. Estos autores realizan una crítica al aislamiento, a la fragmentación, a la visibilidad y visualidad, que destituyen cualquier tipo de “ocularcentrismo” (importancia del sentido de la visión, o de una visualidad única) o logocentrismo cultural, apoyándose, directa o indirectamente, en autores como Sartre, Bataille, Bergson, Merleau-Ponty y otros.

¿Acaso algunos de estos discursos o reflexiones no se encontrarán entre una condición típica de un pensamiento metafísico (valor del “ser” –ontología–, que parece que se reactiva) y otra, característica de un pensamiento postmetafísico (valor del “significado/sentido” –semántica–) en el que estriba gran

parte de la reflexión filosófica actual y cuyos fundamentos son de ruptura con la tradición³³? ¿No se encontrarán tal vez en una condición intermedia en la que tanto lo físico como lo que se halla más allá de lo físico, lo teórico y lo pragmático, lo local y lo global/holístico, la identidad y la diferencia, la inmanencia y la transcendencia, pasan a ser asumidos como valores dentro de la propia reflexión? ¿No será quizás una condición en la que las relaciones o interacciones entre *sintaxis* y *semántica*, entre *praxis* y teoría, entre *presencia* y *ausencia*, o entre un estado de *ser* y otro de *devenir*, pasan a ser requeridas en su ámbito de debate?

En *Lo arquitectónico de lo significado: fundaciones del nuevo pluralismo*³⁴ Walter Watson afirma que actualmente vivimos en una época semántica en la que el objeto de estudio universal es el “significado”. Es decir, nuestro contexto histórico se centra en cuestiones de sentido y significado, puesto que el objeto de estudio dejó de ser el “ser” (épocas ónticas) o el “conocimiento” (épocas epistémicas) para pasar a ser el “significado/sentido”. En todas las disciplinas el texto, el lenguaje y la interpretación son objeto prioritario de estudio. Se da la primacía del texto: “Todas las obras de arte se han convertido en textos en el sentido amplio de la palabra, y también las instituciones y el comportamiento social, e incluso la naturaleza misma, se han convertido en un texto que hemos de interpretar.” (Watson, p.34-35). Así pues, para Watson las cuestiones del ser y el conocimiento son actualmente abordadas a través de los textos y de sus significados. Se ha dado un giro lingüístico: “En el siglo XX (...) los filósofos han perdido la esperanza de concebir una filosofía científica buscando principios en la mente, y en vez de esto han vuelto a los significados expresados por medio del lenguaje.” (Watson, p.37). Al estudiar la historia de la filosofía Watson concluye que esta tuvo varios ciclos de desplazamientos entre diferentes épocas cuyos objetos de estudio tenían prioridad recíproca: “desde una época óntica preocupada por aquello que existe, o el ser, pasando por una época epistémica centrada en cómo conocemos aquello que existe, o el conocimiento, hasta una época semántica interesada por la expresión de lo que sabemos acerca de lo que existe, o el significado, y vuelta de nuevo a una época óntica cuyo centro es el ser.” (Watson, p.35).

³³ En su libro *El pensamiento postmetafísico* J. Habermas sostiene que el pensamiento contemporáneo se compone de cuatro motivos: el *pensamiento postmetafísico* (literalmente, después de lo metafísico), el *giro lingüístico* (valor del lenguaje, de la semántica), el *carácter situado de la razón* (la razón inmanente) y la *inversión del primado de la teoría sobre la praxis* (valor de lo pragmático). Son temas de ruptura con la tradición filosófica vinculada al ámbito de la metafísica (pensamiento metafísico) de carácter identitario, valor de los principios universales, concepto fuerte de teoría y cierto desprecio del materialismo y del pragmatismo. Son todos temas de la reflexión filosófica que a lo largo de la historia tuvieron resonancias que, seguramente, afectaron a la reflexión estética y a la arquitectura. Cf. Jürgen Habermas, *El pensamiento postmetafísico*, Taurus Humanidades, México (ed. original: *Nachmetaphysisches Denken*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1988) 1990.

³⁴ Cf. Walter Watson, *Lo arquitectónico de lo significado: fundaciones del nuevo pluralismo*, (título original: *The Architectonics of Meaning: Foundations of the New Pluralism*) Berenice, Córdoba, España, mar. 2008. Frases extraídas en p.34-40, 43.

De modo general en todos estos discursos que mencionamos, existe una interrelación entre el valor del ser (ontología), del conocimiento (epistemología) y del significado (semántica). Las tres son áreas propias de la reflexión filosófica que, sin embargo, parecen cruzarse en todas estas reflexiones estéticas, cuyas resonancias creemos afectan actualmente a la arquitectura y su práctica.

Por lo que hemos investigado sabemos que en nuestra contemporaneidad, que comenzó en el siglo XX y que quizá corresponde a la fase final de una época semántica, el debate de lo *intermedio* (implícita o explícitamente siempre presente en el campo del arte) o la construcción de *espacios intermedios* en la arquitectura actual (aunque sea un tema subliminal/no consciente para muchos arquitectos) se dan en “tiempos de transición” tanto cronológica como cultural³⁵. Por ende y en el ámbito de lo que sostiene Walter Watson, consideramos que nuestro debate sobre los *espacios intermedios* resulta oportuno en un momento civilizacional que, quizá, se encuentre entre un contexto histórico-cultural semántico que se finaliza y un nuevo contexto histórico-cultural óntico que se prepara.

2.2. EL CONCEPTO DE *PUNTO DE MUTACIÓN* DE FRITJOF CAPRA: EL TIEMPO DE TRANSICIÓN ACTUAL

“Al final de un período de decadencia sobreviene el **punto de mutación**. La poderosa luz que había sido eliminada vuelve a resurgir.”

I Ching³⁶

3 | PUNTO DE MUTACIÓN, Las culturas nascentes y declinantes en el actual proceso de transformación cultural, Fritjof Capra³⁷

³⁵ En referencia al concepto de *punto de mutación* de Capra (cf. capítulo 1, 2.2.), y al de *nuevo paradigma en la arquitectura contemporánea* de Jencks (cf. *The Architecture of the Jumping Universe*, Academy Editions, Great Britain, 1995; ed. revisada: Academy Editions, 1997; y *The New Paradigm: Non Linear Architecture*, Lotus International n°104, Mondadori Editore, Milán, 2000, p.80-94.

³⁶ Extraído de Paulo Loução, “O Ponto de Mutação”, en *A Alegoria da Caverna – Platão*, Ésquilo, Lisboa, 2002, p.89. Trad. y subrayado de la doctoranda.

³⁷ En Fritjof Capra, *O Ponto de Mutação – A Ciência, a Sociedade e a Cultura Emergente* (título original: *The Turning Point*, 1982), Cultrix, São Paulo, 2005, p.410.

El concepto de *punto de mutación*³⁸ muestra una nueva visión sobre el mundo occidental. Según Capra, en la actualidad nos encontramos inmersos en un importante momento de cambio histórico, que ya empezó a notarse con los revolucionarios movimientos sociales y procesos de transformación cultural de los años 60 y 70 del siglo pasado. Capra sostiene que, tras un ciclo de quinientos años, se produce un momento de coincidencia en el tiempo de dos culturas, una emergente y otra declinante.

Sin embargo, aunque ambas culturas sean contemporáneas, viven de alguna manera en mundos distintos o paralelos, hecho que acarrea todo tipo de conflictos, desajustes y desencuentros culturales, sociales y políticos. Durante ese período de mutación, la mayoría de los poderes institucionales pertenecientes a la cultura en declive viven desplazados, sin entender las nuevas formas culturales nacientes, y al mismo tiempo, resistiéndose a actualizar sus obsoletas ideas.

Como sintetiza Capra en su diagrama, nuestra sociedad contemporánea se acerca al fin de un ciclo cultural de quinientos años que empezó en el Renacimiento. Nos encontramos, por tanto, viviendo un tiempo de transición entre el paradigma mecanicista y el nuevo paradigma ecológico.³⁹

La ciencia moderna ha comenzado, de algún modo, a reclamar y a proponer un entendimiento holístico⁴⁰ y de índole platónica de la realidad, tal como enunció Heisenberg: “la física moderna ha optado, definitivamente, por Platón. En efecto, las unidades más pequeñas de materia no son objetos físicos en el sentido vulgar del término, sino formas, estructuras, “Ideas”, en la acepción Platónica de la expresión, de las que no es posible hablar sin ambigüedad a no ser en términos matemáticos.”⁴¹

Apoyada por un grupo de científicos actuales como Bohm, Pribram, Capra, Sheldrake y Nicolescu, entre otros, sucesores de los fundadores de la teoría cuántica y de la relatividad (Planck, Einstein, Bohr,

³⁸ Fritjof Capra, inspirándose en el *I Ching*, que refiere que “después de una época de decadencia llega el punto de mutación”, denominó al actual periodo de mutación, el tiempo de decadencia y emergencia histórico-cultural del mundo occidental, como *punto de mutación*. Según Capra la nueva cultura en ascensión, destinada a reemplazar las rígidas instituciones socio-políticas y sus obsoletas tecnologías, nació de los movimientos sociales de los años 60 y 70. Cf. Fritjof Capra, *O Ponto de Mutação, a Ciência, a Sociedade e a Cultura Emergente*, Cultrix, São Paulo, (1ª ed. 1982, Fritjof Capra, título original: *The Turning Point*) 2005.

066 | ³⁹ Según Capra este cambio del paradigma mecanicista al paradigma ecológico está ocurriendo en la actualidad en la ciencia, en nuestras actitudes y valores individuales y colectivos, así como en nuestros modelos de organización social. Vivimos en un profundo proceso de transformación cultural que propone una relación más interactiva y sintonizada entre el hombre y su entorno social y natural, y sus implícitas dimensiones globales y locales, por lo que se vuelve necesario y urgente reestructurar el actual sistema de información, educación y economía. Cf. Fritjof Capra, *Idem*, 2005, p.380-410.

⁴⁰ El término “holístico”, del gr. “*holos*” que significa totalidad, se refiere a una visión de la realidad en función de totalidades integradas (“*holons*”) cuyas propiedades no pueden reducirse a unidades inferiores.

⁴¹ Citado en la revista Biosofia nº7, Lisboa, 2000, p.32. Cf. Werner Heisenberg, *Particules élémentaires et philosophie de Platon*, en Albin Michel, *La Partie et le Tout*, 1972, p.325.

De Broglie, Schrödinger, Pauli, Heisenberg, Everett y Dirac), la nueva visión de la cultura emergente defiende una reconciliación entre la ciencia, la religión y el lenguaje, basándose en un entendimiento interrelacional, sistemático y holístico de la realidad, así como en la negación de toda creencia ciega y causalidad determinista, que desde siempre ha coartado lo más creativo de la condición humana. Este es un fenómeno que ya intuyó Fernando Pessoa cuando escribió: “En el Quinto Imperio se producirá la reunión de dos fuerzas separadas desde hace tiempo, pero que también vienen aproximándose desde hace tiempo: el lado izquierdo de la sabiduría –o sea, de la ciencia, el raciocinio, la especulación intelectual– y el lado derecho o sea, el conocimiento oculto, la intuición, la especulación mística y cabalística”.

Según Capra, a finales del siglo XIX tanto el descubrimiento del electromagnetismo⁴² (Faraday y Maxwell), así como los desarrollos de la teoría de la evolución (Lamarck y Darwin), y los nuevos conceptos que surgieron en la física en los primeros treinta años del siglo XX ligados a la teoría cuántica y de la relatividad, condujeron a un profundo cambio en la forma de percibir el mundo. Con el descubrimiento de las teorías de la relatividad y cuántica se ha pasado, concretamente en el campo científico, de la concepción mecanicista, analítica y reduccionista de Descartes y Newton, en la que el mundo era entendido como una máquina, a otra holística, ecológica y sistemática, en la que el universo es entendido como un sistema complejo, como un organismo o ser vivo en evolución y permanente mutación, donde los conceptos de *cambio*, *crecimiento* y *desarrollo* pasan a ser protagonistas.⁴³

La actual crisis de nuestra cultura, que es a la vez global y transversal a toda la sociedad, pues es una crisis política, económica, educativa, energética, ambiental, etc., es esencialmente una *crisis de percepción*.⁴⁴ Una crisis que solo puede ser superada a través de otra percepción de la realidad, una

⁴² Teoría electrodinámica de Faraday y Maxwell: trataba de un nuevo tipo de fuerza que no podía ser adecuadamente descrito por el modelo mecanicista (el concepto de “fuerza” fue sustituido por el concepto de “campo de fuerzas”).

⁴³ Según Capra estos dos descubrimientos de la física (teoría de la relatividad y teoría cuántica) a principios del siglo XX destronaron definitivamente todos los conceptos fundamentales de la visión cartesiana y mecánica newtoniana: la noción de espacio y tiempo absolutos, las partículas sólidas elementales, la sustancia material fundamental, la naturaleza estrictamente causal de los fenómenos físicos y la descripción objetiva de la naturaleza, son conceptos que no pueden ser extendidos a los nuevos dominios de la física. (Cf. Fritjof Capra, *O Ponto de Mutação, a Ciência, a Sociedade e a Cultura Emergente*, Cultrix, São Paulo, (1ª ed. 1982, Fritjof Capra, título original: *The Turning Point*) 2005, p.69. Trad. de la doctoranda). Ante estos hechos Capra añade: “Creo que la visión del mundo sugerida por la física moderna es incompatible con nuestra sociedad actual, la cual no refleja el armonioso estado de interrelación que observamos en la naturaleza. Para alcanzar este estado de equilibrio dinámico será necesaria una estructura social y económica radicalmente diferente: una revolución cultural en el verdadero sentido de la palabra. Puede que la supervivencia de toda nuestra civilización dependa de si somos o no somos capaces de realizar tal cambio” (Fritjof Capra, *ibidem*, 2005, p.15. Trad. de la doctoranda).

⁴⁴ Crisis de percepción que es consecuencia de la crisis de percepción de la ciencia en las primeras décadas (años 20 y 30) del siglo XX: con los nuevos descubrimientos en el campo de la ciencia y la consecuente nueva visión de la realidad se instaló una crisis de percepción y valores en la comunidad científica, que solo comenzó a ser superada algunas décadas después. Cf. Fritjof Capra, *ibidem*, 2005.

percepción más amplia, integrada e interactiva, y por consiguiente más interdisciplinar y transcultural en la que emerjan nuevos elementos: nuevos límites de entendimiento, menos constreñidos aunque parezcan más imprecisos; nuevos valores que favorezcan la relación y la cooperación, más que la rigurosa polarización, autonomía y competición; flexibilidad y tolerancia, más que la constreñida mensurabilidad o exactitud de condiciones, elementos o configuraciones; la “*multivalencia*”, más que la valencia única o el logocentrismo; condiciones estructuradoras y orientadoras, o matrices, más que la parte, el fragmento o el elemento; el concepto de campo o espacio multidimensional, más que la pura condición lineal; el sutil concepto de “campo de fuerzas” más que el concepto de “fuerza” lineal y objetiva; la creatividad activa, más que el determinismo preconcebido; la integración y la aceptación del sinsentido o la falta de sentido, más que el significado estricto o certeza única; y, por último, el pensamiento sistémico o sintético, más que el pensamiento atomista, binario, analítico, reduccionista y mecanicista que excluye terceras partes.

Esta percepción holística a la que se refiere Capra que surgió con la exploración del mundo atómico y subatómico, por un lado, y con el desarrollo de la astrofísica y la cosmología a comienzos del siglo XX, por otro, se encuentra conceptualmente más próxima del pensamiento mágico de los maestros y místicos de todas las tradiciones. Esta es la percepción en la base de la cultura emergente, actualmente ya visible en todos los campos de la cultura contemporánea, incluidos el de la arquitectura y el urbanismo: “hoy en día vivimos en un mundo relacionado a nivel global, en el que los fenómenos biológicos, psicológicos, sociales y ambientales son interdependientes. Para poder describir ese mundo apropiadamente, necesitamos una perspectiva ecológica que la visión cartesiana del mundo no nos ofrece. Precisamos, por tanto, un nuevo “paradigma”, una nueva visión de la realidad, un cambio fundamental en nuestros pensamientos, percepciones y valores.”⁴⁵

Esta nueva percepción no es logocéntrica, pues no defiende ni la clásica *ontología de la presencia*, ni la actual y postmoderna *ontología de la ausencia*. Se trata de una condición intermedia más topológica que ontológica, donde *ser y devenir, presencia y ausencia, local y global*, se encuentran en una relación dinámica y creativa en la que, tal como propone la física cuántica, el clásico concepto de materia se sustituye por el concepto mucho más sutil de sustancia (*energía-espacio-tiempo-información*); el objeto se sustituye por relación, interacción e interrelación de los fenómenos espaciales; y la objetividad (solo vinculada al objeto) y la mera subjetividad (solo centrada en un relativismo perceptivo del sujeto) se sustituyen por una *intersubjetividad* dentro de una lógica del *tercero incluido* a favor de, como propone Basarab Nicolescu, una *nueva objetividad* comprobada por la ciencia contemporánea y nacida de la interacción sujeto-objeto, que viene a llamar “objetividad subjetiva” a la objetividad de la ciencia moderna y “subjetividad objetiva” a la subjetividad de la Tradición: “La suerte del hombre

⁴⁵ Fritjof Capra, *O Ponto de Mutação, – A Ciência, a Sociedade e a Cultura Emergente*, Cultrix, São Paulo, (1ª ed. 1982, Fritjof Capra, título original: *The Turning Point*) 2005, p.14. Trad. de la doctoranda.

contemporáneo es poder experimentar, hacer vivir en sí mismo, la convivencia de estos dos polos de fértil contradicción.”⁴⁶

Una percepción nueva o más bien “otra percepción” que rechaza tanto cualquier “romanticismo místico” como la “pura objetividad” de la ciencia, y cuyo enfoque se centra en la *relación interactiva y recíproca* entre mundo, sujeto-conciencia, objeto y lenguaje, que ahora cobra una dignidad propia.

“(…) estamos en un punto decisivo de la historia de la civilización. Friedrich Nietzsche, el trágico poeta y filósofo del siglo XIX, proclamó la necesidad de una ‘reevaluación de todos los valores’. Esa necesidad es hoy universalmente mucho más imperiosa que hace un siglo. Es imperiosa en ‘todos’ los campos del pensamiento humano, en todas las respuestas (...), en todo el comportamiento interpersonal o entre grupos. (...) la necesidad de una transformación en todos los niveles de un enfoque “atomista” para un enfoque “holista” de la realidad.”

Dane Rudhyar⁴⁷

2.3. CONCEPTOS IMPORTANTES EN EL PENSAMIENTO CIENTÍFICO ACTUAL: OTROS ESPACIOS INTERMEDIOS

“Para concluir de forma inicial: la sustancia del mundo es sustancia mental... y el sustrato de todo es de carácter mental... La conciencia no está definida minuciosamente, sino que se desvanece en la subconsciencia; y además de eso, debemos postular algo indefinido pero que tenga continuidad con nuestra naturaleza mental. Es esto lo que yo creo que es la sustancia del mundo”

Sir Arthur Stanley Eddington⁴⁸

2.3.1. El pensamiento sistémico y el *principio del tercero incluido*: la Realidad como *unidad dinámica abierta*; la energía como *sustancia-espacio-tiempo-información* entre lo potencial y lo actual

“El tercero es aquel que tiende un puente sobre el abismo entre el primero y último absolutos y los pone en relación”.

Charles S. Peirce⁴⁹

⁴⁶ Basarab Nicolescu (físico y pensador contemporáneo); Cf. en su conferencia “O Mundo Quântico, O Sagrado e o Novo Paradigma da Ciência” en Lisboa a 3 de octubre de 2008; en revista *Acrópole* nº3, NA, Lisboa, 2009, p.42-51.

⁴⁷ Dane Rudhyar, *As Casas Astrológicas, o Espectro da Experiência Individual*, Pensamento (1ª ed. 1972: *The Astrological Houses*), São Paulo, 1993. p.37. Trad. de la doctoranda.

⁴⁸ En Lothar Schäfer, *Em Busca da Realidade Divina – A Ciencia como Fonte de Inspiração*, Ésquilo, Lisboa, 2003, p.16.

⁴⁹ Charles S. Peirce *Écrits sur le signe*, en Basarab Nicolescu, *Nós, a Partícula e o Universo*, Ésquilo, Lisboa, (1ª ed. 2002, Éditions du Rocher) 2005, p.179. Trad. de la doctoranda.

Podemos decir que el pensamiento sistémico es diametralmente opuesto al pensamiento atomista y que, aunque contradictorios, ambos han existido desde siempre en las distintas sociedades y civilizaciones de la historia del pensamiento humano. Mientras el pensamiento atomista reduce toda la realidad al continuo espacio-tiempo más inmediato de la experiencia ordinaria, el **pensamiento sistémico, integral o complejo** (Edgar Morin⁵⁰) entiende la realidad como un cosmos vivo, inteligente y creativo; un cosmos complejo, coherente, multidimensional y en permanente mutación.

El pensamiento sistémico contemporáneo surgió en las primeras décadas del siglo XX. Los nuevos desarrollos de la ciencia, sobre todo de la física cuántica, ayudaron al nacimiento de este nuevo pensamiento, que contrastaba claramente con el estricto realismo reduccionista y con el pensamiento analítico de la ciencia moderna newtoniana. Se trataba de intentar comprender la complejidad de la Realidad de una forma nueva. En nuestra intrincada realidad, donde el hombre, “sometido a su pensamiento analítico, (...) atraviesa como un extranjero un mundo cada vez más incomprensible”⁵¹, se vuelve necesario y urgente encontrar nuevos métodos de pensamiento más sistemáticos e interrelacionados (como defiende cada vez más conscientemente la ciencia actual) y hacerlo en dominios tan diversos como la biología, la química, la física, la ecología o la economía.

Incluimos a continuación varias **ideas clave** en la base de este tipo de **abordaje sistémico**: el universo es entendido como un Todo, como una vasta y compleja matriz cósmica, que se halla en permanente mutación e interdependencia; el Todo es más importante que la suma de las partes; el Todo funciona como un conjunto energético de sistemas dentro de sistemas inteligentemente organizado, donde la **energía** aparece como un **concepto unificador de sustancia-espacio-tiempo-información**⁵²; los sistemas naturales tienen varios niveles de Realidad⁵³ (nivel macrofísico, nivel microfísico, nivel del ciberespacio-tiempo y nivel de las *supercuerdas*, que actualmente es aún puramente teórico);

⁵⁰ Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 2001.

⁵¹ Basarab Nicolescu, *Nós, a Partícula e o Universo*, Ésquilo, Lisboa, (1ª ed. 2002, Éditions du Rocher) 2005, p.86.

⁵² Según el físico Basarab Nicolescu en la física actual *Materia* significa “sistémicamente” el complejo *energía-sustancia-espacio-tiempo-información*, donde la *sustancia* es entendida como “forma ligada de la energía”, el *espacio-tiempo* como “forma geométrica de la energía” y la *información* como “forma codificada de la energía”. Cf. Basarab Nicolescu, *Nós, a Partícula e o Universo*, Ésquilo, Lisboa, (1ª ed. 2002, Éditions du Rocher) 2005, p.86-88.

⁵³ Como explica Basarab Nicolescu, se entiende por “nivel de Realidad” un conjunto de sistemas invariable ante la acción de un número de leyes generales: “(...) dos niveles de Realidad son *distintos* si, pasando de uno al otro, existe ruptura de conceptos fundamentales (como por ejemplo causalidad)”. Cf. Basarab Nicolescu, *Nós, a Partícula e o Universo*, Ésquilo, Lisboa, (1ª ed. 2002, Éditions du Rocher) 2005, p.90; trad. de la doctoranda; y Basarab Nicolescu, «*Quelques Réflexions sur la Pensée Atomiste et la Pensée Systémique*», 3^e Millénaire n°7, Paris, Marzo-Abril de 1983.

los sistemas naturales son estructuras *auto-organizadas* y *auto-creativas*⁵⁴ que buscan la “**estabilidad en un estado de desequilibrio**” donde, como defiende Prigogine⁵⁵, sus *fluctuaciones* se vuelven fuentes de permanente *evolución* y *creación*, y cuyo mensaje parece ser la “**unidad en la diversidad y la diversidad en la unidad**”⁵⁶; y, por último, el concepto de “materia”, que en la física actual, es una señal de coherencia sistémica.⁵⁷

La ciencia contemporánea ha demostrado recientemente que en la naturaleza existe una **relación de semejanza, de derivación y de integración entre micro y macro**, entre la escala cuántica y la escala cosmológica. Es decir, las interacciones entre las partículas pueden informar sobre la evolución del cosmos, al igual que el estudio sobre las dinámicas cosmológicas puede ayudar a esclarecer cuestiones de la física de partículas. El físico contemporáneo Basarab Nicolescu nos informa⁵⁸ del nacimiento de una nueva rama verdaderamente “transdisciplinar” en la ciencia contemporánea, la *cosmología cuántica*, que se encuentra en plena evolución gracias a la física de las *supercuerdas*, y basada precisamente en esta idea de la “unidad” entre la “micro-escala” y la “macro-escala” de la naturaleza, escalas consideradas hace algunos años como distintas y desvinculadas.

Según este científico, para la ciencia contemporánea **el conjunto de niveles de Realidad forma una estructura abierta**, que está de acuerdo con el teorema de la incompletitud o indecidibilidad de

⁵⁴ Proceso llamado *bootstrap cósmico* por el físico Paul Davies: el universo parece capaz de *auto-crearse* y *auto-organizarse*. Cf. Basarab Nicolescu, *Nós, a Partícula e o Universo*, Ésquilo, Lisboa, (1ª ed. 2002, Éditions du Rocher) 2005, p.87-88, p.95.

⁵⁵ Cf. Ilya Prigogine y Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance*, Gallimard, Paris, 1979.

⁵⁶ Cf. Basarab Nicolescu, *ibidem*, 2005, p.87.

⁵⁷ Sobre estos asuntos mencionamos algunas obras importantes: 1) El estudio de la auto-organización del universo de Erich Jantsch: *The Self-Organizing Universe*, Oxford-New York-Toronto-Sydney-Paris-Frankfurt, 1980; 2) La sistemología de Stéphane Lupasco que se funda en la física cuántica: *L'Expérience microphysique et la pensée humaine*, PUF, 1941; *Le Principe d'antagonisme et la Logique de l'énergie*, Éditions du Rocher, col. «l'Esprit et la Matière», Monaco, 1987; *Qu'est-ce qu'une structure?*, Christian Bourgois, Paris, 1967; *Les Trois Matières*, 10/18 Julliard, Paris, 1970; 3) La epistemología de la complejidad de Edgar Morin: *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 2001; *El método III – El conocimiento del conocimiento*, Libro primero: Antropología del conocimiento, Cátedra, Madrid, (1ª ed. Éditions du Seuil, 1986; título original: *La Méthode III: La connaissance de la connaissance*) 1999; 4) Las investigaciones y propuesta de una metodología sistémica de Basarab Nicolescu: ‘*Levels of Complexity and Levels of Reality*’ en *The Emergence of Complexity in Mathematics, Physics, Chemistry, and Biology*, Proceedings of the Plenary Session of the Pontifical Academy of Sciences, 27-31 octubre 1992, Casina Pio IV, Vatican, Ed. Pontificia Academia Scientiarum, Vatican City, 1996, distrib. por Princeton University Press; Michel Camus, Thierry Magnin, Basarab Nicolescu y Karen-Claire, *Levels of Representation and Levels of Reality: Towards an Ontology of Science*, en *The Concept of Nature in Science and Theology (part II)*, Labor et Fides, Genève, 1998, p.94-103.

⁵⁸ Cf. Basarab Nicolescu, *Nós, a Partícula e o Universo*, Ésquilo, Lisboa, (1ª ed. 2002, Éditions du Rocher) 2005, p.92-96.

Gödel⁵⁹, considerado fundamental para la actual teoría del conocimiento. Así pues, si existe una unidad que relaciona todos los niveles de Realidad de la naturaleza y el conocimiento, necesariamente, esta debe ser una **unidad abierta**: “La estructura godeliana del conjunto de niveles de Realidad, asociada a la lógica del tercero incluido (...) **De la coexistencia entre pluralidad compleja y unidad abierta emerge un nuevo principio de relatividad** según el cual **ningún nivel de Realidad constituye un lugar de privilegio donde podamos comprender todos los otros niveles de Realidad**. Un nivel de Realidad es lo que es porque todos los otros niveles existen al mismo tiempo. Este principio de relatividad es la base de una nueva mirada sobre la cultura, la religión, la política, el arte, la educación y la vida social.”⁶⁰

En resumen, y tal como defiende Nicolescu, en la primera mitad del siglo XX se formula una nueva mirada que es un reflejo de tres direcciones o intentos de presentar una visión cuántica y unificada del mundo: 1) La del físico Niels Bohr, basada en su *principio de complementariedad*, que se propone como un **nuevo símbolo que une los contrarios continuo-discontinuo y onda-corpúsculo**; 2) La del ingeniero Alfred Korzybski, basada en su *sistema de pensamiento no aristotélico*, que en síntesis **propone una infinidad de valores entre los polos de una contradicción**; 3) La del epistemólogo de formación científica Stéphane Lupasco⁶¹, basada en su *lógica del antagonismo energético* (la lógica

⁵⁹ Los “teoremas de la incompletitud” (también conocido como “teoremas de la indecidibilidad”), publicados en *Sobre las proposiciones indecibles* en 1931, muestran los resultados obtenidos por el matemático austriaco Kurt Gödel (1906-1978): “El primer teorema de incompletitud afirma que, bajo ciertas condiciones, ninguna teoría matemática formal capaz de describir los números naturales y la aritmética con suficiente expresividad, es a la vez consistente y completa. Es decir, si los axiomas de dicha teoría no se contradicen entre sí, entonces existen enunciados que no pueden probarse ni refutarse. Las teorías aritméticas para las que el teorema es válido son básicamente aquellas en las que la deducción de teoremas puede realizarse mediante un algoritmo. El segundo teorema afirma que una de las sentencias indecibles de dicha teoría es aquella que “afirma” la consistencia de la misma. Es decir, que si el sistema en cuestión es consistente, no es posible probarlo dentro del propio sistema” (lo que no impide que esa consistencia sea probada por otro sistema. Ejemplo: la consistencia de los “Axiomas de Peano” de la aritmética puede ser probada a través de los axiomas ZFC). Cf. http://es.wikipedia.org/wiki/Teoremas_de_incompletitud_de_G%C3%B6del.

⁶⁰ Basarab Nicolescu, *Nós, a Partícula e o Universo*, Ésquilo, edições e multimédia, Lisboa, (1ª ed. 2002, Éditions du Rocher) 2005, p.91. Trad. y subrayado de la doctoranda.

⁶¹ En 1935 Lupasco formaliza el principio del dualismo antagonista, en su tesis *Du devenir logique et de l'affectivité*, vol. I –*Le dualisme antagoniste et les exigences historiques de l'esprit*–, vol. II –*Essai d'une nouvelle théorie de la connaissance*–, Vrin, Paris, 1935; 2ª ed (tesis complementaria): *La physique macroscopique et sa portée philosophique*, Vrin, Paris, 1973: parte de una profunda reflexión sobre el carácter contradictorio del espacio y tiempo revelado por la teoría de la Relatividad de Einstein; e incluye ya las nociones de actualización y potencialización. En 1940 en su libro *L'Expérience microphysique et la pensée humaine*, propone una visión cuántica de nuestro mundo: correlaciona los conocimientos científicos de la física cuántica con una visión más amplia del mundo y del pensamiento humano: Stéphane Lupasco, *L'Expérience microphysique et la pensée humaine*, PUF, Paris, 1941 (edición preliminar publicada en la Fundatia Regala pentru Literatura si Arta, Bucarest, 1940); 2ª ed. Éditions du Rocher, col. L'esprit et la matière, Monaco, 1989, prefacio de Basarab Nicolescu. En 1951 publica el ensayo de su formalización axiomática, en tanto

deductiva (asociativa) y la intuición (no asociativa) son su doble origen), que ya en 1935 destrona en el campo de la ciencia la lógica de la identidad y no contradicción aristotélica al **asumir la existencia de un tercer término *T*** – un “tercer tipo de dinamismo antagonista: el estado *T*”. En la ciencia se anuncia oficialmente el **Principio del tercero incluido**, que se fundamenta en una lógica inclusiva de estructura ternaria (“*A*”, “*no-A*” y el “tercer término *T*”).⁶²

Podemos concluir que estas tres comprobaciones científicas, sobre las que se cimienta el pensamiento sistémico, llevan al reconocimiento de que en un mundo de interconexiones con sus inherentes infinitudes de dimensiones y valores, **la entidad real (que es una estructura abierta) puede revelar aspectos contradictorios, e incluso absurdos**, que no pueden ser entendidos aplicando una lógica exclusiva de “*o/o*” (o esto o aquello), sino que solamente pasan a tener sentido aplicando una **lógica inclusiva**, cuyos presupuestos pueden ser “*y/y*” (y esto y aquello), e incluso “*ni/ni*” (*ni* esto *ni* aquello); una lógica capaz de interrelacionar e integrar las distintas dimensiones en el espacio y en el tiempo. Basándonos en el pensamiento sistémico, defensor de la lógica inclusiva, consideramos el **tercer término** como un **estado o dinamismo intermedio**, puesto que, además de relacionar “*A*” y “*no-A*”, existe también entre el estado de “**potencia**” (todavía no manifestado) y el de “**actualización**” (ya manifestado), entre entidad y no-entidad, y entre perceptible e imperceptible. Este estado intermedio funciona en nuestra realidad como un campo de fuerza conciliador (y separador a la vez) entre unidad y multiplicidad, y entre homogeneización y heterogeneización.⁶³

que lógica, del antagonismo: Stéphane Lupasco, *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie – Prolégomènes à une science de la contradiction*, Ed. Hermann, col. Actualités scientifiques et industrielles, n°1133, Paris, 1951; 2ª ed. Éditions du Rocher, col. L'esprit et la matière, Monaco, 1987, prefacio de Basarab Nicolescu.

⁶² El “Principio del tercero excluido” de la lógica de la identidad y no contradicción aristotélica, es uno de los principios fundamentales del modelo racional griego cuya crisis, según Humberto Eco, se había instalado ya en la dimensión sincrética del hermetismo del siglo II d.C., que afirmaba que cosas distintas pueden ser al mismo tiempo verdaderas aunque se contradigan entre sí: el *Principio del tercero incluido* ya existía. Este principio propone otra lógica, de estructura ternaria, que admite tres términos, pues además del “*A*” y del “*no-A*”, incluye un tercero: *dinamismo o estado intermedio* –nombrado por Lupasco como “estado *T*” (por ser la “*T*” la inicial de “tercero incluido”)– que en otra dimensión de la Realidad relaciona o une los términos iniciales y supera la contradicción: “Es precisamente ahí donde reside el mérito histórico de Lupasco: él ha conseguido reconocer que la infinita multiplicidad de lo real puede ser estructurada, derivada únicamente a partir de tres términos lógicos, concretando así la esperanza formulada anteriormente por Peirce.” (Basarab Nicolescu en *Nós, a Partícula e o Universo*, Ésquilo, Lisboa, (1ª ed. 2002, Éditions du Rocher) 2005, p.161. Trad. de la doctoranda.)

⁶³ Según explica Nicolescu, para tener un entendimiento claro del sentido del *tercero incluido*, podemos asociar los tres términos –“*A*”, “*no-A*” y “*T*”– a los tres vértices de un triángulo, donde dos de ellos están en un nivel de la Realidad (“*A*” y “*no-A*”) y el otro (“*T*”) está en otro nivel de la Realidad, puesto que es la única forma de poder conciliar los términos contradictorios: “Si permanecemos en un nivel de Realidad, cualquier manifestación aparece como una lucha entre dos elementos contradictorios (ejemplo: onda *A* y corpúsculo *no-A*). El tercer dinamismo, el del *estado T*, se ejerce a otro nivel de Realidad, donde lo que aparece como desunido (onda o corpúsculo) está, de hecho, unido (quantum), y lo que parece contradictorio, es entendido como no contradictorio. Es la proyección de *T* en un solo y único nivel de

2.3.2. Otro concepto de espacio-tiempo

A principios del siglo XX, como consecuencia de las investigaciones de la *mecánica cuántica* y de la teoría de la relatividad, la física clásica comenzó a introducir cambios paulatinos en sus presupuestos. A lo largo de las décadas siguientes fueron dibujándose una serie de conclusiones: “en el fundamento de la realidad, encontramos relaciones numéricas –principios no-materiales– sobre las cuales se basa el orden del mundo. **La base del mundo material es no-material**” (Heisenberg, 1962); “los constituyentes de las cosas reales no son reales de la misma forma que las cosas que construyen; la realidad es creada por observación; la naturaleza de la realidad es simultáneamente no-local y de apariencia mental.” (Heisenberg, 1962)⁶⁵; similarmente a ciertas corrientes filosóficas y místicas orientales, como la tradición védica hindú y el taoísmo, **nuestro mundo existe en permanente mutación e interactividad en una realidad indisociable, orgánica y viva** en su duplicidad material y espiritual, que envuelve observador (y también creador o productor) y observado en **plena interdependencia entre todos los fenómenos de la Naturaleza**.

En el ámbito de la comprobación de estos presupuestos, la ciencia contemporánea ha llegado a la conclusión (aparentemente paradójica) de que la noción de *espacio-tiempo continuo* no basta para describir la Realidad, algo que ya había postulado Lupasco en su teoría.

Realidad lo que produce la aparición de los pares antagonistas, mutuamente exclusivos (A y no-A). Un único nivel de Realidad no puede sino crear oposiciones antagonistas. Sería, por su propia naturaleza, *auto-destructor*, si estuviera completamente separado de los otros niveles de Realidad. Un tercer término, digamos T, que está situado en el mismo nivel de Realidad que los opuestos A y no-A, no puede efectuar su conciliación.” (Cf. Basarab Nicolescu, *Nós, a Partícula e o Universo*, Ésquilo, Lisboa, (1ª ed. 2002, Éditions du Rocher) 2005, p.160-161. Trad. de la doctoranda.). A este tercer término Lupasco lo denomina “*tercer tipo de dinamismo antagonista*”, y coexiste con la heterogeneización y la homogeneización de la materia viva, que según Nicolescu, exige un estado de equilibrio riguroso entre los polos de una contradicción: en una “semi-actualización” y en una “semi-potencialización” estrictamente iguales. O sea, el tercer término existe entre el estado de “potencia” y el de “actualización”: “La nueva dinámica se acciona como una verdadera fuerza conciliadora entre heterogeneización y homogeneización. La estructura binaria homogéneo-heterogéneo, que parece ser la del antagonismo energético, es así sustituida por una estructura ternaria, cuyas consecuencias generales en el plano conceptual fueron analizadas por el propio Lupasco en *Les Trois Matières*.” (Basarab Nicolescu, *ibidem*, 2005. Idem.).

⁶⁴ Stéphane Lupasco *Les Trois Matières*, en Basarab Nicolescu, *Nós, a Partícula e o Universo*, Ésquilo, Lisboa, (1ª ed. 2002, Éditions du Rocher) 2005, p.155. Trad. de la doctoranda.

⁶⁵ Heisenberg (1962), Cf. en Lothar Schäfer, *Em busca da Realidade Divina – A ciência como fonte de inspiração*, Ésquilo, Lisboa, 2003, p.63 y p.50 respectivamente. Subrayado y traducción de la doctoranda.

Como afirma el físico contemporáneo Nicolae Nicolae⁶⁶, el espacio-tiempo continuo de cuatro dimensiones, que es el receptáculo de nuestra realidad y percepción ordinaria, no es el único concebible para describir los sistemas naturales. En la física cuántica, para explicar los fenómenos de las partículas elementales, fue necesario concebir **otro espacio-tiempo continuo con más de cuatro dimensiones**, o incluso **un espacio-tiempo discontinuo**.

Tal como hemos referido en el punto anterior, desde mediados del siglo pasado la física ha defendido que en el nivel microfísico, el *equilibrio riguroso* entre el estado de actualización (lo manifestado, lo mensurable) y el de potencialización (lo todavía no manifestado), denominado por Lupasco como *estado T* (el tercer término que surge de este equilibrio), parece no tener ninguna manifestación directa en el espacio-tiempo continuo. Es decir, el espacio-tiempo asociado al *estado T* de Lupasco (que implica una contradicción máxima entre actualización y potencialización, y por consiguiente una densificación máxima de energía) parece ser de otro tipo de naturaleza, distinto del *espacio-tiempo continuo* conocido y estudiado. Así pues, la ciencia ha concluido que se trata de **otra cualidad de espacio-tiempo** y que el *devenir* está ligado a la presencia del *principio* o *estado T*, es decir, está ligado a la existencia de una estructura de base ternaria: la *tridialéctica* lupasquiana. En palabras de Nicolae, hablamos ahora de **“un espacio más amplio que engloba de una manera u otra el espacio-tiempo continuo (...)”**. La causalidad local, forzosamente definida en el espacio-tiempo continuo, ya no es válida en este espacio más amplio. El propio tiempo continuo surge como una aproximación. ¿Será este estado T el origen de la indeterminación cuántica, de la discontinuidad, de la no separabilidad, de la no-localidad, de las dimensiones suplementarias de la teoría M?”⁶⁷.

Se propone otro concepto de espacio-tiempo que, según la lógica de Lupasco, emerge de las siguientes constataciones: a) **la primacía de la relación sobre el objeto**⁶⁸; y en consecuencia, según explica el físico Nicolae, b) **el tiempo y el espacio pasan a ser entendidos como efecto-**

⁶⁶ Cf. Basarab Nicolae, *Nós, a Partícula e o Universo*, Ésquilo, Lisboa, (1ª ed. 2002, Éditions du Rocher) 2005, 'Níveis de Realidade' p.89-92.

⁶⁷ Cf. Basarab Nicolae, *idem* 2005, p.89, 170-171, 173-176 (citación: p.174; subrayado y traducción de la doctoranda). Según explica Basarab, la *teoría M* (nombre propuesto por Witten) es una “teoría del Todo” extremadamente compleja en términos matemáticos, que une seis teorías actuales (cinco teorías de las supercuerdas y la teoría de la supergravedad de once dimensiones), donde la letra “M” significa según distintos autores, *Magia, Misterio, Madre, Matriz o Membrana*. Es una teoría que, al revés de las otras, admite la 11ª dimensión del espacio-tiempo: una dimensión demasiado pequeña –invisible–, que caracteriza la estructura misma de la cuerda y que permite la *superunificación*. (Cf. Basarab Nicolae, *Nós, a Partícula e o Universo*, Ésquilo, Lisboa, (1ª ed. 2002, Éditions du Rocher) 2005, p.64-67).

⁶⁸ “Es la operación que engendra el elemento. Los elementos, al final, se presentan como paradas del dinamismo, del devenir, de una implicación (...)”. Stéphane Lupasco *Le Principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*, op. cit., 1951, p.71, en Basarab Nicolae, *Nós, a Partícula e o Universo*, Ésquilo, Lisboa, (1ª ed. 2002, Éditions du Rocher) 2005, p.174; trad. de la doctoranda.

-producción del dinamismo lógico, de un movimiento, cambio o sucesión⁶⁹: “*El tiempo es (...) engendrado por el conflicto entre la identidad y la diversidad*, que constituye la propia noción de cambio...” (Lupasco 1951)⁷⁰; “**Un espacio no es más que la simultaneidad de los acontecimientos o elementos como sistemas de sistemas, que engendra la lógica de la energía.**” (Holton 1981)⁷¹; “**El espacio aparece como una *conjunción contradictoria***, mientras que **el tiempo surge como una *disyunción contradictoria***: espacio y tiempo están conectados por una relación de contradicción.” (Nicolescu 2005)⁷².

Se defiende un concepto de espacio-tiempo que ya no es “fundamental”, pues ya no es “la procedencia o causa de algo” sino “la consecuencia o efecto activo de un proceso de contradicciones en actividad permanente”: “La actualización y la potencialización no tienen lugar en el espacio-tiempo, sino que es el espacio-tiempo quien es engendrado por la contradicción actualización-potencialización. Así, “un elemento, un acontecimiento, un fenómeno, precisamente por su estructura lógica, no se despliega en el tiempo, sino que despliega un tiempo”. También “los fenómenos, cualesquiera que sean, no se despliegan en el espacio, sino que despliegan un espacio. No existen objetos en el espacio, sino espacio en los objetos; los objetos no son localizados sino que localizan, crean localizaciones. Tanto el espacio como el tiempo son funciones de los elementos, o más bien, conjuntos de sistemas de los elementos.”⁷³

A la luz de estas conclusiones ¿podríamos entonces afirmar que la ciencia ha pasado a considerar el espacio-tiempo como un *ámbito intermedio* en permanente devenir? ¿Un ámbito dinámico que surge de la relación y tensión entre sistemas de polaridades contradictorias?

⁶⁹ “El *tiempo* y el *espacio* son ellos mismos el *resultado* de la lógica del antagonismo contradictorio” (Basarab Nicolescu, *idem* 2005, p.174; trad. de la doctoranda). Dinamismo entre parejas antagonistas como actualización-potencialización, identidad-diversidad, homogeneización-heterogeneización, etc. (Según la *tridialéctica* de Lupasco, para que el movimiento exista es necesario que haya coexistencia de elementos contradictorios (pareja antagonista) donde emerge un tercer dinamismo (el *tercer término*, que es distinto de la pareja antagonista, y que implica un equilibrio perfecto y riguroso entre cada uno de los elementos contradictorios). Es decir, para garantizar el movimiento es necesario la *coexistencia* base de estos tres aspectos/dinamismos (*principio del tercero incluido*). El físico Nicolescu da un ejemplo: “(...) la pareja antagonista heterogeneización-homogeneización no es suficiente para garantizar el movimiento. Es necesario un tercer dinamismo que implica el equilibrio perfecto y riguroso entre lo homogéneo y lo heterogéneo (y que, por tanto, no es homogéneo ni heterogéneo).” (Basarab Nicolescu, *op. cit.*, 2005, p.166; trad. de la doctoranda).

⁷⁰ Basarab Nicolescu, *op. cit.*, 2005, p.174, y Stéphane Lupasco *Le Principe d'Antagonisme et la Logique de l'Énergie*, *op. cit.*, 1951, p.99, en Basarab Nicolescu, *op. cit.*, 2005, p.174; trad. de la doctoranda.

⁷¹ Gerald Holton, *L'Imagination scientifique*, Gallimard, Paris, 1981, p.48; en Basarab Nicolescu, *op. cit.*, 2005, p.174; trad. de la doctoranda.

⁷² Basarab Nicolescu, *idem*, 2005, p.175; trad. y subrayado de la doctoranda.

⁷³ Basarab Nicolescu, *idem*, 2005, p.175; trad. de la doctoranda.

2.3.3. Tres conceptos de *intermedio* en el ámbito de las entidades cuánticas

2.3.3.1. La dualidad onda-partícula

“Una partícula cuántica puede ser descrita *aproximadamente* en términos de corpúsculo clásico o de una onda clásica, pero la partícula cuántica ni siempre es *corpúsculo* ni siempre es *onda*. Corpúsculo y onda aparecen como dos aspectos complementarios de la partícula cuántica que es, en este sentido, corpúsculo y onda.”

Niels Bohr⁷⁴

“En el modelo de onda piloto de Bohm, que tuvo origen en ideas de Louis De Broglie y David Bohm, la dualidad onda-partícula es racionalizada presuponiendo que ondas y partículas coexisten al unísono; es decir, el mundo consiste de partículas reales, como siempre se ha creído, pero más allá de eso, cada partícula es acompañada por una onda que orienta su comportamiento observable y engendra aspectos de la realidad de apariencia ondulatoria.”

Lothar Schäfer⁷⁵

La aparición de la teoría cuántica y de la teoría de la relatividad en las primeras décadas del siglo XX nos ha llevado a otra percepción de la realidad. Ambas nos han enseñado que la aparente estabilidad de la “macrorealidad” cotidiana se contradice con la permanente inquietud de las unidades materiales esenciales en el plano subatómico, que revelan una inmanente duplicidad (o coexistencia) en tanto que onda y partícula. Se ha demostrado que en este nivel **todo existe en una mutación entre onda y partícula permanente**, y por consiguiente, **la materia se presenta como “tendente a la existencia”, en incesante movimiento y cambio**, probando el clásico aforismo de Heráclito del permanente devenir del mundo: “*todo fluye*”, todo se transforma, en un proceso de continuo de nacimiento y destrucción del que nada escapa.

Como hoy en día explica⁷⁶ el físico e investigador alemán Lothar Schäfer, apoyándose en las investigaciones de los científicos Dyrac, Heisenberg y Von Neumann entre otros, la realidad se forma a través de dos procesos que reflejan los dos lados de la condición onda-partícula. Las entidades

⁷⁴ Sobre la idea de “complementariedad” introducida por el científico Niels Bohr (1885-1962) en 1927, Nicolescu escribe que es una complementariedad que, contrariamente a su sentido coloquial, se refiere a los dos aspectos *mutuamente exclusivos* que presentan los fenómenos cuánticos. Así pues ¿podríamos concluir que la partícula cuántica existe “entre” el aspecto corpúsculo y el aspecto onda?. Cf. Basarab Nicolescu, *Nós, a Partícula e o Universo*, Ésquilo edições e multimédia, Lisboa, (1ª ed. 2002, Éditions du Rocher) 2005, p.113. Trad. de la doctoranda.

⁷⁵ Lothar Schäfer, *Em busca da Realidade Divina – A Ciência como Fonte de Inspiração*, Ésquilo, 2003, p.214. Trad. de la doctoranda.

⁷⁶ Cf. Lothar Schäfer, *Em busca da Realidade Divina – A Ciência como Fonte de Inspiração*, Ésquilo, Lisboa, 2003.

físicas elementales (fotones, electrones, protones, átomos, moléculas, etc.) existen como estados de onda (no observables) y como partículas (observables). Los estados ondulatorios se propagan típicamente por el espacio como cualquier onda, pero se contraen abruptamente bajo observación en eventos localizados o en partículas puntiformes. Este fenómeno, que se encuentra en la base de un nuevo tipo de mecánica –la mecánica ondulatoria de Schrödinger o mecánica cuántica–, probó que el comportamiento de las partículas en movimiento deriva de funciones ondulatorias, similares a las de las ondas de luz.⁷⁷

Las ondas no poseen masa, son continuas y existen en permanente movimiento, interpenetrándose y propagándose por el espacio. Sin embargo, las partículas son macizas, discretas (modeladas, veladas, etc.), definidas, localizadas y chocan entre sí.⁷⁸ Es decir, las propiedades de ondas y partículas son diferentes y mutuamente excluyentes. Las primeras se propagan en diferentes direcciones, existiendo en continuidad permanente, y en un mismo punto del espacio se interpenetran, se superponen y se integran. Las segundas, por el contrario, son localizables, tienen una única trayectoria y cuando chocan en un mismo punto del espacio, se proyectan y se desestructuran. Sin

⁷⁷ Schäfer refiere que en la mecánica ondulatoria de Schrödinger o mecánica cuántica (nombre obtenido a partir del físico austriaco Edwin Schrödinger, 1887-1961) “el comportamiento de las partículas en movimiento no se deriva de cálculos de trayectorias de puntos de masa, como en la mecánica de Newton o en la mecánica clásica, sino de funciones ondulatorias semejantes a las aplicadas a las ondas de luz en la óptica.” Cf. Lothar Schäfer, *Em busca da Realidade Divina – A ciência como fonte de inspiração*, Ésquilo, Lisboa, 2003, p.49. Trad. de la doctoranda. Schäfer describe tres tipos de ondas: las “ondas de materia”, las “ondas electromagnéticas” y las “ondas cuánticas”. Las primeras, similares a las olas del mar, olas de arena, olas sonoras, etc., son “ondas compactas”, (concepto descrito por Herbert, 1988); son fenómenos ondulatorios que existen en algún medio material. Las segundas son ondas de luz, es decir, campos oscilantes eléctricos y electromagnéticos que se relacionan, y que no necesitan de medio material para existir; pueden viajar en el espacio vacío y transportan energía. Las terceras son ondas vacías que no transportan energía o cantidad mecánica (masa); existen en el espacio vacío y no necesitan de medio material para propagarse. Como explica Schäfer, las ondas cuánticas “son simplemente números, relaciones numéricas. Dado que son vacías, la prueba de su existencia es circunstancial; (...) debemos pensar que el universo es una red de ondas cuánticas, porque el orden observable surge como una manifestación de su interferencia”. (Lothar Schäfer, *op. cit.*, 2003, p.50; *Idem*) (...) En el fundamento de la realidad encontramos relaciones numéricas –principios no-materiales– sobre las cuales se basa el orden del mundo. La base del mundo material es no-material.” (Lothar Schäfer, *op. cit.*, 2003, p.63; *Idem*).

⁷⁸ Definición de onda y partícula por Lothar Schäfer:
Ondas: “Cuando dos ondas del mismo tipo provenientes de direcciones diferentes se encuentran en el mismo punto del espacio, se superponen, se interpenetran, se interfieren, formando grandes amplitudes en algunos puntos, superponiendo cresta con cresta, o anulándose en otros puntos, superponiendo una cresta con un valle.”
Partículas: “Son protuberancias de materia discretas, no-continuas e individuales; cantidades definidas de energía. Tienen masa, posiblemente carga eléctrica, “spin” y momento están sujetas a la gravedad y la inercia. “Son duras, sólidas, ocupan espacio, se pueden localizar con exactitud, y aislar y delimitar con precisión”. (...) contorno bien definido, forma definida. Cuando dos partículas se encuentran en el mismo punto del espacio, no se interpenetran y superponen, sino que chocan y proyectan”. En Lothar Schäfer, *op. cit.*, 2003, p.51; trad. de la doctoranda.

embargo, las **“entidades cuánticas o elementales”** (ondas electromagnéticas, fotones, protones, electrones, moléculas) **poseen una naturaleza dual**, presentando todas las propiedades, tanto de las partículas como de las ondas, y por tanto, pudiendo comportarse de ambas formas. Cuando no son observadas se comportan como ondas, formando patrones de interferencia que fluyen en extensas áreas del espacio. Cuando son observadas se comportan como partículas, chocando, empujando y proyectándose de modo localizado: **“(…) el electrón se disolvió en una onda cuántica, en una información de probabilidades: un estado de ser diferente del de las cosas vulgares.”**⁷⁹.

Esta capacidad de accionar tanto las propiedades de las partículas como las de las ondas recibe el nombre de **“dualidad onda-partícula”**⁸⁰, que es en sí mismo un espacio intermedio de permanente interacción que hace de la entidad cuántica o elemental una entidad dinámica, ambivalente e imprecisa en su estado y posición. **Su naturaleza es la de un ser-devenir:** un *ser que deviene* o un *devenir que se vuelve ser*.

2.3.3.2. La superposición de estados

Según la física contemporánea, a diferencia de lo que ocurre con una “cosa”, una partícula elemental o entidad cuántica puede existir en diferentes estados individuales y actuar ubicuamente, por consiguiente, no se halla en un lugar definido. Una propiedad determinada, como por ejemplo la energía, en ella tiene valores diferentes, puesto que su sistema está en una **superposición de estados** individuales: “estar en una superposición de estados implica que el sistema no está en ningún estado particular y que no se puede saber nada sobre la propiedad que representan los estados “1”, “2” o “n”. Ser real, en el sentido vulgar de la palabra, significa estar en algún lugar definido. Cuando no está en un estado particular, una cosa no es real.”⁸¹

Tal como ha probado el científico Schäfer, **una superposición de estados corresponde a un estado de movimiento en el que un único electrón puede estar en distintas regiones del espacio a la vez**. Con esta consideración, fundamentada en muchas investigaciones y teorías de la ciencia

⁷⁹ Lothar Schäfer, *op. cit.*, 2003, p.62. *Idem*.

⁸⁰ Cf. Lothar Schäfer, *op. cit.*, 2003, p.50; *idem*. “Los sistemas físicos elementales –las entidades cuánticas– evolucionan en estados ondulatorios cuando no son observados, pero colapsan en estados de partículas cuando son observados. Mientras que los estados ondulatorios se extienden a través de vastas regiones del continuo espacio-tiempo, los estados de partículas son típicamente contraídos en un pequeño punto localizado. Cuando un electrón es una partícula, está localizado en el espacio, no puede ser fragmentado en partes más pequeñas y retiene su identidad en colisiones con los otros. Cuando es una onda, está difundido por extensas regiones del espacio, hundiéndose con otras cuando interfiere.” Lothar Schäfer, *op. cit.*, 2003, p. 58. *idem*.

⁸¹ Lothar Schäfer, *op. cit.*, 2003, p.65; *idem*.

actual, Schäfer concluye que la posición en el espacio de una partícula elemental “no es un atributo intrínseco, no es una propiedad que posee, sino una propiedad *creada por una medición*, (...) por una interacción con un instrumento de medición”: en tanto que partícula (cuando es observada) se localiza en una posición; en tanto que onda de interferencia (cuando no es observada) se dispersa por amplias regiones del espacio.⁸² Es decir, **cuando hay superposición de estados, la posición de las partículas elementales es indefinida y ubicua: se extienden en el espacio**. Como explica este investigador, tienen una probabilidad no-cero en muchos lugares a la vez (evento no-local), contraria a la de los objetos vulgares que es siempre de un cien por cien en algún lugar y cero en cualquier otro lugar (evento localizado).

La teoría cuántica ha concluido que, la posición en el espacio de las partículas elementales, así como sus atributos dinámicos (tales como el momento lineal o el momento angular), no es algo intrínseco, sino que **está sujeta a una interacción**, pues **existen a través de una relación dinámica; dependen de un observador**, que interacciona o participa en el evento: “son creadas por una interacción con un instrumento de medición. Este es el significado de la afirmación de que la realidad es creada por la observación.”⁸³

Por tanto, ¿podemos atrevernos a concluir que en nuestra realidad todo es un *lugar intermedio*, fronterizo, relacional y en permanente tensión, entre objeto y sujeto (que es participante y creativo)? ¿Un lugar intermedio cuyos límites pueden ser más o menos precisos, y cuya posición puede oscilar entre local y no-local?

“Nuestra psique está formada en armonía con la estructura del universo, y lo que sucede en el macrocosmos sucede igualmente en los rincones infinitesimales y más subjetivos de la psique.”

Carl Gustav Jung⁸⁴

⁸² Schäfer sostiene que la “partícula elemental” o “entidad cuántica” no tiene una posición definida en el espacio, como tienen los “objetos reales”, que no pueden estar en dos sitios a la vez. Así pues, mientras que para estos la posición en el espacio es una propiedad inherente a ellos mismos (independientemente de que sean o no observados), para las partículas elementales la posición (al igual que los atributos dinámicos, como el momento lineal o el momento angular) no es un atributo propio, sino una propiedad generada por una interacción con algo exterior a ellas, como el instrumento de medición. Es decir, la posición de las partículas elementales es una propiedad generada por una observación (de un participante o espectador), tal como concluyó Schäfer con las experiencias que realizó: “Cuando un electrón parece estar atravesando a un tiempo todas las ranuras de un dispositivo de difracción, cede el derecho de poseer una posición definida en el espacio. Actuando como si estuviese en todas partes, no está en parte ninguna. A partir de esta consideración surgió la noción de que la posición de una partícula elemental no es un atributo intrínseco –no es una propiedad que posea– sino una propiedad ‘creada por una medición’.” Lothar Schäfer, *op. cit.*, 2003, p.64-65; *idem*.

⁸³ Lothar Schäfer, *op. cit.*, 2003, p.65; *idem*. Trad. de la doctoranda.

⁸⁴ Carl Gustav Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos*; extracto de Richard Tarnas, *Cosmos y psique – Indicios para una nueva visión del mundo*, Atalanta, Girona, España, (título original: *Cosmos and Psyche*, 2006) 2007, p.21.

Reflexionando sobre esta consideración de Jung y sobre todas estas comprobaciones de la física, ¿sería posible afirmar que lo que sucede en estas dimensiones microcósmicas de la realidad, podría suceder de manera parecida en todas las otras dimensiones de nuestro entorno, micro o macrocósmico, donde el hombre, en tanto que agente creativo-productivo, habita un lugar intermedio?

2.3.3.3. La *posibilidad de ser* o *tendencia a ser*

Como hemos visto en los dos puntos anteriores a través de los conceptos de *dualidad onda-partícula* y *superposición de estados* de las entidades cuánticas, en este ámbito elemental de la realidad se vuelve patente el valor intrínseco de la relación dinámica entre todos los intervinientes o medios y un permanente estado de devenir. La física cuántica nos ha mostrado un micro-mundo elemental donde las entidades solo pueden ser descritas como *función de probabilidades* o simplemente *puros devenires*, pudiendo adquirir una condición espacial ubicua (de no-localidad) por su capacidad de existir en varios estados individuales (en superposición de estados). **Un “mundo-fundamento” que se constituye como un campo de fuerzas a un tiempo en potencia y acción, y** que se ha comprobado que es real; **un campo de interacción e interconexión entre funciones de probabilidades** cuyos límites en el espacio y tiempo pueden ser imprecisos: **un lugar intermedio que siempre es una “posibilidad de ser” o una “tendencia a ser”** (que es como Heisenberg describe una partícula elemental)⁸⁵.

Existe unanimidad entre gran parte de la comunidad científica (Dyrac, Heisenberg, von Neumann, Penrose, Stapp, Schäfer, entre otros) a la hora de entender la realidad como formada por dos “procesos” o “eventos” que reflejan los dos lados de la pareja *onda-partícula*.

Es decir, en ambos casos **todo es proceso, evento o devenir, mutación y transformación**, o como dijo Heisenberg, **una “onda de probabilidades” entre posibilidad y realidad**: “(...) los átomos o las partículas elementales no son tan reales; forman un mundo de potencialidades o de posibilidades, en lugar de un mundo de cosas o de hechos... (...) Una onda de probabilidades significa una tendencia para cualquier cosa. Es una versión cuantitativa del antiguo concepto de “*potentia*” de la filosofía aristotélica. **Introduce algo que está en el medio, entre la idea de un evento y el evento real; una extraña especie de realidad física exactamente en el medio entre posibilidad y realidad.**”⁸⁶

⁸⁵ “¿Qué es una partícula elemental?... si alguien desea hacer una descripción concisa de una partícula elemental la única cosa que puede ser anotada como descripción es una función de probabilidades. Pero entonces, se verifica que ni siquiera la calidad de ser pertenece al que es descrito. Es una posibilidad de ser o tendencia a ser.” W. Heisenberg; Cf. W. Heisenberg, *Physics and Philosophy*, Harper Torchbooks, Nueva York, 1962; referido en Lothar Schäfer, *op. cit.*, 2003, p.65; *idem*.

⁸⁶ W. Heisenberg, *Physics and Philosophy*, Harper Torchbooks, Nueva York, 1962, y *Philosophical Problems of*

En la acepción de Heisenberg ese algo es un “estado de potencia” (*estado Heisenberg*) que envuelve la evolución de las posibilidades para futuros eventos concretos (*evento Heisenberg*). Es un *estado de suspensión* “no totalmente real”; es un “*lugar potencial*” o “*lugar en formación*” a través del cual surgen las formas concretas, las configuraciones, las cosas, los eventos, aunque sean más o menos visibles.⁸⁷

¿No podrá ser este lugar un “*lugar intermedio de posibilidad*”? ¿Un lugar que experimentamos a cada momento, aunque no seamos conscientes de ello, y que se encuentra entre substancia (informe e indefinida) y forma física, idea y cosa-evento, idea-forma y forma-manifestada, abstracto y concreto, virtual y real, “no-ser” y “ser realmente”, potencia y acción? ¿Un “*lugar fronterizo y matricial*”, un *lugar en formación*, de cuya existencia da fe la ciencia a principios del siglo XX, pero con el que el arte ha trabajado desde siempre, y que alguna arquitectura contemporánea de las últimas dos o tres décadas intenta dibujar y construir? Las obras que hemos elegido en el presente estudio evidencian, cada una a su modo, la existencia de este lugar intermedio.

2.3.4. Los conceptos de *protofenómeno*, *Urpflanze* y *Typus* de Goethe

Un profenómeno es aquel en que ante nosotros se muestra la idea del devenir en toda su pureza. Goethe podía contemplar claramente, con los ojos del espíritu, la idea de la *protoplanta* en la figura de una planta cualquiera”.

Oswald Spengler⁸⁸

Quantum Physics, Pantheon, 1952, reimpresión en 1979 por Ox Bow Press, Woodbridge, Conn; referido en Lothar Schäfer, *op. cit.*, 2003, p.69-70; Trad. y subrayado de la doctoranda.

⁸⁷ Según explica Lothar Schäfer en la perspectiva de Heisenberg las entidades elementales comparten esos aspectos de *potentia* aristotélica: “cuando no son observados, no son reales en el sentido vulgar, sino que están suspendidos en un mundo de posibilidades, de patrones de probabilidad ondulatorios, no-materiales. Las partículas en una superposición de estados contienen todo tipo de formas ondulatorias, o sea, no tienen forma definida. Cuando se realiza una medición, prevalece un solo estado – una forma ondulatoria definida. Cuando las mediciones confieren a las partículas una forma definida, se proyectan en la realidad. En palabras de Aristóteles: *Las formas confieren realidad a la materia*. En los términos de la física cuántica: *Las mediciones dan forma (realidad) a las superposiciones indefinidas de estados*.”. Lothar Schäfer, *Em Busca da Realidade Divina*, Ésquilo, Lisboa, (1ª ed. 2003, p.71). Trad. de la doctoranda.

⁸⁸ Cont.: “(...) le servirán como punto de partida, la estratificación geológica, o la hoja, como protoforma de todos los órganos vegetales, o aún la metamorfosis de las plantas, como imagen primordial de cualquier evolución orgánica.” En Oswald Spengler, *A Decadência do Ocidente*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, (1ª ed. 1959, C.H. Beck, Munique, título original: *Der Untergang des Abendlandes*) 1982, p.95. Trad. y subrayado de la doctoranda.

El concepto de “**protofenómeno**”, postulado por el escritor, científico y pensador alemán J. W. Goethe (1749-1832) en el ámbito de su teoría sobre el proceso de devenir de la Naturaleza, vuelve a ser objeto de estudio en la actualidad por parte de ciertas instituciones científicas.

El término “protofenómeno” viene del griego “prôtos”, que significa “primero”, y de “fenómeno”, que según la RAE es “toda manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción”. Por tanto “protofenómeno” es el “**primer fenómeno**” o “**fenómeno primordial**”. El término alemán utilizado por Goethe es “**Urphänomen**”,⁸⁹ término mediante el cual se refiere a: “fenómeno primordial; ideal como lo último cognoscible; real como ya conocido; simbólico, porque comprende todos los casos; idéntico a todos los casos”⁹⁰.

Para Goethe cualquier manifestación en la Naturaleza tiene siempre su **protohistoria**, es decir, antes de que una idea se manifieste en la Naturaleza en toda su complejidad e inmanencia, siempre tiene que pasar por su protohistoria, por una “**manifestación arcaica**”, una manifestación más sencilla, un **esbozo** de esa idea. Pero en estos esbozos o “manifestaciones arcaicas” ya se encuentra en potencia toda la información estructuradora del acontecimiento o fenómeno, es decir, **la matriz esencial o la “idea-forma” ya está realizada**. Goethe explica que en este momento o período protohistórico, la “forma mental”, “idea-forma” o “ideal-formal”, va definiendo y condensando sus contornos hasta que surge el “tiempo histórico” de su realización y se manifiesta en toda su complejidad y particularidad.

Por otro lado, Goethe creía que había que encontrar el **concepto o idea de planta** (un **principio interno unificador**), en vez de buscar relaciones causales externas de tipo mecanicista en el desarrollo morfogenético de las plantas. En *La metamorfosis de las plantas*⁹¹, uno de sus primeros ensayos publicado en 1790, Goethe habla de un principio formativo estructurador de las partes y de la distintas especies de plantas; un principio que se mantiene constante bajo los innumerables cambios de las formas externas. A este principio que subyace a la estructura morfológica de toda generación de plantas es a lo que Goethe denominó “**Urpflanze**” –la planta primordial⁹²–, y fue la base de su

⁸⁹ El prefijo “Ur” de la lengua alemana, que connota lo primordial, elemental y primigenio, tiene para Goethe un sentido muy profundo. Es un prefijo que preside muchos conceptos de su visión de la naturaleza como: *Urpflanze*, *Urbild*, *Urtier*, *Urphänomen*, entre otros.

⁹⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Máximas y reflexiones*, trad. de J. del Solar, Edhasa, Barcelona, 1996, nº1369, p.282.

⁹¹ J. W. Goethe, “*La metamorfosis de las plantas*”, en *Teoría de la naturaleza*, trad. de D. Sánchez Meca, Tecnos, Madrid, 1997, p.33.

⁹² “En el jardín botánico de Padua, entre vegetación exuberante, finalmente irrumpe en su conciencia el pensamiento de que todas las formas vegetales se podrían desarrollar a partir de una sola forma. Era la idea de la “Urpflanze”, la planta primordial. (...) “Se trata de una realidad espiritual, arquetípica, que no puede ser alcanzada a través de los sentidos, ni siquiera de la imaginación, sino apenas por el pensamiento abstracto”, explica el geólogo Hendrik Ens, profesor de la Escuela Waldorf Rudolf Steiner de Sao Paulo. Esa idea universal puede sufrir infinidad de transformaciones, dando origen a la enorme variedad de seres vegetales. Mas todas esas metamorfosis son el

nueva metodología científica, la *morfología*. Para Goethe los diferentes órganos vegetales son como metamorfosis de este principio espiritual y arquetípico expresado por la hoja: “La “Urpflanze”, la planta arquetípica, es una entidad espiritual, que no puede ser hallada en ningún lugar del mundo físico, pero que se manifiesta parcialmente en cada planta individual. Está constituida exclusivamente por hojas, pues, para Goethe, la planta es una hoja que se está transformando”.⁹³ (...) “La “Urpflanze” permite no solo reconocer a cada planta como expresión específica de este principio, sino también (...) imaginar y producir plantas que, aunque no existan, pueden existir en potencia.”⁹⁴ Relacionado con el concepto de “Urpflanze” está el concepto de “**Typus**”, **otro principio formativo** aplicado por Goethe en la zoología. “Los esqueletos de todos los mamíferos se forman a partir del mismo principio formativo porque pertenecen todos al mismo tipo.”⁹⁵ Aunque los huesos pueden tener distintas formas, todos tienen un lugar y una posición constante entre ellos.

Estos principios formativos –“**Urpflanze y Typus**”– funcionan como una **matriz formativa arquetípica que rige la fuerza que actúa en la progresiva transformación de las partes** de la planta, animal u hombre, respectivamente. Fuerza esta que, según Goethe, emerge del principio de polaridad (expansión-contracción, luz-oscuridad, inhalación-exhalación, etc.) y preside la continua transformación de un cuerpo en otro.

Para Goethe estos tres conceptos –“*Urphänomen, Urpflanze y Typus*”– son ideas existentes en el organismo vivo de la naturaleza.

Lo que propone Goethe es un método de búsqueda de unidad en la diversidad. Se trata de encontrar un **principio invariable entre fenómenos diversos**, un principio que subyazca y reine en el interior mismo de cada fenómeno. Como investigador, Goethe considera que no se puede conocer la naturaleza únicamente a través de la experimentación basada en la hipótesis y la mediación causal, sino que también son necesarias la observación contemplativa, la percepción intuitiva y la sensibilidad personal. Es por ello por lo que su método tiene tres fases ascendentes. La primera fase es la del “**fenómeno**

084 | resultado de las leyes formativas presentes en la planta primordial. No son las influencias exteriores las que transforman ese arquetipo. Ellas apenas hacen que sus fuerzas creadoras internas se manifiesten de un modo peculiar. Esas fuerzas, y solo ellas, son el principio constitutivo de la planta. (...) Al concebir la “Urpflanze”, escribe Rudolf Steiner, Goethe reprodujo mentalmente el trabajo que la naturaleza realiza al formar sus seres. Para realizar tal proeza era preciso ser tanto científico como poeta”. José Tadeu Abrantes, “El pensamiento científico de Goethe”, <http://sab.org.br/goethe/cient.htm>, oct 2008.

⁹³ José Tadeu Abrantes, en José Tadeu Abrantes “El pensamiento científico de Goethe, *idem*, oct. 2008.

⁹⁴ Carmen Bonell, en Carmen Bonell, *La divina proporción, las formas geométricas*, UPC, Barcelona, (1ª ed. 1994) 1999, p.114.

⁹⁵ Carmen Bonell, *ibidem*, 1999, p.114.

empírico”: lo que uno percibe a través de una experiencia directa e inmediata de la naturaleza; la segunda fase es la del **“fenómeno científico”**, que requiere experimentos de observación más profundos; en la tercera fase se llega al **“fenómeno puro”**, el **“Urphänomen”** o **protofenómeno**. Esta es una fase de un empirismo más elevado, alcanzado a través del entendimiento intuitivo (el “juicio intuitivo” de Kant) y no discursivo. Partiendo de lo universal se llega a lo particular; del todo se llega a las partes.

Es decir, se parte de la práctica experimental donde el sujeto se encuentra con el objeto, para acceder, en la tercera fase, a una actividad de unión intrínseca entre sujeto y objeto, subyacente a los fenómenos. En esta fase **entre objeto y sujeto** se instala un **“espacio intermedio”** mutuamente transformador, un espacio que integra a ambos sin que ninguno de ellos pierda su identidad. Se “habita en el fenómeno” a través de una **contemplación activa**⁹⁶, a diferencia del método hipotético-deductivo donde sujeto y objeto siempre son extrínsecos, puesto que se trata de aislar el fenómeno y de traducirlo matemáticamente sin que exista ningún vínculo intrínseco entre ellos.

Goethe creía en **la naturaleza como un “todo viviente”, en tanto que pura potencialidad**, y no como algo sustancial o actualizado. Por esta razón, entendía que únicamente el conocimiento que tiende hacia el “juicio intuitivo” podría aprehender la unidad del continuo impulso formativo. Y cuando este conocimiento, o percepción contemplativa e intuitiva, discierne las fuerzas de la naturaleza y aprehende el núcleo esencial del fenómeno, deviene en protofenómeno (*Urphänomen*).

Para Goethe es este núcleo primordial el que hace que el fenómeno sea lo que fue, lo que es y lo que será, funcionando como una **matriz creadora fundamental**.⁹⁷ Destaca que es en el nivel de esta matriz creadora, de esta estructura abstracta matricial (creadora y generadora), donde reside el pensamiento inteligible, y no en el de las apariencias sensibles.⁹⁸ Un lugar matricial que nos recuerda la *Chora* de Platón, en tanto que receptáculo generador del devenir.

⁹⁶ Según refiere Carmen Bonell, en sus investigaciones Goethe practicaba la observación contemplativa con el mayor grado de precisión, intensidad e imaginación, hasta el punto de *«habitar en el fenómeno»* (expresión retirada de H. Bortoft, *Counterfeit and Authentic Wholes: finding a means for dwelling in nature* (1985), en D. Seamon; A. Zajonc (eds.), *Goethe's Way of Science. A Phenomenology of Nature*, Ed. State University of New York Press, Nueva York, 1998, p.289.). Como dijo el propio Goethe *“Hay un refinado empirismo que se identifica con el objeto de la manera más profunda y de este modo deviene teoría efectiva”* (“teoría” en el griego original significaba “contemplación”, “observación”), (J. W. Goethe, *“Empirical Observation and Science”*, *Goethe: Scientific Studies*, ed. y trad. de D. Miller, Suhrkamp Publishers, Boston, 1988, p.307.). Cf. Carmen Bonell, *La divina proporción, las formas geométricas*, UPC, Barcelona, (1ª ed. 1994) 1999, p.117.

⁹⁷ Cf. Carmen Bonell, *La divina proporción, las formas geométricas*, UPC, Barcelona, (1ª ed. 1994) 1999, p.118-119.

⁹⁸ Cf. J. W. Goethe, *Viaje por Italia (1816-1817)*, trad. de M. Scholz Rich, Iberia, Barcelona, 1956, p.58-59; en Carmen Bonell, *La divina proporción, las formas geométricas, idem*, p.112.

Es, según ha dicho el propio Goethe, en el nivel de este **“punto fértil”** siempre vivo, real y simbólicamente, “del que se pueden derivar muchas cosas”⁹⁹ –como la *Urpflanze* en botánica, el *Typus* en zoología o el *Urphänomen* en general– **donde la inteligibilidad “habita en el fenómeno”, fundiendo “ver” y “pensar” en una contemplación activa y creativa.**

Oswald Spengler estudia la teoría de Goethe y, en su *Decadencia de Occidente*, recupera el concepto de protofenómeno, aplicándolo al estudio de la historia de la humanidad. Lo que Spengler propone es un **Universo como organismo histórico**, una historia de la humanidad en permanente generación y construcción, **el devenir de la historia**, con sus tiempos “protohistóricos” e “históricos”: “El primer plano visible en toda la historia es el que se produjo como consecuencia del proceso del devenir. (...) Lo transitorio es símbolo de una evolución orgánica, de un organismo. Las culturas son organismos. (...) **La cultura es el “protofenómeno” de toda historia universal**, tanto de la pasada como de la futura.”¹⁰⁰

También en algunas teorías de las tradiciones culturales, egipcia, hindú y de la Grecia antigua (siglo VI-I a.C.) se evidencia esta idea de protofenómeno (o de estructura matricial). Según estas culturas, en el proceso de la manifestación de la Naturaleza, las ideas o arquetipos emanados desde la gran mente cósmica (*Maat* para los egipcios y *Mahat* para la tradición hindú) se manifestaban en primer lugar como esbozos o esquicios, para poco a poco ir concretándose en sus configuraciones específicas, hasta aparecer en el mundo físico sensible. Según Spengler, en la Grecia antigua se identificaron muchos protofenómenos que no se pudieron concretar hasta siglos más tarde.

En su libro *Em Busca da Realidade Divina, a ciência como fonte de inspiração*¹⁰¹ (trad.: *En búsqueda de la realidad divina, la ciencia como fuente de inspiración*), Lothar Schäfer, científico alemán contemporáneo del que ya hemos hablado, habla del vínculo existente entre algunos conceptos enunciados por filósofos griegos, y estudios recientes sobre el mundo atómico y sub-atómico. Es como si, de algún modo, las teorías y reflexiones filosóficas de la Grecia antigua hubieran sido una especie de ensayo o protohistoria (como diría Spengler) para la cultura occidental actual, pues en los últimos siglos hemos visto cómo estas teorías se iban concretando y demostrando en diversos experimentos científicos. Es decir, muchos descubrimientos científicos y tecnológicos de la ciencia actual, o que se han venido haciendo a lo largo de los tiempos, ya eran conocidos o postulados en el mundo griego o “protogriego”, al menos como idea. Una idea que, en términos históricos y científicos, funcionó como una “matriz”, principio subyacente o “idea-forma”, de un descubrimiento actual o, genéricamente, de nuestra cultura occidental.

⁹⁹ J. W. Goethe, “Petición significativa por una palabra inteligente” (1823), en *Teoría de la naturaleza*, *idem*, p.211.

¹⁰⁰ Oswald Spengler, *op. cit.*, p.94; Trad. y subrayado de la doctoranda.

¹⁰¹ Lothar Schäfer, *Em Busca da Realidade Divina, a ciência como fonte de inspiração*, Ésquilo, Lisboa, 2003; título original: *In Search of Divine Reality*.

“Al llegar a este punto la física moderna se decidió definitivamente por Platón. En realidad, las unidades más pequeñas de materia no son objetos físicos en el sentido ordinario de la palabra; son formas, estructuras o, en el sentido de Platón, Ideas, de las que solo se puede hablar sin ambigüedades en el lenguaje de las matemáticas.”

Werner Heisenberg¹⁰²

En conclusión, consideramos el concepto de **protofenómeno o protohistoria**, así como los principios formativos de Goethe —el *Urpflanze* y el *Typus*—, como elementos importantes para nuestro estudio de lo “intermedio”. Tanto el proceso de la **contemplación activa** como la idea de **matriz creadora fundamental** de la filosofía natural de Goethe, que residen en ese “*punto fértil del que muchas cosas se pueden derivar*” —identificado como la *Urpflanze*, el *Typus* y el *Urphänomen*—, se vinculan a los conceptos de arquetipo y metamorfosis, que son una de las fuentes del pensamiento estructuralista.¹⁰³ Aunque tanto la ciencia como el arte son para Goethe actividades cognitivas e inseparables en la comprensión de la naturaleza, el arte tenía un lugar destacado, toda vez que era considerado como “*su más digno intérprete*”, por ser un medio que puede revelar sus leyes secretas y sugerir el poder formativo del todo: “aquel a quien la naturaleza comienza a revelar sus secretos ostensibles, se siente irresistiblemente atraído hacia su intérprete más digno, el arte.”¹⁰⁴

De forma genérica las ideas de Goethe, aquí explicadas con un enfoque en la idea de una naturaleza orgánica viva y activa, donde el hombre existe en permanente mutación e interacción, (que vuelve patente la existencia de un *espacio intermedio* entre ambos), tuvieron repercusiones directas en los desarrollos científicos posteriores: como por ejemplo en las investigaciones sobre los procesos morfogénéticos (en conceptos de organización y estructura jerárquica de los organismos) de los embriólogos y genetistas Paul Weiss y Conrad Waddington¹⁰⁵, y del biólogo Rupert Sheldrake; o en la teoría del caos de James Gleick¹⁰⁶ que enfatiza la influencia fecunda de las investigaciones de Goethe; o en muchas otras obras actuales¹⁰⁷ que hacen referencia y celebran los principios enunciados por Goethe, que ya aludían a la **idea de “posibilidad”** (contraria a la de “certidumbre”) implícita en las leyes de la naturaleza y de “participación” del hombre en la creación-construcción del universo, tal como lo defiende hoy el nuevo paradigma científico.

¹⁰² Werner Heisenberg (1901-1976), cit. por R. Sheldrake, *La presencia del pasado*, Kairós, Barcelona, 1990, p.62.

¹⁰³ Cf. Tzvetan Todorov, ‘Goethe sur l’art’, en *Écrits sur l’Art*, trad. de J. M. Schaeffer, Klincksieck, París, 1983, p.39; cit. en Carmen Bonell, *La divina proporción, las formas geométricas*, *idem*, p.121.

¹⁰⁴ Goethe a Alexander von Humboldt, 1806; cit. por D. Sánchez Meca, *Teoría de la naturaleza*, Tecnos, Madrid, 1997, p.4, n.1.

¹⁰⁵ Cf. A. Aranda Anzaldo, *La complejidad y la forma*, Ed. F.C.E., Mexico, 1997, p.54.

¹⁰⁶ James Gleick, *Chaos. Making a New Science*, Viking, Nueva York, 1987.

¹⁰⁷ H. Bortoft, *The Wholeness of Nature: Goethe’s Science of Conscious Participation in Nature*, Lindisfarne Press, Hudson, Nueva York, 1996; F. Amrine, *Goethe in the History of Science*, Peter Lang, vols.1-2, Nueva York, 1996; D. Seamon; A. Zajonc (eds.), *Goethe’s Way of Science. A Phenomenology of Nature*, State University of New York Press, Nueva York, 1998.

Por tanto, todos estos conceptos remiten directamente a nuestra idea de **intermedio en tanto que “devenir” y condición estructuradora “matricial”**, una de las categorías del “ámbito intermedio”¹⁰⁸

2.3.5. El concepto de *campo mórfico* de Rupert Sheldrake

Los *Campos Mórficos* o *Campos M*, de Rupert Sheldrake¹⁰⁹, son campos de forma (del griego *morphe* = forma) invisibles, presentes en la naturaleza, al igual que los campos magnéticos. En términos generales, podríamos decir que los campos mórficos funcionan como campos estructuradores de información-memoria, patentes, aunque invisibles, en nuestro entorno vivo y natural.

Según explica Sheldrake, mientras que el ADN es lo que codifica la secuencia de los aminoácidos que forman la proteína (o sea, ni forma ni organiza), los campos mórficos, como “matriz-red morfo-informativa”, son estructuras organizadoras no aparentes que moldean o dan forma y organización en su comportamiento a las células, los tejidos, los órganos y organismos de todos los seres (cristales, plantas, animales). Pero además de ejercer su influencia sobre la formación de las estructuras, influyen también la experiencia o el aprendizaje de las especies: es una memoria en la que las capacidades individuales de aprendizaje actúan en relación con una memoria colectiva heredada por la “resonancia mórfica” de los miembros anteriores de la especie. Tal como explica Sheldrake a través de los siguientes diagramas presentados en su libro *Siete experiencias que pueden cambiar el mundo*, existe en la naturaleza una **interpenetración de niveles sucesivos de organización de sistemas auto-organizativos**, y cada uno de ellos depende de un campo mórfico característico.¹¹⁰

¹⁰⁸ Ver *Tabla categorial de lo intermedio*, en el final del Capítulo II, donde están los tipos, las ubicaciones, las modalidades y las categorías del “ámbito intermedio”. En este caso, el protofenómeno así como los principios formativos de Goethe –el *Urpflanze* y el *Typus*– son “ámbitos intermedios” de categoría *matricial* (en tanto que condición estructuradora): se especifica en lo que llamamos de “*espacio-matriz*”, que es un espacio matricial-generador de cualidades estructuradoras (orientadoras) y sin atributos específicos, que está entre una idea o un registro inicial y el objeto o manifestación concreta final (configuración).

¹⁰⁹ Rupert Sheldrake, biólogo, científico y profesor, fue catedrático en el Clare College de Cambridge donde también fue director de estudios de bioquímica y biología celular. Estudió filosofía e historia de la ciencia en la Universidad de Harvard, y se doctoró en bioquímica en la Universidad de Cambridge. Autor e investigador de la teoría de los campos mórficos ha publicado diversas obras sobre el tema, siendo la primera de ellas *La nueva ciencia de la vida: la hipótesis de la causación formativa*, realizada en 1981.

¹¹⁰ Cf. José Ramos, “*Campos Mórficos, a Memoria da Natureza*”, *Acropole* n°2, Nova Acrópole, Lisboa, 2008, p.30-31. Traducción de la doctoranda. Después de todas sus experiencias científicas sobre la capacidad de aprender del hombre, Sheldrake deduce que todo su proceso de aprendizaje está directamente relacionado con la existencia, naturaleza y función de los campos mórficos. Estos funcionan como una especie de herencia informativa básica de la especie, y el aprendizaje, estando vinculado a esa herencia, es un proceso que se desarrolla de modo más o menos automático en una especie de “recuerdo”. Es un proceso que no se limita al cerebro o mente de los individuos, sino que es directamente obtenido de una “estructura informada” de la especie a través de resonancia mórfica.

O sea, son modelos estructurales o estructuradores, aunque invisibles, siempre presentes, en cada una de las distintas especies. Según Sheldrake, los campos mórficos “no son heredados químicamente por las especies, sino que vienen determinados directamente por la resonancia mórfica de organismos anteriores de la misma especie”. Tampoco su naturaleza es fija, pues siguen evolucionando en el tiempo y el espacio a través de una memoria propia interna, que depende de los procesos de “resonancia mórfica” de su misma especie.¹¹¹

Sheldrake explica que, al igual que los campos de la física, los campos mórficos conectan cosas semejantes a través del espacio y del tiempo, aunque aparentemente no exista nada entre ellas. A este proceso Sheldrake lo denomina “*resonancia mórfica*”: “La idea es que los Campos Morfogénéticos que dan forma a una planta o animal en crecimiento surgieron de las formas de los organismos anteriores de la misma especie. Es como si un embrión se “sintonizara” con las formas de los miembros anteriores de la especie.”¹¹²

Por consiguiente, son en gran parte los responsables de la herencia de la forma e instinto en los organismos. Son los que forman y articulan orgánicamente las distintas partes de un todo, haciendo que este sea un sistema organizado e integrado, y no una mera suma de partes.

4 | CAMPOS MÓRFICOS 4.1 | Esquema A, el círculo exterior representa el campo mórfico del grupo social, los círculos interiores los individuos que lo forman, y los círculos más internos los órganos de estos animales. Esquema B, representa el modo como se expande el campo mórfico de un grupo social cuando uno o más miembros se separan del grupo. 4.2 | Influencia sobre la educación y el aprendizaje en el ser humano: herencia básica obtenida directamente por medio de la resonancia mórfica.

El concepto de Campo Mórfico de Sheldrake incluye de alguna forma el conocido concepto de Campo Morfogénético que antes había sido postulado por embriólogos y biólogos. Pero mientras que en este último se creía que cuando el organismo moría el campo se disolvía, el concepto de campo mórfico es

¹¹¹ Cf. José Ramos, *ibidem*, 2008, p.31. En una conferencia realizada en los EUA en 1984, Sheldrake ilustra la idea de la “resonancia mórfica” con el funcionamiento de un aparato de televisión, diciendo que los factores genéticos no pueden ser totalmente responsables de la herencia de la forma e instinto de los organismos, así como las imágenes de la pantalla de la televisión no pueden ser explicadas solo por las conexiones de hilos y transistores del aparato.

¹¹² José Ramos, extraído de José Ramos, *ibidem*, 2008, p.30. Trad. de la doctoranda.

más abarcador: los campos mórficos no se extinguen sino que siguen en la naturaleza, evolucionando y transformándose.¹¹³

En términos generales se podría decir que el “inconsciente colectivo” de Carl Jung es, de alguna forma, un concepto cercano al campo mórfico de Sheldrake. Para Jung el inconsciente colectivo es una especie de memoria colectiva, un magistral campo de fuerzas activo, en el que los individuos participan de manera inconsciente. La psique no se encuentra confinada en las mentes individuales, sino que reside dentro y fuera de estas, expandiéndose en el espacio y tiempo en este campo del inconsciente colectivo. Jung nos habla de una psique expandida, individual y colectiva, social y grupal, que es o que puede ser compartida por todos los individuos.

Este concepto de “mente expandida” contrasta con el de “mente contraída” en el cerebro, que entiende la mente y el alma como producto de la mecánica cerebral. Este es el concepto característico del pensamiento racional-positivista, típico de un paradigma mecanicista, enaltecido en el siglo XVII por Descartes y que se halla vinculado a las teorías científicas convencionales de nuestra cultura occidental, un concepto sustituido tanto por el inconsciente colectivo de Jung, como por los campos mórficos de Sheldrake.

Todas las experiencias que la humanidad, los elementos y las especies de la naturaleza han ido acumulando a lo largo de los siglos, estarían de alguna manera registradas en estos campos de memoria expandidos, o mejor aún, en campos que se desarrollan continuamente entre contracción y expansión.

Otro concepto muy próximo al del campo mórfico es el de “*arquitecto eléctrico*”, propuesto por dos científicos de Yale, Harold Saxton Burr y S. C. Northrop, en los años 30 del siglo XX, a propósito de sus experiencias en ratones y salamandras. Estos científicos descubrieron que los cuerpos de organismos vivos poseen una suerte de “campo vital” (o “fuerza-forma vital”) al que denominaron “arquitecto eléctrico” que, según ellos, funciona como un campo de fuerzas eléctrico, moldeando y dando forma a los cuerpos desde que nacen hasta que mueren.¹¹⁴

¹¹³ La teoría de los Campos Mórficos fue propuesta por la primera vez por el psicólogo de Harvard William McDougall en los años 20 del siglo pasado, como resultado de experiencias en la Universidad de Harvard sobre el carácter hereditario o no de la inteligencia de las ratas. De las experiencias realizadas surgió el concepto de Campo Morfogénético, que fue postulado por embriólogos y biólogos para explicar el desarrollo de las plantas e animales. Este concepto de campo morfogénético sigue siendo hoy día adoptado por científicos (sobre todo biólogos) para explicar muchos fenómenos: como por ejemplo, el hecho de que las distintas partes de nuestro organismo humano, aunque constituidas por los mismos genes y proteínas, adquieran formas distintas en cada individuo-especie. Cf. José Ramos, *ibidem*, 2008, p.29-30.

¹¹⁴ Conclusiones de Harold Saxton Burr y S. C. Northrop presentadas en la Academia de las Ciencias de los Estados

A modo de especulación podemos concluir que un campo mórfico, o el conjunto de los campos mórficos, es de alguna manera un *lugar intermedio formal e informativo* (estructurador), aunque invisible, entre las distintas generaciones de especies de organismos que, cargado de “memoria viva y fecunda”, con registros del pasado, presente, y potencial futuro, funciona como agente significativo en la constitución de su estructura formal y organización comportamental. Así pues, tanto los campos mórficos de Sheldrake, como el inconsciente colectivo de Jung, el protofenómeno de Goethe, o el arquitecto eléctrico de Burr y Northrop, que funcionan como campos de memoria o información colectiva, pueden ser entendidos, en su denominador común, como un *lugar intermedio matricial*, vivo y fecundo, común y permanentemente activo en nuestro entorno vital, es decir, en el *lugar* que que habitamos. Un lugar intermedio emergente, ya comprobado por la ciencia, entre lo latente (potencia) y lo actual (manifestación, acción, acontecimiento), lo desconocido y lo conocido. Un lugar intermedio que actúa como campo de fuerza y que vincula profundamente, aunque de modo invisible, la Mente al cuerpo, el individuo al colectivo, el hombre a la naturaleza, el sujeto al objeto y al acontecimiento.

Pero ante lo que hemos estudiado (e intuimos) sobre el concepto de campo mórfico de Sheldrake y todas estas nociones cercanas a él, nuestra pregunta sigue siendo: ¿funcionarán estos campos de forma e información como una “memoria atemporal” en la naturaleza y, consecuentemente, en todo lo que es producido y engendrado por el hombre, en una dimensión o un “lugar matricial” donde pasado, presente y futuro coexisten? ¿Un lugar fronterizo, como diría Eugenio Trías, entre lo inefable y lo conocido, que yace en la naturaleza y que cabe al hombre desvelar?

2.3.6. La *matriz extracelular* de Pischinger

De acuerdo con el médico investigador Alfred Pischinger¹¹⁵ los “tejidos conjuntivos o conectivos”

Unidos de América, después de cuatro años de investigaciones sobre el desarrollo de ratones y salamandras. Publicadas en el *New York Times* el 25 de abril de 1939: “Existe en el cuerpo de las cosas vivas un arquitecto eléctrico que moldea y da forma a los individuos conforme a un modelo específico y predeterminado, y que permanece dentro del cuerpo desde el estado pre-embrionario hasta la muerte (...) El individuo solo muere después que el arquitecto eléctrico dentro de él deja de funcionar. (...) Cada especie animal, y muy probablemente también los individuos dentro de cada especie, tiene su campo eléctrico definido del mismo modo que las líneas de fuerza de un imán. (...) Ese campo eléctrico, poseyendo su propia forma, modela según su imagen todo el barro protoplasmático de la vida que cae dentro de su esfera de influencia, materializándose así el cuerpo del ser vivo como un escultor materializa su idea en la piedra.” De José Ramos, *ibidem*, 2008, p.32. Trad. de la doctoranda.

¹¹⁵ El científico austriaco Alfred Pischinger (1899-1983), considerado el padre de la histoquímica, fue profesor de embriología de la Universidad de Viena, donde en los años 20 inició sus investigaciones sobre los “tejidos conjuntivos” (la *matriz extracelular* (*Extracellular Matrix* (*ECM*))), que culminaron décadas más tarde en su tratado –“*Matrix and Matrix Regulation*”– publicado por primera vez en Alemania en 1975 y que, según especialistas, actualmente es lectura obligatoria en la mayoría de las universidades de medicina de Europa. Fue el primer científico en desarrollar una teoría de medicina holística basada en el sistema de regulación de la matriz

–denominados por este científico “*matriz extracelular*” (*Extracellular Matrix (ECM)*)– están constituidos por una malla de fibras y células, envueltas en la *sustancia fundamental o líquido extracelular* que permea todas las partes de los cuerpos animales (cerebro, vasos linfáticos y sanguíneos, cartílagos, tendones, músculos, huesos, piel, etc.). Este *líquido extracelular* es amorfo y su consistencia puede variar desde un estado blando y gelatinoso, hasta un estado sólido, fibroso y duro.

Al igual que el sistema de meridianos, los vasos sanguíneos y linfáticos, y las terminaciones nerviosas del sistema autónomo o vegetativo, la matriz extracelular es uno de los constituyentes del *Sistema Básico de Pischinger* o *Sistema Fundamental de Regulación*, que es el gran mediador de las energías bioeléctricas y funciones linfáticas, vasculares y nerviosas del organismo. Este sistema es básico o fundamental por ser esencial para la coordinación, equilibrio y operatividad del organismo: es el sistema responsable de la armonización y difusión de los distintos patrones vibratorios del cuerpo específicos para cada órgano, tejido, hormona, enzima, etc.

Debido a que la matriz extracelular funciona a nivel bioquímico, como vía de acceso de todos los elementos que transitan entre las células y las capilaridades y viceversa, es el elemento constituyente del organismo que reacciona primero ante factores de distinto tipo, como pueden ser los cambios ambientales, (defendiéndose o adaptándose a ellos), la cualidad de los alimentos, los agentes farmacológicos, infecciosos, contaminantes, etc., o el estado mental y emocional. Según Pischinger, esta matriz es el mayor tejido y el único que se encuentra presente en todas las partes del cuerpo y que está en contacto con todas las células, por consiguiente es el espacio del organismo donde más cosas ocurren. Forma una red de sustentación, defensa, regulación, regeneración y comunicación

extracelular – el *Sistema Básico de Pischinger* o *Sistema Fundamental de Regulación*, que engloba las teorías de la permeabilidad y de la patología celular, humoral, neural y orgánica. En esta teoría, Pischinger defiende que todas las enfermedades pueden ser detectadas en la matriz extracelular (*ECM*) antes de que aparezcan. Aunque durante muchos años este sistema haya sido considerado “incorrecto bajo el punto de vista médico” y siga siendo ignorado por la mayoría de los médicos fuera de Europa, hoy en día empieza a ser reconocido por la comunidad científica internacional. El reciente trabajo y las investigaciones del científico Hartmut Heine (sucesor de Pischinger) demuestran que la regulación y construcción de la matriz extracelular tiene conexión con los sistemas cibernéticos no-lineales y transiciones de fase. Cf. Alfred Pischinger, *The Extracellular Matrix and Ground Regulation: Basis for a Holistic Biological Medicine*, editado por Hartmut Heine con Otto Bergsmann y Felix Perger, traducido por Ingeborg Eibl, publicado por North Atlantic Books, Berkeley, California, (Ed. original alemana 2004, título original: *Das System der Grundregulation*) 2007.

Un comentario de Felix Perger sobre el descubrimiento del sistema de Pischinger: “El descubrimiento del sistema de las regulaciones básicas es una obra de importancia secular. Altera la esencia misma de la medicina al colocar la función de la defensa en rango de igualdad con los factores desencadenantes específicos. A la investigación y a la terapia ortodoxa se le brindan con ello nuevos caminos para la lucha contra enfermedades hasta el momento incurables. Se está concediendo una base científica a métodos curativos inespecíficos, que desde hace más de medio siglo vienen cosechando y acumulando fuera del marco universitario una cantidad asombrosa de resultados positivos. Por todo ello, al descubridor del sistema básico, el Prof. Dr. med. PISCHINGER, pertenece nuestro más rendido agradecimiento.” Felix Perger, ‘*El Sistema Básico de Pischinger*’, en http://www.terapianeural.com/index.php?option=com_content&task=view&id=43&Itemid=26-55k, 01.Feb.2006.

sobre todas las células y funciones del organismo. La salud física, emocional y mental del ser humano depende en gran medida de su calidad.

Por todas estas razones podemos concluir que **la matriz extracelular de Pischinger es también un espacio intermedio** emergente de importancia cada vez mayor en el campo de la ciencia actual: **un espacio de relación, interacción e interconexión**; un “tejido conjuntivo o conectivo bioeléctrico”, vivo, fronterizo, mediador y en permanente tensión, de continuidad y discontinuidad entre las células de nuestros cuerpos.

5 | TOPOGRAFÍA DE LA MATRIZ EXTRACELULAR, constituyente del Sistema Básico de Pischinger o Sistema Fundamental de Regulación

2.3.7. Conclusión: de la noción de *objeto* a la noción de *energía* –evento, acontecimiento, relación–

Hace casi un siglo que la física relativista y cuántica **desplazó la noción de objeto** de su papel central, **elevando la noción de energía** a un lugar primordial. Lupasco ha contribuido a esto de modo importante, puesto que en sus teorías el concepto de energía –*dinamismo energético*– siempre ha tenido un lugar central y un carácter ternario, por ser toda manifestación el resultado de la acción y coexistencia de tres principios (independientes pero inseparables: su verdadera naturaleza se revela en sus interacciones mutuas): la energía en estado de 1) *potencialización* (“P” –concepto introducido por Lupasco–: una especie de memorización del *todavía no manifestado*), de 2) *actualización* (“A”: causalidad local; una especie de *tendencia para la identidad* en el proceso de manifestación) y de 3) *densificación máxima* (“T”: el *equilibrio riguroso entre los contradictorios*), donde la “**Realidad completa**”, como dice Nicolescu, “**no pasa de una perpetua oscilación entre la actualización y la potencialización**”¹¹⁶.

| 093

La noción de objeto es sustituida por la de **evento, acontecimiento, relación, interconexión, movimiento y transición**. El **dinamismo energético** pasa a regir el conjunto de los fenómenos

¹¹⁶ Basarab Nicolescu, *Nós, a Partícula e o Universo*, Ésquilo, Lisboa, (1ª ed. 2002, Éditions du Rocher) 2005, p.164. Trad. de la doctoranda.

físicos y anuncia un nuevo concepto de espacio-tiempo, tal como muestran distintos elementos ya probados por la ciencia como los conceptos de *onda-partícula*, la *superposición de estados* o *posibilidad de ser* de las entidades cuánticas, el *protofenómeno* de Goethe, el *campo mórfico* de Sheldrake y la *matriz extracelular* de Pischinger, sobre los cuales hemos reflexionado en los puntos anteriores de este capítulo.

Los diferentes procesos de la Realidad pasan a ser descritos como una dinámica de sistemas dentro de sistemas “entre” *unidad y multiplicidad, homogeneización y heterogeneización, evolución e involución, potencialización y actualización*, como un **estado de transición permanente** y una **condición intermedia** cuyos límites no siempre son precisos, es decir, como una **condición paradójica** de un “**vacío lleno**” (o de un “vacío cuántico, energético”, en palabras de Niculescu) **entre un estado y otro en permanente devenir**.

Tal como ha propuesto la *lógica del antagonismo energético* de Lupasco que, como hemos visto, se asienta en una dinámica y coexistente estructura ternaria que oscila entre lo potencial y lo actual e, inversamente, entre lo actual y lo potencial, hablamos de un *sistema de unidad dinámica*, en el cual existe una correlación activa y simultánea de las polaridades-identidades, sin que ninguna de ellas pierda su potencialidad de contradicción.

Por consiguiente y como refiere Niculescu, la **lógica tridialéctica de Lupasco**, en tanto que sistema de unidad dinámica, destrona la **lógica dialéctica sintética de Hegel**: por un lado, por la coexistencia al mismo tiempo de las tres polaridades distintas y contradictorias en cada manifestación; por otro, por el hecho de que el tercer término (*estado T*) es un mecanismo dinámico e independiente de los otros dos términos: “De hecho Lupasco ha demostrado, escribe Gilbert Durand¹¹⁷, que se trata más de un *sistema* donde subsisten intactas las polaridades antagonistas, que de una *síntesis* en la que la tesis y la antítesis pierden incluso su potencialidad de contradicción. (...) La lógica formal de Lupasco implica, al revés de lo que podría pensarse, **una unidad energética dinámica en la que aunque todos los acontecimientos están entretejidos-unidos, sus cualidades antagonistas persisten intactas**.”¹¹⁸

094 | O sea, la ciencia ha concluido que **toda materia, sistema o acontecimiento, no es sino una mera “relación energética”**: espacio y tiempo en permanente mutación.

¹¹⁷ Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, PUF, col. Quadriga, Paris, 1984, p.71.

¹¹⁸ Basarab Niculescu, *ibidem*, 2005, p. 168 (Cf. p.163-169). Trad. y subrayado de la doctoranda. Como dice Niculescu: “Este resultado es comprensible incluso intuitivamente: (...) El antagonismo energético es así una visión de la unidad del mundo, unidad dinámica, unidad de encadenamiento indefinido de los contradictorios basada en una estructura ternaria universal.” (Basarab Niculescu, *ibidem* 2005, p.169. Trad. de la doctoranda).

“Aún más difícil (...) es creer realmente, vivir la convicción (...) de que todos los objetos que nos rodean (...) no tienen nada de “material”, en el sentido varias veces milenario e instintivo de la noción de materia, y que ellos apenas son (...) las manifestaciones y sistematizaciones más o menos resistentes de la energía...”
 (...) **“Es la resistencia relativa de los sistemas de acontecimientos, que no son sino relaciones energéticas, (...) la que confiere a nuestra representación sensible esta impresión de realidad física consistente y opaca a la que llamamos materia”.**

Stéphane Lupasco¹¹⁹

Todos estos conceptos y comprobaciones han contribuido a que en nuestra época –a la que llamamos “contemporaneidad”– esté emergiendo una nueva conciencia colectiva sobre la Realidad. Como expone Fritjof Capra en su libro *La trama de la vida*¹²⁰, esta nueva conciencia anuncia una **crisis de percepción**, un **cambio de paradigma** y la aparición de **nuevos valores**. Poco a poco ha empezado a surgir un nuevo paradigma que reclama un **cambio de esquemas, de objetos a relaciones**, y a un **pensamiento más holístico y sistémico**.

El entendimiento y comprobación de **la Realidad como una unidad abierta, y como una pluralidad compleja de múltiples niveles**, ha llevado a que el **pensamiento sistémico** o **complejo** (E. Morin), y el correspondiente **principio del tercero incluido** (que es un ámbito *intermedio*) se hayan vuelto cada vez más fundamentales en la investigación científica y tecnológica actual. Son fuente de inspiración en el campo del arte y del pensamiento en general, con las debidas repercusiones (más o menos conscientes) en el campo de la arquitectura, como se puede ver en el proyecto urbano y en algunas experiencias arquitectónicas llevadas a cabo a partir de las dos últimas décadas del siglo XX. Es evidente sobre todo en las llamadas “topografías operativas”, donde arquitectura y territorio, existente y nuevo, colectivo e individual, público y privado, interior y exterior, y demás dinámicas de funciones y usos, se entrelazan y difuminan cada vez más, bajo la regencia de una geometría híbrida que se diseña entre su condición topológica y euclidiana, tal como podemos observar en las obras que hemos elegido y analizado en los Capítulos IV y V.

Aunque todavía tímidamente, se ha establecido una **nueva mirada en el amplio campo de la cultura**. Es una mirada interactiva que se pretende **no logocéntrica, sistémica y transdisciplinar**. Otra forma de sentir y percibir el mundo, los lugares y espacios que nos rodean, y nuestra interacción con ellos. Una mirada enfocada en el estudio de **las relaciones entre las cosas** (que necesariamente envuelve las cosas en sí mismas) y eventualmente en la búsqueda de un *lugar intermedio relacional* entre todo. Otro modo de “percibir” –incluso podemos hablar de una “revolución conceptual”– que, nacida de la ciencia y al margen de las vertientes filosóficas contemporáneas “instituidas”, poco a poco se adentra en todos los campos de nuestra cultura actual.

¹¹⁹ Stéphane Lupasco, *Les Trois Matières*, 10/18, Julliard, Paris, 1970, p.38, 15 respectivamente. Trad. y sub. de la doctoranda.

¹²⁰ Fritjof Capra, *La trama de la vida, una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, Anagrama, Barcelona, (1ª ed. 1996, Anchor Books, Nueva York, título original: *The web of life*; 1ª ed. Anagrama, 1998) 2003.

el concepto de intermedio | Capítulo II

lo intermedio como lugar simbólico | 1

lo intermedio como lugar geométrico | 2

lo intermedio como lugar-límite | 3

metáforas de lo figural: lo translúcido, la penumbra y la espuma | 4

tabla categorial de lo intermedio | 5

“La arquitectura no tiene como finalidad el conocimiento de lo real, antes es una forma de intervención que presupone ese conocimiento para introducirle transformaciones de significado funcional y simbólico.”

Nuno Portas, *"Arquitectura: forma de conhecimento - forma de comunicação"*,
en AAVV, *Novas Perspectivas das Ciências do Homem*, 1974

“Las formas, así como las energías que en ellas o a través de ellas se manifiestan, se hallan fuera del hombre y en el hombre en el sentido de que éste puede recibirlas y transmitir las. En un determinado nivel primigenio para nosotros está la constelación de las formas geométricas primeras o arquetipales, de las cuales descenden, como en oleadas que pasan, las formas innombrables. Digo que descenden, que son descendientes de las primeras porque su conformación sucesiva a través de las generaciones tendría lugar siempre según los órdenes o energías que en aquéllas se contiene y de las cuales manan como de una fuente.”

Pablo Palazuelo, en C. Esteban, P. Palazuelo, *Palazuelo*, 1980

1. EL ESPACIO INTERMEDIO COMO LUGAR SIMBÓLICO

1.1. *COINCIDENTIA OPOSITORUM*, EL LUGAR SÍNTESIS DE MÁXIMA TENSIÓN E INTEGRACIÓN: LA UNIDAD-TOTALIDAD PARADÓJICA

“Una vez muerto el Minotauro, Teseo regresa sobre sus pasos y gracias al hilo mágico puede reencontrarse con su bien amada, cumpliendo una vez más ese ciclo eterno de la reunión de lo masculino con lo femenino, la danza de integración de los opuestos que se repite infinitamente en todas las cosmogonías y cuentos de hadas, en todas las vidas humanas, en los cielos cada mes a través del rigor cíclico de las fases de la luna, en todas las relaciones, en toda Alquimia, en todas las leyes del electromagnetismo, (...) en todas las familias, en todas las cópulas.”

Nuno Michaels¹

Según Mircea Eliade, la *coincidentia oppositorum* “es una de las maneras más arcaicas de expresar la paradoja de la realidad divina”². En ella se basa la intrínseca doble revelación del modelo mítico que, por un lado, manifiesta la polaridad de las dos personalidades divinas (benévolo/terrible, creador/destructor, solar/lunar, manifiesto/virtual) y, por otro, la *coincidentia oppositorum* en el seno de la divinidad, que se ubica mas allá de los atributos o calidades e integra todos los contrarios. La *coincidentia oppositorum* es un estado indiferenciado o de neutralidad en el que todas las formas son reabsorbidas: el denominado **tercer término o camino del medio** en ciertas tradiciones culturales, donde todos atributos se anulan y los opuestos se concuerdan o trascienden.

Como escribe Eliade en *La nostalgie des origenes*³, la *coincidentia oppositorum* es la “**unidad-totalidad paradójica**” donde algunas polaridades tienden a anularse, es decir, a integrarse en una nueva condición, en una síntesis creativa.

¹ Nuno Michaels, *O Minotauro, o Mito e o Caminho da Alma* en <http://nunomichaels.blogspot.com/>, oct. 2008, trad. de la doctoranda.

² Mircea Eliade, *Tratado de História das Religiões*, Asa, Porto, (1ª ed. Asa 1992; 1ª Éditions Payot 1949, título original: *Traité d'Histoire des Religions*) 2004, p.518. Trad. de la doctoranda.

³ Mircea Eliade, *La Nostalgie des Origines*, Gallimard, Paris, 1971, p.301. Trad. y subrayado de la doctoranda.

Jung denominó ***Mysterium Coniunctionis*** a esta unión-reunión y a la síntesis de los polos opuestos que ella representa, refiriéndose a lo que también se con el nombre de hierogamia, o androginia cuando la unión se da en las polaridades internas dentro de un único ser.

“El antagonismo polar es elevado a la categoría de principio cosmológico; ello no solamente es aceptado sino que se vuelve la **señal intermedia** en que el Mundo, la Vida y la sociedad humana desvelan su sentido. Y más aún: por su modo de ser, el antagonismo polar tiende a anularse en una **unión paradójica de contrarios**. Entrechocándose, las polaridades producen lo que podemos llamar un **“tercer término”**, que puede ser simultáneamente una nueva síntesis de las polaridades y una regresión a la situación antecedente (...) La síntesis de las polaridades, el **“tercer término”**, aunque representando una nueva creación en relación a la situación inmediatamente precedente –la de un antagonismo polar–, es a un tiempo una regresión, un retorno a la situación primordial, en la cual los contrarios coexisten en una totalidad no diferenciada.”

Mircea Eliade⁴

1.1.1. El camino del medio en la naturaleza y la cultura: entre polaridades contrarias

Según Dane Rudhyar⁵, cuando los hombres antiguos quisieron dar una forma más definida y permanente a su sociedad, buscaron modelarla bajo los principios de un orden orgánico funcional. Para ello se inspiraron en el **cosmos**, que según ellos constituía un **todo orgánico, animado por una fuerza vital universal y bipolar activa** en todas las formas de existencia.

Esta fuerza aparece simbolizada en la filosofía china por los principios *yang* (proyectivo) y *yin* (receptivo), en la filosofía hindú por los estados de manifestación (*manvantara*) y no-manifestación cósmica (*pralaya*) de los ciclos existenciales, y en la astrología por el sol y la luna, que representan respectivamente el día, la luz, la conciencia, y la noche, la sombra, la inconsciencia.

Los antiguos concebían el Cielo (creativo y divino) y la Tierra (receptiva y fértil) como dos polaridades originarias. Dado que las energías de la Tierra eran contradictorias tenían que ser integradas y domesticadas (de *domus*, que significa “casa” (Rudhyar, *ibidem*, p.13)). Para estas sociedades ancestrales, el **“hombre sabio”** (el “hombre celeste” en la China), cuya responsabilidad era imprimir un orden creativo en la naturaleza terrena y organizar la sociedad con los ritmos y principios cósmicos,

⁴ Mircea Eliade, *La Nostalgie des Origines*, Gallimard, Paris, 1971, p.290. Trad. y subrayado de la doctoranda.

⁵ Dane Rudhyar (escritor, investigador, compositor y astrólogo humanista), cf. Dane Rudhyar, *As Casas Astrológicas – O Espectro da Experiência Individual*, Pensamento (1ª ed. 1972, título original: *The Astrological Houses*), São Paulo, 1993, p.13.

constituía un **elemento intermedio** —un pontífice— entre el cielo y la Tierra, participando a la vez de ambas polaridades.⁶

Asimismo, esta estructura simbólica de correlación entre el cielo y la tierra, que tiene como fundamento el entendimiento del cosmos como un sistema orgánico vivo y energizado por dos polaridades esenciales, era evidente en la **Grecia antigua**, donde se daba a las constelaciones los nombres de los héroes muertos, y también en los círculos alquímicos y ocultistas de la **Europa medieval**, donde el Cielo era la polaridad creativa, la *Natura naturans*, y la Naturaleza terrestre la polaridad receptiva de la vida, la *Natura naturata*.

También se encuentran entre polaridades los mágicos y sagrados **periodos de transición** entre los días y las noches, la luz y la oscuridad. Como sostiene Rudhyar, estos son los momentos más significativos de la existencia, tanto en el cosmos como en la experiencia humana, y son capitales en el simbolismo cultural y religioso. Son los momentos simbolizados por la línea del horizonte, que divide el movimiento diario del sol en dos periodos básicos que se separan por su nacimiento (el despertar, la alborada, el semi-ciclo del día) y por su ocaso (el poniente, el semi-ciclo de la noche).

La tendencia más común del ser humano es vivir los dos polos de cada dualidad de modo separado, y experimentarlos como dos modalidades distintas. Sin embargo, según defiende la antigua filosofía china del Taoísmo, son dos aspectos, dos fases o dos periodos de una misma totalidad o realidad universal que se alternan en una dimensión llamada de “tiempo”. Así pues, para muchos estudiosos en el campo de la psicología se volvió evidente la necesidad de pasar por un periodo de equilibrio de opuestos hasta llegar a alcanzar un estado de armonía entre los distintos aspectos divergentes de la vida. Hay una sucesión rítmica y regular de dos fases que se aproximan cada vez más (concepto de “**alternancia rítmica**”), para después llegar a la síntesis creativa en el **tercer término**. Este lleva a la unidad o integración de los dos aspectos divergentes, y a la simultaneidad, coexistencia o convergencia, es decir, a la superación del conflicto o divergencia a través de la *tensión* y del *intercambio creativos*.

⁶ En otros casos eran los tótems (y más tarde el símbolo del “Gran Hombre del Cielo” en el que cada uno de los órganos correspondía simbólicamente a una constelación), símbolos sagrados en forma de animal, vegetal u objeto, que se proyectaban en el cielo y funcionaban como elementos intermedios que hacían el puente o el contacto entre estas polaridades, con la finalidad de alcanzar la íntima conexión del clan o de la tribu con sus equivalentes celestes. De esta forma las constelaciones fueron definidas y nombradas con los nombres de los varios tótems tribales.

“Ese movimiento rítmico de un opuesto a otro produce (...) el surgimiento de un *“punto medio”*, de un centro de conciencia que (...) no es estático y fijo, sino móvil, pues se eleva cada vez más en el eje central simbólico que indica la dirección en la medida que los polos se aproximan oscilando (...) hasta alcanzar su natural sede y origen, que es el Sí-mismo, donde todas las cisiones, dualismos y dicotomías son resueltos en la conciencia de la Unidad.”

Angela M. La Sala Batà⁷

En todas estas situaciones el **“elemento que liga”** o **“establece la relación”** de las dos polaridades arquetípicas era fundamental para la vitalidad y ordenación de la naturaleza terrena y para la consecuente organización y funcionamiento de las sociedades, de modo que todo estuviese intrínsecamente correlacionado con el orden mayor celeste. Sin todo ello no sería posible la cosmización o la sacralización de los lugares y la vida en la tierra, teniendo en cuenta el entendimiento dualista inherente a toda la existencia y a la conciencia humana.

Esos **elementos “intermediarios”** o **momentos “intermedios”** adquieren en estas sociedades y culturas una **importancia mágica** y un **valor sagrado**, pues se creía que solo resultaba posible devolver el orden de lo sagrado al espacio, al tiempo y a la propia experiencia humana a través de ellos.

1 | YIN Y YANG, La unidad dinámica de los opuestos polares

1.1.2. *Ksana*, el instante del “ahora eterno” o “presente absoluto”: entre lo fugaz y lo eterno

102 | Según Mircea Eliade, para ilustrar la situación paradójica obtenida por la abolición de las “parejas de opuestos”, el pensamiento hindú, al igual que el pensamiento arcaico, utiliza **“imágenes” cuya propia estructura integra la contradicción**, como por ejemplo: “encontrar una puerta en un muro que no revela ninguna puerta”.

⁷ Angela M. La Sala Batà, *O Caminho do Tao ou a Harmonia dos Opostos*, Pensamento, São Paulo, (1ª ed. 1993, título original: *La Via del Tao (o L'Armonia degli Opposti)*) 1999, p.112. Trad. y subrayado de la doctoranda.

La imagen del “instante” (*Ksana*, en sánscrito)⁸ que se transforma en “momento favorable” **revela la coincidencia de opuestos**, donde según el pensamiento hindú, *nada distingue un fragmento cualquiera del Tiempo profano del instante intemporal obtenido por la iluminación*. Según Eliade (*Imagens e Símbolos*, 1996)⁹ el *Ksana* alude a un “**presente total**” –denominado de “*Presencia*” o estado de conciencia pura–, el del éxtasis místico del monje budista que provoca una “ruptura de niveles” por la que se libera del devenir y se transporta directamente a la eternidad. El *Ksana* es una imagen que no separa el sujeto de la experiencia presente del vivir, sino que lo fija paradójicamente en el momento presente –en el propósito– y en la eternidad.

Se trata de momentos, ocasiones o instantes conseguidos por los místicos a través de técnicas meditativas que, según Mario Toboso¹⁰, constituyen vías de acceso a la *Presencia*. En estos momentos es posible escapar del tiempo y ser *Testigo de la Presencia*, de la conciencia pura. La Presencia puede interpretarse como un “ahora absoluto” que permanece “siempre presente”, sin ninguna forma proyectiva, intencionalidad o temporalidad subjetiva: es a la vez un “ahora fugaz” (*nunc fluens*) y un “ahora que se detiene” (*nunc stans*). En esos momentos se aspira a alcanzar la **experiencia de lo atemporal como una Realidad** en cuanto **compleción instantánea** que no requiere para sí ningún orden secuencial, es decir, ni un antes ni un después.

La ciencia en el siglo XX también ha experimentado y comprobado la coincidencia de opuestos, tal como ha manifestado el científico Paul Davies: “La secuencia temporal se transforma en una **coexistencia simultánea**; la existencia de las cosas una al lado de otra, en un **estado de interpenetración mutua**... un **continuo vivo en el que el tiempo y el espacio están integrados**.”¹¹

Así, la noción de instante (*Ksana*) se caracteriza como el punto de apoyo para el paso a la Realidad atemporal, donde puede ocurrir un tipo de iluminación súbita que **comprime en ese instante el pasado, el presente y el futuro**: “En el estado de quietud asociado, el individuo deja de ser tal individuo; liberado de los lazos temporales y concentrado en la Presencia del Testigo, reposa en la estabilidad del “*in-stante*”.”¹²

⁸ “*Ksana*” es un término sánscrito que significa literalmente “un instante o un periodo de tiempo extremadamente fugaz”. Sin embargo en el Budismo un único *ksana* incluye novecientos ciclos de vida (cf. <http://www.andrew.cmu.edu/user/cho2/ksana.htm>). Como sostiene Eliade, el *Ksana* alude a un “presente total”, o sea, es extremadamente fugaz y paradójicamente muy intenso/presente/expandido: una *coincidentia oppositorum*.

⁹ Cf. Mircea Eliade, *Imagens e Símbolos*, Martins Fontes, São Paulo, 1996, p.81-82, (título original: *Images et Symboles*, Gallimard, 1952). Trad. de la doctoranda.

¹⁰ Mario Toboso, doctor por la Universidad de Salamanca con una Tesis sobre *Tiempo y sujeto: nuevas perspectivas en torno a la experiencia del tiempo*, está especializado en la reflexión filosófica sobre el tiempo. Cf. http://www.tendencias21.net/tempus/6-Conciencia-pura-y-Presencia_a8.html.

¹¹ Paul Davies, *Sobre el Tiempo*, Crítica, Barcelona, 1996, p.25. Subrayado de la doctoranda.

¹² Mario Toboso, *Ibidem*.

En la conciencia pura (“sin objeto” o sin objetivo, por eso no intencional o no dirigida), que de acuerdo con el pensamiento oriental subyace a la conciencia cognoscitiva¹³ del sujeto, las categorías de pasado, presente y futuro se disuelven en la noción de Presencia.¹⁴ El estado de Presencia es el **estado de no diferenciación** donde **todo es Uno y atemporal**, allí donde se cree que se encuentra la verdadera realidad (lo Real) que trasciende el tiempo. Es un estado al que los yoguis dan el nombre de estado de “*yoga*”, los europeos de “*eternidad*”, y los orientales de “*samadhi*”; los hindúes hablan de “*moksha*” o “liberación”¹⁵, y también de “*turiya*”, un estado de conciencia pura, de “dormir-despierto” que, paradójicamente, es más despierto que la vigilia y más profundo que el sueño profundo; un estado de conciencia intermedio, del “ahora eterno”, del “presente absoluto” o de la Presencia)¹⁶. El Shamkya

¹³ Según Mario Toboso, mientras que en el pensamiento occidental la conciencia cognoscitiva (cuya condición básica de funcionamiento remite a la relación sujeto-objeto y a la intencionalidad) es el vehículo para el “conocimiento” toda vez que ofrece la capacidad de conocer, de correlacionar, de sacar conclusiones, y en consecuencia, de modificar el pensamiento y las acciones, en el pensamiento oriental este conocimiento es una limitación impuesta sobre la naturaleza más profunda de la conciencia, “como si las representaciones asociadas a esa conciencia cognoscitiva (*chitta*) formasen una red cerrada que velara y ocultase la denominada conciencia pura (*Chit*)” (Mario Toboso, *Ibidem*).

¹⁴ La diferencia básica entre ambas conciencias reside en el hecho de que en la **conciencia cognoscitiva**, en cuanto vehículo de búsqueda de conocimiento, prevalece la relación sujeto-objetiva, mientras que en la **conciencia pura** naturalmente se la suprime, toda vez que para desvelarse como tal debe dejar de ser intencional o dirigida hacia los objetos y/o representaciones. Para Mario Toboso la conciencia pura sin objeto tiene una naturaleza propia que se puede aprehender de forma clara al margen de las representaciones, pues estas son solo formas de la conciencia intencional sujeto-objetiva, y no pueden existir sin aquella: “el oro es a las joyas lo que la conciencia pura es a las representaciones, y el “Yoga Vasishta” dice: “Quien no entiende de oro, solo ve el brazalete. No se da cuenta de que únicamente es oro.” (Ballesteros, *Kant frente a Shankara*, Bhisma, Madrid, 1993, p.252)”.
El mundo de las manifestaciones, los objetos y las representaciones posee así otro plano o faz que es su naturaleza esencial. Para la teoría cosmológica de índole platónica sería el *Nous* —el “mundo inteligible”—, para los budistas, chinos y japoneses es según Banamali Lahiry el “rostro originario”, y para los hindúes el “Testigo” ligado a la **conciencia pura sin objeto**, que, como ha escrito Mario Toboso, corresponde a la “Realidad” que en un sentido ontológico es anterior a la actividad representacional de la conciencia cognoscitiva: es la “otra cara”, o sea, “Nada más alejado del mundo de los objetos relativos de la conciencia sujeto-objetiva y de la “realidad” que se les atribuye.” (cf. Mario Toboso, http://www.tendencias21.net/tempus/6-Conciencia-pura-y-Presencia_a8.html).

Para la tradición oriental puede accederse a esta otra cara de la conciencia pura —donde se encuentra la naturaleza profunda del “yo” y donde no existe ya la dualidad o la diferenciación sujeto-objetiva, ni cualquier tipo de intencionalidad direccionada— a través de la búsqueda intuitiva que liga y subyace a los diferentes estados de conciencia.

¹⁵ Esta liberación de los hindúes (*moksha*), que para los budistas es el *nirvana* (Paul Davies, *op.cit.*, 1996, p.23), es la liberación de la potencia ilusoria de la conciencia cognoscitiva que nos obliga a ver la realidad alojada en el tiempo (Mario Toboso, *Ibidem*).

¹⁶ “*Turiya*” —estado de conciencia de “dormir-despierto”—: Según el *Vedānta Advaita*¹, existen tres estados habituales de conciencia: el estado de “vigilia” (*Jagrat*, en sánscrito) dominado por la conciencia cognoscitiva que corresponde al tiempo en que estamos despiertos; el estado de “dormir con sueños” mientras dormimos y soñamos(*svapna*), donde es posible ver un universo perfectamente válido en su propio marco de espacio y tiempo; y el estado de “dormir profundo” mientras dormimos y no soñamos(*sushupti*), en el que se detiene la actividad representacional

habla de “*kaivalya*”, el Budismo de *nirvana*”, y el Zen de “*satori*”¹⁷. En resumen, se trata de un estado de **unificación del sujeto cognoscente, el objeto conocido y el proceso de conocimiento**, y de la liberación de las sombras ilusorias de la conciencia cognoscitiva que vive alojada en el tiempo. Este **estado, momento o instante de “ahora eterno” o “presente absoluto”, denominado Presencia** es como un “punto” fuera del tiempo, que no contiene ni pasado ni futuro y donde la eternidad se

de la conciencia cognoscitiva (*chitta*), por lo que las imágenes mentales y experiencias sensoriales se quedan sin contenido específico, y se impone una especie de plenitud propia de la conciencia pura (*Chit*) de la cual somos normalmente incapaces de acordarnos (aunque el *Vedānta* afirme que es posible traer a la conciencia este estado de conciencia pura). Pero además de estos estados de conciencia, el *Vedānta* considera también un **cuarto estado “*turiya*”** que representa “el despertar” de un supuesto largo sueño compuesto por los otros tres estados. Es decir, el *turiya*, considerado por el maestro hindú Ramana Maharshi como el **estado de “dormir-despierto”** (*jagart-sushupti*), es un **estado de conciencia pura**, del “ahora eterno”, del “presente absoluto” o de la Presencia, que está más allá de los otros tres estados (que tienen el origen en la ilusión (*maya*)) y a la vez integra sus polaridades: **es más despierto que la vigilia y más profundo que el sueño profundo**. Es un estado de no diferenciación sin conocimiento de lo particular (sin intervención de la conciencia cognoscitiva) pero al mismo tiempo es un estado de máxima conciencia en Sí mismo, en cuanto conciencia pura. Según René Guénon, es un estado no-dual absolutamente permanente e incondicionado.² Podemos considerar que el *turiya* es un **estado de conciencia intermedio** donde **paradójicamente se da una “coincidentia oppositorum” entre la máxima vigilia y lo más profundo del dormir**. Es un estado de conocimiento uno, carente de pensamientos y representaciones (no por desvío de la conciencia cognoscitiva sino por su detención) que se puede identificar con el estado de *samadhi*, el estado de “éntasis” en que sujeto meditante y objeto de meditación se funden: “Quien realiza el cuarto estado, siquiera por un instante, alcanza la evidencia de la identidad (*unión (yoga)*) entre ‘Ātman’ (*el Testigo* para los vedantinos), su propio ‘Sí mismo’ (*naturaleza profunda del individuo*) inmutable bajo la representación del yo cognoscente, y ‘Brahman’ (*la Realidad*), el ‘Ser’ (*Sat*). No hay nada más allá de este cuarto estado.”³.

Notas: 1 – Dentro del pensamiento monista hindú, el *Vedānta Advaita* es una de las tres escuelas del Vedanta que se basa en los *Vedas* (libros sagrados de la antigua India) y en los Upanishads (textos complementarios que están al final del cuerpo principal de los Vedas). El *Vedānta Advaita* (*Advaita* literalmente significa “no dos”, “no dual”) más que un sistema cosmogónico que defiende la verdadera realidad (no ilusoria, no dual, no relativa) en tanto que Conciencia Suprema, Eterna e Infinita (*Brahman*: la realidad última, absoluta, no dividida), es un sistema de éticas aplicadas y meditación, dirigidas a la paz y comprensión de la verdad. Sus consolidadores fueron Gaudapada (siglo ocho d.C.) y su discípulo Shankara (788-820 d.C.); 2- Cf. René Guénon, *El hombre y su devenir según el védānta*, [http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca%20digital/libros/G/Guenon, %20Rene%20%20El %20hombre%20y %20su%20devenir%20segun%20Vedanta.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca%20digital/libros/G/Guenon,%20Rene%20El%20hombre%20y%20su%20devenir%20segun%20Vedanta.pdf), abr. 2000 (ed. original: 1925), p.88.); 3- Mário Toboso, texto “Los estados de conciencia”, [http://www.tendencias21.net/tempus/8-Los-estados-de -conciencia_a10.html](http://www.tendencias21.net/tempus/8-Los-estados-de-conciencia_a10.html), p.1).

¹⁷ En el budismo zen el “*satori*” es la iluminación (*sambodhi*) frente a la ignorancia (*avidyā*) (Suzuki, Daisetz T.; *Vivir el Zen*, Kairós, Barcelona, 2003, cap.3). El *satori* es una experiencia ligada a la noción de Presencia; es un **instante sin pasado ni futuro**, según los eruditos del budismo, que **tiene lugar cuando la conciencia alcanza el estado de “un solo pensamiento”** (“*ichinen*” en Japonés y “*eka ksana*” en sánscrito) donde la eternidad sobrepasa el tiempo secuencial o cuando éste se reduce a un “punto” pleno de vitalidad creativa –un “ahora eterno”– sin limitaciones espacio-temporales. El *satori* es la iluminación que elucida espiritualmente los hechos de la vivencia, sin negarlos o renunciarlos: “La luz por medio de la cual el “*satori*” ilumina la experiencia también ilumina el mundo de la división y de la diversidad. Este es, precisamente, el significado de la frase budista que afirma que “*shabetsu*” (el tiempo, la diferenciación) y “*byodo*” (la eternidad, lo que no es tiempo) son lo mismo.” (en Mario Toboso, *Ibidem*).

impone al tiempo; es un instante vivo y pleno de vitalidad creativa: un **“ksana”**. En realidad se trata de un momento/estado de *coincidentia oppositorum* donde toda dualidad o divergencia se integra en una unidad-totalidad paradójica, entre lo fugaz y lo eterno.

“Esa superación de los extremos por medio de la ascesis y la contemplación alcanza, también ella, una “coincidencia de contrarios”; la conciencia de tal hombre no conoce más los conflictos y las parejas de contrarios –placer y dolor, deseo y repulsa, frío y calor, agradable y desagradable, etc.– van desapareciendo de su experiencia, a la vez que una “totalización” se opera en él y empareja la “totalización” de los extremos en el seno de la divinidad.”

Mircea Eliade¹⁸

En el polo opuesto de este estado Uno atemporal, según la cosmovisión de índole platónica, está el *Soma*, el “mundo sensible” o “físico” de la manifestación, en el que lo que percibimos es *maya*¹⁹, la realidad tridimensional en la que Schopenhauer ve el mundo del eterno flujo de las cosas de Heráclito. Este es el mundo sensible al que se puede acceder a través de la conciencia cognoscitiva, que deviene siempre y nunca es; es el mundo de los meros *accidentes* de la *única sustancia*, a la que corresponde el verdadero *Ser* y la *existencia por sí* de Spinoza; o el mundo del mero *fenómeno* de Kant que se opone a la *cosa en sí*.

“Es siempre el misterio de una polaridad, constituyendo simultáneamente una bi-unidad y una alternativa rítmica, que se deja descifrar en las distintas “ilustraciones” mitológicas, religiosas y filosóficas; pero algunas de estas polaridades tienden a anularse en una “coincidentia oppositorum” por una unidad-totalidad paradójica.”

Mircea Eliade²⁰

Para Eliade, para comprender bien la estructura y función de la imagen del “instante” (*Ksana*), es necesario recordar la dialéctica de lo sagrado: “un objeto cualquiera se vuelve, paradójicamente, una hierofanía, un receptáculo de lo sagrado, no dejando de participar enteramente en su medio cósmico circundante (una piedra sagrada no deja de ser una piedra cualquiera, etc.). Desde este punto de vista, la imagen del “momento favorable” expresa la paradoja de la coincidencia de opuestos aún con

¹⁸ Mircea Eliade, *Traité d'Histoire des Religions*, Payot, 1964, p.352. Trad. de la doctoranda.

¹⁹ En la doctrina hindú “la obra de maya se delata justamente en la forma de este mundo sensible en el que estamos: un hechizo provocado, una apariencia inestable, irreal en sí misma y comparable a la ilusión óptica y al sueño, un velo que envuelve la conciencia humana; algo de lo que es igualmente falso que verdadero decir que es como que no es.”, Mario Toboso, *ibidem*.

²⁰ Mircea Eliade, *ibidem*, 1964, p.301. Trad. de la doctoranda.

más fuerza que las imágenes de las situaciones contradictorias del tipo “inmovilidad del Sol”, etc.....”²¹

Así que podemos decir que tanto la imagen del “instante” (*Ksana*) como el *objeto sagrado* son ámbitos intermedios de “*coincidentia oppositorum*”.

“En suma, esa coincidencia paradójica entre lo sagrado y profano, el ser y el no-ser, lo absoluto y relativo, lo eterno y transitorio, es la que revela toda hierofanía... Toda hierofanía “muestra” o manifiesta la coexistencia de dos esencias opuestas: sagrado y profano, espíritu y materia, eterno y no-eterno, etc. (...) En suma, lo que es paradójico, lo que es ininteligible, no es el hecho de que lo sagrado se manifieste en las piedras o los árboles, sino el hecho de “manifestarse” y, por consecuencia, se “*limita*” y se vuelve “*relativo*”.”

Douglas Allen²²

1.2. DOS CONCEPTOS DE INTERMEDIO

1.2.1. *Metaxú*: el concepto platónico de intermedio

“***Metaxú***” es un adverbio/preposición que en griego –*μεταξύ*– significa “**entre**”, “**mientras tanto**”, “**intermediario**”, “**en el intermedio**”, “**medio/médium**”. Encontramos el término en el Libro VI de la *República* de Platón en el párrafo 511d: “Me parece que llamas entendimiento (reflexión: *dianoia*) y no inteligencia (*noûs*) al modo de pensar de los geómetras y de otros científicos, como si el entendimiento (*dianoia*) fuera algo de intermedio (*metaxú*) entre la opinión (*doxa*) y la inteligencia.”²³ Según el profesor Antonio de Macedo²⁴, *metaxú* no es solamente algo o una cosa entre otras, sino que es también un **nivel filosófico intermediario** que une y separa a la vez, entre dos formas interpretativas de conocimiento y de organización mental, tal como defendía el sistema platónico: una forma mundana (la *doxa* como mundo mutable de la opinión) y otra superior (el *noûs* como inteligencia o entendimiento superior).

²¹ Mircea Eliade, *Imagens e Símbolos*, Martins Fontes, São Paulo, 1996, p.81-82, (título original: *Images et Symboles*, Gallimard, 1952). Trad. de la doctoranda.

²² Douglas Allen, *Mircea Eliade et le Phénomène Religieux*, Payot, 1982, p.97. Trad. de la doctoranda.

²³ Platón definió *dianoia* (*διανοία* cuyo prefijo “dia” (*δια*) significa “entre”) como reflexión o entendimiento entre el *nous* (*νοῦς*: inteligencia) y la *doxa* (*δοξά*: opinión). Trad. y entre paréntesis de la doctoranda.

²⁴ Antonio de Macedo (arquitecto, escritor, cineasta y profesor universitario (Lisboa 1931)) especializado en investigación de religiones comparadas, tradiciones esotéricas, historia de la filosofía y estética audio-visual, literatura fantástica y ficción científica, es autor de diversas obras publicadas (libros, películas, programas televisivos).

Tanto para Platón como para Aristóteles, *metaxú* era en realidad un tipo de “intermediario” que se encontraba entre las Formas eternas e inmutables (los “*eide*” o “*eidos*”²⁵, indivisibles e imperecederos) y las cosas particulares o fenómenos sensibles y transitorios (“*aistheta*”). Los números matemáticos y las extensiones geométricas, que separan y conectan unas formas (realidad sutil) y otras (realidad densa) pertenecen a esta categoría de intermediario²⁶, a la que Platón se refiere con el nombre de “*Psiké*”, definiéndola como el ámbito que comprende tanto los “**entes matemáticos**” (donde están los **ángulos**, que son las primeras formas que se manifiestan desde los arquetipos: personifican la unión de las fuerzas en la naturaleza, su función es contener y delimitar la materia) como también comprende las **almas**, por considerar que estos se sitúan “entre” el plano noético, suprasensible y sutil de las ideas puras (*noûs*), y el somático, sensible y denso de las cosas y fenómenos (*soma*). Platón sostiene que los entes matemáticos, además de ser ontológicamente “intermedios” entre las realidades inteligibles y sensibles, son también “intermediarios”, funcionando como instrumentos o vínculos mediante los cuales es posible que las ideas (las Formas: los *eide/eidos*) se integren en las cosas, y que estas puedan participar de las ideas (“imitarlas”).²⁷

Los mediadores de la mitología griega por antonomasia, como Hermes, Eros o Afrodita (ver textos en anexo), se relacionan con este concepto de intermedio que es clave en la metafísica platónica, y que resulta esencial para entender sus naturalezas o estatus ontológicos. Pero de entre los tres es Eros el que Platón vincula a este concepto de intermedio –*metaxú*–, pues no es un Dios sabio, perfecto e inmortal, sino un Ser intermedio en tanto que *potencia mediadora* o “demonio mediador” (en palabras de Giovanni Reale) que todavía “desea” y “busca” incesantemente la sabiduría, la belleza y el amor. Y como Ser intermedio demoníaco, se encuentra entre los dioses y los hombres, lo inmortal y lo mortal (Platón, *Banquete*, 202e-203a), la sabiduría y la ignorancia, la belleza y la rudeza, cumpliendo una función vinculadora e integradora de las diversas polaridades, elementos o seres. Así, la función de Eros sería la de *metaxú*.

²⁵ “*Eide*” o “*eidos*” es el término platónico que significa “forma esencial” (inteligible, perfecta y eterna), que deriva del concepto pitagórico de número o estructura inteligible. En la acepción aristotélica, “*eidos*” o “*morphe*” es “forma” y se distingue del “*hypokeimenon*” o “*hyle*” que es la “materia”. Todo objeto sensible consiste en la combinación inseparable de ambas.

²⁶ Cf. en Peters, F. E.; *Termos Filosóficos Gregos, Um léxico histórico*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1976 (2ª ed.; edición original: Peters, F. E.; *Greek Philosophical Terms, A Historical Lexicon*, New York University Press, N.Y., 1967), p.142-143; p.64 (definición de *eide* y *aistheta*).

²⁷ Giovanni Reale explica que “(...) para Platón, los **entes matemáticos** no coinciden con los números y con las figuras geométricas ideales, sino que ocupan una posición «intermedia» entre el mundo ideal y el mundo sensible. El testimonio más claro al respecto es todavía el que nos brinda Aristóteles: «Platón afirma que, junto a los seres sensibles y a las formas (=ideas), existen los entes matemáticos intermedios, que difieren de los seres sensibles porque son eternos e inmóviles, y de las formas porque hay muchos semejantes, mientras que cada una de las formas es solamente una.»”. Cf. Giovanni Reale, *Platón, en búsqueda de la sabiduría secreta*, Herder, Barcelona, (1ª ed. 1998 RCS Libri S.p.A., Milán, título original: Platone. Alla ricerca della sapienza segreta) 2001, p.207.

“Eros es la connotación o función que caracteriza al alma mejor que cualquier otra. (...) La naturaleza «intermedia» de Eros es, precisamente, lo que comporta su identificación con el filósofo. (...) Filósofo es aquel que está en medio de la sabiduría y la ignorancia, y tal es precisamente Eros. (...) Krüger dice justamente: «La filosofía es un “misterio”, porque es un amor puro, *apasionado*. Este amor es el deseo, insaciable en el mundo, de la sabiduría, que solo puede poseer un ser *divino*, y viceversa. “Filosofía” es ser capturado por la potencia demoníaca de ese amor, no el saber mecánico de un dominio racional del mundo, sino la inquietud hacia lo que está lejos, hacia el ser verdaderamente divino, que es el único que sabe. (...) Sin embargo, el Eros es la potencia de la cual depende la naturaleza indigente del hombre.»”

Giovanni Reale²⁸

1.2.2. *Chora*, la matriz: *receptáculo del devenir* y *lugar de inscripción*

“... pero existe una tercera naturaleza, o sea el espacio, indestructible, la cual ofrece casa a todas las criaturas creadas y es aprehendida, en ausencia de todo sentido, gracias a CIERTA RAZÓN ESPURIA QUE ES COMO UN SUEÑO...”

Platón, Diálogos: *TIMEO*

“***Chora***” literalmente significa “tierra”, “área”, “espacio”, “receptáculo”, y se relaciona directamente con los términos *hypodoché* y *topos* que significan respectivamente “receptáculo” y “lugar”.²⁹ Según afirma Platón en el *Timeo* (50, 51 y 52) la *Chora* es una **área**, un **receptáculo**, **en cuasi-existencia** (*pos on*) donde tiene lugar la *génesis* que significa “nacimiento”, “pasaje al ser”, “proceso”, “cambio sustancial”, “volverse” o “devenir”, como oposición al “ser”, implicando transformación, tensión y dinamismo permanente. Así pues, la *chora* platónica puede ser entendida como **espacio o lugar en el espacio**, o incluso como **medio, molde o receptáculo**, donde las “Formas” (verdaderas, reales, arquetípicas, lo que Platón considera las “Ideas”) empiezan a tomar consistencia o a materializarse, es decir, están en proceso de manifestación, en flujo y transformación.

En el *Timeo* (49; 50d) Platón habla de tres géneros o clases: el primero es el “modelo ideal” que es inteligible, es “aquello desde donde se genera, asemejándose, se produce” (Platón, *Timeo* 50d)); el

²⁸ Giovanni Reale, *Eros, demonio mediador – el juego de las máscaras en el Banquete de Platón*, Herder, Barcelona, (1ª ed. 1997 RCS Libri S.p.A., Milán, título original: *Eros dèmone mediatore. Il gioco delle maschere nel Simposio di Platone*) 2004, p.191, 192, 193, (citación de Krüger: G. Krüger, *Ragione e Passione. L'essenza del pensiero platonico*, Vita e Pensiero, Milán, (1ª ed. 1939, título original: *Einsicht und Leidenschaft. Das wesen des platonischen Denkens*, Ed. Klostermann, Fráncfort del Meno) 1995, p.152).

²⁹ En la acepción de F. E. Peters, cf. en Peters, F. E.; *Termos Filosóficos Gregos, Um léxico histórico*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1976 (2ª ed. edición original: Peters, F. E.; *Greek Philosophical Terms, A Historical Lexicon*, New York University Press, Nueva York, 1967), p.44, p.144, p.232-233.

segundo género es el de la “imitación del modelo”, que corresponde al mundo sensible de la creación, “lo que se genera” (Platón, *Tim.* 50d); y el tercer género o “**clase de cosa difícil y confusa**” (Platón, *Tim.* 49) **se encuentra entre los dos anteriores**, pues es “aquello en lo que se genera” (Platón, *Tim.* 50d), el “**receptáculo del devenir**” o “**receptáculo de toda la generación, como una nodriza**” (Platón, *Tim.* 49, 49b), metáfora que fácilmente puede ser relacionada con la madre nutricia, la *mater* o matriz en que se da toda generación: “La naturaleza que recibe a todos los cuerpos” (Platón, *Tim.* 50b)” o “(...) la madre y receptáculo de lo que ha sido generado visible y sensible” (Platón, *Tim.* 51)”. El *receptáculo* o *recipiente* es para Platón **el espacio a medio camino entre el verdadero ser y el no-ser** (*Tim.* 52-52c). Funciona “por naturaleza como un molde para todo”, como una matriz donde “las cosas (...) que entran y salen” (“imitaciones de los seres eternos”) son impresas (Platón, *Tim.* 50c).³⁰ Según Platón esta matriz carece de forma fija o específica, ya que es “movida y modelada por estas cosas que entran” (Platón, *Tim.* 50c, 52e). Es, por tanto, una matriz en permanente generación que siempre “deviene”, una especie de *palimpsesto dinámico*, en forma, espacio y tiempo.

La chora platónica es **receptáculo, molde o matriz** de condición formal imprecisa, algo “sin forma concreta” que, como describe Platón, más que “deforme” es “forma invisible y en cierto sentido amorfa” (Platón, *Tim.* 51b). Es el “tercer género” en tanto que entidad dinámica **en permanente transformación y devenir, lugar-receptáculo de mediación y lugar matricial de receptividad**, que participa tanto de lo inteligible como de lo sensible, según el propio Platón, mediante un movimiento oscuro y caótico.

Aristóteles identifica el receptáculo platónico con la materia –“*hyle*” (*Phys.* IV, 209b)– mientras que Plotino lo identifica con la materia segunda o materia sensible (*Enn.* II, 4, 6; II, 4, 11).

Derrida reinterpreta la chora platónica como molde, matriz o receptáculo, en tanto que “**lugar de inscripción**”, donde se producen operaciones plásticas de transformación, transfiguración y conformación, tanto al nivel de condiciones estructuradoras intrínsecas como de configuraciones o imágenes más superficiales o aparentes. Para Derrida es **a la vez lugar y no-lugar**, y su condición es la de un palimpsesto en tanto que material escrito (o pieza de escritura) del que una parte o toda la escritura original ha sido borrada para dar lugar a otra nueva.

³⁰ Según nota de Oscar Velásquez, para Platón las Ideas no ocupan lugar, sino que, desde el punto de vista de nuestro mundo, son como un *sello* que cuando entra en contacto con el receptáculo/recipiente/matriz “deja en la esfera espacial del mundo su impronta”, o sea, las “imitaciones”, que no son más que huellas o marcas de las Ideas (“Formas inteligibles” o “cuerpos primarios”). Y la impresión o *penetración* de las Ideas en el receptáculo se realiza mediante la geometría demiúrgica. Cf. en Oscar Velásquez Gallardo, *Platón, Timeo* (versión del griego, introducción y notas), Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, abril, 2004, p.141, 142.

Este es un concepto que en el campo del arte o la arquitectura puede constituirse como una superimposición de visibilidades e invisibilidades formales y estructurales, matriciales-estructuradoras o configurativas, donde formas, espacios, intersticios, rasgaduras, vestigios o campos de fuerzas se interceptan e interaccionan a través de los materiales y la luz —como en un palimpsesto o laberinto—, generando en el objeto artístico o lugar arquitectónico *zonas de indiscernibilidad* formales y perceptivas.

Son “**lugares intermedios**”, lugares diseñados o contruidos cuya intención es constituirse **más como “devenir” que como “ser”**. Hablamos de lugares intermedios dinámicos en tanto que campos de fuerza, como por ejemplo los de casi toda la arquitectura de Eisenman (con enfoque en su *Choral Work*), algunas obras de Tschumi, de Miralles, de Libeskind, de Hadid, de FOA, etc., entre muchas otras realizadas en el siglo XX y en la actualidad. Lugares que habían sido anunciados en el arte casi un siglo antes, como en el cubismo analítico, futurismo o dadaísmo, de los cuales son un ejemplo *El Portugués* de Braque, el *Desnudo bajando una escalera* y el *Gran Vidrio* de Duchamp, o más recientemente, los dibujos de Giacometti, las Cajas de Oteiza, o las telas de Palazuelo.

A partir de las acepciones platónica y derridiana, **Eisenman** se inspiró en el concepto de *chora* como “lugar-receptáculo” o “lugar de inscripción” (que en realidad no es ni lugar ni objeto, sino algo intermedio: un receptáculo en continua generación o formación) para desarrollar algunas de sus propuestas arquitectónicas, muchas de ellas a través de diagramas conceptual-generativos. Así, entre orden y azar, virtual (medios informatizados) y real, el terreno, el programa, un concepto de intermedio (*in-between*) y una idea lúcida de contemporaneidad, se va construyendo la matriz espacio-formal de sus propuestas. Los proyectos de *Cannareggio* (Venecia), del *Romeo y Julieta* (Verona), de la *Casa Guardiola* (Puerto de Santa María, Cádiz) o, más recientemente, la *Ciudad de la Cultura* (Santiago de Compostela) todavía en obra, son ejemplos literales de este proceso. Eisenman suele utilizar conceptos como palimpsesto, laberinto, *figural* o “entre” (*in-between*) para describir y fundamentar el proceso de concepción de sus obras: “Estas superposiciones aparecen en un laberinto localizado en el emplazamiento del castillo de Julieta. Como en la historia de Romeo y Julieta, es una expresión analógica de la tensión no resuelta entre el destino y la libre voluntad. Aquí el laberinto, igual que el lugar del castillo, se transforma en palimpsesto.”³¹

La *chora* en tanto que “*receptáculo del devenir*” (Platón)³², “*lugar de inscripción*” (Derrida) o,

³¹ Peter Eisenman, *Arquitectura* nº270, revista del colegio oficial de arquitectos de Madrid, Madrid, ene-feb1988, p.56.

³² La *chora* platónica es el “**receptáculo del devenir**”, un molde de toda la generación, de todas las figuras, de todo lo visible y sensible: “receptáculo de toda la generación, como una nodriza” (Platón, *Tim.* 49a) (...) “es el género del espacio perpetuo, que no admite destrucción, y que proporciona morada a todo cuanto posee generación” (Platón, *Tim.* 52b). Es una matriz en tanto que ámbito dialógico generador, amorfo, abierto e inconcluso —un “palimpsesto matricial” receptivo y proyectivo a la vez— metafóricamente relacionado con la “madre nutricia” tal como expone Platón en el *Timeo* (49, 49b):“(...) El origen de este mundo está en la acción simultánea de la Necesidad y de la Inteligencia. Tenemos que examinar cuál era la naturaleza del fuego, del agua, del aire y de la tierra antes

sencillamente, “espacio matriz”, se constituye como un **espacio intermedio matricial**, un “**palimpsesto matricial**” de impresión/inscripción y expresión al mismo tiempo. Para Anca Vasiliu se trata de un vínculo ontológico (“*metaxú*”) inmortal, indestructible e imperceptible³³, entre el ámbito sutil e invisible de las ideas (mundo de la forma inteligible: el “modelo” de Platón) y el mundo aparente y sensible de las configuraciones (más o menos precisas) y de los sentidos (mundo somático de la forma sensible: la “copia” de Platón).

Por lo tanto, independientemente de la acepción, podemos considerar la *chora* como un **espacio intermedio** metafóricamente **translúcido** o, en palabras de Platón (*Tim.* 49a), como una “clase de cosa difícil y confusa”. La *chora* es un espacio intermedio impreciso, formal y espacialmente; un espacio ontológicamente fronterizo, en tanto que matriz o “receptáculo del devenir”: “Está allí (...) por naturaleza como un **molde para todo**, siendo movida y modelada por todas las cosas que entran (*y salen*), y en razón de aquellas parece diferente una y otra vez” (Platón, *Tim.* 50c). Encontramos la *chora* entre la máxima transparencia noética de las ideas o pensamiento y los diversos grados de opacidad de los objetos o cosas particulares y sensibles.

Tanto en el campo del arte como en el de la arquitectura, la percepción, la concepción y la comunicación aparecen como un movimiento entre natura y cultura, lo que se sabe y lo que no se sabe, finito e infinito, lo que puede decirse y lo indecible, ser y no-ser, figura y fondo, o incluso figura y figura. Es en esta franja tensa y fronteriza de interacciones a nivel de la percepción, concepción e comunicación, donde aparece nuestro *espacio intermedio impreciso* (modalidad *figural*). Es también aquí, en este vacío que no es un “vacío-ausencia” sino un “vacío-presencia”, lleno y vivo, como un indicio o huella matricial entre el ausente y el Ser, donde reside la *chora* presentada por Platón en el *Timeo*, y reinterpretada

del nacimiento del mundo. (...) Dos especies (de seres) nos bastaron en el discurso precedente, una inteligible y siempre semejante, el modelo; la otra, producida y visible, la copia. De la **tercera**, nada dijimos porque no la necesitábamos. Es (...) una **especie muy difícil de entender y muy oscura** (...). Su naturaleza es, sin duda, **ser el receptáculo**, y por así decirlo, la **nodriza de todo lo que nace** (...). Es preciso que **el principio no tenga por sí mismo figura alguna puesto que debe recibir indiferentemente todas las figuras** (PALIMPESTO) (...). A esta **madre de todas las cosas**, a este **receptáculo de todo lo que es visible y sensible**, no le llamaremos ni tierra, ni aire, ni fuego, ni agua (...). No nos engañaremos al decir que es una especie de ser invisible e informe, apto para recibir todo y que participa de lo inteligible, aunque de una manera oscura e inexplicable.” Platón, en Platón, *Timeo*, Ed. diálogos, México, 1976, p.685-689. Subrayado por la doctoranda.

³³ Anca Vasiliu en su *Du Diaphane* recapitula los tres géneros de la cosmogonía platónica, donde el tercero es el del *lugar*, que es inmortal, indestructible y “provee una situación, una matriz o una permanencia a todo lo que deviene y a la vez no puede ser percibido por los sentidos (como si su naturaleza fuera perfectamente transparente, imperceptible (nota: aquí Vasiliu se refiere a una transparencia física y literal (que no se puede percibir). Sin embargo, nosotros preferimos asociar su naturaleza a la metáfora de lo *translúcido*, puesto que para Platón se trata de una clase o género de “cosa difícil y confusa” (Platón, *Timeo* 49 y 49b)) (...). Se constituye, en cuanto medio espacial, el vínculo entre las otras dos especies, entre el *ser* y el *devenir*, proporcionando así tres “cosas” distintas que precedieron el nacimiento propiamente dicho del cielo.” En Anca Vasiliu, *Du Diaphane. Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Vrin, Paris, 1997, p.234-235.

siglos más tarde por Derrida en su *Khôra*, que, al final, no es ni lugar, ni objeto, ni figura, ni fondo, sino “materia informada” o matriz sensible e inteligible, como un “palimpsesto matricial”.

Se podría decir que la *chora* es ese “**espacio diferencial**” entre lo que es y lo que *no es*, esa *grieta* de acceso al Sentido, ese espacio hermeneútico y productivo que “*todavía no es*”, ese espacio-nodriz generador que se asemeja al que Trías en su “filosofía del límite” define como la **Matriz** (primera categoría fenomenológica del *cerco del aparecer o del mundo*); es un *pre-lugar* o *lugar-previo*, un *lugar-límite* entre un “*antes del ser*” y un “*ser*”, es decir, un “**ser antes del ser**”.³⁴

De alguna manera toda obra, todo discurso, toda comunicación, aparece como una fijación, una emergencia construida, una delimitación o una tentativa de definición de este *espacio* o *grieta diferencial*. En su tesis doctoral *Residua: el valor de lo marginal*, Pedro Burgaleta afirma que los elementos residuales de nuestro mundo –elementos que aparecen como irresoluciones, entre lo resuelto y lo no hecho, entre el sentido y el sin sentido– funcionan como puertas que muestran la entrada a este espacio diferencial de la *chora*: “Este espacio se hace inicialmente visible a través de los elementos residuales, (...), pero más tarde se descubre que tras esos elementos, tras esas positivities, hay un espacio que se conecta con otros y con otros, como una **gran trama que subyace a las producciones humanas**. De esta manera comienza a verse en la obra una ausencia. Toda obra no es más que el residuo, la huella de un movimiento del hombre en la búsqueda del Sentido.”³⁵

En esa “*gran trama que subyace a las producciones humanas*”, en ese espacio de transformación trenzado e interconectado como un palimpsesto, reside nuestro *espacio intermedio* de categoría *matricial* y modalidad *figural* (ver tabla categorial de lo intermedio, punto 6. Cap.II), cuya huella se puede llegar a atisbar entre materia inteligible y materia sensible, idea y configuración, figura y fondo, y figura y figura.

³⁴ Como dice Eugenio Trías: “Esa **matriz** es, en cierto modo, un **ser antes del ser** o del *ser presente*: un ser que es en su ausencia, en su puro repliegue en sí; un ser que no puede conocerse, pero que *debe pensarse* (siquiera sea como *referencia*, o como arcano y misterio matricial). Ese *ser pasado* (inmemorial) es «lo que era» el ser que, sin embargo, en virtud de la emergencia del mundo, se hace al fin presente, rubricando así articulación de «pasado» y «presente», o de «lo que era» y «lo que es», que constituye para Aristóteles la definición misma de la *esencia* (*to tí ên eînai*).” Eugenio Trías, *Razón fronteriza*, Destino, Barcelona, 1999, p.315.

³⁵ Pedro Burgaleta Mezo, arquitecto y profesor (ETSAM-UPM), tesis doctoral de título *Residua: el valor de lo marginal*, (ETSAM-UPM) Madrid, 1993, p.277.

1.3. EL MUNDO INTERMEDIO DE LA IMAGINACIÓN

1.3.1. Los tres mundos: el inteligible de los arquetipos (*Nous*), el psíquico de las imágenes (*Psiké*) y el sensible empírico (*Soma*)

En la cosmovisión de índole platónica, nacida del paradigma idealista platónico y defendida por muchos pensadores y corrientes filosóficas como Mircea Eliade, Henry Corbin, o la tradición hermética renacentista, se plantea un modelo de conocimiento gnoseológico y ontológico en el que lo real es entendido en una estructura triádica de lugares o mundos, o más bien, en tres categorías de universo: el “*mundo inteligible*” de los arquetipos³⁶ o ideas (*Nous*), el “*mundo psíquico*” de las imágenes (*Psiké*) y el “*mundo sensible*” empírico de los fenómenos (*Soma*). Este modelo se corresponde con la estructura triádica de la antropología –espíritu, alma y cuerpo– que representa las tres dimensiones del hombre. Basándose en esta estructura, Mircea Eliade propone cuatro niveles de realidad en el campo antropológico de las ciencias humanas: el “mundo arquetípico” o indecible, el “mundo mítico” o mundo de la creación, el “mundo imaginal” o simbólico, y el “mundo concreto” o ritual.

En esta estructura triádica de entendimiento de lo real encontramos el abstracto **mundo inteligible** en el nivel más sutil y lejano. Este es el mundo espiritual de la inteligencia pura, de los arquetipos inteligibles, el dominio de las ideas, de las intuiciones, de la continuidad y de lo imperecedero. Se relaciona con el mundo *arúptico* (sin forma/configuración) de la cultura oriental por no ser posible la representación, y se corresponde con el *Nun* de los egipcios, el *Nous* de los griegos, el mundo de las ideas puras de Platón³⁷, y el mundo arquetípico o indecible de Eliade.

Para Platón, entre este mundo y Dios –o la *idea suprema del Bien*– reside una dimensión de la Naturaleza donde habitan los arquetipos puros de lo Bueno, lo Bello y lo Justo. Según Fernand Schwarz³⁸, en esta cosmovisión el *Nous* es la pura inteligencia de formas inteligibles no representables.

³⁶ Etimológicamente el término “arquetipo” se deriva de las palabras griegas *arkhé* + *týpos*. Si *arkhé* (étimo del lexagrama arcaico griego) significa “origen” y “principio”, y *týpos* significa “imagen”, “modelo” o “patrón”, “arquetipo” significa el “modelo de las orígenes”, la “imagen primordial”, el “patrón primitivo”.

³⁷ Para Platón el “mundo de las ideas” (*Nous*), que es el mundo superior de la pura razón, racional y trascendente al cuerpo (este es sinónimo de cárcel, *soma*), tiene dos niveles: el nivel noético, que es el último nivel de conocimiento donde ya no hay separación entre sujeto y objeto; y el nivel dianoico, que es el de los modelos matemáticos, del raciocinio discursivo (que discurre de A para B), del conocimiento científico. En el polo opuesto está el mundo de los sentidos (*Soma*) que es el mundo inferior de la opinión (*doxa*), de la transitoriedad, del cuerpo y sus sentidos. En el medio reside el mundo psíquico del alma (*Psiké*), que es el mundo de las imágenes y de lo imaginal.

³⁸ Fernand Schwarz –filósofo, antropólogo y egiptólogo argentino– desde hace treinta años investiga las estructuras simbólicas de las culturas antiguas, y ha dirigido durante muchos años el módulo de Antropología de la Religión en la *École d'Anthropologie* de París.

Es el mundo donde el alma iluminada del hombre adquiere una fuerza poderosa, pues se identifica con el caos primordial y matricial (*Nun* egipcio), y es el lugar donde “*las cosas no son todavía*”, a diferencia del mundo de la “física tridimensional fenoménica” o mundo sensible, que es el lugar donde “*las cosas son todavía*”.

El **mundo sensible**, que está en el nivel más denso y próximo a nuestra percepción sensorial más inmediata, es el mundo físico, empírico, fenoménico y palpable de las formas concretas, de la manifestación y concretización. Corresponde al mundo *rúpico* (con forma/configuración) de la tradición oriental, al *Soma* griego y al mundo concreto o ritual de Eliade que realiza y reactualiza los mitos. Es el mundo de toda la manifestación, donde se concretan los mitos y las ideas que el hombre capta. Es el mundo físico visible aprehendido por los sentidos, al que corresponde el plano material y concreto. Es el mundo, según Fernand Schwarz, donde el hombre puede realizarse al concretizar algo mítico, o donde puede deprimirse si no lo hace.

Finalmente, en el nivel intermedio entre estos dos mundos, se encuentra el **mundo imaginal** (*Mundus Imaginalis* en latín; *al-ālam al-mitāli* en árabe), que es una dimensión sutil de la Naturaleza donde existen los **mitos y las ideas con forma aunque sin materia densa**, un mundo al que se accede a través de la imaginación y los sueños. Es el mundo de las **imágenes**, o de las **formas imaginables**, “visibles” (con la mente) aunque “inmateriales” (sin densidad). Se relaciona con la *Psyké*, el mundo psíquico del alma en el que habitan los dioses-símbolos. En el Fedro (245c-245e) Platón alude a la naturaleza del alma como “fuente y principio de movimiento para todo cuanto es movido”.

Henry Corbin, gran estudioso del islam, y en especial del sufismo chiita, es quien ha propuesto la denominación de “mundo imaginal” o *Mundus Imaginalis*, mundo del que hablaremos con detalle más adelante. Baste por el momento con decir que es el dominio de lo mutable, y que permite la unión entre el plano arquetípico de las ideas y el espíritu y el plano concreto de la realidad histórica. Según Corbin, esta es la razón por la que de algún modo se puede relacionar con el inconsciente colectivo de la humanidad formulado por Carl Gustav Jung.

“El científico, como el artista, interpreta el mundo a su alrededor y su propio mundo interior por medio de imágenes. La creación de modelos perceptibles, por supuesto, no es la única ocupación del científico. (...) Y descubrir y explicar requiere modelos perceptibles: “por lógica probamos”, dice Henri Poincaré, “pero por intuición descubrimos”.”

Rudolf Arnheim³⁹

³⁹ Rudolf Arnheim *El Pensamiento Visual*, Paidós, Barcelona, (1ª ed.1969) 1998, p.287.

Siguiendo a los sabios orientales y occidentales, en su obra *Cuerpo espiritual y tierra celeste*⁴⁰, Henry Corbin propone una lectura de la realidad en tres niveles (como podemos observar en el diagrama) para tender un puente sobre el abismo que separa el campo de la percepción sensorial y el campo de las categorías del intelecto o de la intuición en Occidente.

Según Harold Bloom, en la tradición occidental posterior a la Ilustración, la imaginación poética intentó esforzadamente cubrir esa grieta, pero sus obras siempre han sido consideradas por la mentalidad occidental como puras ficciones o mitos. Sin embargo, como ha mencionado Corbin, sin los mitos, sueños o ficciones, o sin el aliento dado por la imaginación poética, la vida humana no puede generar, producir o evolucionar creativamente.

“Entre el mundo sensorial y el intelectual, los sabios siempre han sentido la existencia de una **esfera intermedia**, parecida a lo que denominamos **imaginación poética**. El creyente, ortodoxo o no, siente esta esfera intermedia como la presencia de lo divino en el mundo cotidiano. Para alguien más escéptico, dicha presencia es primordialmente estética, o quizá una especie de perspectivismo.”

Harold Bloom⁴¹

1.3.2. Entre los tres mundos

2 | LOS TRES MUNDOS, Nous, Psiké y Soma

116 | Como podemos observar en el diagrama, en esta cosmogonía triádica de mundos hay otros lugares intermedios, fronterizos y ambivalentes que funcionan como ámbitos de transición, pasaje, intersección o integración: el “*centro del mundo*” y el “*centro de manifestación*”.

⁴⁰ Henry Corbin, *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, Siruela (1ª ed. Buchet/Chastel, 1979), Madrid, 1996.

⁴¹ Harold Bloom, *Presagios del milenio – la gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección*, Anagrama, Barcelona, (1ª ed. original: *Omens of Millennium. The gnosis of angels, dreams, and resurrection*, Riverhead Books, 1996) 1997, p.14-15. Subrayado de la doctoranda.

Entre el mundo *imaginal* de las formas imaginables (el *Psiké* de Platón) y el mundo inteligible de los arquetipos (el *Nous* de Platón) se encuentra el **“centro del mundo”** que, según Fernand Schwarz, representaba en la tradición cultural antigua el lugar paradójico de *coincidentia oppositorum*: un lugar de unión, integración y superación de los contrarios. Podemos decir, de manera simplificada, que se trata de un *lugar intermedio* donde las ideas o las formas inteligibles empiezan a ganar consistencia configurativa y así pueden ser percibidas por la psique humana como imagen (el *eikón* que Platón describe como “hacer presente la ausencia” o “hacer presente lo ausente” (Platón, *Teeteto* (“De la ciencia”)): cuando el *prefigurativo* comienza a ganar *figura* (todavía no es materia densificada). Es un lugar de creación-producción, de generación y desvelamiento, un “lugar matricial”, donde quizá reside la *chora*, ese espacio-receptáculo amorfo, oscuro y dinámico, ese “receptáculo del devenir”, del que habla Platón. Aquí reside el *mundo mítico de la creación* de Eliade, al que el hombre tiene acceso a través del lenguaje simbólico propio del mundo *imaginal*.

Hablamos de un lugar-límite formal y simbólico, que se encuentra entre una condición de pura “latencia” (en tanto que existencia imperceptible, sutil o potencial) y una condición de “emergencia”⁴² (en tanto que existencia formal: organizaciones/directrices geométricas primarias; direcciones, ángulos, entes matemáticos; *esquematismos* estructuradores, estructuras diagramáticas etc.). Un *lugar intermedio matricial* como el que se instala en el proceso de proyecto-producción de una obra de arte o de arquitectura. Hablamos de un “lugar de posibilidades” de formas ya imaginables, donde las imágenes configuradas son todavía muy inconsistentes (prefigurativas). En el proyecto de arquitectura puede corresponder al “diagrama conceptual-formal” de la propuesta, y en la pintura, a la “matriz pictórica” donde lo estructurador se afirma y la configuración específica aún no existe o las imágenes configuradas todavía no tienen consistencia. Es lo que consideramos el “*espacio-matriz*” de la obra artística o arquitectónica, un estado prefigurativo, que podemos asociar a lo que Paul Ricoeur describe en su teoría hermenéutica como fase de “prefiguración” (primera fase de tres rúbricas sucesivas –*prefiguración/configuración/refiguración*– del relato, literario o arquitectónico)⁴³,

⁴² En referencia a la estructura triádica –*Latencia/Emergencia/Aparencia*–, en tanto que categorías del *Espacio-límite*, defendida por Jorge Cruz Pinto en su tesis doctoral y libro *O Espaço-Límite, Produção e Recepção em Arquitectura*, col. Arquitectura e Urbanismo, ACD Editores/CIAUD, Centro Editorial FAUTL, Lisboa, 1ª ed. 2007, p.83-173; mencionadas anteriormente por nosotros.

⁴³ En su teoría hermenéutica Ricoeur propone tres rúbricas sucesivas/temporales del relato: la fase de *prefiguración*, en la que el relato es empleado en la conversación de la vida cotidiana, antes de producirse como forma literaria; la fase de *configuración* del tiempo relatado/narrado, en la que el tiempo y espacio son realmente construidos; y la fase de *refiguración*, que es la de lectura y relectura. Según defiende Ricoeur en su *Temps et Récit*, la memoria llega tanto al lenguaje como a las obras a través del relato, en tanto que operación de “puesta-en-relato”, que identifica como operación de *configuración*. Ricoeur traza un paralelismo entre arquitectura y narratividad, o entre el acto de construir (“edificar en el espacio”) y el acto de narrar (“disponer la trama en el tiempo”). Como él mismo comenta **“la arquitectura sería para el espacio lo que el relato es para el tiempo**, es decir, **una operación**

teoría que más tarde sería reinterpretada por Josep Muntanola, específicamente en relación a la arquitectura⁴⁴, como el proceso de “proyecto”, que corresponde a nuestra *categoría matricial* de lo intermedio y que analizaremos más adelante en este mismo capítulo (punto 6.4.1.).

Como sostiene el escritor e investigador Paulo Loução, entre el mundo imaginal (el *Psiké* de Platón) y el mundo sensible de los fenómenos (el *Soma* de Platón) puede encontrarse lo que eventualmente podría llamarse **“centro de manifestación”**. Según la cosmovisión de índole platónica se trata del lugar donde las imágenes se empiezan a densificar y a materializar como objetos y fenómenos específicos. Es decir, un lugar de manifestación donde las imágenes, mediante la imaginación y la memoria, comienzan a ganar consistencia corpórea (densidad material y tridimensional).

Es un *lugar intermedio* que en el proyecto de arquitectura consideramos corresponde al “proceso de configuración/definición o consolidación” del objeto o lugar arquitectónico. Podemos asociarlo a la fase de “configuración” propuesta por Ricoeur y reinterpretada por Muntanola en la arquitectura (ver nota respectiva), que se vincula a nuestra *categoría objetual* de lo intermedio (punto 6.4.2 de este capítulo). Un lugar-límite ambivalente que se encuentra entre una condición de “emergencia” (de *esquematismos* formales estructuradores, o “imágenes” en tanto que elementos poco consistentes) y una condición de “apariencia” (en tanto que existencia imagética o fenoménica establecida, efectiva y perfectamente perceptible) (ver nota respectiva).

«**configuradora**». Para Ricoeur, por consiguiente, en la arquitectura la prefiguración se vincula a la *idea* (en tanto que *acto de “habitar”*, siguiendo la acepción heideggeriana de “habitar y construir”), la configuración al *acto de construir*, y la refiguración al *acto de reflexionar*, a la *relectura de las ciudades y lugares* que habitamos. Escribe Ricoeur que “la gloria de la arquitectura consiste en hacer presente no lo que ya no existe más, sino lo que ha existido a través de lo que ya no existe”, es decir, hacer presente lo anterior que ha sido y lo revela (lo pone en obra) mediante un discurso: “el **espacio construido** es una especie de mezcla entre *lugares de vida*, que envuelven al cuerpo viviente, y un espacio geométrico en tres dimensiones en el que todos los *puntos* pueden pertenecer a cualquier lugar. (...) En el momento del presente que es el nudo del tiempo narrativo, el lugar es el nudo del espacio que es creado, construido.”. Cf. Paul Ricoeur “*Arquitectura y narratividad*”, en *Arquitectonics – Mind, Land & Society*, Dossiers de recerca & newsletter: “*Arquitectura y hermenéutica*”, Edicions UPC, Barcelona, (texto original en francés “*Architecture et Narrativité*”, publicado en la revista *Urbanisme*) 2003, p.9-29; y Paul Ricoeur, *Temps et Récit* (tres volúmenes), Seuil, París, 1984.

⁴⁴ Muntanola en su Topogénesis reinterpreta las tres rúbricas del relato (que sobreentiende la narración, que se define a sí misma como interpretación) propuestas en la teoría de la interpretación de Ricoeur –**prefiguración/ configuración/refiguración**– con relación a la arquitectura, respectivamente, como **proyecto** (el CUERPO consciente de sí mismo)/**construcción y territorio** (el CUERPO y la naturaleza)/**habitar social** (el CUERPO y los otros cuerpos), puesto que la ciudad, la arquitectura y la sociedad son para Muntanola relatos que se conjugan en el pasado, el presente y el futuro. Cf. Josep Muntanola Thornberg, “*La arquitectura de la transparencia (en el espacio humano)*”, en *Arquitectonics – Mind, Land & Society*, Dossiers de recerca & newsletter: “*Arquitectura y hermenéutica*”, Edicions UPC, Barcelona, 2003, p.31-45; y Josep Muntanola Thornberg, *Topogénesis, fundamentos de una nueva arquitectura*, UPC, Barcelona, 2000.

Hemos elegido algunos dibujos que pueden expresar de manera sencilla esta tensión entre la emergencia más sutil de la imagen, y la apariencia más densificada y configurada de la misma.

En la cosmovisión de índole platónica, que expande el concepto de *realidad* a los campos invisibles de la Naturaleza, el mundo de la imaginación y de la creación del hombre (el mundo poético) se encuentra en este ***mundo imaginal intermedio*** que integra a estos dos “centros”. Por consiguiente, es en ese lugar intermedio de síntesis, paradójico y ambivalente, entre lo inteligible y lo imaginal –*centro del mundo*–, donde la imaginación contacta con el mundo espiritual y tiene una vivencia de lo sagrado. Y será en ese lugar intermedio entre lo imaginal y lo sensible –*centro de manifestación*– donde la imaginación se empieza a manifestar/plasmar en algo más concreto y consistente, por eso más fácilmente perceptible a nuestros sentidos. Ambos son lugares ambivalentes y formalmente imprecisos, de gran tensión, conflicto y transformación.

“Las teorías sobre la naturaleza y el origen del mundo físico ofrecen ejemplos convenientes. Tratan de un tema que ocupó a la humanidad desde su más temprano comienzo; deben centrarse en las formas más amplias de la existencia y las imágenes pertinentes deben ser igualmente genéricas.”

Rudolf Arnheim⁴⁵

3.1 |

3.2 |

3 | DIBUJOS 3.1 | Giacometti, 1921 3.2 | Rasga cielos, Friedrichstrasse-Berlin, 1921, Mies van der Rohe

1.3.3. El valor de la imaginación activa: potencia mediana, mediadora y creativa

“1 – Existe evolución.

2 – Solo evoluciona la imaginación.

3 – La imaginación es por lo tanto la cualidad humana

fundamental –por lo menos en nuestro estado colectivo–, pues es ella la que evoluciona.”

Fernando Pessoa⁴⁶

⁴⁵ Rudolf Arnheim, *El Pensamiento Visual*, Paidós, Barcelona, (1ª ed. 1969) 1998, p.287.

⁴⁶ Frase extraída de Platón, *A Alegoría da Caverna (Livro VII da República)*, trad. original y notas por Pinharanda Gomes, Ésquilo, Lisboa, (1ª ed. 2002). trad. de la doctoranda, p.98.

Para gran parte de la filosofía occidental, que se apoya en las ciencias positivas, solo existen dos fuentes de Conocimiento: la percepción sensible que trata de los datos empíricos, y los conceptos del entendimiento que rigen esos datos empíricos. Aunque la fenomenología ha superado esta matriz simplificadora, siempre ha quedado un vacío enigmático entre el mundo de las *percepciones sensibles* (que se centra en el mundo *somático* de los sentidos) y el de las *categorías del intelecto* (que incluyen las intuiciones y que se sitúa en el mundo abstracto de las ideas –el *Nous* platónico–) que de algún modo ha sido ocupado por los poetas y artistas.

Por otro lado la llamada “**imaginación activa**” ya ocupaba un lugar intermedio. Para los platónicos y sus seguidores esta imaginación activa era una facultad cognoscitiva fundamental. Samuel Coleridge la consideraba un Poder vivo y Agente primario de toda Percepción humana (coexistiendo o no con la voluntad consciente) distinto de la Fantasía⁴⁷. Para Henry Corbin era un órgano de conocimiento mediador –*Imaginatio vera*– que se encontraba entre el intelecto y los sentidos, y cuya denominación apropiada debería ser “**Imaginación agente**”, por su poder imaginativo mediador⁴⁸. Para la filosofía científica y racional la imaginación se mueve en el campo de la fantasía, lo irreal, lo mítico, la ficción, etc., no habiendo así ningún espacio para un mundo suprasensible fuera del mundo empírico de los sentidos y del mundo abstracto del intelecto.

Frente a este pensamiento dualista está toda la gnoseología de índole platónica que da paso al poder de la imaginación en cuanto “imaginación activa o agente”, cuya función es ser mediadora entre el mundo sensible y el mundo abstracto de las ideas puras (descritos en los puntos anteriores). Según esta gnoseología, sin la imaginación activa no el hombre no podría acceder al mundo arquetípico

⁴⁷ Según Samuel Taylor Coleridge (1772-1834; poeta, filósofo, crítico literario y ensayista inglés; considerado junto con su colega William Wordsworth como uno de los fundadores de la literatura romántica inglesa) la **Imaginación** no es **Fantasía**: Coleridge entendía la **Imaginación como un Poder vivo/animado/creativo** en continua mutación, y la Fantasía como algo fijo y definido, que no es más que “un modo de Memoria emancipada del orden del tiempo y el espacio: “(...) igual que la memoria ordinaria, la Fantasía debe recibir todos sus materiales preparados por la ley de la asociación...” (Coleridge en *Biographia literaria* IV, cap. XIII; extraído de José María Valverde, *Breve historia y antología de la estética*, Ariel Filosofía, Barcelona, 2006 (1ª ed. junio de 1987), p.179.). Coleridge consideraba que hay dos tipos de Imaginación: la “Imaginación primaria” como el Poder vivo y el Agente primario de toda Percepción humana en tanto que repetición del eterno acto de la creación, y la “Imaginación secundaria” como un eco de la primaria (de *índole* vital idéntica, aunque distinta en el *grado* y el *modo* de su operación) coexistente con la voluntad consciente.

⁴⁸ Según Henry Corbin (París, 1903-1978; filósofo, teólogo y profesor de Estudios Islámicos de la Universidad de la Sorbona; estudioso del islam y más específicamente del sufismo chiita)) a la “**imaginación activa**” (que para Corbin es la “percepción imaginativa”, el “conocimiento imaginativo”, la “conciencia imaginativa” o la “imaginación cognitiva”), habría que llamarle “**Imaginación agente**”, igual que la filosofía medieval hablaba de Inteligencia agente, simplemente porque es “imaginadora”, es decir, detenta un poder imaginativo mediador, como un umbral que hace la conexión entre el mundo sensible y el mundo inteligible. Cf. Henry Corbin, *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, Siruela (1ª ed. Buchet/Chastel, 1979), Madrid, 1996.

abstracto que se encuentra escondido, o realizar la articulación entre lo sensible y lo inteligible. Por consiguiente quedaría por conocer una parte importante del Ser humano cuya desaparición, según Corbin, supondría una catástrofe para el Espíritu⁴⁹. Corbin defiende que el “*Mundo Imaginal*” –“*Mundus Imaginalis*”, el *intermundo* que se encuentra entre los mundos inteligible y sensible– es el lugar donde opera la imaginación activa en su función mediadora como *Imaginatio vera*.

Marsilio Ficino⁵⁰, que es fiel al argumento platónico de que toda realidad proviene de una “forma” (idea/*eidos*⁵¹), considera que el conocimiento, al ser el proceso ascendente que va desde la impresión sensible hasta la idea, se aproxima a esta más fácilmente a través de una imagen sugestiva que a través de un concepto verbal.

Según este filósofo, el conocimiento se alcanza mediante esta **imagen sugestiva o visión reveladora** (*visión epopta*, en el sentido de una gnosis) que da acceso al mundo invisible y presupone el accionamiento de la imaginación y facultad simbólica.⁵² En la perspectiva ficiniana, es a través de estas imágenes reveladoras de la imaginación que el hombre consigue reducir el dato bruto de la experiencia a una representación simbólica, desde lo abstracto a lo concreto, de lo estático a lo vivo y a lo personal. Y es también de este modo que el hombre puede acceder al fondo de sí mismo, a las profundidades de la conciencia y a la esencia de las cosas, “porque la iluminación interior levanta todos los velos del mundo”⁵³.

Ficino denuncia así la extrema importancia de la capacidad de imaginar, en tanto que imaginación activa, para el desarrollo del proceso de conocimiento. Como dice Françoise Bonardel, la imaginación

⁴⁹ Cf. Henry Corbin, *ibidem*, 1996, p.21.

⁵⁰ Marsilio Ficino (Florencia, 1455-1499): filósofo italiano considerado el mayor representante del Humanismo florentino. Seguidor de la ideas de Platón, dedicó gran parte de su vida a traducir sus obras y a difundir sus ideas. Estuvo, junto con Giovanni Pico della Mirandola, en el origen del sistema de pensamiento renacentista y, genéricamente, de la filosofía del siglo XVII.

⁵¹ El término platónico “*eidos*” está asociado a la noción derivada del concepto pitagórico de número o estructura inteligible: es la “forma esencial” que para Platón es inteligible, perfecta y eterna. (Cf. *Eidos* http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=211&Itemid=2). Según Diógenes Laercio, en *Vidas de Filósofos Eminentes* (Libro III, 15), Platón en su famosa “Teoría de las Formas” atribuye a “*eidos*” o “*idea*” el significado de “forma mímica” (la que nosotros vemos) que no es real sino que mimetiza la verdadera y real forma del mundo de los arquetipos. O sea, el “*eidos*” puede tener el significado vulgar de forma exterior o apariencia de alguna cosa (Cf. Platón, *República*, Libro VII, 514a-520a).

⁵² Cf. Eugene Garin, *Moyen age et renaissance*, Gallimard, p.230-232; en Isabelle Ohmann, Fernand Schwarz, texto “*Humanismo renacentista*”, en AAVV, *O Simbolismo Esotérico-Astroológico da Última Ceia e a Mensagem Viva do Renascimento*, Nova Acrópole, Lisboa, (1ª ed. mar, 2007, p.131-132).

⁵³ Eugenio Garin, *op. cit.*, p.230-232; en Isabelle Ohmann, Fernand Schwarz; *op. cit.*, 2007, p.131. Trad. de la doctoranda.

activa es “un poder informante sin el cual ninguna cosa podría crecer según su propio ser... Imaginar “según la Naturaleza” es simplemente tener poder de simbolización.”⁵⁴ Sin este **intermundo de la imaginación**, que es por excelencia una potencia mediana y mediadora (del mismo modo que, como refiere Corbin, “el universo en el que se integra y al que da acceso es un universo mediano y mediador, un intermundo entre lo sensible y lo inteligible”⁵⁵), el Ser se quedaría aislado y bloqueado en su condición más básica de supervivencia, reducido a la percepción del mundo sensible de la materia e imposibilitado de ser productivo/creativo y de tener una vivencia espiritual consciente.

“Tener imaginación” es disfrutar de una riqueza interior de un flujo de imágenes ininterrumpido y espontáneo. (...) La imaginación imita modelos ejemplares –las Imágenes–, los reproduce, los reactualiza, las repite indefinidamente. Tener imaginación es ver el mundo en su totalidad; porque la misión y el poder de las Imágenes es “hacer ver” todo cuanto permanece refractario al concepto. De aquí procede el que la desgracia y la ruina del hombre que “carece de imaginación” sea el hallarse cortado de la realidad profunda de la vida y de su propia alma.”

Mircea Eliade⁵⁶

Al unir el objeto fenoménico al concepto intelectual la **imagen** se encuentra entre lo sensible (material) y lo inteligible y, por consiguiente, participa de ambos campos. Sin este vínculo que es la imagen –activado por la imaginación– no nos sería posible acceder al mundo abstracto de las ideas, o simplemente articular un discurso racional o intelectual. En su teoría del conocimiento Giordano Bruno⁵⁷ defiende que la actividad cogitativa del hombre, o su discurso racional natural, solo puede darse con imágenes o no darse en absoluto. Y sin el **órgano de la imaginación** el hombre no podría comprender las imágenes y hacer cualquier tipo de correlación mental sobre la realidad.⁵⁸

⁵⁴ Françoise Bonardel, *L'Hermetisme*, p.59, en Isabelle Ohmann, Fernand Schwarz; *op. cit.*, 2007, p.132.

⁵⁵ Henry Corbin, *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, Siruela (1ª ed. Buchet/Chastel, 1979), Madrid, 1996, p.21.

⁵⁶ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, (1ª ed. original: *Images et symboles*, Éditions Gallimard, París, 1955) 1999, p.20.

⁵⁷ Giordano Bruno (Nola, Nápoles, 1548-1600): teólogo, filósofo humanista y hermetista italiano del siglo XVI, desarrolló una teoría del conocimiento y de la imaginación. Seguidor de la ideas de Platón, era defensor de teorías filosóficas situadas entre el neoplatonismo místico y el panteísmo. Para él el Universo era infinito, Dios es el alma universal del mundo, y todas las cosas materiales son manifestaciones de este principio infinito. Su teoría filosófica influenció al filósofo holandés Baruch de Espinoza y al pensador alemán Gottfried Wilhelm von Leibniz. Es considerado un pionero de la filosofía moderna.

⁵⁸ Cf. AAVV (Dep. de Investigación da NA) “*A Arte da Memória e da Imaginação*” en AAVV, *O Simbolismo Esotérico-Astrológico da Última Ceia*, Nova Acrópole, Lisboa, (1ª ed. 2007, p.99).

“La imaginación reclama ser el primer vínculo del alma, término medio entre lo temporal y lo eterno. Ella es el sentido de los sentidos y, propiamente hablando, el único sentido verdadero. Es el cuerpo y vehículo del alma, la fuente de donde fluye la vida humana, el método más venerable de comunicarse con Dios.”

Giordano Bruno⁵⁹

Como explica Corbin, la imaginación activa o agente no es un instrumento que provenga de lo *imaginario*, de la fantasía, de lo irreal, de lo mítico o de la ficción, sino de ese *intermundo de la Imaginación* denominado “*Mundus Imaginalis*”.

“Las Imágenes son multivalentes por su propia estructura. Si el espíritu se vale de las Imágenes para aprehender la realidad última de las cosas, es precisamente porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos. (...) Por tanto, **la Imagen en cuanto tal, en tanto que haz de significaciones, es lo que es verdad**, y no una sola de sus significaciones o uno solo de sus planos de referencia. Traducir una Imagen a una terminología concreta, reduciéndola a uno solo de sus planos de referencia, es peor que mutilarla; es aniquilarla, anularla en cuanto instrumento de conocimiento.”

Mircea Eliade⁶⁰

“Entre real, imagen e imaginario opera la imaginación”

4 | VISIONS OF JAPAN, Londres, 1991, Toyo Ito

1.3.4. El *Mundus Imaginalis*: lugar de aparición de las imágenes en suspenso

El “*Mundo Imaginal*” –“***Mundus Imaginalis***” en latín, cuyo equivalente literal en árabe es *ālam al-mitāl*, *al-ālam al-mitālī*– denominado “octavo clima” (*Nā-kojā-Ābād*, el “país del no-dónde”)⁶¹ por los

⁵⁹ Giordano Bruno, en *De Imaginum signorum et idearum compositione* (Frankfurt, 1591). Sub. de la doctoranda.

⁶⁰ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, (1ª ed. original: *Images et symboles*, Éditions Gallimard, París, 1955) 1999, p.15. Subrayado de la doctoranda.

⁶¹ El “**octavo clima**” (*Nā-kojā-Ābād*, el “país del no-dónde”) es un término persa que etimológica y literalmente se traduce por *Utopía* –el “extensión, lugar cultivado y poblado, ciudad o país (Ābād) del no-dónde (*Nā-kojā*)”–; pero sin embargo, como dice Corbin, **se trata de algo muy distinto a una utopía**. *Utopía*, como se sabe y tal como lo acuñó Thomas Morus, designa la ausencia de toda localización, de todo *situs*, en un espacio susceptible de ser percibido y experimentado por nuestros sentidos. Mientras que *Nā-kojā-Ābād* es un lugar fuera del lugar: un “lugar” que no está contenido en un lugar en el espacio sensible –en un *topos* físico visible (en cuanto “*ubi*”)–, sino que está en todas partes (en cuanto “*ubique*”): “no está situado, sino que es más bien lo que sitúa: es “situativo”. Su “*ubi*” es un “*ubique*.” (H. Corbin, texto “*Mundus Imaginalis: lo imaginario y lo imaginal*”, publicado en *Axis Mundi*, nº4, Arenas de San Pedro, Ávila, España, 1995, trad. de Agustín López, p.7).

teólogos del Islam, es para Corbin un orden de realidad preciso, que corresponde a un modo de percepción igualmente preciso dado por la imaginación activa. Es un mundo “plenamente objetivo y real, donde tiene su homólogo todo lo que existe en el mundo sensible, pero sin ser perceptible a los sentidos”⁶².

El **Mundus Imaginalis** es el mundo de las Formas **imaginables**⁶³ (las “*Imago*” que en el *mundus imaginalis* son a la vez órgano y forma de visión) y de la **percepción imaginativa**, que, como ya habíamos mencionado, reside de algún modo en el platónico *mundo psíquico suprasensible del Alma* (*Psiké*; el *Malakût* en árabe), que es el intermundo existente entre el *mundo inteligible* (*Nous*) de las Formas inteligibles arquetípicas cuyo órgano de conocimiento es el intelecto, y el *mundo sensible* (*Soma*) de las Formas sensibles y de los fenómenos cuyo órgano de percepción son los sentidos.⁶⁴ Es un mundo en el que se encuentran ciudades como Jâbalgâ y Jâbarsâ, “ciudades imaginables” cuyo número es imposible de calcular y cuya contemplación es *otorgada a los peregrinos del espíritu*, que ahí encuentran todo *lo que es objeto de su deseo*.⁶⁵

El **Mundus Imaginalis** es el mundo de la imagen, el mundo intermedio que se encuentra entre el mundo empírico y el mundo del entendimiento abstracto. Es un mundo que no aparece visible en ningún *topos* físico y que, según Corbin, es tan real ontológicamente como los dos mundos con los que se conecta. Hablamos de “un mundo que requiere una facultad de percepción que le sea propia, facultad que posee una función cognitiva, un valor noético, tan real como las de la percepción sensible

Como explica Corbin, el “octavo clima” es el reino de los “cuerpos sutiles”, de los “cuerpos espirituales”, o mundo del Alma: “los cuerpos espirituales o las entidades espirituales no están ya “en” un mundo, ni siquiera “en” su mundo, a la manera en que un cuerpo material está en su lugar, o contenido en otro cuerpo. Es su mundo el que está “en” ellos o “en” ellas.”. (H. Corbin, texto cit., 1995, Trad. de Agustín López, p.6.).

Es un mundo intermedio en que, por un lado (a priori) las imágenes “subsisten preexistentes al mundo sensible”, por otro (a posteriori) “subsisten las formas de todas las obras realizadas, las formas de nuestros pensamientos y deseos, de nuestros presentimientos y de nuestros comportamientos”. (H. Corbin, texto cit., 1995, Trad. de Agustín López, p.5).

⁶² H. Corbin, texto cit., 1995, Trad. de Agustín López, p.5.

⁶³ **Formas imaginables**: unas más sutiles otras más densas, unas más luminosas y otras más tenebrosas, según estén más o menos cerca del mundo inteligible o del sensible, respectivamente. Cf. Henry Corbin, *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, Siruela (1ª ed. Buchet/Chastel, 1979), Madrid, 1996, p.154-155.

⁶⁴ Esta concepción triádica de mundos patente en la cosmología de índole Platónica, es también la seguida por los *Isrâqiyyun* del linaje espiritual de *Suhrawardi* (siglo XII), denominados los “platónicos de Persia”, que sostienen incansablemente que existen tres mundos, o más bien tres categorías de universo: el *âlam aqli*, que es el **mundo inteligible puro**, conocido teosóficamente como *Yabarut* o mundo de las puras Inteligencias querubínicas; el *âlam mitâli*, que es el **mundo imaginal**, designado teosóficamente como el *Malakut*, el mundo del Alma y de las almas; y el *âlam hissi*, que es el **mundo sensible**, el “territorio” (*mulk*) de las cosas materiales. Cada uno de estos mundos tiene unas formas propias que se conocen como: las *suwar aqliyya*, Formas inteligibles; las *sumar mitâliyya*, Formas imaginables; y las *sumar hissiyya*, que son las Formas sensibles que reconocemos a través de los sentidos.

⁶⁵ Sohrawardî, *Libro de las conversaciones*; cf. H. Corbin, texto cit., 1995, trad. de Agustín López, p.4.

o la intuición intelectual. Esta facultad es la capacidad imaginativa, que debemos guardarnos muy bien de confundir con la imaginación, a la que el hombre moderno identifica con la “fantasía” y que no genera más que lo “imaginario”.⁶⁶ Así pues, la **imaginación activa** (que, en palabras de Corbin, es la **conciencia imaginativa** o la **imaginación cognitiva**), **es el órgano de percepción propio del *Mundus Imaginalis*** que, como hemos mencionado anteriormente, opera en él como instrumento de conocimiento mediador entre el mundo inteligible y el sensible (el *Imaginatio vera*).

“Esta palabra clave, “**Mundus Imaginalis**”, encabeza toda una red de conceptos que se sitúan en el nivel exacto del Ser y del Conocer; connota **percepción imaginativa, conocimiento imaginativo y conciencia imaginativa.**”

Henry Corbin⁶⁷

La función del *Mundus Imaginalis* y de las Formas *imaginales* es mediar o servir de umbral entre estos dos mundos extremos. Paradójicamente, cumple esta función inmaterializando las Formas sensibles e “imaginalizando” las Formas inteligibles a las que otorga figura y dimensión. Es precisamente la situación ambivalente y facultad mediana y mediadora del mundo imaginal la que hace que por un lado se corresponda con las Formas sensibles y por otro con las inteligibles.

“Debes saber que el “mundus imaginalis” (“al-alam al-mitali”, mundo de las Formas imaginables) es un universo espiritual de sustancia luminosa; por una parte, tiene afinidad con la sustancia material, porque es objeto de percepción y está dotado de extensión; por otra parte, tiene afinidad con la sustancia inteligible separada, porque su naturaleza es pura luz. No es ni un cuerpo material compuesto, ni sustancia inteligible separada, porque es un “**barzaj**”, es decir, un **intermundo**, un límite que separa al uno del otro. (...) Es cierto que también podemos decir que es un cuerpo de luz cuya sutileza iguala a la máxima sutileza que se puede concebir. De este modo, es un **límite**, un intermundo que establece una separación entre las sustancias separadas puramente sutiles y las sustancias materiales densas y opacas”

Henry Corbin⁶⁸

El ***mundus imaginalis*** no es un mundo accidental de cuerpos y configuraciones, ni tampoco un mundo incorpóreo de sustancias e ideas, sino un **mundo de Formas y flujos imaginables en permanente**

⁶⁶ Henry Corbin, texto “*Mundus Imaginalis: lo imaginario y lo imaginal*”, publicado en *Axis Mundi*, nº4, Arenas de San Pedro, Ávila, España, 1995; trad. de Agustín López, p.5.

⁶⁷ Henry Corbin, *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, Siruela (1ª ed. Buchet/Chastel, 1979), Madrid, 1996, p.22. Subrayado de la doctoranda.

⁶⁸ Da'ud Qaysarí (según H. Corbin, fue una de las grandes figuras del sufismo del siglo VIII de la hégira), texto del comentario de *Fusus al-hikam* de Ibn Arabí, cap.VI de la introducción, Bombay, 1299 h., p.30-ss; en Henry Corbin, *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, Siruela, Madrid, 1996, p.169. Subrayado de la doctoranda.

devenir y condición fronteriza-mediadora, cuya existencia depende de la correspondencia con los otros mundos. Es el **mundo de los “cuerpos sutiles”**, de las **“imágenes en suspenso”** (*mothol mo ‘allaga*)⁶⁹; más inmaterial que lo sensible y menos que lo inteligible, tiene una “corporalidad” y espacialidad propias, tal como imágenes en el espejo. Al igual que el mundo sensible, es un mundo formal de figuras y colores, extensiones y dimensiones, aunque no sean perceptibles por los sentidos como lo son las propiedades de los cuerpos y fenómenos físicos o las imágenes en el espejo. Es un mundo compuesto de una *materialidad inmateriali*, puesto que sus formas e imágenes en suspenso tienen dimensión y extensión, y a la vez contienen sustancia inteligible pura. Es también llamado el **mundo de las correspondencias y los símbolos**, por ser un **mundo mediador y mixto**, actuando como bisagra entre lo sensible, a lo que precede, y lo inteligible, a lo que imita.⁷⁰

Las formas imaginales solo son perceptibles por los “sentidos psico-espirituales”, que son el objeto propio de la percepción imaginativa⁷¹, puesto que subsisten como “cuerpos sutiles” en un nivel ontológico entre el espíritu puro y el cuerpo material, o entre el “cerco hermético” y el “mundo conocido propiamente dicho” de Trías.

“Se llama “mundus imaginalis” porque contiene las Formas imaginales de todo cuanto existe en el mundo, y porque es lo “imaginal” de todas las Formas de los individuos y de las esencias que existen en el plano del conocimiento divino. (...) Las formas percibidas en nuestro mundo son las “sombras” (las epifanías (mazhar)) de estas Formas imaginales. (...) A cada uno de los seres que existen en el mundo de los sentidos le corresponde una forma imaginal cautiva (presente) que se puede percibir a través de la imaginación en el mundo humano, tanto si es un Cielo, un astro o un Elemento, un mineral, planta o animal.”

Da'ud Qaysarí⁷²

Podemos decir que el **mundo imaginal es un lugar-límite**, espacial y temporalmente **intermedio**, un **intervalo**, un *barzaj*⁷³, una **distancia** entre cosas, espacios, dimensiones, etc. Y por ser

⁶⁹ El mundo de las “imágenes en suspenso” (*mothol mo ‘allaga*) es otra forma que los teólogos místicos del Islam utilizan para designar el *mundus imaginalis* —el *‘alam al-mithâl*—. El “cuerpo sutil” es un “ser en suspenso”, es decir en palabras de Corbin, “un modo de ser tal que la imagen o la forma siendo en sí misma su propia “materia”, es independiente de todo sustrato al que pudiese ser inmanente, a la manera de un accidente”. Los maestros místicos referidos por Corbin dan como ejemplo las imágenes “en suspenso” en la superficie de un espejo, donde la sustancia material del **espejo**, el vidrio, no es la sustancia de la imagen, es simplemente un **“lugar de aparición”**, un lugar “epifánico” (*mazhar* en árabe). Cf. Henry Corbin, *op. cit.*, 1995, trad. de Agustín López, p.5-6.

⁷⁰ Cf. Henry Corbin, *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, Siruela, Madrid, 1996, p.101.

⁷¹ Cf. Henry Corbin, *op. cit.*, 1995, Trad. de Agustín López, p.5.

⁷² Da'ud Qaysarí; cf. Henry Corbin, *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, Siruela, Madrid, 1996, p.170-171.

⁷³ El término ‘*barzaj*’ designa en árabe intervalo, distancia, etc., todo lo que es cuerpo y extensión. En este sentido el

ontológicamente un “*entre*” difiere necesariamente de esos ámbitos a los que se vincula; o más bien, se vuelve ambivalente, teniendo inevitablemente por lo menos dos cualidades, sentidos o dimensiones, a través de cada uno de los cuales simboliza el universo al que corresponde cada parte.

Como refiere Corbin, “el paso de una Forma imaginal a otra no obedece a una dialéctica conceptual”⁷⁴, es decir, no se accede a los mundos más sutiles –o específicamente al mundo imaginal– por una fisura; y tampoco se circula por ellos mentalmente, ayudados por una lógica formal o una dialéctica que lleva de un concepto a otro. Es necesaria una percepción interior a través de la imaginación activa. Como en un sueño, o como en una contemplación...

1.3.5. Entre el pensamiento lógico y el pensamiento simbólico: la razón poética

| Lo lógico/empírico/racional y lo analógico/mágico/simbólico

En *El Método*⁷⁵ Edgar Morin describe dos tipos de pensamiento, aunque ambos sean desde siempre inherentes al modo de pensar del hombre: el **pensamiento lógico/empírico/racional** y el **pensamiento analógico/mágico/irracional/mítico/simbólico**. El pensamiento lógico es el pensamiento binario que alude a la discontinuidad. Por oposición, el pensamiento analógico, cuyo razonamiento es hecho por analogía, alude a la continuidad. El pensamiento analógico/simbólico, típico de la actividad cognitiva, es un conocimiento de lo continuo, de lo semejante o de la identidad por antonomasia, a través de la detección, utilización y producción de similitudes hecha por múltiples modos de analogía (incluyendo las metáforas). Por su parte, el pensamiento lógico-racional es binario, y por consiguiente es un conocimiento de las diferencias, de lo discontinuo, que actúa por separación y discriminación, a través del establecimiento de diferencias, a la manera de oposiciones elementales en el contenido analógico.

Al revés de la **lógica**, que excluye y distingue en una alternativa lo verdadero de lo falso, la **analogía** articula todas las combinaciones y oposiciones entre lo real y lo imaginario, lo concreto y lo abstracto, constituyendo un permanente estímulo a la formación de nuevos modos de organización del

mundo imaginal, el mundo de las imágenes autónomas y de los cuerpos sutiles es también un *barzaj*, ya que está dotado de extensión. Cf. H. Corbin, *op. cit.*, 1996, p.313.

⁷⁴ Henry Corbin, *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, Siruela, Madrid, 1996, p.31.

⁷⁵ Edgar Morin, *El Método III*, Cátedra, Madrid, 1988.

conocimiento y del pensamiento. Como refiere Steiner en *Presencias Reales*⁷⁶, los múltiples modos de analogía son inherentes a toda actividad cognitiva y a todo pensamiento humano, por consiguiente podría suponerse que el pensamiento mágico-simbólico es, ontológicamente, un lenguaje previo.

Sin embargo, tal como sostiene este filósofo, también el pensamiento lógico está presente en el momento originario del pensar, y aunque indescifrable, de algún modo siempre interviene en el pensamiento analógico, por un lado discriminándolo por las diferencias que establece, por otro integrando o excluyendo las analogías dentro de su razonamiento. Así pues, en realidad en todo pensamiento y toda formulación mental o actividad cognitiva lo lógico y lo analógico interaccionan mutuamente, aunque no siempre con el mismo valor: ambos pensamientos se integran, interfieren o cruzan, en un modo de pensar único, basado en un *logos*⁷⁷ entendido, como propone Trías en su filosofía del límite, como el “*pensar decir*”.

Las ciencias también utilizan la analogía, aunque muchas veces lo hagan de un modo consciente o explícito, por ejemplo, en la inducción de leyes generales o en la producción de tipologías. Pero lo cierto es que las bases institucionales de nuestra cultura actual privilegian el pensamiento técnico-científico –la “razón científica” e immanente– procedente de una conciencia moderna nacida en la Ilustración y de reminiscencia Aristotélica. Esta conciencia moderna desacredita o renuncia a cualquier temática o condición contradictoria, ambivalente, ambigua o trascendente, es decir, el lado nocturno,

⁷⁶ George Steiner, *Presencias Reales – ¿Hay algo en lo que decimos?*, Destino, Col. Imago mundi, (Título original: *Real Presences: Is There Anything in What We Say?*, 1989; 1ª ed. Destino 2001) 2007.

⁷⁷ En *Presencias Reales* (según la acepción de Eugenio Trías sobre la dinámica de producción de significado (*Lógica del límite*, 2001)) Steiner se refiere al **logos** en dos estadios: el **logos apofántico**, el que dice de algo “*es esto*”: esta es la declaración –denominada “*apofansis*” desde Aristóteles– que instituye la frase lingüística; y el **logos previo** a este –el logos prelingüístico– que, antes de cualquier declaración, habita y se forma en la frontera/ el límite entre lo desconocido y el mundo propiamente dicho (podríamos decir, en el *Mundus Imaginalis* o en el mundo de la *Psiké* de la cosmología de índole platónica). Y es en esta frontera –**lugar fronterizo**– donde se pasa de la naturaleza al logos, del *continuum* natural al orden de lo discreto: “No hay productividad de formas más allá de los límites del lenguaje y del mundo. Los llamados usos prelingüísticos surgen del límite mismo del logos, del lugar fronterizo en que este despunta. Por consiguiente, son límites: se producen en el límite mismo donde se desprende el logos como lenguaje, pero retrocediendo en relación con la formulación de signos lingüísticos.”.

Puesto que, en este planteamiento el *logos* es considerado como lenguaje que, según explica George Steiner, se despliega como diálogo y que puede reflexionarse en el sentido de la *dialéctica* (como se entiende en Platón): en cuanto “una reflexión hacia dentro de ese diálogo que permite determinar las figuras (eidos, ideas) que, como géneros supremos o categorías, hacen posible ese diálogo, lo aguantan, lo soportan, lo sostienen, a modo de sustancia lógica y arquitectónica (reposo/movimiento, mismidad/diferencia, ser/no-ser, etc.). Antes de adueñarse del mundo y poblarlo de iconos y de signos, el espíritu trabaja la naturaleza hasta arrancar un sentido a esa materia ambiental, ordenando y organizando el continuo sensible y físico según parámetros de medida, de número y de proporción (este es el quehacer de la arquitectura).”. Cf. George Steiner, *Presencias Reales – ¿hay algo en lo que decimos?*, Destino, col. Imago mundi, (1ª ed. 2001, Destino) 2007.

irracional e imperfecto del ser, las imprecisiones y las sombras de la existencia, y todos sus aspectos sagrado-simbólicos indescifrables por una razón lógico-binaria.

Como aclara Trías, en su *Lógica del límite*⁷⁸, la *techné* clásica (término que entonces tenía gran amplitud pues incluía tanto la técnica como la poética, en tanto que arte de realización y manifestación) ha evolucionado en dos líneas antagónicas que subsisten en nuestros días, incomunicadas y apartadas. Por un lado está la línea **artístico-poética** del *arte inspirado*, que concierne a lo poético, a lo continuo y a lo sagrado, iniciada por Plotino y seguida por otros pensadores como Kant y Heidegger. Por otro lado nos encontramos con la línea de la **tecno-ciencia**, basada en la lógica binaria del tercero excluido, concebida primeramente por Aristóteles como *organon* (base del modelo formal de la demostración silogística) y adoptada siglos después por Leibniz y Galileo. Esta última vía sigue siendo la de nuestra cultura institucional y educacional actual, la que ha llevado a una visión fragmentada, distorsionada y alienada del Mundo, de la naturaleza, de la sociedad, del ser humano y de sus relaciones intrínsecas, y cuyas consecuencias se vuelven cada vez más nefastas para el medio ambiente y para la condición humana.

| La emergencia de la razón poética

Por consiguiente se vuelve prioritaria la conciencia de la importancia de otra vía (defendida tanto por Trías como por Steiner) que colmate la todavía actual escisión cultural entre estas dos líneas de pensamiento. Como defiende Steiner, “queda la alternativa de un pensamiento unitario, un pensamiento auténticamente productivo y por tanto poético en el sentido original del término”⁷⁹; sin embargo, añade Steiner, “seguramente es imposible creer en una superación totalizante que englobe a los dos pensamientos. Pero sí es posible el desarrollo de una racionalidad compleja que reconozca la subjetividad y lo singular y que trabaje con ello; es el desarrollo autocrítico de la tradición crítica que no solo reconoce los límites de la racionalidad, sino también los peligros siempre renacientes de la racionalización; es decir, de la transformación de la razón en su contrario; es el desarrollo de una razón abierta que sepa dialogar con lo irracionalizante”.⁸⁰ Esta es la vía que defendemos en la presente investigación, la que se basa en un “pensamiento sistémico” tanto hermenéutico como poético” (complejo, abierto, receptivo, crítico y creativo), solo posible mediante la activación de la

⁷⁸ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, Ediciones Destino, Barcelona, 2001.

⁷⁹ George Steiner, *Presencias Reales – ¿Hay algo en lo que decimos?*, Destino, col. Imago mundi, (Título original: *Real Presences: Is There Anything in What We Say?*, 1989; 1ª ed. Destino, 2001) 2007. Sub. de la doctoranda.

⁸⁰ George Steiner, *Presencias Reales – ¿Hay algo en lo que decimos?*, Destino, col. Imago mundi, (Título original: *Real Presences: Is There Anything in What We Say?* 1989; 1ª ed. Destino, 2001) 2007. Sub. de la doctoranda.

imaginación, que opera entre lo real, la imagen y lo imaginario. El único pensar-sentir-decir que nos permite “producir” o “comprender” una obra de arte.

“La poesía, es la palabra del espíritu-raíz. (...) La poesía es el más allá y el más acá del pensamiento mágico/simbólico/mítico; más acá porque, como hemos dicho, es su nacimiento mismo; más allá porque supera las reificaciones mitológicas y religiosas. (...) Las palabras, liberadas del rígido constreñimiento de la lógica y la denotación, juegan en el espacio del espíritu originario. La poesía, libre a su vez del mito y de la razón, representa al mismo tiempo su unión. Re-encanta a un mundo desencantado por la prosa conquistadora, llega al límite de lo decible y lo concebible: con ella buscamos nuestras verdades más profundas.”

Edgar Morin⁸¹

Según Mircea Eliade y Gilbert Durand (ver punto siguiente: 1.3.6.) el pensamiento lógico, racional y conceptual deriva de la estructura lineal, proyectiva, finita y precisa del **régimen diurno de la imaginación** (modo de funcionamiento relativo a lo apolíneo (o de la forma), lo objetivo, lo disyuntivo); mientras que el pensamiento analógico, mítico-simbólico se funda en una estructura cíclica cósmico-religiosa en su esencia, naturalmente abierta, receptiva y aparentemente imprecisa, típica del **régimen nocturno de la imaginación** (relativo a lo dionisiaco (o de lo informe), lo no-objetivo, lo conjuntivo).

Por ende, consideramos que para la lectura, entendimiento y comprensión de nuestro ámbito “*intermedio figural*” es necesaria la combinación de las dos vías en esa “razón abierta”, que lúcidamente evoca Steiner, solo posible mediante la función de la imaginación en sus dos regímenes, y que se activa en la tensión “intermedia” entre ambos.

Y este es el **valor del “ámbito intermedio impreciso”** que nos hemos propuesto estudiar en diferentes momentos del arte y la arquitectura contemporánea, pues nos permite trasladarnos a un “pensar-sentir-decir” no solo hermenéutico sino también poético, porque nos inspira y nos hace *producir*, desvelar, crear, recrear y *traer a la presencia*. Por otro lado, nos permite sumergirnos en esa otra “razón” abierta, compleja y auténticamente productiva –la “**razón poética**”–, capaz de acceder en conciencia e inspiración a ese “espacio poético” ontológicamente fronterizo. Ese es el “lugar-límite” que Platón denominó “*espacio hermenéutico*” (hermético y figurativo-simbólico al mismo tiempo), E. Trías “*el límite*” –el “*limes*”– (territorio intermedio)⁸², y que, en palabras de Steiner, nos permite revelar

⁸¹ Edgar Morin, *El método III – El conocimiento del conocimiento*, Cátedra, Madrid, (1ª ed. Éditions du Seuil, 1986; título original: *La Méthode III: La connaissance de la connaissance*) 1999, p.191.

⁸² Trías, en su *Lógica del Límite*, describe el *límite* –el “*limes*”– como el territorio intermedio (la banda intermedia), la **frontera**, entre el “mundo propiamente dicho” (lo más “urbanizado”, civilizado y conocido, territorio interior de las fronteras, de la cultura, del lenguaje y de la razón: el “cerco del aparecer”) y la “tierra bárbara” (lo más “asilvestrado” y “bárbaro”, tierra de nadie fuera de las fronteras y de la cultura: el “cerco hermético”, la dimensión misteriosa,

la **dimensión simbólica del logos** que “hace justicia al ser, a un ser que es gozne o frontera entre lo que se manifiesta (el mundo como espacio de los entes) y lo que se sustrae a toda manifestación.”⁸³.

Sin embargo, quizá en una primera instancia, el valor más importante de este ámbito o espacio *intermedio figural* es el de activarnos la imaginación, pues ella es también en sí misma un lugar-límite de *coincidentia oppositorum* entre la razón y el imaginario, concepto y mito, que nos incita a descubrir otros lugares, y que articula mediante imágenes, cognición, memoria e intuición. Un lugar-límite que, en cualquier caso, es el **lugar de la figura simbólica**, la cual, según Steiner, da sentido a ese “límite o gozne entre lo que se desvela y lo latente o lo que se encierra.”⁸⁴

“Toda la parte del hombre, esencial e imprescriptible, que se llama “imaginación”, nada en pleno simbolismo y continúa viviendo de mitos y de teologías arcaicas. (...) al hombre moderno le compete “despertar” este tesoro inestimable de imágenes que lleva consigo mismo; despertar las imágenes para contemplarlas en su pureza virginal y asimilarse su mensaje. (...) los dramas del mundo moderno derivan de un desequilibrio profundo de la psique –tanto de la vida individual como de la colectiva– provocado, en gran parte, por la creciente esterilización de la imaginación.”

Mircea Eliade⁸⁵

En la dinámica dialéctica y tensionada entre las dos vías de pensamiento y evolución de la *techné*, nuestro *espacio intermedio* nos conduce necesariamente a dialogar con lo subjetivo, lo irracional, lo

desconocida, secreta, oscura y sagrada del ser): el *limes* –el “**cerco fronterizo**”– mediaba entre el mundo y lo hermético, razón y sinrazón, cultura y naturaleza. (Cf. Eugenio Trías, *Lógica del Límite*, Ediciones Destino, Barcelona, 2001.). Es un espacio de naturaleza dialéctica (a un tiempo hermético y figurativo-simbólico) que “se expande en conversación sin rematarse en conclusión «técnico-epistémica». Es un diálogo interminable que no se clausura como conclusión” (George Steiner, *op. cit.*, 2007). Un espacio fronterizo que reside, según Trías, ambivalentemente en el cerco del aparecer y en cerco hermético, saliendo por eso del dilema entre un “*logos maniático*” y una “*razón desencantada, deshechizada e ilustrada*” (Eugenio Trías, *op. cit.*, 2001). Un **lugar-límite** como lo son las metáforas que hemos elegido para el tema de lo “intermedio”: de la *penumbra* (con relación a la luz y la oscuridad), de lo *translúcido* (con relación a lo transparente y lo opaco) y de la *espuma* (con relación a la esfera/globo/burbuja y a lo caótico/amorfo, en referencia a la trilogía *Esferas (burbujas/globos/espumas)* de Sloterdijk (Cf. Peter Sloterdijk: *Esferas I – burbujas*, Siruela, Madrid, (1ª ed. 1998, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main), 2003; *Esferas II – globos*, Siruela, Madrid, (1ª ed. 1999, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main), 2004; *Esferas III – espumas*, Siruela, Madrid, (1ª ed. 2004, Ed. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main) 2006).

⁸³ George Steiner, *Presencias Reales – ¿Hay algo en lo que decimos?*, Destino, col. Imago mundi, (Título original: *Real Presences: Is There Anything in What We Say?*, 1989; 1ª ed. Destino, 2001) 2007.

⁸⁴ George Steiner, *Presencias Reales – ¿Hay algo en lo que decimos?*, Destino, col. Imago mundi, (Título original: *Real Presences: Is There Anything in What We Say?*, 1989; 1ª ed. Destino, 2001) 2007.

⁸⁵ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, (1ª ed. original: *Images et symboles*, Éditions Gallimard, Paris, 1955) 1999, p.19.

mistérico y lo sagrado⁸⁶, y a abrírnos a esta razón poética capaz de considerar el hombre y el mundo en sus lados ocultos/indescifrables y aparentes/reconocibles de manera holística y apropiada. Se crea un *pensar-sentir-decir-actuar* capaz de integrar o correlacionar, poética y simbólicamente, razón, imaginación e intuición, como concepto, imaginario y mito, y asumir las paradojas eternas de la vida.

1.3.6. Los dos regímenes de la imaginación: diurno y nocturno

Tanto Mircea Eliade⁸⁷ como Gilbert Durand⁸⁸ sostienen que existen dos regímenes de la imaginación y, en última instancia, dos regímenes de las imágenes: el régimen diurno o solar y el régimen nocturno o lunar.

Para estos pensadores, estas dos maneras de funcionar de la imaginación son propias de dos tipos de culturas diferentes. Es decir, la imaginación se acciona o se mueve en uno de estos dos modos. Por un lado está el **régimen diurno** característico del principio oriental *yang* o masculino, asociado al simbolismo de las hierofanías solares que, fieles a la razón, valoran las ideas dejando toda religiosidad de lado. Este principio está ligado a la idea de lo lineal, directo, claro, objetivo, permanente, autónomo, fuerte, proyectivo, etc., y de manera general se podría definir como el régimen de la antítesis. Por otro lado está el **régimen nocturno** característico del principio oriental *yin* o femenino. Viene asociado a todo el simbolismo de la luna y sus correspondientes hierofanías, valoriza religiosamente el *eterno devenir* cósmico y reconcilia al hombre con la muerte (que no es definitiva, pues va siempre seguida de un renacimiento) en una creencia profunda en las ideas de ciclo, como la del eterno retorno en todos los principios de la vida y naturaleza.

Como explica Eliade, la mayor parte de las ideas de ciclo –dualismo, polaridad, oposición, conflicto, reconciliación de los contrarios (*coincidentia oppositorum*)– fueron descubiertas, o al menos precisadas, gracias al simbolismo lunar.⁸⁹ En el régimen diurno, por el contrario, el Sol revela otro modo de existencia:

132 | ⁸⁶ Eliade aclara que “Lo Sagrado es un elemento en la estructura de la conciencia y no un elogio en la historia de esa conciencia”. Según él, redescubrir el carácter sagrado de la vida y la naturaleza permite un retorno a la Sabiduría, a la conciencia, a la Religión: a una religación con el Todo, sin tener que regresar a cualquier tipo de idolatría o religiosidad específica. Cf. Mircea Eliade, *La Nostalgia des Origines*, Gallimard, Paris, 1971, p.10, 18.

⁸⁷ Cf. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Paidós/Orientalia, (título original: *Le Sacré et le Profane*, Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH, 1957) 1998.

⁸⁸ Cf. Gilbert Durand, *La estructura antropológica de lo imaginario*, Taurus, (1ª ed.: *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, PUF, Paris, 1960. 1981.

⁸⁹ Según Eliade se puede hablar de una “metafísica de la luna” en el sentido de un sistema coherente de “verdades” donde el *eterno devenir* es clave: “Gracias al simbolismo lunar, el hombre religioso ha sido inducido a comparar vastos contextos de hechos sin relación aparente entre sí, y finalmente a integrarlos en un “sistema” unitario. (...)”

de forma perenne defiende lo inmutable y rechaza la idea de devenir. Por consiguiente, las hierofanías solares de civilizaciones como la egipcia o las propias del Oriente helenístico y de México, “traducen los valores religiosos de la autonomía y la fuerza, de la soberanía y la inteligencia.”⁹⁰ El Sol es el signo de la iluminación/sabiduría suprema, y en ciertas culturas es proclamado “inteligencia del mundo”. El héroe, que lucha contra las tinieblas y sale victorioso, es un ser solar, consecuentemente la mayor parte de las mitologías heroicas son de estructura solar: “Aquí las tinieblas ya no son, como en las mitologías lunares, uno de los modos de ser de la divinidad, sino que simbolizan todo lo que Dios no es, es decir el adversario por excelencia. Las tinieblas no se valorizan ya como una fase necesaria de la vida cósmica; en la perspectiva de la religión solar, las tinieblas se oponen a la vida, a las formas y a la inteligencia.”⁹¹

En el curso de la historia las hierofanías solares van cediendo su lugar a las ideas, se desacralizan, y en un proceso de cada vez mayor racionalización, acaba por vaciarse el contenido religioso de algunas culturas: “Se acabará por asimilar Sol e inteligencia hasta tal punto que las teologías solares y sincretistas de finales de la Antigüedad se transformen en filosofías racionalistas.”⁹²

Siguiendo el modelo de Gilbert Durand⁹³, el universo simbólico se organiza en tres grandes tipos de estructuras: las “heroicas” (o “esquizomorfos”) típicas del régimen diurno, las “místicas” (o “antifrásicas”), y las “sintéticas” (o “dramáticas”), que pertenecen al régimen nocturno.

La **región diurna** del universo simbólico (también denominada heroica) se caracteriza por el dominio del principio lógico dualista de la no-contradicción y por la capacidad de abstracción y distinción/discriminación: “(...) la imaginación funciona polémicamente, apoyándose sobre la acentuación o exageración de la diferencia entre las imágenes contrarias entre los opuestos (antítesis hiperbólica), por lo que instaura una visión dualista. Aquí se afronta la instancia de la temporalidad, separando los aspectos positivos de los negativos y proyectando los primeros sobre un más allá intemporal, con lo que los últimos van a quedar como la significación propia del devenir (y del destino) que está irrevocablemente abocado a la muerte. (...) a la angustia de las tinieblas se le contraponen los símbolos de la luminosidad.”⁹⁴

se han podido poner en relación y solidarizar hechos tan heterogéneos como el nacimiento, la evolución, la muerte, la resurrección; las aguas, las plantas, la mujer, la fecundidad, la inmortalidad; las tinieblas cósmicas, la vida prenatal y la existencia de ultratumba, seguida de un renacimiento de tipo lunar (“luz que sale de las tinieblas”); el tejer, el símbolo del “hilo de la vida”, el destino, la temporalidad, la muerte, etc.” (Mircea Eliade, *op. cit.*, p.116).

⁹⁰ Mircea Eliade, *op. cit.*, p.116-117.

⁹¹ Mircea Eliade, *op. cit.*, p.117.

⁹² Mircea Eliade, *op. cit.*, p.117.

⁹³ Cf. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004 (11ª ed.). O edición en francés: Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, París, (1ª ed. París, PUF, 1960) (11ª ed.).1993.

⁹⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, París, (1ª ed. París, PUF, 1960) 1993 (11ª ed.), p.347. Trad. de la doctoranda.

En esta región de actitud imaginativa polémica, como dice Gilbert Durand, se sitúan las filosofías en las que predomina un pensamiento radicalmente dualista y formalista que se concreta en un racionalismo espiritualista, como en el *samkia* o el *vedanta* en Oriente, en Parménides, Platón o Descartes y, en general, en todo el conocimiento objetivo y científico de Occidente.⁹⁵

En la otra gran región del universo simbólico, en la **región nocturna** compuesta por las estructuras místicas y sintéticas, lo nocturno, lo oscuro, lo impreciso reciben valoración positiva: “Las tinieblas quedan así ‘eufemizadas’ como noche serena; la imaginación no huye ya del tiempo, sino que se recrea en organizarlo y configurarlo.”⁹⁶

En las **estructuras místicas** el valor simbólico se encuentra en las profundidades a las que hay que “penetrar”, y no, como en las estructuras heroicas, en una cima a la que hubiera que ascender. Aquí no hay héroe, ni lucha, ni ascensión, ni lógica, ni tampoco linealidad o definición y distinciones tajantes: **“los contornos de las imágenes se difuminan haciendo que todo se fusione o se confunda con todo en una especie de caos primigenio.** La muerte pierde las connotaciones aterradoras que tenía en la región diurna y queda ‘eufemizada’ como un retorno al hogar, como el fin de una etapa que señala el inicio de otra nueva. Las valoraciones propias de la región diurna quedan, pues, invertidas: el principio de no contradicción es sustituido por el de la coincidencia de los contrarios.”⁹⁷

En las **estructuras sintéticas** la condición de nocturno es distinta. Aquí la composición de imágenes organiza un relato donde los opuestos ya no se excluyen, como en lo heroico, pero tampoco se confunden, como en lo místico: **“se suceden, se alternan, se complementan, se rechazan o se reclaman pero integrados en una trama,** bien sea como fases de un proceso cíclico (eterno retorno) bien sea como etapas de un desarrollo (progreso).”⁹⁸ No se trata ni de una concepción dualista ni de una monista, sino de una concepción triádica o, como dice Durand, de un “dualismo suavizado” o concéntrico por la existencia de un tercer elemento, que garantiza la integración de los opuestos en una totalidad dinámica que permanentemente potencia el conflicto y la tensión a la vez que se auto-equilibra.

Metafóricamente podemos decir que las estructuras místicas son como una mancha de ambigüedad densa, homogénea y oscurecida, sin límites definidos; mientras que las sintéticas son como una

⁹⁵ Según Durand ese predominio solar nunca es absoluto (salvo en los casos patológicos), sino que se encuentra compensado por la acción más o menos latente de lo nocturno: “El propio Platón sabía que la fuerza de elevación se consigue en la oscuridad de la Caverna, es decir, que procede de la propia condición temporal y material.”. G. Durand, *op. cit.*, 2004.

⁹⁶ G. Durand, *ibidem*, 2004.

⁹⁷ G. Durand, *ibidem*, 2004.

⁹⁸ G. Durand, *ibidem*, 2004. Subrayado por la doctoranda.

mancha translúcida o de penumbra, integrada en una especie de trama cuyos componentes (que no se excluyen ni se confunden) sutilmente se revelan o transparentan en una tensión dinámica, formal y perceptiva.

Trasladando estos dos regímenes al tema de la forma y el espacio, podemos decir que nuestro ámbito **intermedio figurativo**, que se puede reducir a una sola línea de contorno, se funda en lo diurno o heroico, donde impera lo objetivo, lo concreto, lo preciso, lo configurado, lo figurado, los límites definidos, y que por consiguiente corresponde a la forma o la imagen en la que la figura y el fondo se autonomizan.

Nuestro ámbito **intermedio figural** (complejo, fronterizo, ambivalente, impreciso y muchas veces paradójico) se funda, sin embargo, en lo nocturno –metafóricamente translúcido e indefinido–, en las estructuras místicas, donde homogénea y ambigualmente “todo es intermedio” pues no hay distinciones ni límites. Lo mismo ocurre con las estructuras sintéticas, donde lo intermedio es la imbricación/articulación/relación entre los distintos términos/elementos/ámbitos/órdenes, o sea, se constituye como un tercer ámbito (fronterizo) cuyas cualidades y límites pueden ser reconocidos aunque sean imprecisos. Estamos hablando de un ámbito que activa la tensión relacional entre los demás elementos, que asume e integra dinámicamente la contradicción, y que hace emerger su intrínseca o potencial cualidad hermenéutico-productiva.

2. LO INTERMEDIO COMO LUGAR GEOMÉTRICO

2.1. LA VESICA-PISCIS: LA CONJUNCIÓN, LA INTERSECCIÓN

En la *vesica-piscis* la operación geométrica base es la intersección dada por la interpenetración o superposición de dos círculos/circunferencias o de dos esferas, si lo miramos en términos tridimensionales, con el mismo radio. La figura geométrica resultante de esa intersección simétrica de los dos círculos es precisamente lo que los antiguos gnósticos llamaban “*vesica-piscis*” (literalmente, “vejiga de pez”). Los griegos la conocían como “*vientre de todos los misterios*”. En la Edad Media se usó el nombre de “*mandorla*” o “*almendra mística*” para referirse a esa superficie o espacio que se encuentra entre los dos círculos o las dos esferas.

El círculo es símbolo de totalidad, de perfección, del absoluto o del puro estado de indistinción: del “huevo”, del mundo que contiene todo. Es el símbolo de la unidad y de la homogeneidad primordial, donde coexisten todas las posibilidades y participan de una misma perfección. En la geometría de la

vesica-piscis los dos círculos (o esferas) representan simbólicamente el mundo superior divino (el cielo, el espíritu) y el mundo inferior terrestre (la tierra, la materia) o, sencillamente, el “Mismo” y el “Otro” en el seno de la propia unidad primordial indiferenciada. De su comunión, es decir, de su intersección o interpenetración máxima surge la *vesica-piscis* que, para los pitagóricos, representaba la *zona de aparición* pues era “el lugar geométrico de la manifestación, de la irrupción del espacio-tiempo, del devenir o interferencia dinámica del Verbo con su “eco” en las “aguas inferiores”⁹⁹. Es por tanto el primer momento dialéctico de la distinción o separación. Según afirma Lima de Freitas, es el primer instante de la “separación de las aguas superiores y de las aguas inferiores”¹⁰⁰. Es una **región intermedia, de gestación (matricial) y aparición (emergencia) entre dos totalidades**. El *Tai Chi* taoísta, unión del cielo y de la tierra, participa de un simbolismo análogo: el tercer término (el fruto) que comprende las antípodas de todo dualismo, simbolizando por eso el sacrificio perpetuo que renueva la fuerza creadora por la doble corriente de la aparición, de la vida y la muerte, de la ascensión y el descenso, de la evolución y la involución. Se identifica con el huso de la *Magna Mater* y de las hilanderas mágicas.

“Todo nos lleva a ver en la figura de la Mandorla un soporte de «mediación» y de «conversión» de los más puros de nuestra tradición occidental, el símbolo más despojado y a la vez más rico de misterios, de aquello que ciertos (...) maestros y miembros de cofradías de constructores de templos designaron como «punto de Bauhütte» (...) Con regla y compaso procuré verificar las respuestas geométrico-simbólicas dadas por ese trazado, también conocido por los griegos, al que llamaban «vientre de todos los misterios»: y de hecho, salen de esa figura innumerables respuestas, se trata de un manantial de soluciones «operativas». ¿Cuál es entonces el «punto de Bauhütte»? Pues bien, es un punto que se encuentra en el medio del lado de los triángulos del *Tai Chi*. Por lo tanto, no hay solo un punto: este se polariza inmediatamente en cuatro y en una cascada de «ojos» del *Piscis*.”

Lima de Freitas¹⁰¹

5.1 |

5 | VESICA-PISCIS 5.1 | Conjunción e intersección 5.2 | *Vesica-piscis*, símbolo Flor de la vida 5.3 | Los triángulos del *Tai Chi*

5.2 |

5.3 |

A pesar de la importancia que su geometría y simbolismo tuvieron en la arquitectura europea antigua y medieval de los llamados lugares sagrados (templos, iglesias, catedrales) y de, consecuentemente,

⁹⁹ Lima de Freitas, en Lima de Freitas, *Pintar o Sete: Ensaio sobre Almada Negreiros, o Pitagorismo e a Geometria Sagrada*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984, p.132.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.131.

¹⁰¹ *Ibidem*, p.133, 135-136. Trad. de la doctoranda.

poder ser un tema interesante de investigación, en el presente trabajo nos interesa sobre todo su condición tensionada de **conjunción/confluencia/intersección** formal y simbólica.

Hemos elegido la *vesica-piscis* por ser un **espacio intersticial, fronterizo, ambivalente y paradójico**, geoméricamente sencillo y simbólicamente fecundo/generativo. Un espacio-límite tensionado, de conjunción y articulación, que es dependiente y autónomo a la vez. Es por tanto un **lugar de coincidencia opositorum**, un **lugar intermedio**. Un lugar dinámico y estático al mismo tiempo, de conjunción en *coincidencia opositorum*, bien demarcado por su doble polaridad y límites definidos.

Consideramos que la plaza Vittorio Emanuele en Santa Severina (Italia) de algún modo nos reporta a la idea de ese lugar intermedio, aunque su forma y sus límites sean imprecisos. Allí encontramos relaciones tensionadas —entre zonas cóncavas y convexas, entre direcciones longitudinales y transversales, entre zonas de mayor receptividad o acogida y otras de mayor flujo o encaminamiento—, cuya integridad en el todo, bien clara en el dibujo del pavimento, ha sido una intención del proyecto de rehabilitación. Un lugar geométrico intermedio, de simultaneidad, de encuentro e interferencia, a la vez de tensión y tranquilidad o de dirección/proyección y acogida/receptividad, posible en la arquitectura pero sin embargo todavía poco explorado.

6 | PLAZA VITTORIO EMANUELE, Santa Severina, Italia, 1980, Alessandro Anselmi y Giuseppe Pantanè

2.2. LA CINTA DE MOEBIUS Y LA BOTELLA DE KLEIN: LA CONTINUIDAD, LO TOPOLÓGICO

La “cinta de Moebius” (*Mobius strip*) es una superficie no-orientable estudiada por la topología¹⁰².

¹⁰² Como rama de la matemática la topología solo nació oficialmente en 1895 con el matemático francés Henri Poincaré y su libro *Analysis Situs* (que en griego significa “topología”), en el que la define como la ciencia que permite saber las propiedades cualitativas de las figuras geométricas en el espacio de tres o más dimensiones. La **geometría topológica** (“topos” expresa la noción de lugar; del griego *tópos* = lugar) es el dominio de la matemática cuyo objetivo es el estudio de las estructuras topológicas resultantes de los conceptos de **vecindad**, **continuidad** y **límite**, es decir, el estudio de las propiedades de figuras geométricas que se mantienen invariables cuando son sometidas a profundas deformaciones en las que pierden todas sus propiedades métricas y

Constituye un modelo matemático-geométrico descrito por primera vez en 1858 por el matemático alemán August Ferdinand Möbius (1790-1868), sin embargo es una forma conocida y utilizada como figura bidimensional desde tiempos ancestrales¹⁰³. Se trata de una forma topológica obtenida por una faja¹⁰⁴ rectangular entrelazada con las extremidades conectadas formando un único lazo con la forma del símbolo matemático del infinito. Es decir, solo tiene un único lado y no dos (interior y exterior) como ocurre en una superficie cilíndrica. Conceptualmente, en el ámbito de la geometría topológica, alude a una condición dinámica y fluida de permanente continuidad, contigüidad y relación, sin rupturas ni polaridades, sin interior ni exterior. Es el primer ejemplo de superficie en la que resulta imposible definir orientación o dirección de movimiento alguno.

En la geometría topológica la *cinta de Moebius* es el ejemplo más sencillo de lo que consideramos **ámbito intermedio**: a través de su forma de “ocho” o “infinito”, que evoca una condición relacional permanente y dinámica, sus dos lados iniciales y contradictorios se vuelven continua e infinitamente un único lado que se espacializa y conquista otro tipo de espacialidad: una espacialidad fluida y redondeada, ni abierta ni cerrada, sin polaridades ni quiebras, en permanente tensión, continuidad y contigüidad. Es un *espacio intermedio* formal y conceptualmente dinámico.

Estas cualidades, propiedades o conceptos, inherentes a la idea paradójica de “movimiento continuo contenido” o de “infinito finito”, han interesado a muchos artistas, diseñadores gráficos, poetas, etc. a lo largo de todo el siglo XX. En su libro *Über das Geistige in der Kunst* (1912) Kandinsky establece las

7.1 |

7 | CINTA DE MOEBIUS, La continuidad, lo topológico

7.2 |

proyectivas, como la forma y dimensión. Es la geometría que estudia y define los procesos dinámicos, de cambio, deformación o evolución, y que estudia las propiedades de aquellas figuras geométricas generadas bajo continuas transformaciones. La topología investiga las propiedades del espacio que son invariantes ante "transformaciones bicontinuas", como ocurre con las deformaciones de una membrana de caucho (goma) sin rupturas. Dos figuras son topológicamente equivalentes si, por ejemplo, una se obtiene de la otra través de su estiramiento o deformación sin fisuras ni dobleces.

¹⁰³ Como por ejemplo, según Lorraine L. Larison, en mosaicos romanos del siglo III o en otras aplicaciones, como los decorados de los caballos de la guardia del Zar de Rusia en el siglo XVII.

¹⁰⁴ Cf. J. L. Esteban Penelas, *Superlugares, los espacios inter-media*, Rueda, Madrid, 2007, p.178.

premisas para un arte que iba a sustituir los conceptos matemáticos y a desarrollar la imaginación e intuición de los artistas. Max Bill las investigó y exploró en su pintura y escultura (ej.: *Endless Ribbon*, 1935-53), Corbusier las utilizó como símbolo y forma en algunas de sus pinturas cubistas, y cada vez interesan más a los arquitectos actuales a medida que avanza el desarrollo de la tecnología material y computacional.

Algunos estudios de arquitectura contemporáneos, como el UN-Studio y el FOA – Foreign Office Architects, se han inspirado en el concepto y forma de la cinta de Moebius y en la manipulación de superficies plegadas o entrelazadas para realizar sus proyectos. Un ejemplo de ello es la **Casa Moebius** del UN-Studio, de Ben van Berkel y Caroline Bos, en la que el concepto de la cinta de Moebius ha funcionado como directriz de la forma, del espacio, de la función y posibilidades de uso. El edificio ha sido concebido teniendo en cuenta las relaciones de los distintos ciclos de actividad tanto de día como de noche, con trayectorias que se interconectan de acuerdo con el diagrama inspirado en la cinta de Moebius. El programa y los distintos modos de vivir/ocupar la casa han sido combinados a través del diagrama para compartir y separar espacialidades que pueden ser más o menos reservadas o íntimas. Otro ejemplo se halla en el proyecto de la **Casa Virtual** del FOA, de Alejandro Zaera

8.1 |

8.2 |

8 | CINTA DE MOEBIUS 8.1 | Casa Moebius, 'T Gooi-Utrecht, 1993-1998, UN-Studio
8.2 | Casa virtual, Proyecto concurso ANY Corporation, USA, 1997, FOA – Foreign Office Architects

Polo y Farshid Moussavi. Aquí la cinta de Moebius se ha convertido directamente en la configuración y espacialidad del objeto arquitectónico de modo más literal. En ambas casas (analizadas en el capítulo IV, 2.6.), basadas en la **geometría topológica y fractal**, se formaliza una estructura espacial compleja y fluida cuyos espacios interiores y exteriores se entrelazan de forma ambigua y dinámica. Se propone un desplazamiento diagonal de planos y espacios que hace posible la fluidez espacial y la interpenetración y superposición formal y programática (Casa Moebius y Casa Virtual), así como la superposición ilimitada de un conjunto de viviendas (Casa Virtual).

Otro ejemplo de superficie no-orientable es la llamada “**botella de Klein**”, cuyo nombre original es “superficie de Klein”, la cual, contra todas las apariencias, posee el interior y el exterior del mismo lado. Descrita por primera vez por el matemático alemán Christian Felix Klein en 1882, está formada por dos cintas de Moebius unidas por los costados. En topología es una superficie no orientable continua, contigua y cerrada, sin interior, exterior ni borde, es decir, tiene la propiedad de nunca intersectarse consigo misma pues es una botella sin interior cerrado. Es una superficie que se espacializa, como ocurre con la cinta de Moebius, aunque lo hace de modo diferente, pues solo puede ser construida físicamente en un espacio de cuatro dimensiones, ya que tiene que entrecruzarse consigo misma sin la presencia de un hoyo.

La botella de Klein representa un espacio de flujo complejo y de algún modo misterioso. Al igual que la cinta de Moebius, en la geometría topológica es un *espacio intermedio* conceptualmente dinámico, ambivalente y paradójico donde interior y exterior, anverso y reverso, se entrelazan en permanente continuidad.

¿Acaso la botella de Klein no será sino un anuncio de la **hipercomplejidad dinámica**, real, virtual y mediatizada del actual paradigma socio-cultural, un paradigma marcado por la revolución informática y los nuevos sistemas de producción y consumo, cada vez más basado en lo electrónico, lo digital y la hipertextualidad mediática que, paradójicamente, es atópica y ubicua?

9.1 |

9 | BOTELLA DE KLEIN, La continuidad, lo topológico

9.2 |

9.3 |

A este propósito, Esteban Penelas sostiene que la botella de Klein es una *metáfora superparadójica* que representa la supercomplejidad hiperdensificada de nuestra sociedad y que, por ende, viene a sustituir el concepto del Gran Vidrio de Duchamp que ha representado, a su vez, el paradigma de la complejidad del arte del siglo XX.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Cf. J. L. Esteban Penelas, *Superlugares, los espacios inter-media*, Rueda, Madrid, 2007, p.178.

Sin embargo, creemos que tanto la botella de Klein como el Gran Vidrio, cuyo concepto sigue siendo un misterio por desvelar, no tanto “representan” sino que “presentan” o “evocan” otros espacios posibles u otras combinaciones espacio-temporales, multidimensionales o politópicas de nuestra realidad, o incluso otro tipo de relacionamiento entre sujeto-objeto-contexto. Se trata de espacios y espacialidades en cierta forma característicos del actual paradigma mediático que podemos ver materializados en nuestro contexto social cada vez con mayor frecuencia.

Tanto la **cinta de Moebius** como la **botella de Klein** son figuras de la **geometría topológica** (no euclidiana) que aluden a una espacialidad fluida donde, entre continuidad, contigüidad y autosimilitud formal y material, **todo es intermedio**. Es decir, son “superficies no-orientables” que anuncian una espacialidad topológica que se constituye conceptual y formalmente en una infinita contigüidad y autosimilitud, sin fisuras, quiebras o rupturas, sin inicio ni fin, sin interior ni exterior, evocando un eterno devenir de flujos, dinámicas, transformaciones o deformaciones. Ambas constituyen un espacio-forma topológico que es más dinámico, fluido y maleable que cualquier espacio cartesiano inmediato y orientado. Ambas inspiran a los arquitectos nuevos tipos de interconexiones formales, espaciales y funcionales. Al pretender superar las tres dimensiones espaciales ambas se instalan ahí, en ese lugar intermedio, entre la tercera y la cuarta dimensión, o mejor, entre el considerado espacio ordinario y el espacio con más de tres dimensiones.

10 | ACCIÓN TOPOLÓGICA, Cómo sacarse el chaleco sin sacarse la americana, en *Fisuras* 3 1/3, 1995

De un modo genérico, podemos concluir que tanto en la geometría como en la arquitectura, la cinta de Moebius, la botella de Klein u otras superficies derivadas, como la “superficie de Boy”, constituyen buenos ejemplos de *ámbitos intermedios* en el concepto, forma, espacio y relaciones dinámicas que establecen. Se trata de *ámbitos intermedios* que en la arquitectura pueden convertirse en lugares habitables (más dinámicos e interactivos) que aluden a una versatilidad a nivel del uso o programa, y a una contigüidad formal y espacial. Son lugares que se vuelven *intermedios* al intentar integrar, disolver o liberar las segmentaciones de las polaridades y temporalidades de los encuadramientos y encaminamientos, característicos en el modelo moderno.

2.3. LA ESPIRAL: LA CONTINUIDAD Y LA DISCONTINUIDAD, LOS MÚLTIPLES NIVELES

Geométricamente la espiral es una línea curva abierta sin principio ni fin que describe una trayectoria cíclica en múltiples niveles alrededor de un eje (o de un punto) físico o imaginario. La imagen de la espiral nos sugiere movimiento, ritmo, inquietud, repetición y diferencia, así como una condición de transformación compuesta de varios niveles bajo una centralidad dinámica (centrípeta o centrífuga), aunque en un proceso de evolución o involución. Es decir, es una **forma dinámica que alude a continuidad y a discontinuidad al mismo tiempo**.

Así pues consideramos que la espiral, tanto en el ámbito de la geometría euclidiana como en el de la topológica, es una figura geométrica que genera en sí misma un *espacio intermedio*, un lugar fronterizo, en permanente tensión y devenir, en continuidad (permanente movimiento) y discontinuidad (cambio de nivel o plano) al mismo tiempo. Así es la trayectoria descrita por los trenes que ascienden por los túneles helicoidales de San Gotardo en los Alpes, o la percepción espacial inestable que formaliza la extraordinaria triple y entrecruzada escalera helicoidal (compuesta por tres espirales independientes) proyectada en el siglo XVII por el arquitecto Domingo de Andrade para el Convento de Santo Domingo de Bonaval en Santiago de Compostela, actual Museo del Pueblo Gallego. Así es también la dinámica multi-espacialidad espiralada propuesta en el proyecto de Libeskind para la ampliación del Museo Victoria & Albert en Londres.

En el campo de la psicología y la antropología encontramos otro ejemplo concreto formalizado por la espiral del espacio geométrico-simbólico intermedio que defendemos. Se trata del innovador modelo de la evolución humana de los profesores Don Beck y Christopher Cowan denominado *“Dinámica de la espiral”* (*“Spiral Dynamic”*), basado en el trabajo pionero de Clare Graves¹⁰⁶ publicado en los años 60 y 70. El modelo tiene como dinámica central la figura de la espiral y engloba ocho estadios o

¹⁰⁶ Clare W. Graves (1914-1986) fue profesor de psicología en la *Union College* en Schenectady, Nueva York, y creador de una profunda teoría del desarrollo humano en la que propone un modelo epistemológico de la psicología humana, que fue validado por estudios posteriores: “De un modo sintético, lo que estoy proponiendo es que la psicología del ser humano maduro es un proceso espiralado, emergente, oscilante, marcado por una progresiva subordinación de sistemas de comportamiento más antiguos y de orden inferior a sistemas más recientes de orden superior, lo cual ocurre en la medida que los problemas existenciales de un individuo se alteran. Cada uno de los sucesivos estadios, holas o niveles de existencia son una condición por la cual las personas pasan en su recorrido rumbo a otros estadios de existencia. Cuando un ser humano está centralizado en un determinado estado de existencia, su psicología posee las características particulares de ese estado. Sus sentimientos, motivaciones, ética y valores, bioquímica, grado de activación neurológica, sistema de aprendizaje, sistemas de creencias, (...) todas estas dimensiones son apropiadas a ese estado.”, en C. Graves, *Summary Statement: The Emergent, Cyclical, Double-Helix Modelo of the Adult Human Biopsychosocial Systems*, Boston, 20 de mayo de 1981. Cf. Ken Wilber, *Uma Teoria de Tudo*, Estrela Polar, Cruz Quebrada, sep.2005 (Título original: *A Theory of Everything*, 2000), p.25. Trad. y subrayado de la doctoranda.

“memes” básicos en el desarrollo de cualquier actividad. Como explican estos investigadores, **no se trata de niveles** rígidos sino **de ondas que fluyen con grandes zonas de superposición y mezcla**, dado que se considera el desenvolvimiento del hombre no como una progresión lineal, sino como un proceso fluido, emergente, en **continuo movimiento espiralado y oscilante, con sus remolinos, corrientes, olas, múltiples modalidades y distintos niveles**. Los ocho memes u ondas de existencia (a los que se dio nombre y color específicos) se imbrican y organizan en una tesitura espiralada dinámica que refleja el desarrollo de la conciencia humana: “(...) cada onda «trasciende e incluye». (...) cada onda va más allá de su predecesora, la trasciende, y sin embargo, la incluye o abarca en su propia composición. Una célula, por ejemplo, trasciende pero incluye moléculas, que trascienden pero incluyen átomos. (...) De la misma forma, cada onda de existencia es un ingrediente fundamental de todas las ondas subsecuentes, por lo que cada una debe ser acariciada y aceptada.”¹⁰⁷ Como afirmó Beck, la espiral en el presente modelo “es desordenada, asimétrica, con múltiples mezclas en vez de géneros puros. Se trata de mosaicos, redes y de combinaciones.”¹⁰⁸ Beck y Cowan convalidaron su modelo utilizando sus principios con éxito en situaciones específicas: reorganización de negocios, revitalización de ciudades, sistemas de educación, etc.

¹⁰⁷ Ken Wilber, en *Uma Teoria de Tudo*, Estrela Polar, Cruz Quebrada, sep., 2005 (Título original: *A Theory of Everything*, 2000), p.34. Trad. de la doctoranda.

¹⁰⁸ Don Beck, Cf. en Ken Wilber, *Uma Teoria de Tudo*, Estrela Polar, Cruz Quebrada, sep., 2005 (Título original: *A Theory of Everything*, 2000), p.28. Trad. de la doctoranda.

Sin inicio ni fin y en una **continua repetición en diferencia**, la **espiral se erige simbólicamente como un espacio de transición y continuo devenir**: como lugar de generación y transformación que funciona como un recorrido o umbral a través del cual podemos tener acceso a distintos niveles de experiencia y entendimiento en el espacio y tiempo. Tal como ha explicado el pintor Hunderwasser, autor de la frase “la línea recta es una mala línea”, la espiral es una figura geométrica que simboliza el umbral entre la vida y la muerte.

En la *vesica-piscis* lo “intermedio” se constituye por la conjunción dada por la intersección de dos polaridades como un espacio de *coincidencia opositorum* bien demarcado por límites definidos – un espacio intermedio geoméricamente estable y autónomo aunque simbólicamente dinámico. En la cinta de Moebius y la botella de Klein lo “intermedio” se constituye en una permanente continuidad y contigüidad topológicas entre una condición interior y exterior, donde sin fisuras ni polaridades todo es intermedio –un espacio intermedio dinámico y sin límites definidos entre las dos espacialidades, aunque en sí mismas sean dos superficie limitadas. Sin embargo, en la espiral el espacio intermedio se constituye en un ritmo de *repetición en diferencia* entre continuidad (hilo conductor único) y discontinuidad (múltiples y distintos niveles) que, sin principio ni fin, se desarrolla fluida e incesantemente hasta el infinito.

12 | ESPIRAL, Proyecto para el museo Victoria & Albert, Londres, 1996, Daniel Libeskind

13.1 |

13.2 |

13.3 |

13 | ESPIRAL, Triple escalera helicoidal, Convento de Santo Domingos de Bonaval, 1219, Santiago de Compostela

2.4. EL RIZOMA: ENTRE CONTINUIDAD Y DISCONTINUIDAD, LA MULTIPLICIDAD DE CONEXIONES, FLUJOS Y ACONTECIMIENTOS

El concepto de **rizoma** viene etimológicamente del griego *–rízoma–* que significa raíz en tanto que tallos horizontales subterráneos que se ramifican en todas las direcciones, sin poder determinarse dónde se halla el centro o el origen.

En la acepción de Deleuze y Guattari rizoma¹⁰⁹, cuya figura ha sido tomada de la botánica, representa una **matriz de multiplicidades, dinámica, compleja y no-jerárquica, de múltiples vínculos y conexiones** (cualquier punto puede conectarse con cualquier otro), estando implícitos la ruptura (no excesiva, asignificativa), el escape (*línea de fuga*), el azar y el acontecimiento inesperado. Es una **matriz acentrada, poliorganica y antigenealógica** que se expande en interconexiones de contigüidad y vecindad en una *repetición en diferencia*, sin principio ni fin, donde **lo importante es el “vínculo” o la “interrelación” y el “movimiento de expansión”** (como *línea de fuga* o *diferencia*) y no la posición, la medida o la norma rígida. El rizoma, la gran *“trouvaille”* de Deleuze y Guattari, es una figura espacial-conceptual que propone un entendimiento y representación de la vida opuesta a los procesos de arborización. Defiende la proliferación de las *singularidades* frente a las universalidades, de los *devenires* frente el enraizamiento: **el “caosmos-raicilla” en lugar del “cosmos-raíz”**. Se trata de un programa/concepto que, además de haber sido importante, revolucionario, provocador y crítico a finales de los años 70 y 80 en términos políticos, sociales y filosóficos, sigue teniendo sus repercusiones en el campo del arte y cada vez más en el de la arquitectura, pues las formas y los espacios se conquistan bajo matrices rizomáticas a través de operaciones de plegados, deformaciones, surcos y superposiciones.

Morfológicamente el rizoma es como una red o una trama. Sustituye las relaciones orgánicas de afinidad típicas del sistema en árbol, por relaciones poliorgánicas de vecindad donde todos trayectos pueden conectarse. Como defienden Deleuze y Guattari, el rizoma se representa simbólicamente como un **sistema anárquico, anti-jerárquico, anti-modelo, anti-piramidal**. Al contrario que el sistema arbóreo, un sistema centrado, con un principio y un fin, que se expande en un número limitado de direcciones a partir de un orden genealógico orgánico y jerárquico, el sistema rizomático es, como diría Peter Sloterdijk, un **“entre-autónomo” anárquico, abierto y recíproco**, es decir, “acentrado”, “ajerárquico”, sin principio ni fin, sin pasado ni futuro previsto, que se expande en todas direcciones y sin una estructura rígida o previamente codificada.

¹⁰⁹ Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari; *Rizoma (Introducción)*, Pre-textos, Valencia, (ed. original: *Rhizome (Introducción)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1976) 1997; y Gilles Deleuze, Félix Guattari; *Mil Mesetas – Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, (ed. original: *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980) 1994, p.9-32.

Frente a la concepción del pensamiento de la lógica binaria, que “es la realidad espiritual del árbol-raíz”¹¹⁰, el **pensamiento rizomático** defendido por Deleuze y Guattari rechaza las condiciones restrictivas de la historia, los modelos, el concepto de esencia, las estructuras cerradas, la poética contemplativa, el pensamiento de la representación, y toda filosofía que presuponga un plano trascendente y el valor de la esencia/origen. Es un pensamiento que valora la acción, el evento y la imaginación, el *sentido-acontecimiento*, la *línea de fuga*, el continuo proceso y transformación: el “*devenir*” frente al ser, la “circunstancia” frente a la esencia, la “inmanencia” frente a la trascendencia, la creativa “*repetición en diferencia*” frente a la monótona repetición en identidad, la “multiplicidad” frente a lo uno o lo múltiple, lo «acentrado» frente a lo centrado, lo abierto frente a lo cerrado, la idea o memoria corta (rizomática, diagramática) frente a la larga (arborescente y centralizada), la superficie y la apariencia frente a la profundidad y lo subyacente, lo de fuera frente a la imagen fija, la significación o la subjetividad, lo mejor y lo peor frente a lo mejor, las líneas y direcciones frente a los puntos y las posiciones. Es un pensamiento que valora una totalidad dinámica, abierta e intrincada en sus divergencias, multiplicidades y conexiones: como un “*caosmos-raicilla*”.

“El **sistema-raicilla**, o **raíz fasciculada** (...), figura que nuestra modernidad invoca con gusto. En este caso, la raíz principal ha abordado o se ha destruido en su extremidad; en ella viene a injertarse una multiplicidad inmediata y cualesquiera de raíces secundarias que adquieren un gran desarrollo. Véase (...) el método del *cut-up* de Burroughs: el plegado de un texto sobre otro, constituido de raíces múltiples y hasta adventicias (...) implica una dimensión suplementaria a la de los textos considerados. Pero la unidad continúa su trabajo espiritual, precisamente en esa dimensión suplementaria del plegado. En ese sentido **la obra más resueltamente fragmentaria puede ser perfectamente presentada como la Obra total** o el Gran Opus.”

Deleuze, Guattari¹¹¹

Frente al “libro-raíz” de la lógica moderna de la unidad, un libro sistemático, estructurado, centrado y jerarquizado que, según Deleuze y Guattari, reivindica la verdad de la idea que expone, enaltece el modelo, excluye la diferencia y no comprende la multiplicidad¹¹², el “**libro-rizoma**” propuesto por estos

¹¹⁰ Según Deleuze y Guattari el pensamiento de la lógica binaria jamás ha entendido la multiplicidad: “Incluso una disciplina tan «avanzada» como la lingüística conserva como imagen de base ese árbol-raíz que la vincula a la reflexión clásica, (Chomsky y el árbol sintagmático que comienza en un punto S y procede luego por dicotomía). (...) Ni la raíz pivotante ni la raíz dicotómica entienden la multiplicidad. Mientras que una actúa en el objeto la otra actúa en el sujeto. La lógica binaria y las relaciones biunívocas siguen dominando el psicoanálisis (el árbol del delirio en la interpretación freudiana de Schreber), la lingüística y el estructuralismo, y hasta la informática.” Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, 1994, p.11.

¹¹¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, 1994, p.11-12. Subrayado de la doctoranda.

¹¹² Para estos dos pensadores, el libro-raíz, tan valorado por la utopía moderna de la unidad, es un “libro de guerra” que reivindica alguna verdad, defiende sin vacilar la idea que presenta y se moldea con jerarquías de pensamiento. Es un libro que se organiza según un método bien definido, sustenta la idea o hipótesis del autor y todos los

pensadores se construye de **conexiones transversales e indefinida multiplicación** de los modos de intervención, de perspectiva y de subjetivación. Esto supone la afirmación de una diferencia y el valor potencial/fecundo de la diversidad y complejidad, existiendo una implicación en una totalidad inmanente compuesta de fragmentos, ramificaciones, heterogeneidades y *multiplicidades* que se pueden conquistar, proponer y construir. Se trata de una totalidad “acentrada” o descentrada en sus multiplicidades y diferencias, siempre abierta a otras dimensiones y otros registros aún no conocidos.

“Lo que **Guattari y yo llamamos un rizoma es, precisamente, un caso de sistema abierto. Vuelvo a la pregunta: ¿qué es la filosofía?** Porque la **respuesta** a esta pregunta tendría que **ser muy simple**. Todo el mundo sabe que la filosofía se ocupa de conceptos. Un **sistema** es un conjunto de conceptos. **Un sistema abierto es aquel en el que los conceptos remiten a circunstancias y no ya a esencias.** Pero, por una parte, los conceptos no están dados o hechos de antemano, no preexisten: **hay que inventar, hay que crear los conceptos, y se requiere para ello tanta inventiva o tanta creatividad como en las ciencias o en las artes.** Crear nuevos conceptos que tengan su necesidad, tal ha sido siempre la tarea de la filosofía.”

Gilles Deleuze¹¹³

14 | RIZOMAS, Entre continuidad y discontinuidad, matrices de multiplicidades, acentradas, poliorgánicas, no-jerárquicas

Podemos decir que la **idea de libro-rizoma** es el referente literario o conceptual del **espacio complejo, fluido y no-cartesiano de formas dinámicas y límites imprecisos que la arquitectura actual investiga y experimenta**. O el referente de la perspectiva de múltiples puntos de vista que,

argumentos se estructuran alrededor de un eje central. Es el libro, el pensamiento o el sistema-raíz de la lógica moderna que defiende la “esencia” integrada en el modelo genealógico, jerárquico y universal, y considera la gran unidad que subyace bajo la aparente diversidad de las cosas el fundamento de la realidad. Es un libro que, según Deleuze y Guattari, al no comprender la multiplicidad ni admitir la excepción, singularidad o diferencia como partes del sistema/modelo, acaba por inventar un simulacro de realidad –un mundo de abstracciones coherentes– que excluye las tensiones y pulsares de la vida humana.

¹¹³ En entrevista con Christian Descamps, Didier Eribon y Robert Maggiori, titulada “*Mil mesetas’ no forman una montaña, abren mil caminos filosóficos*” –“*Mille plateaux’ ne font pas une montagne, ils ouvrent mille chemins philosophiques*”, publicada en el periódico “*Libération*” en 23 de octubre de 1980. Frase extraída de Gilles Deleuze, *Conversaciones*, Pre-textos, Valencia, 1996, p.54-55.

contrariamente a la perspectiva lineal que reduce la mirada a una condición estática de un único punto de vista, admite la simultaneidad, la virtualidad, la deformación, el fragmento y la ruptura, como la que plantea Piranesi en sus Cárceles o la que fue conquistada por las vanguardias artísticas como el futurismo, el cubismo analítico, el suprematismo o el dadaísmo.

“**El mundo ha perdido su pivote**, el sujeto ni siquiera puede hacer ya de dicotomía, pero accede a una unidad más elevada, de ambivalencia o de sobredeterminación, en una dimensión siempre suplementaria a la de su objeto. El mundo **ha advenido caos, pero el libro continúa siendo una imagen del mundo, caosmos-raicilla, en lugar de cosmos-raíz**. Extraña mistificación la del libro, tanto más total cuanto más fragmentado. (...) Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir (...) **Este tipo de sistema podría denominarse rizoma**. Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. (...) Hasta los animales lo son cuando van en manada, las ratas son rizomas. Las madrigueras lo son en todas sus funciones del hábitat, de provisión, de desplazamiento, de guarida y de ruptura. En sí mismo, **el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos** (...). En el rizoma hay lo mejor y lo peor: la patata y la grama, la mala hierba.”

Deleuze, Guattari¹¹⁴

Según Deleuze y Guattari los principios (caracteres generales) del rizoma son: “1.º y 2.º Principio de **conexión** y de **heterogeneidad**: cualquier punto puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden. (...) En un rizoma (...) cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas (...) poniendo en juego no solo regímenes de signos distintos, sino también estados de cosas. (...) 3.º Principio de la **multiplicidad**: (...) Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes. No hay unidad que sirva de pivote (...). En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma solo hay líneas. (...) 4.º Principio de **ruptura asignificante**: frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o atraviesan una, un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas. Es imposible acabar con las hormigas (...) Todo rizoma comprende líneas de segmentariedad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay rupturas en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Esas líneas remiten constantemente unas a otras. (...) 5.º y 6.º Principio de **cartografía** y de **calcomanía**: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético (unidad pivotal objetiva), como también de estructura profunda (la unidad está en otra dimensión, transformacional y subjetiva). (...) La lógica del árbol es una lógica

¹¹⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, 1994, p.12-13. Subrayado de la doctoranda.

del calco y de la reproducción. (...) Muy distinto es el rizoma, *mapa y no calco*. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto (...) Contrariamente al calco, que siempre vuelve “a lo mismo”, un mapa tiene múltiples entradas. Un mapa es un asunto de *performance*, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *competance*.”¹¹⁵

“Lo que llamamos un “**mapa**” o, incluso, un “**diagrama**” es un **conjunto de líneas diversas que funcionan al mismo tiempo** (las líneas de la mano dibujan un mapa). Hay, en efecto, líneas de muy diversos tipos, en el arte y también en la sociedad o en una persona. Hay líneas que representan cosas y otras que son abstractas. Hay líneas segmentarias y otras que carecen de segmentos. Hay líneas direccionales y líneas dimensionales. **Hay líneas que, sean o no abstractas, forman contornos, y hay otras que no los forman. Estas son las más hermosas.** Pensamos que las líneas son los elementos constitutivos de las cosas y de los acontecimientos. Por ello, **cada cosa tiene su geografía, su cartografía, su diagrama.**”

Gilles Deleuze¹¹⁶

Al final, **el rizoma es un “ámbito intermedio”**: no es objeto ni sujeto, no es uno ni múltiple, sino multiplicidad, red fértil y expansiva de líneas, flujos, *agenciamientos*¹¹⁷, acontecimientos, singularidades, diferencias, o sencillamente, como refieren Deleuze y Guattari, “velocidad que transforma el punto en la línea”. Es malla, matriz o diagrama que, tal como un mapa, tiene la conjunción como tejido “y...y...y...” y “**siempre está en el medio, entre las cosas, como un inter-ser, *intermezzo***” aludiendo o incentivando un permanente dinamismo y velocidad: “El medio no es una media, sino al contrario, el sitio por el que las cosas adquieren velocidad. **Entre las cosas** no designa una relación localizable que va de una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, **arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio.**”¹¹⁸

¹¹⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, 1994, p.13-18. Subrayado de la doctoranda.

¹¹⁶ En entrevista con Christian Descamps, Didier Eribon y Robert Maggiori, “*Mil mesetas’ no forman una montaña, abren mil caminos filosóficos*”, *idem, Libération*, 23 oct,1980. Frase extraída de Gilles Deleuze, *Conversaciones*, Pre-textos, Valencia, 1996, p.56. Subrayado de la doctoranda.

¹¹⁷ Deleuze y Guattari explican lo que entienden por “**agenciamiento**”: “En ningún caso aspiramos al título de una ciencia. Nosotros no conocemos ni la cientificidad ni la ideología, solo conocemos “agenciamientos”. Tan solo hay agenciamientos maquínicos de deseo, como también agenciamientos colectivos de enunciación. Nada de significancia ni de subjetivación: escribir a *n* (cualquier enunciación individualizada permanente prisionera de las significaciones dominantes, cualquier deseo signifiante remite a sujetos dominados). Un agenciamiento en su multiplicidad actúa forzosamente a la vez sobre flujos semióticos, flujos materiales y flujos sociales (independientemente de la recuperación que puede hacerse de todo eso en un corpus teórico y científico). Ya no hay una tripartición entre un campo de realidad, el mundo, un campo de representación, el libro, y un campo de subjetividad, el autor. **Un agenciamiento pone en conexión ciertas multiplicidades** pertenecientes a cada uno de estos órdenes” En Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, 1994, p.27.

¹¹⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, 1994, p.29. Subrayado de la doctoranda.

“Hacer tabla rasa, partir o repartir de cero, buscar un principio o un fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). Kleist, Lenz o Büchner tienen **otra manera de viajar y de moverse, partir del medio de, por el medio, entrar y salir, no empezar ni acabar**. La literatura americana, y anteriormente la inglesa, han puesto aún más de manifiesto ese sentido rizomático, han sabido **moverse entre las cosas, instaurar una lógica del Y**, derribar la ontología, destituir el fundamento, anular fin y comienzo. Han sabido hacer una pragmática.”

Deleuze, Guattari¹¹⁹

Los rizomas o los sistemas rizomáticos son ámbitos o espacios intermedios que pueden ser entendidos como “caosmos-raicillas”, como flujos o meras velocidades capaces de transformar puntos en líneas, como formas de pensar, memorizar o inventar, o simplemente como *mapas, geografías o diagramas* geométricos intermedios, literales o metafóricos, desde los cuales se podrán imaginar, dibujar y construir arquitecturas. Estas arquitecturas, por consiguiente, contestan a los modelos, tipos, tipologías, esquemas, etc. fijos o cerrados, proponiendo espacios, programas y usos que valoran la condición intermedia, intersticial, fronteriza e imprecisa, en sus límites o definiciones. Son arquitecturas como las que presentamos en nuestro estudio que, transdisciplinariamente, intentan superar los constreñimientos de los modelos Modernos y la fisicidad o densidad de los materiales a través de un mayor enfoque o indagación en el ámbito intermedio, yendo en busca de otros espacios, otros modos de habitar/ocupar y de pensar el lugar.

15 | RIZOMA, Ciudad de la Cultura, Santiago de Compostela, 1999, Peter Eisenman

150 | Estos pensadores defienden la importancia de relaciones rizomáticas entre el arte, la filosofía, la ciencia, la política y las estructuras sociales, donde la densa y activa conexión horizontal, acentrada e intercambiable llevaría a un sistema más solidario y transdisciplinar, es decir, de mayor relación y aceptación de las diferentes iniciativas, sin que ninguna se imponga a la otra: “Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales.”¹²⁰

¹¹⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, 1994, p.29. Subrayado de la doctoranda.

¹²⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, 1994, p.13.

2.5. EL DILEMA *TAKETE-MALUMA*: ENTRE LO ANGULOSO Y LO REDONDEADO

La dicotomía *takete-maluma*, inscrita en uno de los textos fundacionales de la teoría de la *Gestalt*, envuelve otro tipo de polaridad igualmente importante para el análisis de las formas en el arte y arquitectura. Tras múltiples investigaciones, la teoría de la *Gestalt* defendió que las palabras inventadas *takete* y *maluma*, en cualquier idioma, se asocian respectivamente a las formas angulosas y a las redondeadas.

El experimento, desarrollado para esclarecer cuestiones acerca de la naturaleza de los idiomas, y publicado en 1929, fue realizado por Wolfgang Köhler, uno de los principales teóricos de la psicología *Gestalt*. Con estas dos parejas de formas abstractas (“anguloso” y “redondeado”) y de palabras (“*takete*” y “*maluma*”), Kohler comprobó que, en la mayoría de los casos, los grupos de individuos con los que trabajó asociaban *takete* a la forma angulosa y *maluma* a la redondeada.

Si aplicamos este experimento a las formas arquitectónicas, se vuelve más fácil estudiar las sintaxis formales de los edificios o lugares, diferenciándolos en tres tipos: los “**malumianos**” (formas redondeadas, curvilíneas, sinuosas, bulbosas, suavemente dobladas, “líquidas”, etc.), los “**taketianos**” (formas picudas, angulosas, segmentadas, fisuradas, quebradas, etc.) y los **intermedios**, “**malumianos**” y “**taketianos**” a la vez, que podrían ser denominados “malumianos-taketianos”. La historia nos cuenta que, tanto en el campo artístico como en el de la arquitectura, desde siempre ha habido obras cuyas formas tienen mayor afinidad con lo redondeado (la curva), con lo anguloso (la recta y los ángulos) o bien con ambos, según la cultura, los deseos sociales y también la tecnología vigen

16 | TAKETE Y MALUMA 16.1 | Concepto matemático maluma en paneles decorativos, del estudio Objectile (Bernard Cache, Patrick Beauncé)
16.2 | Takete (formas angulosas) y maluma (formas redondeadas)

tes, e independientemente de los materiales utilizados. Son precisamente estas últimas las que más nos interesan estudiar, por el ámbito del tema que investigamos –lo intermedio– y por el hecho de ser formas cada vez más recurrentes en la arquitectura actual.

Un conocido ejemplo “**malumiano**” de la arquitectura moderna es el expresionista y orgánico observatorio de Einstein de Mendelshon, en Potsdam (1921), construido en un hormigón fluido que se ajustaba con precisión a su diseño curvilíneo y expresionista. Con su serie de bocetos malumianos (diseños curvos tanto en líneas como en volúmenes), Mendelshon aportaba ya en 1918 una nueva propuesta arquitectónica en hormigón y cristal, propuesta que suponía una alternativa al estilo

funcionalista imperante, tal como se puede comprobar con el observatorio de Einstein o el pabellón de La Warr (Bexhill-on-Sea, Inglaterra, 1935), que incluye una escalera de caracol encerrada en una torre de cristal.

17.1 |

17.2 |

17 | MALUMA, Lo redondeado, Observatorio de Einstein, Potsdam, 1921, Mendelshon

Otros ejemplos malumianos importantes surgieron en la década de los noventa. Representan una especie de triunfo del malumianismo, observándose en todas las opciones formales una procedencia de elementos o ámbitos de la naturaleza (ambiental, mineral, vegetal o animal). Tenemos diversos ejemplos, entre los cuales se hallan el Pabellón de Agua Fresca de Lars Spuybroek, Nox (Expo H2O, Holanda, 1996) que, conceptual y literalmente, es una “arquitectura fluida o líquida” entre la materialidad densa y palpable, y la materialidad virtual de las imágenes y medios digitales, pues todo en él fluye conectado e informatizado digitalmente; el Museo Guggenheim de Bilbao de Gehry (concluido en 1997), de formas redondeadas, plegadas, superpuestas y ondulantes; y el proyecto de “casas embriológicas” de Greg Lynn (1998), cuyo diseño, inspirado en formas orgánicas, fluidas y ondulantes, emula el proceso orgánico de su ADN particular: es un prototipo de vivienda en la que todas las casas comparten una especie de código genético, una matriz común, sin embargo, dependiendo de las necesidades de cada usuario, pueden adquirir forma y tamaño propios.

18.1 |

18.2 |

18.3 |

18 | MALUMA, Lo redondeado 18.1 | Museo Guggenheim, Bilbao, 1997, Gehry 18.2 | Pabellón de Agua Fresca, Expo H2O-Holanda, 1996, Lars Spuybroek, Nox 18.3 | Proyecto 'casa embriológicas', 1998, Greg Lynn (formas finales correspondiendo a 'gestaciones' diferentes)

Existen otros ejemplos que a primera vista parecen malumianos pero que, sin embargo, contienen en su estructura formal un fuerte componente taketiano, como se puede observar en la todavía inacabada Ciudad de la Cultura de Galicia de Eisenman (Santiago de Compostela, iniciada en 1999) en tanto que topografía operativa plegada y replegada a varias escalas entre singularidad y pluralidad; la Terminal Internacional del Puerto de Yokohama de FOA-Foreign Office Architecture (Japan, 1995-2002) que, entre edificio y plataforma, suelo firme y mar, parque/mirador público y terminal de barcos, funciona como una topografía intersticial; o el *Maxxi* – Museo de Arte Contemporáneo de Zaha Hadid (Roma, concurso: 1999, obra: 2003-2010), donde la mirada se sorprende con el entramado de volúmenes

y direcciones, y con el entrelazado de rampas, escaleras y pasarelas, a menudo suspendidas, que parecen flotar en el espacio del atrio principal a diversas alturas, y donde el tacto se deleita con las hiper-lisas superficies de acero pintado de los pasillos suspendidos, o con la ambigua suavidad y rudeza de los muros y pavimentos de hormigón, que se combinan con la luminosidad y transparencia del cristal incoloro en todo el museo.

Estas son tres obras de expresivas líneas sinuosas y formas plegadas de tipo malumiano que, sin embargo, contienen componentes formales de índole taketiana, declaradamente perceptibles sobre todo en sus interiores. Son obras cuya estructura formal se espacializa entre el dilema *maluma* y *takete*, o más precisamente, entre lo anguloso y lo redondeado. Un poco a semejanza de ciertas telas de Bacon donde sus espacialidades, entre “redondeles”, figuras deformadas y residuos o vestigios expresionistas accidentales, entrecruzan formalmente la índole malumiana con la taketiana (cf. cap. III 1.4.).

19.1 |

19.2 |

19 | ENTRE TAKETE Y MALUMA, Entre lo anguloso y lo redondeado, Ciudad de la Cultura de Galicia, Santiago de Compostela, iniciada en 1999, Peter Eisenman

Nos encontramos una vez más con el concepto de *repetición en diferencia*, formalmente patente en todas estas obras, que parecen proponer “espacialidades líquidas”, construidas a través de geometrías más o menos complejas cada vez más maleables, fluidas, flexibles o flotantes.

20.1 |

20.2 |

20.3 |

20 | ENTRE TAKETE Y MALUMA 20.1 | 20.2 | Maxxi-Museo de Arte Contemporáneo, Roma, 1999/2003-10, Zaha Hadid
20.3 | Terminal Internacional del Puerto, Yokohama, Japan, 1995-2002, FOA

“Concebí el Maxxi como un campus urbano, organizado en función de derivas direccionales, flujos, campos de fuerza y distribución de densidad, en vez de hacerlo por determinados puntos clave”

Zaha Hadid¹²¹

Este es un concepto que, particularmente, en estas últimas obras, se expresa dinámicamente a través de una composición formal que intercepta y/o superpone lo redondeado y lo sinuoso (malumiano) a lo anguloso y lo plano (taketiano).

¹²¹ En http://elpais.com/diario/2010/07/24/babelia/1279930355_850215.html.

A comienzos del siglo XX podemos encontrar el triunfo de las formas de índole **taketiana** en muchas obras de los constructivistas rusos, como Tatlin, Gabo o Pevsner, entre otros, algo que volvemos a encontrar mucho más tarde, en la década de los ochenta, en los arquitectos del deconstructivismo y en algunas obras de Eisenman (Casa Guardiola, cf. capítulo IV), Tschumi, Rem Koolhaas, Zaha Hadid (sobre todo la primera fase de su obra, más deconstructivista, bien representada en los quiebros de su Leicester Square, Londres, 1990) o Libeskind (el Museo Judío en Berlín, 1988-1999, es un ejemplo entre muchas de sus otras), entre otros. Todas estas obras están compuestas por direcciones angulosas y formas aguzadas, cortantes, fisuradas y picudas, que componen un entramado de pasajes y espacialidades entrelazadas, fuertemente quebradas y complejas.

21.1 |

21.2 |

21 | TAKETE, Lo Anguloso 21.1 | Leicester Square, Londres, 1990, Zaha Hadid 21.2 | Museo Judío, Berlín, 1988-99/2001, Libeskind

De las obras de arte que presentamos en este trabajo (cf. capítulo III), el *Desastre* (1932) de Viera da Silva, las pinturas y los dibujos de Palazuelo, el *Portugués* de Braque y las *Cajas metafísicas* de Oteiza son las que más se asocian al universo formal taketiano.

22 | ENTRE TAKETE Y MALUMA, Entre matrices reticuladas y bandas plegadas de edificios suavemente fluidas, Rebstockpark, Alemania, 1991, Eisenman

Con relación a nuestro tema de *lo intermedio* señalamos que, tanto en el campo artístico como en el de la arquitectura actual, toman particular importancia las obras que entrecruzan o establecen una tensión interactiva entre estas dos situaciones formalmente distintas y contradictorias —**“taketianas”** y **“malumianas”**. Dos buenos ejemplos son el proyecto para el Hotel en Banyoles (Gerona, España, 1988) y el parque urbano Rebstock (Alemania, 1991) de Eisenman, donde las matrices reticuladas estructurantes y explícitas, el suelo y los planos quebrados de los edificios se repliegan conjuntamente, formando bandas volumétricas plegadas que promueven espacialidades suavemente fluidas. Esta suave tensión dinámica *takete-maluma* (formal-espacial-perceptiva) se plasma en el hotel, entre el paisaje, los jardines y los volúmenes de los edificios; y en el *Rebstockpark* entre todo el conjunto urbano: desde sus micro-espacialidades hasta su forma general, entretejiendo zonas públicas y privadas, colectivas e individuales, de viviendas, oficinas, aparcamientos y zonas verdes.

También resultan relevantes las obras donde las formas quebradas y angulosas se pliegan, interceptan, superponen o funden con otras geometrías o topografías más fluidas, continuas e inciertas, como ocurre en el Cementerio de Miralles y Pinós (Igualada, 1986-90), en el Jardín Botánico de Carlos Ferrater (Barcelona, 1989-99), o en el pabellón LF One (Weil am Rhein, Alemania, 1993) de Zaha Hadid; o también en obras más recientes, como el edificio de la Fundación Iberê Camargo de Siza Vieira (Porto Alegre, Brasil, proyecto: 2000-01, obra: 2003-08), donde los volúmenes estrechos y ligeramente quebrados de los pasillos/rampas intersectan el volumen principal del edificio para fundirse en sus espacialidades interiores, fluidas y amplias, construidas en hormigón blanco alisado.

De entre las obras de arquitectura que analizamos en el presente trabajo (cf. capítulos IV y V), la Iglesia *Santa María* en Marco de Canaveses de Siza, la *Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura Aronoff* en Cincinnati, el proyecto para la *Iglesia para el año 2000*, para Roma, y el Monumento de Berlín de Eisenman son las que, formal y espacialmente, muestran, de un modo más efectivo, este ámbito intermedio que oscila entre lo ambiental, lo líquido y lo quebrado y afilado, en una constante interpenetración de sentido y sinsentido.

23 | ENTRE TAKETE Y MALUMA 23.1 | Pabellón LF One, Weil am Rhein, Alemania, 1993, Zaha Hadid 23.2 | Cementerio, Igualada, 1986-90, Miralles y Pinós 23.3 | Fundación Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil, 2000-08, Siza Vieira. 23.4 | Jardín Botánico, Barcelona, 1989-99, Carlos Ferrater

¿No habrán sido las *Cárceles Imaginarias* de Piranesi un anuncio de este ámbito intermedio dinámico (formal, espacial y material) que reside entre el dilema *takete-maluma*, cada vez más investigado por la arquitectura contemporánea?

Podemos decir, a modo de conclusión, que a partir de finales de los años 80 la arquitectura comenzó, de forma explícita y sistemática, a indagar, dibujar y construir espacialidades cada vez más dinámicas bajo esta condición intermedia malumiana-taketiana, y lo hizo a través de operaciones de plegado, superposición, rotación, intersección y deformación, entre una geometría euclidiana y otra topológica. Es una condición que actualmente se sigue desarrollando e investigando con mayor facilidad, gracias a los avances de la ciencia, de la tecnología y sus consecuencias en la geometría, toda vez que se trata de operaciones formales complejas de entender y visualizar sin la ayuda de los medios informáticos.

2.6. CONSIDERACIONES FINALES . ENTRE PLIEGUES, FRACTALES Y RIZOMAS: LA *REPETICIÓN EN DIFERENCIA*, LAS TOPOGRAFÍAS INTERSTICIALES, LAS PERSPECTIVAS POLITÓPICAS

En el ámbito de la geometría, en su forma, concepto o simbolismo, e inherentemente, en el ámbito de la arquitectura actual, consideramos que la condición “intermedia”, fronteriza, ambivalente/multivalente, tensionada y dinámica que investigamos, se ve materializada en el plano de lo concreto, de la forma dibujada y de la forma construida, a través de una serie de figuras. La *vesica-piscis*—u otras figuras donde la conjunción o la intersección son implícitas— es una de ellas, así como las superficies no orientables —cinta de Moebius, botella de Klein—, la espiral, y los dinámicos y entrecruzados sistemas plegados, fractalizados o rizomáticos, donde a menudo las formas oscilan entre lo anguloso y lo redondeado. Estas geometrías hacen posible la construcción de espacios intermedios o intersticiales en tanto que *sistemas dinámicos de unidades* o de *multiplicidades*. O mejor aún, más que espacios, dichas geometrías constituyen espacialidades físicas y perceptivas energéticamente dinámicas, capaces de “activar” al usuario, de “*con-moverlo*” y llevarlo al movimiento, interno o externo, invitándolo a involucrarse en el “alto juego arquitectónico” del que habla C. Jencks a propósito de la arquitectura de Palladio y de Eisenman.

Estas figuras, formas, estructuras o matrices geométricas contienen implícitamente la *condición intermedia*. En la *vesica-piscis*, entre otras figuras regulares o irregulares similares o no, dicha condición se muestra a través de la conjunción o intersección de polaridades, entidades o mundos. En el caso de la **cinta de Moebius** y la **botella de Klein**, entre otras superficies no orientables, la condición intermedia se manifiesta a través de sus permanentes continuidades y contigüidades topológicas. En la **espiral**, la condición intermedia surge por la dinámica conciliación entre continuidad y discontinuidad en sus múltiples niveles. En cuanto a los sistemas formales constituidos por **pliegues** y **surcos** —fisuras, fracturas o huellas/indicios— bajo un orden de *repetición en diferencia*, la condición intermedia surge a través de las condiciones formales-espaciales intermedias o intersticiales que pueden generar en la arquitectura, constituidas entre continuidades (conexiones, afinidades) y discontinuidades (cambios, diferencias) a nivel de posición, dirección, escala, configuración, textura, color o luminosidad.¹²² Estos sistemas formales están muchas veces asociados a los **fractales** o a los **rizomas** en tanto que matrices geométricas de contigüidad, interrelación y autosimilitud.

156 | Exceptuando la *vesica-piscis*, todas estas geometrías se vinculan de algún modo a la llamada geometría topológica —no euclidiana— que, en el ámbito de la topología, estudia y define las estructuras de los procesos dinámicos de transformación —de cambio, deformación o evolución— y sus propiedades invariantes, y que se fundamenta en los conceptos de vecindad, continuidad, contigüidad, límite

¹²² Expandiendo el concepto de *repetición en diferencia*, podemos decir que en él está también subyacente el valor de las “modalidades” en tanto que variaciones o gradaciones de una misma cosa, color, luz, etc.: modos que son a la vez repetición y diferencia; modos que se repiten en diferencia; modos que se asemejan. Por ejemplo el color blanco (que en realidad nunca es blanco puro o único) tiene una infinidad de grados de intensidad variables que son sus modos de existencia, modos de existencia que la arquitectura revela.

y autosimilitud.¹²³ Todos estos conceptos se encuentran asociados a una **condición fronteriza plenamente “intermedia”** que tiene por base el **valor de la “relación”** –del nexo, de la ligación, la conexión o la interrelación–, y no ya el mero valor de la “configuración” –del objeto, de la identidad o de la medida/dimensión precisa– característico de la geometría euclidiana.

Los *pliegues*, los *fractales* y los *rizomas* son figuras de la geometría no-euclidiana que, entre la continuidad y la discontinuidad de forma, posición o escala, aluden a una dinámica condición simultánea de repetición y diferencia. Podemos también incluir en este grupo las superficies no-orientables como la cinta de Moebius, la botella de Klein o la superficie de Boy, los sistemas espiralados, toda especie de *surcos* repercutidos (fisuras, fracturas, grietas, etc.), así como cualquier sistema formal resultante de operaciones formales de intersección, superposición, corte o plegado. Todas estas figuras pueden constituir **sistemas espacio-formales intersticiales que valoran más la “ semejanza” y la “relacionalidad”** –las relaciones, las interrelaciones, las interacciones, etc.– **que la igualdad, la repetición o la identidad**. Es decir, son sistemas cuya condición formal se caracteriza, no por la igualdad ni por la diferencia, sino por la semejanza de las partes en el todo y su tensión inherente. A través de estas figuras se pueden generar sistemas formales y espaciales arquitectónicos complejos y autosimilares, conceptual y perceptivamente dinámicos, donde la iteración de lo irregular, lo quebrado, lo interrumpido, lo semejante, y la idea de evolución, expansión o flujo son inherentes al concepto de *repetición en diferencia* que les caracteriza.

Hemos elegido estas *figuras*, formas, estructuras u órdenes, como figuras clave en el tema de *lo intermedio* porque, además de ser todas ellas geometrías de condición fronteriza –formal, conceptual o simbólica, con tensión o dinamismo inherentes–, actualmente son cada vez más utilizadas por los arquitectos como inspiración o herramienta de dibujo en la concepción arquitectónica, en el proceso de formalización en tanto que espacio-matriz –diagramas conceptuales-formales, bocetos, esquemas, etc.–, o como propuesta formal-espacial final en tanto que configuración –edificio o conjunto edificado–.¹²⁴

Todas ellas son geometrías que pueden generar en el lugar arquitectónico espacialidades fluidas y topológicas de límites intencionalmente indefinidos, o incluso espacialidades más complejas, fractalizadas y densificadas por quiebres, surcos, angulosidades o autonomías, de condición topológica y no topológica, a las que denominamos **“topografías intersticiales”**. Ambos tipos de espacialidades constituyen tensiones formales, energéticas y perceptivas, entre visibilidades, invisibilidades y resonancias, que proponen ***perspectivas politópicas***, es decir, perspectivas múltiples entre espacios, formas, luminosidades, virtualidades, espejismos, reversibilidades, etc., que oscilan en continua interrelación siempre entre un *acá*, un *allá* y un *más allá*.

¹²³ No obstante, tanto la espiral y el orden fractal pueden igualmente integrarse en la clásica geometría euclidiana. En cuanto al rizoma, tan idolatrado por Deleuze y Guattari, podríamos decir que no pertenece ni a la geometría topológica (por la ruptura) ni tampoco a la geometría euclidiana (por sus flujos, expansiones, *agenciamientos* y *devenires*, y por sus imperfecciones, imprecisiones y accidentes), sino a otro tipo de geometría, quizá, una “geometría intermedia” que contempla tanto la euclidiana como la topológica.

¹²⁴ Cf. en este capítulo II, 5.4. Categorías de lo intermedio: matricial y objetual; y en el capítulo IV, 1.4. Consideraciones finales: el diagrama como ámbito intermedio.

Se trata de **espacialidades que parecen líquidas**, unas veces de apariencia diáfana otras de apariencia más constreñida, donde todas las entidades o componentes entre imperceptibilidades (flujos energéticos) y perceptibilidades (formas construidas) se correlacionan activa y simultáneamente sin que ninguna pierda su identidad e inherente potencialidad de contradicción. Son espacialidades y operaciones poéticas que acompañan (o quizá intuyen) los avances de una ciencia, que a comienzos del siglo XX postuló que toda materia, todo sistema o acontecimiento, no son más que meras “relaciones energéticas” de mayor o menor complejidad. Son, en última instancia, “substancia, espacio, tiempo e información en permanente mutación”, o sea, en “una perpetua oscilación entre la actualización y la potencialización” ¹²⁵, donde la noción de objeto es sustituida por la de **evento, acontecimiento, relación, interconexión, movimiento y transición**.¹²⁶

Son geometrías a las que recurren muchos arquitectos actuales, o en las que se inspiran a la hora de formalizar sus operaciones poéticas e indagar sobre nuevas posibilidades formales, espaciales y funcionales, como se puede verificar en las obras que mostramos en la presente investigación. Casi todas ellas son arquitecturas cuya geometría no se encuentra ya tan determinada por aspectos del dibujo bi o tridimensional, o de la construcción. Hoy día más que nunca, **arquitectura, geometría y tecnología informática se enlazan de un modo más libre para investigar, materializar o recrear ideas**, muchas de las cuales provienen de los descubrimientos científicos, de las propuestas filosóficas o de las cinemáticas ficcionales de ensayos, películas o web, **con el objetivo de conquistar nuevas formas de pensar y hacer lugares**.

Actualmente, tanto en lo artístico como en lo arquitectónico, son cada vez más comunes las operaciones poéticas de deformación o de transformación que tienen por base la geometría del pliegue, las formas fractalizadas o las mallas rizomáticas, operaciones que construyen sistemas formales donde, en última instancia, todo es *semejante*. Hablamos de sistemas cuyo orden se basa en una *repetición y diferencia*, donde formalmente hay algo que siempre persiste y algo que siempre difiere; donde la diferencia, la igualdad, la continuidad, la discontinuidad y todas las demás polaridades se integran dinámica e intersticialmente para constituir la configuración o la espacialidad. Son operaciones poéticas de deformación y transformación donde tanto la intersección como la superposición suelen estar implícitas, operaciones estas cuyo primer objetivo es lograr espacialidades de límites imprecisos y perspectivas politópicas —*topografías intersticiales*—, más que espacios o lugares de límites rígidos y configuraciones autónomas.

El concepto de *repetición en diferencia*, alusivo a las acepciones de Leibniz, Nietzsche y Deleuze, e inherente a la geometría topológica, a las matrices rizomáticas (aunque estas admitan las rupturas),

¹²⁵ Basarab Nicolescu, *Nós, a Partícula e o Universo*, Esquilo, Lisboa, (1ª 2002, Éd. Rocher) 2005, p. 164. Trad. de la doctoranda.

¹²⁶ Cf. capítulo I, punto 2.3. Conceptos importantes en el pensamiento científico actual: otros espacios intermedios. El *dinamismo energético* pasa a regir el conjunto de los fenómenos físicos y anuncia un **nuevo concepto de espacio-tiempo**, tal como muestran distintos elementos ya probados por la ciencia como los conceptos de *onda-partícula*, la *superposición de estados* o *posibilidad de ser* de las entidades cuánticas, el *protofenómeno* de Goethe, el *campo mórfico* de Sheldrake y la *matriz extracelular* de Pischinger, sobre los cuales hemos reflexionado en los puntos 2.3.3., 2.3.4., 2.3.5. y 2.3.6. del capítulo I de la presente investigación.

a las formas plegadas, fractales y autosimilares, y al espacio no-cartesiano, afirma el azar, el proceso o acontecimiento –lo que sucede, la acción, el evento–, el movimiento y la iteración en diferencia, así como, la sorpresa o el asombro, lo imprevisto, la continua transformación y la tensión de las relaciones o interacciones. Las **repeticiones en diferencia**, las **topografías intersticiales** y las **perspectivas politópicas**, cada vez más comunes en la arquitectura actual, se expresan, conceptual y formalmente, en muchas obras, como las que mostramos en la presente investigación, a través de pliegues, surcos, fisuras, fracturas o quiebres, que a menudo se interceptan, entrecruzan o superponen con geometrías cúbicas sencillas bajo un orden fractal y/o rizomático.

Hablamos de formas/estructuras/geometrías que, a través de operaciones de fragmentación, deformación, rotación, intersección, combinación y superposición, formalizan espacios de identidad y diferencia a un tiempo, entre continuidades y discontinuidades, en una multiplicidad de conexiones, reverberaciones, flujos y acontecimientos, en busca de una apariencia dinámica y de una mayor interacción con el contexto cercano y sus usuarios. **Más que espacios, se generan espacialidades arquitectónicas** de límites complejos o indefinidos y de contigüidad formal dinámica, espacialidades donde la *repetición en diferencia* es orden y forma, un *espacio-matriz*¹²⁷ en el cual la *autosimilitud*, la *semejanza* o la *proximidad* prevalecen sobre la *diferencia* y sobre la *igualdad*, conceptual, formal o material. **Más que edificios autónomos o cerrados, se generan topografías intersticiales**, continuas y receptivas a varios tipos de ocupación, actividades o programas.

En su libro *The Architecture of the Jumping Universe*¹²⁸, Charles Jencks sostiene que la **fractalidad** es una de las cinco facetas del nuevo paradigma cultural y arquitectónico en que vivimos, surgido de las ciencias de la complejidad y sus teorías del caos, de la cosmología y de la filosofía o el pensamiento contemporáneos, siendo las otras facetas la **tecnología orgánica**, las **formas topográficas**, las **formas ondulatorias** y la **arquitectura cosmogénica**. Este nuevo paradigma, como explica Jencks, predica la adopción de sistemas auto-organizativos y de formas semejantes de apariencia dinámica, que brindan libertad, complejidad, variedad, fluidez, polivalencia y emoción. El nuevo paradigma comenzó a concretarse en la arquitectura durante las tres últimas décadas del siglo XX, a través de una búsqueda de otras espacialidades, otras posibilidades de diseño, construcción y ocupación del lugar y, consecuentemente, otras formas de interpretación y rehabilitación de la ciudad construida.¹²⁹ Según Jencks, todas estas facetas vienen a destronar el concepto de “repetición” –asociado a la igualdad, la constancia, la identidad y la monotonía–, traducido en la arquitectura bajo formas sencillas, puras o reduccionistas que “liberan sensaciones constantes con independencia del origen del observador”

¹²⁷ Cf. en este capítulo II, 5.4. Categorías de lo intermedio: matricial y objetual | Matricial (forma, formación, estructura generativa, “devenir”): el *espacio-matriz*.

¹²⁸ Charles Jencks, *The Architecture of the Jumping Universe*, Academy Editions, Great Britain, (1995) ed. revisada: 1997.

¹²⁹ Jencks considera dos grandes cambios en los paradigmas de la historia de la cultura: del paradigma cristiano al moderno, y del paradigma moderno al de la complejidad. Por esta razón denomina paradigma postmoderno al actual paradigma de la complejidad (“postmoderno”, en el sentido más amplio del término).

(Jencks, *op. cit.*), como ocurre con la esfera, el cubo u otros sólidos considerados puros. Todos estos conceptos y geometrías, vinculados a los cuatro aspectos básicos de la modernidad -mecanicismo, materialismo, determinismo y reduccionismo- fueron muy utilizados en la arquitectura moderna –el *less is more* de Mies es paradigmático– e igualmente comunes en la arquitectura clásica. Son conceptos y geometrías que, sin embargo, adquieren un nuevo valor en la realidad formalmente cambiante y dinámica de la arquitectura actual. Un valor notoriamente reconocido y buscado en la trayectoria de algunos arquitectos contemporáneos, como los que presentamos en esta investigación.

Todo el *ámbito intermedio* de modalidad *figural*, por su imprecisión, ambivalencia/multivalencia o ambigüedad, se conceptualiza y formaliza en una condición de identidad y diferencia a un tiempo.¹³⁰ Una condición que la arquitectura contemporánea investiga y experimenta a través de operaciones con los diagramas digitales, por ejemplo, tal como estudiamos en el capítulo IV¹³¹. Los Diagramas conceptual-generativos, lejos de ser sistemas estructurantes rígidos o conclusos, son matrices geométricas –*espacios-matrices*–, cuya forma se rige por un orden (flexible) que oscila entre la repetición (identidad) y la variación (diferencia).

Por otro lado, la tendencia del proyecto actual es la de concebir espacios con un grado de ambigüedad formal y funcional cada vez mayor, dado que cada vez es más frecuente restringir las áreas en los centros urbanos principales debido a cuestiones económicas y de escasez de terrenos, siendo necesario, en consecuencia, una mayor polivalencia espacial y capacidad de adaptabilidad. El objetivo de que todo se vuelva más transformable, adaptable y flexible a cada momento o necesidad es una premisa/preocupación en la labor arquitectónica actual, que exige un mayor compromiso entre lo formal, lo material y lo multi o polifuncional, y entre lo duradero, lo provisional, lo ajustable y la creatividad.

Así pues, cada vez más la arquitectura actual se dedica a estudiar/experimentar espacialidades que se estructuran en base a una matriz formal abierta/inconclusa cuyos límites son más imprecisos y cuya posibilidad de transformación o cambio es mayor. **El valor de la relación y de la interacción se instalan en la concepción arquitectónica contemporánea.** Un valor ya no estrictamente entendido entre forma y función, sino de un modo más amplio e integrado, entre idea/concepto, forma, función, múltiples posibilidades de usos, dinámicas energéticas y de percepción, y entre lo realmente habitable y lo virtualmente vivenciable. Hablamos de la arquitectura donde el *ámbito intermedio* aparece en lo conceptual, lo formal y lo vivencial, tornándose cada vez más conscientemente en *lugar geométrico*.

160 | Es decir, en esta **arquitectura la forma es geométricamente cada vez más matriz y menos configuración**. Es más estructurante, transformable o ajustable, y menos precisa o específica, produciéndose un compromiso entre lo matricial y lo objetual.¹³²

¹³⁰ Cf. en este mismo capítulo II, 3.1. Entre figura y fondo, 5.3. Modalidades de lo intermedio: figurativa y figural, y 5.5. Presencia y legibilidad de lo intermedio: lo *intermedio figural*.

¹³¹ Cf. capítulo IV, 1. El Espacio-matriz en el proyecto arquitectónico: el diagrama.

¹³² Cf. en este capítulo II, 5.4. Categorías de lo intermedio: matricial (forma, formación, estructura generativa, “devenir”: el *espacio-matriz*) y objetual (figura, configuración, límite/contorno, “ser”: el *ámbito-límite*), y 5.5. Presencia y legibilidad de lo intermedio: lo *intermedio figural*.

De alguna manera, como sostiene Charles Jencks¹³³, en la contemporaneidad las obras de arquitectura reflejan el nuevo paradigma de la complejidad típico del actual *Zeitgeist* o espíritu del tiempo. Lo hacen a través de la manipulación de estas geometrías complejas y dinámicas, con el recurso de los ordenadores, los temas y desarrollos de la ciencia. Este nuevo *Zeitgeist* convoca un **cambio de esquemas de objetos a relaciones**, a un **pensamiento más holístico, sistémico o complejo** (E. Morin), y a una **nueva conciencia colectiva sobre la realidad** que anuncia, como refiere Fritjof Capra en su libro *La trama de la vida*¹³⁴, la **crisis de la percepción**, el **cambio de paradigma y nuevos valores**.

La comprobación y la consideración de **la realidad**, por parte de la ciencia, **como una unidad abierta y una pluralidad compleja de múltiples niveles** sigue inspirando a la arquitectura y al pensamiento en general, siendo los “espacios intermedios” que investigamos un testimonio. Como ya hemos referido, **más que espacios son “espacialidades”** que reflejan de algún modo la nueva mirada que se ha establecido en el amplio campo de la cultura contemporánea. Una mirada más interactiva que se pretende no logocéntrica, sistemática y transdisciplinar, cada vez más enfocada en el estudio de **las relaciones entre las cosas**, desde la cual emerge otra forma de sentir y percibir el mundo, los lugares y los espacios, que poco a poco está cambiando el modo de pensar y dibujar la arquitectura y, consecuentemente, de interaccionar con y en ella.

Cada una de las obras de arquitectura que estudiamos (cf. capítulos IV e V) nos presenta de un modo peculiar **el actual tropo de lo intersticial**, en el que arquitectura, territorio y topología, existente y nuevo, colectivo e individual, público y privado, interior y exterior, flujo y configuración, color y forma, luz, imagen y espacio, y demás usos y funciones se entrelazan o funden cada vez más bajo la regencia de una geometría híbrida diseñada entre una condición topológica y otra euclidiana. Una geometría que Jencks tan bien describe en su texto “*The New Paradigm: Non Linear Architecture*”¹³⁵ bajo los siguientes temas: *From matter to mutter*, *The cinematic section*, *The fractal landform*, *Fluid fractals*, *Not inform but emergent form* (*De la materia al murmullo, la sección cinemática, el landform fractal, fractales fluidos, no informe sino forma emergente*).

¿Acaso no serán estas “nuevas” geometrías y espacialidades, actualmente muy estudiadas por los arquitectos -y cada vez más investigadas por matemáticos y físicos- un testimonio concreto que cuestiona la no-contradicción de la lógica lineal aristotélica y que enaltece otro tipo de lógica? ¿Una lógica formal más compleja, intrincada, dinámica y misteriosa, con existencia tanto en la arquitectura como en la vida?

¹³³ Cf. Charles Jencks, *The Architecture of the Jumping Universe*, Academy Editions, Great Britain, 1995; ed. revisada: Academy Editions, 1997; “*Nonlinear Architecture, New Science = New Architecture?*”, en *Architectural Design* nº129, Londres, 1997, p.7; “*The New Paradigm: Non Linear Architecture*”, en *Lotus International* nº104, Mondadori Editore, Milán, 2000, p.80-94.

¹³⁴ Fritjof Capra, *La trama de la vida, una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, Anagrama, Barcelona, (1ª ed. original: *The web of life*, Anchor Books, Nueva York, 1996. 1ª ed. Anagrama, 1998) 2003.

¹³⁵ Cf. Charles Jencks; “*The New Paradigm: Non Linear Architecture*”, en *Lotus International* nº104, Mondadori Editore, Milán, 2000, p.80-94; y “*Landform Architecture, Emergent in the Nineties*”, en *Architectural Design* nº129, Londres, 1997, p.15-31.

Un ejemplo de dicha lógica es la *lógica del antagonismo energético* anunciada por Lupasco, la cual, como hemos referido al final del capítulo I (2.3.7.)¹³⁶, se asienta en una dinámica y coexistente estructura ternaria que oscila inestablemente entre potencialización y actualización, o sea, entre imperceptibilidades y perceptibilidades, preservando las cualidades antagonistas de todos los componentes. Es decir, **una lógica formal que se cumple entre la noción de *objeto/configuración* y la noción de *energía/flujo***, siendo esta también entendida como evento, acontecimiento, relación, interconexión, movimiento y transición.¹³⁷

Hablamos de una lógica que desplaza la noción de objeto de su tradicional papel central, eleva la noción de energía a un lugar primordial, y entiende la realidad como una perpetua oscilación entre la actualización y la potencialización, donde el *dinamismo energético* pasa a regir el conjunto de los fenómenos físicos y anuncia un nuevo concepto de espacio-tiempo.

Una lógica conquistada por la física relativista y cuántica hace casi un siglo y que ha tenido repercusiones (más o menos conscientes) en el campo de la arquitectura, sobre todo en algunas experiencias arquitectónicas llevadas a cabo a partir de las dos últimas décadas del siglo XX. Son experiencias que se llevan a cabo bajo **espacialidades intersticiales cada vez más politópicas**, que se presentan más dinámicas e interrelacionadas que autónomas, entre continuidades y discontinuidades, repeticiones y diferencias, angulosidades y redondeados, tal como podemos observar en las obras que hemos elegido y analizamos en los Capítulos IV y V.

Son todas propuestas arquitectónicas cuyas geometrías y operaciones poéticas constituyen *espacialidades intersticiales* en las que todas las cualidades –formales, lumínicas y funcionales– se entretejen. Nos referimos a geometrías y operaciones poéticas que se formalizan en dinámicos sistemas formales plegados, fractalizados o rizomáticos, y a arquitecturas que, más que pensar la forma autónomamente – donde “la forma sigue la función” o “la forma contiene la función” –, se proponen pensar la relacionalidad de la forma, del espacio y de la función bajo una matriz geométrica estructurante no rígida, en busca de alternativas espacio-formales que puedan ser más versátiles, multivalentes e interactivas, o sea, más fácilmente ajustables a las cada vez más complejas y exigentes demandas de la vida cotidiana actual.

162 | ¹³⁶ Cf. capítulo I, 2.3.7. Conclusión: de la noción de *objeto* a la noción de *energía* –evento, acontecimiento, relación–.

¹³⁷ La *lógica del antagonismo energético* de Lupasco es una lógica formal tridialéctica que oscila del potencial a la actualización e, inversamente, de la actualización al potencial, implicando o formalizando una *unidad energética dinámica* en la que las cualidades antagonistas de todos los elementos/acontecimientos/eventos persisten intactas aunque estén unidos o entretejidos. O sea, se trata de un *sistema de unidad energética dinámica* en el que existe una correlación activa y simultánea de las polaridades-identidades, sin que ninguna de ellas pierda su potencialidad de contradicción, contrariamente a la síntesis de la lógica dialéctica hegeliana, en la que la tesis y la antítesis pierden incluso su potencialidad de contradicción. Como refiere Nicolescu, la lógica tridialéctica de Lupasco, en tanto que sistema de unidad dinámica, destrona la lógica dialéctica sintética de Hegel por la coexistencia al mismo tiempo de las tres polaridades distintas y contradictorias en cada manifestación, y por el hecho de que el tercer término –*estado T*– es un mecanismo dinámico e independiente de los otros dos términos. Basarab Nicolescu, *Nós, a Partícula e o Universo*, Esquilo, Lisboa, (1ª 2002, Éd.Rocher) 2005, p. 163-169.

3. LO INTERMEDIO COMO LUGAR-LÍMITE

“El objeto material llega a ser... algo diferente de lo que ahora vemos, no es un objeto separado sobre el fondo o en medio del resto de la naturaleza, sino una parte indivisible e incluso de un modo sutil, una expresión de la unidad de todo cuanto vemos.”

S. Aurobindo¹³⁸

“Las cosas derivan su ser y su naturaleza de su interdependencia mutua y en sí mismas no son nada.”

Nagarjuna¹³⁹

3.1. ENTRE FIGURA Y FONDO

“(...) el hombre retiene en la parte recóndita de su mente una comprensión de la estructura figura-fondo de todas sus percepciones. Esta comprensión se expresa en imágenes míticas y poéticas en vez de en declaraciones basadas en los hechos. Y esta “parte recóndita” de la mente se refiere a lo que hay detrás en el tiempo, como la intuición primitiva, a lo que se reprime para que surja solamente en el simbolismo del “inconsciente”, y lo que “se recupera” en la sabiduría mística por medio de la contemplación interior. Esta comprensión es simultáneamente sagrada o esotérica, y obscena e inmencionable, porque de algún modo derriba los ideales conscientes del orden social, que están resueltos a lograr la victoria de la luz contra la oscuridad.”

Alan Watts¹⁴⁰

3.1.1. Lo *intermedio figurativo* y lo *intermedio figural*

Entendiendo *lo intermedio* como un lugar-límite que existe, en mayor o menor grado de potencia o evidencia, entre dos o más ámbitos, espacios, objetos o figuras, consideramos que la presencia de ese lugar-límite/fronterizo conduce, literal o metafóricamente, a **dos modalidades**: la **figurativa** y la **figural** (cf. Tabla categorial de lo intermedio en este mismo capítulo, II, 5.3.). Así pues, toda la temática de ambas modalidades del ámbito *o espacio intermedio* se centra en las infinitas posibilidades formales y espaciales de relacionamiento entre “figuras” (objetos) y “fondos” (campos).¹⁴¹ Lo ***intermedio***

¹³⁸ S. Aurobindo, *The Synthesis of yoga*, p.993; citado en Fritjof Capra, *El tao de la física*, Sirio, Málaga, (1ª ed. 1975, título original: *The tao of physics*), 2005, p.189.

¹³⁹ Nagarjuna, *The Central Philosophy of Buddhism*; p.138; citado en Fritjof Capra, *El tao de la física*, Sirio, Málaga, (1ª ed. 1975, título original: *The tao of physics*), 2005, p.189.

¹⁴⁰ Alan Watts, “*Las dos manos de dios*”, Editorial Kairos, Barcelona, (1ª ed. 1990. Título original: *The Two Hands of God*, Alan Watts, 1963) 1995, p.46.

¹⁴¹ En la modalidad *figurativa*, la relación entre figura y fondo es precisa, definida y clara/evidente; mientras que en la modalidad *figural* es imprecisa, indefinida, compleja, ambigua o enigmática.

figurativo, es decir, el ámbito de contornos o límites precisos/definidos, ha sido estudiado desde siempre, de una u otra forma, tanto en el campo artístico como en el de la arquitectura. Por otro lado, lo **intermedio figural**, ese ámbito de contornos o límites imprecisos/ambiguos, comenzó a ser explorado por la pintura a partir del Romanticismo, pero la arquitectura no se enfocó en él, de modo explícito y sistemático, hasta hace unas tres décadas.

El término “**figurativo**” se asocia a una forma con contornos bien definidos que se puede distinguir del fondo. En consecuencia, en lo figurativo emerge el valor de la figura con relación al fondo, aunque ambas entidades puedan estar bien identificadas.

El término “**figural**”, lo usa por primera vez J. F. Lyotard como adjetivo opuesto a lo “figurativo”. Deleuze toma de Lyotard el término “*figural*” e, igualmente, lo opone a “figurativo”, pero también a “ilustrativo”, a “narrativo”, a “representativo” y a “figuración”.

En su libro *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, Deleuze asocia el término “figuración” (que deriva del figurativo) al carácter ilustrativo, narrativo y representativo de las cosas, estando lo “representativo” conectado con la idea de encarnado o incorporado. Es decir, para Deleuze “figuración” es una “incorporación” (“*incorporation*»/”*embodiment*”), una ilustración, una representación de lo *figural*.

24 | INTERMEDIO FIGURAL, Pz. del Comercio, Lisboa, P. Burgaleta

25 | INTERMEDIO FIGURATIVO 25.1 | Sente-me, 1979, H. de Almeida

164 | Así pues, al ámbito, *espacio o condición intermedia figurativa*, tanto en el campo del arte como en el de la arquitectura, podemos asociar no solamente el carácter figurativo, la figuración, la representación o lo narrativo, sino también lo preciso, lo concreto, lo objetivo, lo perfectamente perceptible, lo contrastante, lo denso, lo compacto, lo riguroso, lo proyectivo, lo polarizado o lo elemental. Todos ellos son términos que anuncian, formal, espacial o conceptualmente, los contornos o límites definidos, donde impera el rigor y la precisión. Es la **modalidad figurativa del ámbito o espacio intermedio**, que está vinculada a los regímenes de la imaginación diurnos a los que se refieren tanto Eliade como Durand (cf. tabla categorial: capítulo II, 5.3.).

El tema de la figura-fondo también fue abordado por la pintura abstracta, que otorga a la figura tanta importancia como al fondo. Más aún, la pintura abstracta hace emerger el valor de la relación que existe entre figura y fondo, la importancia del “espacio intermedio” de relación entre uno y otro, como podemos ver, por ejemplo, en los cuadros de Munari titulados *Negativo-Positivo*, o, de un modo más *figural* (o menos figurativo), en el dibujo de Pedro Burgaleta que mostramos. Sobre este espacio intermedio de tensión, Marcoli en *L'immagine-azione/3, Progettazione*¹⁴² refirió que el único proceso perceptivo que elimina el “fondo” es la ambigüedad figura-fondo que significa la reversibilidad negativo-positivo.

La temática de lo *intermedio figural*, importante en algunos momentos peculiares a lo largo de la historia del arte y de la arquitectura (cf. 3.1.3. de este capítulo II), se convierte en una temática de “relación figura-figura imprecisa” a través de operaciones de desdibujamiento, superposición, intersección, expansión, descomposición, complejidad, ambigüedad, multivalencia, etc. La clásica **figuración (figurativa: figura definida; configuración: forma configurada; representación, narración, ilustración)** se disuelve y aparece lo **figural (condición, literal o metafóricamente, tensa, imprecisa o borrosa)**, tal como sostienen Lyotard, Deleuze y, en consonancia, tal como Eisenman propone en su obra.

25 | INTERMEDIO FIGURATIVO 25.2 | Negativo-Positivo, dibujo, 1948-60, Bruno Munari

En esta transposición de la figura-fondo hacia la figura-figura, donde el fondo se convierte en figura o la figura en fondo, aparece como centro de atención y debate la cuestión dialógica de la “relación” y, por consiguiente, cobra protagonismo el espacio que se encuentra entre los dos: surge un “espesor”, nuestro ámbito o espacio *intermedio figural*, ese “espacio límite” tanto mediador como separador cuya configuración puede ser más o menos definida. La operación poética de lo figural representa ese debate hasta al límite, toda vez que el espacio intermedio (**espacio de permanente tensión y transformación**) se dilata, se deforma, se desdibuja y se vuelve impreciso, casi fundiendo figuraciones y campos contextuales. Aparece el ámbito o **espacio intermedio en su modalidad figural**, vinculada al régimen de la imaginación nocturno de Eliade y de Durand (cf. Tabla categorial: capítulo II, 5.3.). El espacio intermedio, independientemente de su categoría matricial u objetual (cf. Tabla categorial: capítulo II, 5.4.), deja de ser metafóricamente una línea precisa de contorno para pasar a ser un **campo de fuerzas en permanente tensión**.

¹⁴² Marcoli, *L'immagine-azione/3, Progettazione*, Sansoni, Florencia, 1973, epígrafe de la lám. XXII.

Como escribió Deleuze en *Francis Bacon. Lógica de la sensación*¹⁴³, la pintura de Bacon es un buen ejemplo de lo *figural*, dado que su enfoque se halla precisamente en ese espacio intermedio entre figuras, fondos y no-fondos, en el que se producen todas las metamorfosis, transformaciones y angustias. Como dice Deleuze, entre *estructura*, *Figura* (como pura presencia: el *cuerpo sin órganos*) y *contorno*, y entre la aceptación y la anulación del fondo, se fugan *otros espacios* imprecisos, heterárquicos, dinámicos y estáticos a la vez, y perceptivamente desconcertantes. Son espacios o espacialidades de “devenir” que, como el propio Deleuze expone, en lugar de correspondencias formales, constituyen “zonas de indiscernibilidad” o de “indecidibilidad” entre el hombre y el animal, entre la estructura, la Figura y el contorno de la tela, entre dislocaciones, dilataciones y contracciones de la forma, entre las figuras, las no-figuras, los fondos y los no-fondos, entre las sensaciones (o las “histerias”), las incidencias y los accidentes, entre la construcción diagramática del espacio, la modulación, la luz, el color y la superficie, entre la segunda, la tercera y la cuarta dimensión, en definitiva, entre lo figurativo y lo figural. Son *espacios intermedios figurales* donde todo es “presencia”, una presencia excesiva e interminable, donde las formas, las líneas y los colores se liberan de la representación, del organismo fijo y cualificado, y de las clásicas leyes de la perspectiva. Una presencia más figural que figurativa, que “afecta” e “implica”, capaz de dislocar el sentido convencional de percepción (y de afectación) de lo pictórico en el observador: su mirada pasa a ser, necesariamente, polivalente y transitoria.

Podemos decir que, de todas las obras pictóricas analizadas en la presente investigación, quizá la de Bacon sea la que mejor alude al concepto de ámbito o *espacio intermedio figural* que proponemos, un espacio sobre el que la arquitectura actual cada vez indaga y construye más, un espacio en tanto que matriz de fuerzas, en tanto que condición del devenir, que revela atributos potenciales en el espacio encubiertos por lo formal.

“Siendo la tinta de óleo tan fluida, la imagen está siempre a punto de cambiar en cuanto trabajamos. (...) las personas no saben cuán misteriosa es, en cierto modo, la manipulación de la pintura al óleo. Porque mover el pincel, aún inconscientemente, de una manera y no de otra va a alterar completamente las implicaciones de la imagen. (...) Uso esa moldura (espacial) para ver la imagen, por ninguna razón más. Sé que ha sido interpretada como siendo muchas otras cosas. (...) Reduzco la escala de la tela dibujando en esos rectángulos que concentran la imagen. Solo para ver mejor. (...) miro fotos de animales todo el tiempo. Porque el movimiento animal y el movimiento humano se encuentran continuamente ligados en mi abordaje del movimiento humano.”

Francis Bacon¹⁴⁴

¹⁴³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, (título original: *Francis Bacon Logique de la Sensation*, 1981) 2005.

¹⁴⁴ Material documental recogido en el estudio de Francis Bacon, nº7 de *Reece News*, Londres, reconstituido en la Dublín City Gallery, exposición *The flight Lane*; y en la Fundación de Serralves, Porto, exposición *Caged-Uncaged* de 24enero-20abril de 2003. Traducción de la doctoranda.

El núcleo de nuestro estudio sobre *lo intermedio* reside en esta modalidad *figural*, cuyo enfoque se encuentra en el campo de la arquitectura actual, más precisamente de la arquitectura de finales del siglo XX y comienzos de nuestro siglo. Es una modalidad donde lo intermedio es entendido como ámbito, espacio, condición o lugar, en sus visibilidades, invisibilidades, imprecisiones y potencialidades. El estudio se apoya en el análisis paralelo que realizamos de esta misma modalidad *figural* en el campo del arte, donde emergen los conceptos de lugar-límite, intersticial, fronterizo e impreciso; y donde el carácter identitario de los objetos, ámbitos o espacios, se somete, de alguna forma, al carácter de la relacionalidad entre los demás objetos o contextos. **En la modalidad *figural* de lo intermedio surge el valor de la relación y de la interacción, y la importancia concedida al devenir frente al ser, propio de la cultura contemporánea**, confiriendo a todas las obras que estudiamos una ambigüedad común: la de **una forma que está en vías de realización**, o la de **un espacio que se presenta más o menos tensionado**. Una ambigüedad o una tensión magníficamente expresada en el carácter dinámico del concepto del *“in-between”* de Eisenman.

Eisenman se inspira en la acepción de “figural” de Deleuze para constituir su concepto arquitectónico de *in-between* (intermedio) y desde él, indagar, dibujar y construir sus espacialidades intermedias, tal como analizamos en la presente investigación a través de cuatro de sus obras: los proyectos de la Casa Guardiola (Puerto Santa María, Cádiz) y de la Iglesia para el año 2000 (Roma), la Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura Aronoff (Cincinnati, Ohio), y el Monumento para las Víctimas del Holocausto (Berlín), (cf. capítulos IV y V). En todas estas obras, aunque de modos distintos, la forma procede de un proceso de “espaciamento”/“*spacing*” y constituye, entre continuidades y discontinuidades, su espacio intersticial fronterizo, un espacio de tensión permanente, característico de la arquitectura de Eisenman, directamente vinculado a los conceptos de proceso, complejidad y ambivalencia.

Entre sentido y sinsentido, entre orientación y azar, entre real y virtual, entre vacío y lleno o entre territorio, edificio y usos, el **“tropo de lo intersticial”** surge en Eisenman y en la mayoría de las obras que estudiamos del hecho de “desdibujar” o “hacer borroso”, aunque se haga de formas distintas. El **espacio intermedio *figural*** presente en todas las obras que presentamos se formaliza en esta dinámica y en la integración de la tecnología informática como agente operativo en el proceso de concepción. Se trata de un espacio formal, espacial o perceptivamente, impreciso, complejo, borroso, no representativo/ilustrativo. Es un espacio denso de relación e interacción, cuya geometría puede ser más o menos compleja. Un espacio de transformación o transfiguración entre el sentido y el sinsentido, entre lo objetivo y lo no objetivo, entre figuras, no-figuras, fondos y no-fondos. Un espacio cuyo valor emerge en esa interacción formal-espacial-perceptiva, más o menos compleja o activa, entre una cosa y otra.

3.1.2. El espacio *intermedio figural* y su dinámica enigmática

“(La) ambigüedad no es una imperfección de la conciencia o de la existencia, es su definición.”

Merleau-Ponty¹⁴⁵

Consideramos que lo importante en el *espacio intermedio figural*, un espacio que se puede configurar, física o metafóricamente, como una huella, un rastro o un indicio legible, se encuentra en su **naturaleza enigmática**. Se trata de una naturaleza imprecisa, sugerente e inestable, que rompe lo conocido y se abre a **lo inesperado**, a **lo ambiguo**, a **lo misterico** –al *cerco hermético*, como diría Trías–, y cuyas metáforas podrían ser lo *translúcido*, la *penumbra* o la *espuma* (cf. en este capítulo II, 4.1., 4.2. y 4.3.). Es una naturaleza, incompleta, abierta o inacabada, una naturaleza en permanente devenir, predispuesta a la interrelación o a la participación de los que la experimentan. Es, en fin, una naturaleza que puede suscitar la experiencia contemplativa o imaginativa, o la acción interpretativa o productiva, de quien percibe, habita u ocupa ese espacio intermedio.

En la arquitectura, la **dinámica enigmática** del *espacio intermedio figural*, al igual que la del espacio esférico de Sloterdijk, reside en la tensión de sus propios constituyentes (formales, funcionales o perceptivos), así como en la tensión paradójica entre la apertura y la impenetrabilidad a otros espacios, ambientes, usos, funciones, etc., es decir, a otras “figuras” o “fondos”. La naturaleza enigmática y tensa del *espacio intermedio figural* –directamente relacionada con su carácter indicial, abierto, incompleto, inconcluso, impreciso– tiene un cariz tanto receptivo como proyectivo, ya que por un lado acoge y posibilita la intervención/participación, y por otro lado afecta o inquieta. Así pues, todo **espacio intermedio figural** es un espacio **a la vez dinámico y pasivo, un espacio que se plasma en ese umbral entre lo objetivo y lo no-objetivo, entre la configuración y el vacío, entre la presencia y la ausencia, entre el lenguaje y el silencio**. Un espacio en el que se enaltece tanto la forma como el vacío. Un espacio en el que se valoran las figuras, y los fondos, así como la tensión que se genera entre ellos. Un espacio en el que podemos experimentar ese enigmático y más o menos complejo campo de fuerzas, que se ha constituido entre un dibujar –que rompe el vacío o el silencio– y un borrar –que rompe la configuración.

“El lenguaje realiza, rompiendo el silencio, aquello que el silencio no consiguió.”

Merleau-Ponty¹⁴⁶

¹⁴⁵ Retirado en *arq./a – Revista de arquitectura e arte* nº8, Lisboa, jul-ago, 2001, p.67. Trad. de la doctoranda.

¹⁴⁶ En Peter Sloterdijk, Hans-Jürgen Heinrichs, *O Sol e a Morte*, Relógio D'Água, (1ª ed. 2001, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main) 2007, p.239.

Se trata por lo tanto de un espacio (arquitectónico o artístico) semántica y sintácticamente sugerente, tanto orientador como dislocador; no se trata de un espacio determinista o perfectamente definido. Es un **espacio de posibilidades, de sentido y de sinsentido, cuya forma se define más por cualidades estructurantes y genéricas, y no tanto por el rigor de las cantidades, de las proporciones, de los detalles o las especificaciones**. En la arquitectura, tal como mostramos en todas las obras que presentamos, es un espacio de incesante resonancia formal, lumínica y perceptiva, aunque esa resonancia pueda ser más o menos sutil, y aunque su geometría pueda ser más o menos compleja.

Por todo ello, el ámbito o *espacio intermedio figural* posibilita la aparición de ese espacio imaginario que habita en potencia en todos nosotros. Este emerge entretejiéndose con el espacio de la realidad más concreta a través de un despertar de la memoria y de una activación de la imaginación, y lo hace conmoviendo nuestra capacidad relacional y estimulando nuestro ímpetu o deseo de expansión creativa. Como usuarios, su tensión y resonancia más o menos sutil nos llama a salir de nosotros mismos y del mundo al que estamos acostumbrados para experimentar otras condiciones espaciales y perceptivas, y desde ahí recrear otras posibilidades de diseñar, habitar u ocupar los espacios.

“Cuando pierdo el mundo como esfera expansiva, soy un punto muerto en un contorno indiferente e inalcanzable.”

Peter Sloterdijk¹⁴⁷

26 | FIGURAL ENIGMÁTICO, Place de la Concorde, Invierno, G. Seurat

Roland Barthes habla de la existencia de un **“sentido romo”** y de un **“sentido amable”**. Mientras que el sentido amable es lo “evidente”, lo definido e instituido y que es accesible a una interpretación convencional, el sentido romo (no aguzado, tosco) existe en la “penumbra”, envuelto en velos, por

¹⁴⁷ Sloterdijk, en P. Sloterdijk, H-J. Heinrichs, *O Sol e a Morte*, Relógio D'Água, (1ª ed. 2001, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main) 2007, p.210. Trad. de la doctoranda.

eso para desvelarlo, interpretarlo o producirlo es necesaria una acción/participación. Es decir, en el sentido romo emerge la necesidad de una indagación, de una relación o interacción: **emerge el valor del proceso.**

Por tanto podemos considerar que el *espacio intermedio figural*, en tanto que espacio fronterizo de tensión, tiene un “sentido romo”, mediato (no inmediato), promotor de un proceso o de una interacción. De hecho, en todas las obras que presentamos en la presente investigación se vuelve patente este sentido romo, sea bajo la forma de una contemplación, como activador de la imaginación, o como promotor de múltiples posibilidades de ocupación espacial (en el caso de las obras de arquitectura). Es decir, **el espacio intermedio figural por su naturaleza enigmática, que asociamos al sentido romo de Barthes, promueve la apertura a “tierras nuevas”,** tanto en la experiencia del usuario/observador como en la perspectiva de quien lo produce, impeliendo a nuevas u otras espacialidades todavía por conquistar. Se trata de un espacio, ámbito o espacialidad figural cuyo sentido romo y cuya naturaleza enigmática se revelan al usuario u observador de modo inesperado, y muchas veces donde él menos se lo espera, como en el caso de las Piscinas (en Leça da Palmeira) y de la Iglesia (en Marco de Canaveses) de Siza, en cuya tensión de contrastes a nivel de forma, luz y materia, se activan la percepción o experiencia contemplativa e imaginativa.

En nuestro estudio de *lo intermedio*, la formulación de Freud de que “todo lo que carece de ‘espesor’ aproxima el objeto analítico” es digna de ser tomada en consideración, dado que **todo** ámbito intermedio (figurativo o *figural*) **se constituye de alguna forma como una “espesura” –un espesor- en tanto que tensión o densidad formal-espacial.** Cuanto mayor es esa tensión o densidad, mayor es el “sentido romo” y la “naturaleza enigmática” del espacio, y mayor es su capacidad de afectar y provocar una interacción en el usuario. Las obras de Eisenman son un buen ejemplo de ello.

El espacio intermedio figural que estudiamos reside en ese espectro tan largo de “espesuras” intermedias, fronterizas, imprecisas, dinámicas y muchas veces enigmáticas que, en muchas obras de la arquitectura contemporánea, se contraen y distienden ambivalentemente entre la figura y el fondo, la parte y el todo, el objeto y el sistema, el interior y el exterior, o entre la condición horizontal, la vertical y la diagonal.

Como nos muestran tan claramente los **dibujos de Giacometti** que presentamos (cf. capítulo III, 1.5.2.), el ámbito o *espacio intermedio figural* que investigamos, literal o metafóricamente, entre un dibujar y un desdibujar, “desconstruye” o disloca la percepción o experiencia de lo conocido o de lo convencional, para abrir nuevas posibilidades de entendimiento, de creación y de producción, tanto en el campo artístico como en el de la arquitectura contemporánea.

3.1.3. Lo *intermedio figural* y algunos antecedentes

“Para Deleuze, lo figurativo no es una condición universal, sino una convención que deriva del sistema de perspectiva renacentista y de lo que se ha pensado que era una relación natural del sujeto con el objeto. Por tanto, el intento del Movimiento Moderno de escapar a través del Cubismo, del Stijl y del Constructivismo era solo un síntoma del problema. **Otra manera de deshacerse de la memoria de lo figurativo, que fue incluso suprimida por los abstraccionistas modernos, es a través de lo puramente figural.** Deleuze sugiere que esto puede ser posible a través de un proceso de desdibujamiento. **Es importante entender la diferencia entre un desdibujamiento literal y uno conceptual: uno tiene lugar en dos dimensiones; el otro tiene lugar en tres dimensiones. (...) esta es otra diferencia importante entre la arquitectura y la pintura.**”

Peter Eisenman¹⁴⁸

La clásica consistencia figurativa –asociada a la separatividad entre entidades (objetos y fondo), a los contornos definidos y a la representación en perspectiva lineal– se rompe y se desdibuja con vehemencia en ciertos momentos importantes de la historia del arte y de la arquitectura.¹⁴⁹ A continuación repasamos estos momentos, pues consideramos que son representativos para el debate sobre el ámbito o *espacio intermedio* en su modalidad *figural* tal como lo entendemos. Fueron anuncios en el arte y la arquitectura que, de algún modo, abrieron el camino a cierto modo de pensar y dibujar la arquitectura en nuestros días, o más concretamente, al tema de lo *intersticial*, de lo *fronterizo* y de lo *impreciso*, a los *espacios intermedios figurales* de la arquitectura contemporánea.

En el **campo del arte**, el debate sobre el *espacio intermedio* aparece con la sensibilidad sentimental y subjetiva del **Romanticismo**. Este movimiento surgió en la Alemania y el Reino Unido de finales del XVIII, desarrollándose a lo largo de la primera mitad del XIX y extendiéndose a otros países. Es un movimiento cultural y político que emerge como reacción revolucionaria contra el racionalismo de la Ilustración y el Clasicismo. Confiere prioridad a los sentimientos, apela a lo subjetivo a través de la exaltación del yo, y rompe las reglas estereotipadas de la tradición clasicista. Su intrínseca ligación armónica con la naturaleza condujo a la valorización de lo subjetivo y lo no-objetivo, lo poético, la voluntad e imaginación creadora, lo espiritual, lo irracional y lo oculto, todos ellos aspectos que se tradujeron en la tela pictórica bajo **la resonancia de la idiosincrasia, la diferencia, la mancha, lo ambiguo, la penumbra, lo misterico**, etc..

¹⁴⁸ Peter Eisenman, “*Procesos de lo Intersticial*”, *El Croquis* nº83: *Peter Eisenman 1990-1997*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997, p.27. Subrayado de la doctoranda.

¹⁴⁹ Hablamos de la figura clasicista y figura renacentista como configuración de contornos definidos, así como de la figura ilustrada como forma pura y autónoma que contesta el ontologismo figurativo renacentista y traduce sublimemente los arquetipos. Hablamos de la expresión formal figurativa o icónica que se resume en la más o menos nítida separación entre entidades –objetos y fondos– representadas o construidas bajo la perspectiva regida por las leyes de la óptica.

El debate continúa con el **Impresionismo**, surgido en las últimas décadas del siglo XIX como reacción al Realismo y a la academia. En la pintura el trabajo sobre la luz, el color y el movimiento, plasmado a través de la pincelada suelta y de la simultaneidad de tiempos en una misma tela, pretende capturar las variaciones de la naturaleza. Como consecuencia, se desdibujan los contornos, las figuras y los momentos, y todo se vuelve subjetivo o, incluso no-objetivo: una condición espacio-temporal fronteriza e imprecisa, un ámbito intermedio figural. Es decir, son experiencias pictóricas que intentan captar, subjetivamente, las impresiones de lo observado a lo largo del tiempo, del momento o del día, como hizo **Monet** en su obra, siendo buenos ejemplos de ello *Impresión, sol naciente* (*Impression, soleil levant*, 1872) y los estudios de *La catedral de Rouen*. Esas “impresiones simultáneas” de las variaciones del espacio y del tiempo, cargadas de emoción o sentimiento, son los *espacios intermedios figurales* de la pintura impresionista, pues constituyen un ámbito intermedio formal y perceptivo de «impresiones e imprecisiones» entre lo objetivo, lo subjetivo y lo no-objetivo.

El **Cubismo** analítico nos conduce a otro momento importante del debate sobre lo *intermedio figural*, dado que tuvo repercusiones considerables en la arquitectura del siglo XX, especialmente a partir de finales de los años 80 hasta nuestros días. Destaca la pintura de Picasso y Braque, con sus “composiciones descompuestas” de múltiples visiones fragmentadas superpuestas que transgreden, transfiguran o descomponen geométricamente la figuración o la objetividad de la percepción común (cf. capítulo III, 2.1: *El Portugués, Braque: entre plano y profundidad*). Al mismo tiempo nos encontramos con las experiencias formales **futuristas** de, por ejemplo, Boccioni, Carrá, Balla, Severino y Edgerton, entre otros. Nos encontramos también con la liberación espacial de los artistas y arquitectos **neoplasticistas** holandeses (Mondrian, Van Doesburg, Van Eesteren, Rietveld, Oud, entre otros), influenciados sin duda por la arquitectura norteamericana de Wright y, quizá, de algún modo, inspirados por autores tan distintos¹⁵⁰ como Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Taut, Worringer, Bolland, Schoenmaekers, Poincaré. Al mismo tiempo se producen los experimentos paroxistas **dadaístas** en los que Duchamp y Schwitters alcanzan especial relevancia. De Duchamp destacamos *El desnudo descendiendo las escaleras* (1911-12) y el *Gran Vidrio* (1915-23) (cf. capítulo III, 2.4.: El Gran Vidrio, Duchamp: el *espacio-luz* entre apariencias, reflejos e invisibilidades). En cuanto a Schwitters, cabe destacar la compleja instalación deconstructivista muy arquitectónica *Merzbau* (1918-38), repleta de

¹⁵⁰ Cornelis van de Ven, en *EL espacio en arquitectura*, considera el neoplasticista holandés De Stijl un movimiento expresionista, en el sentido de Hegel: en tanto que “perfecta expresión de una idea”. Explica que Van Doesburg en su período pre-abstracto estaba interesado en la obra tanto de Van Gogh como de Daumier, y que la pequeña biblioteca de De Stijl contenía obras de significado muy distinto, como son las de Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Taut, del grupo *Der Sturm*, Worringer y Scheffler, Bolland, Schoenmaekers, Poincaré, la del filósofo del Renacimiento temprano Giordano Bruno, o las de filósofos contemporáneos locales como Cohn, Ubink y De Vries, que se interesaron por los aspectos más místicos del espacio-tiempo (4ª dimensión). Cf. Cornelis van de Ven, *El espacio en arquitectura*, trad. castellana de Fernando Valero, Cátedra, Madrid, (ed. original: *Space in Architecture*, 1977) 1981, p.251-253.

volúmenes, planos plegados y fragmentos de madera superpuestos e interceptados, como “vacíos contenedores de memorias”, instalación seguramente inspirada en las obras contemporáneas de amigos como Mondrian, Malevitch, Arp, Gabo, Lissitsky o Van Doesburg.

Según Lyotard –y también según Derrida y Deleuze– la **obra de Cézanne**, considerado por muchos como el padre del cubismo, es **la obra que mejor representa la tendencia hacia el fin de la representación pictórica y, en consecuencia, hacia el fin de la visión objetual/figurativa y centralizada del mundo** típica de la visión perspectivista. Todos estos pensadores consideran que la obra de Cézanne es la que mejor anunció la tendencia a la “des-simbolización” en la pintura. Según Lyotard esto significa **una liberación del deseo**, una liberación del valor del cambio de la obra, algo que hasta entonces había sido rechazado por las visiones marxista y psicoanalista de Marx y Freud por su carácter deshumanizante. Para Derrida es una **negación o deconstrucción del valor de la “única” interpretación auténtica**. A su vez Deleuze lo considera como **el anuncio de lo *figural* en lo pictórico**.

Calabrese sostiene que en Cézanne la obra es algo de “absoluto”, una obra liberada de las formas figurativas/representativas/narrativas en busca de lo *figural*: “Las figuras son objetos (no solo artísticos) que no son ni transformables ni comunicables lingüísticamente: pertenecen a un orden de sentido que no es ni de la práctica (transformación) ni del lenguaje (comunicación)”.¹⁵¹ Lyotard mantiene que en la obra de Cézanne **la forma gana una expresión más energética y dinámica, y la pintura se disuelve**

27 | INTERMIO FIGURAL 27.1 | Le poète, 1911, Picasso, 27.2 | Merzbau, 1918-38, Kurt Schwitters
27.3 | Gran Vidrio, 1915-23, M. Duchamp 27.4 | El desnudo descendiendo las escaleras, 1911-12, M Duchamp

o se desconstruye en una especie de “explosión energética”, una explosión a nivel de “inscripciones cromáticas” que, en un proceso de *repetición en diferencia*, revela un régimen de impulsos de deseo creador: la manifestación de Eros o de la libido, de la energía susceptible de transformación/metamorfosis.

¹⁵¹ Cf. Omar Calabrese, *A Linguagem da Arte*, col. Dimensões, Presença, Lisboa, (1ª ed. original: *Il Linguaggio Dell'Arte*, Gruppo Editorial Fabbri-Bompiani, Milan, 1985) 1986, p.85. Trad. de la doctoranda.

Al hacer complejo el campo óptico del punto fijo de la pintura anterior, el **cubismo** desarrolló un método representativo de las relaciones espaciales que constituyó el germen de los principios formales de la nueva concepción espacial. Como podemos observar en algunas obras de Cézanne, y en casi toda la obra de Picasso, Gris o Braque, las figuras u objetos se presentan “cubificadas” –o “descubificadas”– en múltiples perspectivas simultáneas: de frente, de lado, de arriba o de abajo, como si estuviéramos rodeándolas. Los puntos de vista se multiplican y complican, todo se enlaza, interpenetra e interrelaciona, hasta que llega un momento en que la tradicional relación figura-fondo definida se deshace.

En el cubismo analítico se produce la **transición de una relación figura-fondo a una relación figura-figura**, donde ya no se distingue el primer plano del trasfondo. Todo se convierte en figura y el espacio pictórico adquiere una nueva dimensión: el espacio-tiempo, una espacialidad intrincada e imprecisa entre figuras que se revelan y desvelan como podemos observar en el *Portugués* de Braque, obra que analizamos en el capítulo siguiente.

Para el **Futurismo** el tema principal, tanto en el campo artístico como en las propuestas arquitectónicas, lo constituían el **movimiento** y la **velocidad**. Lo importante era captar, explorar y percibir el movimiento en su propia acción en el tiempo, tal como nos revelan la pintura y la escultura de Boccioni (*Elasticidad*, 1911; *Botella evolucionando en el espacio*, 1911-12), la pintura de Carrá (*Dynamisme musculaire, simultanément*, 1912), de Balla (*Velocidad; Swifts: recorridos de movimiento y secuencias dinámicas*, 1913), la danza como movimiento de masas de Gino Severino (*La danza pan-pan*, 1911), o la *Fotografía de un tenista en movimiento* (1939) de Edgerton. O de un modo más sencillo y prolongado, tal como nos revela *El desnudo descendiendo la escalera* (1912) de Duchamp. Debido a la captación, al análisis y fraccionamiento del movimiento, en todos estos casos emerge la condición figura-figura, que aparece dinamizada, desdibujada o borrosa bajo múltiples y simultáneas espacialidades.

Según Cornelis van de Ven, de entre todos estos movimientos de la llamada Vanguardia artística, el **Neoplasticismo**, conocido como el *De Stijl* –nombre de la revista a la que estaban vinculados artistas y arquitectos neoplasticistas holandeses–, fue el que proclamó más explícitamente la **“idea de espacio como principio artístico”: la pura expresión del espacio**.¹⁵² Esta corriente entendía el arte no como la expresión de la materia o la representación de la experiencia sensual de la sustancia, sino como la expresión de la idea espacial en la que **se enaltecían las “relaciones” intrínsecas estructurantes entre espacio, forma y color**. Entendían el arte como la expresión en la que se enaltecían la geometría, la autonomía plástica o la forma como auto-referente. Como señala van de Ven, el arte era concebido como “la expresión directa del contenido espiritual por medio de la pura relación de forma y color (*Ombeelding*)”¹⁵³.

¹⁵² Cornelis van de Ven, *EL espacio en arquitectura*, *idem*, 1981, p.251-271.

¹⁵³ Cornelis van de Ven, *op cit.*, 1981, p.254.

Todos estos movimientos artísticos, proponen la **captación del movimiento, de la velocidad y del tiempo**, en momentos fijos sacados de su constante devenir, presentando una **percepción multidimensional del espacio**, no solamente óptica. Es una percepción y una composición en el tiempo y en el espacio, que se revela en la obra, analítica y sintéticamente, a través de **series de “intervalos” entre momentos secuenciales**. El concepto de tiempo es sustituido por los de **“temporalidad” y “temporalización”**, y el de espacio por los de **“espacialidad” y “espaciamiento”/“espacement”/“spacing”**, todos ellos términos muy explorados en las experiencias arquitectónicas actuales y que, seguramente, se revelan más consensuales con la percepción y la vida en nuestra contemporaneidad.

“La forma no debe ser considerada un mero envoltorio, susceptible de recibir indiferentemente cualquier cosa. Lo importante no es lo que contiene, sino cómo se transforma. Ella posee el ‘genio de la impropiedad’: como Proteo, cambia constantemente, nace de una mutación y prepara otra. El movimiento de la forma ya no es trascendencia, sino tránsito, es decir, la continua, incesante transformación de la forma”

François Dosse¹⁵⁴

Todas experiencias de las vanguardias artísticas modernas, realizadas sobre todo entre 1890 y 1930 proponen una **nueva percepción del espacio y el volumen** en el arte, reduciendo las cualidades estéticas espaciales en su infinitud, toda vez que la concepción tradicional era considerada limitada y unilateral.

Para la física moderna el espacio es concebido con relación a un punto de vista móvil, en una relación intrínseca de “espacio-tiempo”. Esta **nueva concepción espacial** refuta la anterior concepción de la física newtoniana de la ontología del espacio y del tiempo –donde el espacio era una entidad absoluta y estática– y conduce gradualmente a la plasmación de otra percepción del espacio y de la realidad en los distintos campos del conocimiento y de la cultura. La esencia de esta nueva concepción pasa a estar en el carácter multifacetado y en la infinita potencialidad de relaciones que la realidad contiene. Son aspectos culturales y científicos que fueron anunciados por las vanguardias artísticas de distintos modos y que, más o menos conscientemente, han inspirado las propuestas arquitectónicas desde el Modernismo –de un modo más *figurativo*: el edificio como “objeto” autónomo de límites definidos y transparentes, asentado en el suelo y yuxtapuesto al conjunto edificado– hasta nuestra contemporaneidad – de un modo más *figural*: el edificio de límites imprecisos entendido como “campo de fuerzas” que cada vez más se interpenetra, hunde o superpone con todo el contexto, natural y edificado.

Emerge la importancia del espacio y de la representación secuencial del tiempo, que ganan un valor relativo y multidimensional. La relación intrínseca entre el espacio y el tiempo cobra relevancia

¹⁵⁴ François Dosse, *História de Estruturalismo I. O Campo do Signo*, 1944-1966, trad. brasileira, Ensaio, São Paulo, 1993, p.67. Trad. por la doctoranda.

y los conceptos de **espacio-tiempo** y de **simultaneidad** pasan a ser un tema protagonista tanto en el arte como en la arquitectura. Se niegan los clásicos principios compositivos (canónicos, armónicos y universales) y su confinamiento del espacio. Se dibuja, descompone o destruye el vigor de las relaciones formales cúbicas del espacio autónomo, cerrado o separatista, para experimentar otras posibilidades de interrelaciones formales entre llenos y vacíos, o entre la línea, el plano, el volumen y la profundidad. Emerge el **valor del vacío, de los intersticios, de las formas ingravidas, de las espacialidades flotantes y dinámicas entre los planos, los volúmenes y la luz**. Se manipula o descompone la retícula rígida y ortogonal, se repliegan y superponen los planos (los *collages*), y se fragmentan las imágenes, con la intención de representar el *movimiento* en la *secuencialidad* del tiempo y de conquistar otros espacios.

Esta era la propuesta de Cézanne y de todas estas vanguardias artísticas, que percibían los objetos y los volúmenes a su alrededor “relativamente”, desde distintos puntos de vista y sin predilección por ninguno, aprehendiendo simultánea y ambivalentemente su constitución interna y externa en interpenetraciones sucesivas entre figuras y fondos.

A partir de aquí, tanto en el arte como en la arquitectura, se destituye de algún modo la histórica profundidad de campo y **se instala la multidimensionalidad anti-prospéctica a través de la cuarta dimensión, introduciéndose el principio de la simultaneidad del espacio-tiempo**, demostrado por Einstein en 1905¹⁵⁵, y tan defendido por el matemático Minkowski a partir de 1908. Según Francastel, en el siglo XX la nueva representación del mundo, consecuencia del progreso de la ciencia y la técnica, hizo desaparecer el espacio plástico euclidiano para instalar la velocidad, el ritmo y el movimiento en sus múltiples visiones secuenciales.

En la **arquitectura**, donde el concepto de espacio pasa a estar interrelacionado con el de tiempo, se introduce una **multiplicidad de relaciones formales y perceptuales** que impone distintos posicionamientos del usuario en la aprehensión o experiencia arquitectónica (la tan afamada *promenade architecturale* defendida por Le Corbusier) y, consecuentemente, distintas posibilidades de habitabilidad y entendimiento de la arquitectura. A partir de aquí la arquitectura se interesa por explorar la forma fragmentada y dinámica y a lo largo del siglo XX el espacio arquitectónico se vuelve cada vez más indeterminado, orgánico y *figural* en sus límites y en las relaciones entre la forma y la función/usos. El usuario deja de captar el lugar arquitectónico en su estructura global y/o autónoma para, a través de sucesivas visualizaciones, pasar a moverse/desplazarse literal y perceptivamente “entre” las espacialidades y las mayores o menores profundidades de campo, tanto interiores como exteriores. Se da la “destrucción (orgánica) de la caja”, en la que Wright, con su proyecto de la Casa Heurtley (1902), fue protagonista.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Como se puede ver en el inicio de su famosa obra *Elektrodynamik bewegter Körper*.

¹⁵⁶ Según refiere Cornelis van de Ven en *El espacio en arquitectura*, Wright fue protagonista en la “destrucción

En la arquitectura se introducen otras posibilidades de forma, espacio y uso, así como otras lecturas del lugar arquitectónico, que oscilan entre la percepción analítica de detalle formal y la percepción global de edificio o del paisaje envolvente, hasta el punto que en ciertas obras de la arquitectura actual, como las que presentamos, las referencias de profundidad (perspectiva) y geométricas globales pasan a tener tanta importancia como las referencias de plano y detalle.

Si volvemos unos siglos atrás vemos que el debate sobre el *espacio intermedio* en la arquitectura empieza teniendo un importante apunte en el **Barroco**, con la primacía de la relación entre los objetos, los elementos, las espacialidades, los edificios o los lugares. Hablamos del valor del recorrido, del valor de las interrelaciones estructurantes de los lugares, de las formas, de los elementos o de los símbolos sociales de poder. El valor de la relación o del elemento intersticial, desde la escala del detalle, como por ejemplo, el tan barroco *poché* en tanto que *figuración* sólida intersticial¹⁵⁷, hasta la escala de lo urbano, como por ejemplo el plano de Sixto V para Roma de finales del siglo XVI, plasmaba geométrica y funcionalmente las relaciones entre la Iglesia y el Estado. El espacio barroco destituye la visión lineal y la fijación perspectiva de la mirada para valorar la interrelación entre objetos y campos, la fluidez y el sentido del devenir: la mirada ahora deambula o se pasea entre toda la estructura, entre las figuras, los fondos, las sombras, los matices y la transfiguración, que dan el sentido de la impermanencia en su permanencia. El límite es el espacio entre el vacío y la materialidad de los muros y todos sus sistemas de relación. Se construye un espacio dinámico, fluido y seductor, en el que son dibujados tanto el vacío como la materia densa de los muros.

El debate sobre el *espacio intermedio* tuvo otro momento importante, aunque no en su modalidad *figural*, con el surgimiento de la transparencia en la arquitectura –del acero, del hormigón armado, del cristal– a partir de finales del siglo XIX como consecuencia de los avances tecnológicos y demás investigaciones llegados de la Revolución Industrial. La transparencia llama al debate en la arquitectura sobre el ámbito intermedio y el tema de los límites, cobrando cada vez más importancia las relaciones formales, espaciales y lumínicas entre los espacios, sobre todo a raíz de las investigaciones y experiencias arquitectónicas del **Movimiento Moderno**, que siguen teniendo

(*orgánica*) de la caja” –que es como el propio Wright definía su arquitectura– y gozó de gran influencia entre los arquitectos europeos de vanguardia (arquitectura de la Europa occidental) siendo reconocido tanto por expresionistas como por neoplasticistas, sobre todo por los arquitectos holandeses que tuvieron conocimiento de su obra –como por ejemplo en el proyecto para la Casa Heurtley (1902) o en el edificio Templo de la Unidad en Oak Park, Chicago (1906)– a través de la publicación Wasmuth titulada *Ausgeführte Bauten* de 1911. De cualquier modo, comenta Van de Ven, en 1911 Berlage viajó a los Estados Unidos para ver la obra de Wright, volviendo a Holanda entusiasmado y contando que Wright era “el más importante de los arquitectos vivos de la época, en gran parte debido a su especial empleo de la “tercera dimensión”. Cf. Cornelis van de Ven, en *El espacio en arquitectura*, op. cit., 1981, p.300-301.

¹⁵⁷ El *poché*: elemento estático e inerte articulado entre dos o más espacios, como un muro, una columna o una fachada. Su configuración formal depende del vacío que lo delimita, es decir, solo puede ser entendida a través de la lectura de la relación entre lleno y vacío. Es a través del vacío que la masa sólida se configura y expresa.

importantes repercusiones en la arquitectura actual. La estructura se aligera, las ventanas se amplían, los muros se diafanizan, y las relaciones espaciales, lumínicas y perceptuales entre los espacios – entre los interiores, y entre los interiores y los exteriores– se intensifican y se vuelven más evidentes.

Con la transparencia las perspectivas espaciales empiezan a interceptarse, a acumularse o a superponerse entre distintas profundidades de campo, y la condición de “entre” en tanto que ámbito o espacio perceptivo de relación e interacción emerge más compleja (diáfana) y se revela, pasando a ser objeto de atención de los arquitectos. **Emerge en la arquitectura el valor de la “transparencia” (“a través de la apariencia”) en la que todo se conecta y se relaciona.** Se trata de una arquitectura en la que el ámbito o espacio *intermedio* se desdensifica y se vuelve, literalmente, pura relación entre figuras y fondos. Es una arquitectura que propone una nueva unidad espacial que trae consigo la abolición de la segregación entre interior y exterior. Esta arquitectura otorga una nueva atención a la superficie (plano) y a la transparencia, y los espacios se vuelven lugares diáfanos de pasaje, reversibilidad o posibilidad, a los que podemos asociar el concepto de *imagen-cristal* o *plano cristalino* que utiliza Buci-Glucksmann¹⁵⁸ cuando alude al cristal deleuziano: “Hacer ver el tiempo, atravesarlo, captarlo en sus improntas y sus estratos, en diferido o en directo, tal es sin duda una de las grandes obsesiones del siglo XX, que de entrada se ha situado bajo el signo del tiempo, e igualmente del espacio-tiempo. Hasta el punto de que la transparencia y lo diáfano lo han invadido todo, y la cultura

¹⁵⁸ Según Buci-Glucksmann, la idea de cristal –*imagen-cristal* o *plano cristalino*–, asociada a una condición de incorporeidad, neutralidad, cristalinidad, vaciamiento, y abierta a la indiferencia, a la inexpresividad, a la frialdad, a la duplicidad y al desafecto, se integra en la apología que las transparencias realizan en la modernidad en tanto que “arte como producción de superficies”. Se trata de una transparencia en la que el montaje y la fragmentación son recursos recurrentes que, tanto en el arte como en la arquitectura, convocan ambigüedades, duplicidades, virtualidades, híbrides en los planos y espacios, así como indiferencias, inexpresividades, impasibilidades, ausencias de corporeidad o vaciamientos sintácticos y semánticos, entre continuidades y discontinuidades, característicos de la dimensión de lo virtual. Es la *imagen-cristal* que refiere Buci-Glucksmann, que se destituye de fondo, de espesura y de interioridad, y que surge como una piel substantivando el plano. Una imagen, una transparencia y una metáfora que, mediante el vidrio o el cristal, se desprende de la esencia intestina platónica rumbo a una idea de incorporeidad y de superficie, que Buci-Glucksmann denomina “principio de indiferencia” del arte moderno: todas las superficies se vuelven lugares de pasaje, reversibilidad o posibilidad, donde la indiferencia es la modalidad de la impasibilidad con relación a los acontecimientos. Paradójicamente esta impasibilidad instala una impenetrabilidad, y los acontecimientos se vuelven superficiales –sin *espesor*, corporeidad o densidad–, como si estuviesen situados en la superficie reverberante de los cristales. El *plano cristalino* alude al cristal deleuziano (“todo se pasa en la superficie, como en un cristal que no se revela a no ser en sus bordes”¹) y que, según Buci-Glucksmann, ha frecuentado todo lo moderno, desde el modernismo de Manet que supera el único horizonte de la pintura, al Gran Vidrio de Duchamp, a los cubistas, a los neoplasticistas, a las arquitecturas de cristal del siglo XX (Philip Johnson, Bruno Taut, Mies van der Rohe, entre otros) y a todas las teorizaciones de la misma época, desde la “abstracción cristalina” de Worringer a la “arquitectura de cristal” de Paul Scheerbart (*Glasarchitektur*, 1914), y a la “imagen-cristal” en el cine analizada por Deleuze. Cf. Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir – Une esthétique du virtuel*, Galilée, Paris, 2002; y Christine Buci-Glucksmann, *Estética de lo efímero*, Arena Libros, Madrid, (título original: *Esthétique de l'éphémère*, Éditions Galilée, 2003. 1ª ed. Arena Libros: 2006) 2007. Nota 1: Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, (1ª ed. original: 1969) 1997, p.75.

del cristal se ha vuelto la alegoría política y estética tanto del arte como de la arquitectura, elevada a la categoría de símbolo de la vida moderna.”¹⁵⁹

Se trata de una arquitectura que tuvo a Wright como protagonista; que fue divulgada por Van Doesburg junto con el movimiento neoplástico, y anunciada por Kiesler en su manifiesto y pabellón *Cité dans l'Espace* neoplásticos en la Exposición Internacional de París (1925); que fue adoptada por la Bauhaus; y que tiene como máximo exponente la obra de Mies.

“La expresión de espacio exterior es errónea, engañosa. No existe tal espacio exterior en lo que concierne al universo. Todo forma parte de la misma composición.”

F. Kiesler, 1961¹⁶⁰

Sin embargo, aún dentro del Movimiento Moderno, la **arquitectura neoplasticista** del **De Stijl** ha liberalizado y a la vez dinamizado el espacio, rechazando cualquier tipo de confinamiento clásico del mismo. Rompió con la caja arquitectónica tradicional, pasando de un espacio separatista de yuxtaposición, a un **espacio de interpenetración más dinámico e interactivo**, tan bien conseguido en las experiencias de arquitectos como Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren o Gerrit Rietveld. Es una arquitectura cuyo concepto fundamental, como ya hemos comentado, es ser expresión de la idea espacial, enalteciendo las “relaciones” intrínsecas estructurantes entre espacio, forma y color. El espacio deja de ser una unidad analítica o limitada por muros para volverse algo más universal, polivalente y flexible. El muro se horada o hace transparente, se dinamiza la forma, se flexibiliza el

28.1 |

28.2 |

28 | INTERMEDIO FIGURAL 28.1 | Contra-Construcciones, proyectos para viviendas, 1920s, Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren
28.2 | Casa Schröder, Utrecht, 1924, Gerrit Rietveld

espacio (planta abierta), se suprime perceptivamente la dualidad entre el interior y el exterior, y se propone una nueva expresión plástica para la arquitectura en la que los espacios deben fluir y las formas parecer flotar. Una arquitectura, como sostiene Van Doesburg, en tanto que “**síntesis monumental de las artes**” que, en alusión al ideal hegeliano de *obra de arte total*, debe integrar las

¹⁵⁹ C. Buci-Glucksmann, en Christine Buci-Glucksmann, *Estética de lo efímero*, *idem*, 2007, p.41.

¹⁶⁰ Kiesler, *Inside the Endless House*, Nueva York, 1966, p.404. Citado por Cornelis Van de Ven, *op. cit.*, 1981, p.261.

artes (sobre todo la pintura) y su expresión abstracta, y tener en cuenta tanto el espacio como el tiempo en su estructura compositiva. De esta arquitectura son buenos ejemplos sus “Contra-construcciones” –proyectos para viviendas realizados junto con Van Eesteren en los años 20 que, según él mismo, eran extensiones tridimensionales del plano pictórico–, la Casa *Schröder*¹⁶¹ de Rietveld en Utrecht (1924) o el Café-cine *L'Aubette* en Estrasburgo (reconstrucción hecha con H. Arp, 1926-28).

Según refleja Doesburg en su conocido manifiesto neoplasticista de diecisiete puntos (*Hacia una arquitectura plástica*, 1924), **“La nueva arquitectura es anti-cúbica**, esto es, los diferentes espacios no están comprimidos dentro de un cubo cerrado. Al contrario, las diferentes células del espacio funcional (incluso los voladizos, los volúmenes de los balcones, etc.) se desarrollan excéntricamente desde el centro a la periferia de cubo, de manera que las dimensiones de altura, anchura y profundidad reciben una nueva expresión plástica. Así, **la casa moderna dará la impresión de estar proyectada, suspendida en el aire, desafiando la ley de la gravedad.**”¹⁶² Es una arquitectura que indaga y valora la “idea de espacio” y su posibilidad de expresión/materialización en el *espacio-tiempo*, tal como anuncia Doesburg en su manifiesto: “Espacio y tiempo. La nueva arquitectura no solo tiene en cuenta el espacio, sino también el tiempo como aspecto de la arquitectura. **La unidad tiempo y espacio da a la arquitectura un aspecto nuevo y completamente plástico** (aspectos plásticos cuatridimensionales temporales y espaciales)”¹⁶³.

Se trata de una arquitectura “neoplástica”, que recusa el ornamento, proclama la integración de lo pictórico e indaga en las relaciones puramente espaciales, careciendo de importancia tanto la significación como la emoción. Es decir, se trata de una arquitectura que procura cierta tensión dinámica del espacio, que valora la **“composición de relaciones” dinámicas entre las formas, las geometrías, los colores y la luz** –los campos de fuerza donde muchas veces se prefiere la diagonal

¹⁶¹ Casa proyectada para y en colaboración con la decoradora Truus Schröder-Schräder, cuya idea base, inspirada en la ley de “las relaciones de equilibrios puros” de Mondrian, fue la de ubicar libremente en el espacio una serie de planos y volúmenes a través de un equilibrio dinámico. Es sobre todo en el piso superior donde la casa expresa los principios compositivos neoplasticistas. Ejemplos de ello son: la estructura espacial centrífuga con la escalera como único elemento vertical axial aunque descentrado (no está en el centro geométrico del piso); el espacio fluido, subdivisible con los paneles correderos, que se extiende hacia el paisaje a través de la prolongación de la cubierta; la larga ventana de la sala (sin mainel en esquina) que, cerrada o abierta, introduce una perspectiva diagonal y dinámica entre el exterior y el interior; la sensación/ilusión de incorporeidad dada por la transparencia, la luz y el uso del color, que interaccionan con los demás planos y volúmenes. Son todos aspectos que destronan las premisas clásicas y hacen patente la propuesta de una arquitectura “anti-cúbica”, tal como anunció Van Doesburg en su manifiesto.

¹⁶² Bernard Leupen Et Al (coord.); *Proyecto y análisis. Evolución de los principios en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, (1ª ed.: Uitgeverij olo Publishers, Róterdam, Holanda, 1993) 1999, p.56. Subrayado de la doctoranda.

¹⁶³ Cornelis van de Ven, *op. cit.*, 1981, p.258. Subrayado de la doctoranda.

o lo oblicuo¹⁶⁴ por contribuir a la tensión espacial— y también entre los componentes formales, las dinámicas perceptuales y el movimiento del cuerpo a través de los espacios (la expresión formal-espacial del *espacio-tiempo*). Hablamos de una arquitectura que conscientemente se despoja de las reglas o los instrumentos clásicos compositivos (ejes, simetrías, cánones, sistemas de proporción, estructuras simbólicas, etc.) y que propone la llamada **composición libre** para ordenar sus espacialidades. Es una arquitectura que contrapone los rígidos sistemas compositivos ortogonales, aunque muchas veces haga uso de la retícula como matriz o sistema básico de proporcionalidad, como fue el caso de la Casa Schröder de Rietveld. En la composición libre no hay reglas de composición fijas o rígidas, sino que, al igual que ocurre en las artes plásticas, se sirve de la sensibilidad para lograr sutiles juegos de equilibrio formal trabajados genéricamente entre cuestiones de unidad y de diferenciación bajo los conceptos de claridad (contrapuesta al caos), tensión (capaz de estimular la imaginación, tanto en el proyecto como en el lugar) y dinamismo (sugestión de sensación de movimiento y cambio, y expresión de la cuádrdimensionalidad del espacio-tiempo). Es un método de composición hoy día todavía utilizado por muchos arquitectos.

Estas experiencias proponían de una forma más o menos consciente la reformulación de la tradicional idea unitaria y definida de lo que era la imagen, la figura-fondo, el espacio, la forma-función, o la caja arquitectónica, y lo hace a través de la **integración explícita del espacio-tiempo-movimiento** (cuarta dimensión), y con ello a través de **la extrapolación de los límites formales conocidos y la implementación del concepto de espacio fluido**.

29.1 |

29.2 |

MIES VAN DER ROHE - BARCELONA 1929

29.3 |

29 | INTERMEDIO FIGURAL 29.1 | Monasterio de Santa María de la Tourette, 1957-60, Evieux-sur-Arbresie, Francia, Le Corbusier
29.2 | Proyecto para la Sala de Conciertos 1942, Mies van der Rohe 29.3 | Pabellón, Barcelona, 1929, Mies van der Rohe

Son experiencias que se dieron en las artes y en la arquitectura, primeramente a través de Wright y luego a través de los arquitectos de la descomposición neoplástica, y de otros arquitectos modernistas como Le Corbusier o Mies. Del primero destacan ejemplos como la Villa Savoye (1929), de retórica

¹⁶⁴ El término "oblicuo" se relaciona con el término "sublime" ("*sub-lim*" significa ser oblicuo con relación a un centro), y también con los términos "dubio", "ambiguo", "disimulado" ("oblicuar" significa "descentrar", y en términos figurados "proceder con malicia" o "sin rectitud"). Cf. Carlos M. Couto, *Estética e Invenção, ars inventendi*, Colóquio Artes, nº104.

purista de los planos blancos, así como el Monasterio de La Tourette (1957-60,) de cariz brutalista en hormigón visto y rugoso. En el caso de Mies son representativos el Pabellón de Barcelona (1929), las casas-patio (años 30), la Casa de Campo de Ladrillo (1924) y el proyecto para la Sala de Conciertos (1942). Todos ellos son ejemplos donde tanto la planta libre como la fachada libre eran elementos de composición en el proceso de diseño.¹⁶⁵

Sin embargo, todas estas propuestas modernistas, aunque muy distintas unas de otras, tenían por base o trasfondo el “pensamiento estético” o la tradición estética cuyos ideales de perfección y de conciliación (como “fin del conflicto”) valoran la armonía, la regularidad, la unidad orgánica y la contemplación, suprimiendo, o al menos suspendiendo, el dolor, la lucha y la diferencia, entendidos como “no-identidad” y “desemejanza”. Estos ideales y valores son refutados por el denominado “pensamiento de la diferencia”, todavía vigente en la actualidad, y que nace de un rechazo de la conciliación estética, buscando como alternativa la creatividad, la sorpresa, los incidentes, los accidentes, las sombras, la acción y nuevas posibilidades que pueden emerger de toda *tensión conflictiva*.¹⁶⁶ Con todo, consideramos que fueron experiencias que prepararon la condición intermedia, fronteriza y dinámica de lo *figural* de la arquitectura actual, condición surgida a finales del siglo XX.

Es decir, son experiencias artísticas y arquitectónicas iniciadas por las vanguardias modernas que más tarde, a finales de los años 80, fueron al límite a través de la descomposición o “destrucción” de la caja arquitectónica llevada a cabo por parte de la arquitectura basada en el **deconstructivismo**. En

¹⁶⁵ Ambos elementos proceden del concepto modernista de *Casa Dominó* (1914) de Le Corbusier y fueron formalmente enunciados en 1926 en su programa estético-constructivo, programa que presenta sus principales ideas arquitectónicas, y donde se incluyen los “cinco puntos de una nueva arquitectura” (pilotes –bloques elevados sobre pilares–, terraza-jardín –cubiertas planas ajardinadas–, planta libre, ventana longitudinal, fachada libre –independiente de la estructura–).

¹⁶⁶ El **pensamiento estético moderno** nace de una larga tradición que se remonta al siglo XVIII –más específicamente a Kant (*Crítica del juicio*: la estética de la vida y la estética de la forma) y a Hegel (*Lecciones de estética*: la estética cognoscitiva y la estética pragmática)– en la que el *sentir* se evoca y se relaciona con la estética. Se trata de una tradición estética cuyos ideales de perfección y de conciliación se manifiestan a través de la armonía, la regularidad, la homogeneidad o la unidad orgánica, y lo hacen en una poética y estética de la contemplación. Todos estos temas fueron refutados por el **pensamiento de la diferencia**, cuyos orígenes se deben a Nietzsche, Freud y Heidegger, y que fue desarrollado por Derrida, Deleuze, así como por Blanchot, Bataille, Klossowski o Michelstaedter, entre otros. El pensamiento de la diferencia tiene como fundamento la problemática de la *diferencia*, entendida esta como “no-identidad” y “desemejanza”, algo a lo que es ajeno el pensamiento estético. El pensamiento de la diferencia, que es todavía una importante corriente de la filosofía actual, eleva la problemática de la *diferencia* (nacida de un rechazo de la conciliación estética) a categoría ontológica y epistemológica. Busca como alternativa la *tensión conflictiva* (la paradoja, la mezcla, la disonancia, la ambigüedad, la tensión dinámica, en tanto que conflictos mayores que la contradicción dialéctica), y se rige por una “poética de la acción” que se distingue de la idolatrada “poética de la contemplación” del pensamiento estético. Cf. 3.2.2. del presente capítulo II: *Entre la ‘no-identidad’ del pensamiento de la diferencia y la ‘identidad’ del pensamiento estético*.

esta arquitectura la forma pierde definitivamente su valor icónico, gana autonomía plástica y se vuelve auto-referente; el espacio se hace más dinámico, inestable y complejo, y los límites se espacializan en un compromiso más o menos ambiguo entre elementos estructurales, elementos de revestimiento y el mobiliario fijo: entre interiores y exteriores, entre transparencias y opacidades, o entre lo vertical y lo horizontal donde lo diagonal se vuelve protagonista. La *Open House* (1983/1988-89) en Los Ángeles del estudio Coop Himmelb(l)au es un buen ejemplo de ello, así como también lo son las obras de Eisenman que estudiamos en los capítulos IV y V, y muchas obras de Tschumi, Koolhaas, Hadid, Libeskind, Gehry, entre otras, aunque sean ejemplos bien distintos entre sí.

Todos ellos son arquitectos que fueron invitados a participar en la famosa exposición de *Arquitectura Deconstructivista* de 1988 en el MoMA de Nueva York. En esta exposición pudieron exponer sus diferentes modos de entender la arquitectura y la *condición intermedia* de esta, en tanto que disciplina generadora de ámbitos o *espacios intermedios*, conceptuales y físicos. Eisenman lo hizo con su concepto de *in-between* –el espacio intermedio entre las cosas– y con la interpretación del pliegue en el sentido deleuziano, presentando el *Wexner Center for the Visual Arts en Columbus, Ohio* (1983-89) como una obra significativa en el tema de lo intermedio. Tschumi lo hizo con su idea de *space of the event* –el espacio como evento/acontecimiento/proceso/movimiento– cuya identidad se va revelando en el curso del tiempo por sus acontecimientos, cambios, transformaciones y distintos programas

30.1 | Iglesia para el año 2000, Roma, 1996, Peter Eisenman 30.2 | Open House, Los Ángeles, 1983/1988-89, Coop Himmelb(l)au

30 | INTERMEDIO FIGURAL

y usos, apuntando que “espacio y evento/proceso pretenden ser una sola cosa”. Libeskind aportó su idea de *in-between* –condición *entre*– en tanto que lugar mental, emocional, perceptivo y físico de acontecimientos y posibilidades en la arquitectura, un lugar perfectamente explicado en su texto *Between the Lines*, y del cual el Museo Judío en Berlín (1989-98), un importante icono del deconstructivismo, es un buen ejemplo. Koolhaas contribuyó con la reflexión y trabajo sobre la “cultura de la congestión”, que propone otras posibilidades espaciales a través de una lógica formal dinámica y centrífuga para sus proyectos. Hadid presentó los desarrollos en el carácter interactivo e interrelacional de espacialidades fluidas con rupturas y pasajes inciertos en espacios públicos interconectados.

“Al explorar valores figurativos, simbólicos, culturales y sociales, **para Libeskind el *in-between* adquiere por lo menos un significado doble:** por un lado refleja la **espacialización de la estructura de discontinuidad**, el vacío abierto de la diseminación-deconstrucción de paisajes hipertextuales de la contemporaneidad; por otro, revisa el **espacio de indeterminación** (los remolinos del abismo) a través de una dislocación de la mirada que, arrancada de una lectura lineal, parece ser impelida y llevada continuamente **hacia el espacio ‘medio’ (*metaxu*)**, que es el mundo intermedio entre los extremos, el lugar de oscilación y mezcla en el que la síntesis ‘es una unidad conflictual, el desacuerdo que no puede ser resuelto o disuelto porque él es el método de transformación del mundo: de su transfiguración.’ (Rella 87).”

Paola Gregory¹⁶⁷

Se trata de una arquitectura que aparece como culminación de la **ruptura sintáctica** y del **vacío semántico** modernista que, según Tafuri, tuvo en Piranesi su primer precursor con la introducción de mecanismos formales-espaciales y proyectuales descompositivos y críticos del orden arquitectónico instituido (cf. capítulo III, 1.5.1. *Las Cárceles imaginarias de Piranesi: entre realidades*).¹⁶⁸ En el ámbito de la arquitectura postmoderna, son obras apoyadas en la Deconstrucción de índole postestructuralista¹⁶⁹ o por lo menos inspiradas en ella. Con el **deconstructivismo** se da en la

¹⁶⁷ Paola Gregory, *New Scapes-Territories of Complexity*, Birkhäuser, Basilea, 2003, p.32, citando a Franco Rella, en Franco Rella, *Limina. Il pensiero e le cose*, Feltrinelli, Milan, 1987. Subrayado de la doctoranda.

¹⁶⁸ Según Tafuri, en sus creaciones visionarias fantásticas (sobre todo en las *Cárceles*, 1750-60) **Piranesi** realiza operaciones formales de descomposición, metamorfosis y deformación, con juegos de intersecciones, collage o superposiciones espaciales, donde los contrastes de claro-oscuro, la ambigüedad o fragmentación de perspectivas y la irracionalidad constructiva enuncian, premonitoriamente, un procedimiento formal deconstructivo y una ruptura del lenguaje arquitectónico: una “ruptura con la sintaxis” que, consecuentemente, genera un “vacío semántico” cuyo único significado reside en la abstracción formal de la geometría, vinculada a la idea de “invención” a través de la libre composición. Cf. Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto. Vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Gustavo Gili, col. Biblioteca de Arquitectura, Barcelona, (1ª ed.: Giulio Einaudi Editore, s.p.a., Turín, 1980) 1984.

¹⁶⁹ El **pensamiento postestructuralista**, emergió de mediados a finales de los años sesenta con las investigaciones y teorías de Jacques Lacan, Michel Foucault y Roland Barthes —tres pensadores que también habían sido prominentes estructuralistas— y con el trabajo de Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Jacques Derrida y Julia Kristeva. Este pensamiento fue destronando paulatinamente el hasta entonces vigente pensamiento estructuralista y semiológico, cuyo período de máxima influencia tuvo lugar en los años sesenta, sobre todo en el campo de las ciencias humanas: lingüística —en especial semiótica—, antropología, historia, crítica literaria, filosofía y psicoanálisis. Las teorías y metodologías estructuralistas urbanistas-arquitectónicas (defendidas por Robert Ventura, Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Giorgio Grassi o Colin Rowe, entre otros), semiológicas, socio-psicológicas y antropológicas (específicamente defendidas por Roland Barthes, Abraham Moles, Peter Collins, Joseph Rykwert, Amos Rapoport) se superpusieron al pensamiento humanista, existencialista y fenomenológico que relevaba los mecanismos subjetivistas de comportamiento y percepción. Dichas teorías se centran en la certeza de estructuras básicas en la realidad y en el pensamiento, así como en el valor del lenguaje, mientras que el **Postestructuralismo**, dominado por una multiplicidad y fragmentación cultural, **encarna la duda postmoderna y propone nuevas interpretaciones que valoran la diferencia, la discontinuidad, lo provisional y la transformación**. La crisis del pensamiento estructuralista, influenciada en gran medida por los nuevos descubrimientos científicos basados en la teoría del caos, da lugar a este ambiente de multiplicidad y dispersión cultural en el que emergen varias corrientes, como el Postestructuralismo, el Postmodernismo y la Deconstrucción, siendo entre ellas consonantes en unas cuestiones y disonantes en otras.

arquitectura una extrapolación o transgresión formal, espacial, perceptiva y simbólica cuyo sentido, que no se restringe a lo arquitectónico o a la disciplina, se ubica en una zona de frontera entre los distintos campos culturales, proponiendo la **transposición de los códigos o contextos establecidos, admitiendo el sinsentido como posibilidad, y valorando la diferencia y la no-identidad**. Son todos valores característicos del “pensamiento de la diferencia”.

Es una arquitectura fundada en la “destrucción” o descomposición de la figuración o configuración formal y espacial clásica y modernista. Una arquitectura fundada en la negación de los principios estético-artísticos instituidos o convenidos, la negación del ideal utópico de trascendencia de la realidad objetiva y de lo meramente depurado, armónico o funcionalista. Es esta una arquitectura entendida como una regeneración arquitectónica y cultural, iniciada por las vanguardias modernas –vinculadas a una época de avances técnicos y científicos y de grandes transformaciones sociales, políticas y económicas–, y manifestada a través de una búsqueda de tensión, dinamismo, multivalencia, diferencia y valor de la incertidumbre (ritmo, velocidad, asimetría, contradicción, contrastes de opuestos, etc.), interpretaciones llegadas del pensamiento postestructuralista que, como ya hemos dicho, valora la *diferencia*, la *discontinuidad*, lo *provisional* y la *transformación*.

Se asiste a un culminar de la reacción crítica a la versión ortodoxa del Movimiento Moderno Internacional, iniciada a mediados del siglo anterior al término de la segunda guerra mundial. Las certezas y dogmas de un “sujeto idealizado en el centro del mundo”, de una ciudad formal y socialmente estratificada, de una forma pura o “depurada”, de un funcionalismo estricto, de un concepto estático de lugar, o de un edificio como objeto autónomo son objeto de reflexión y revisión. Se produce un despertar a la complejidad de la vida cotidiana que, poco a poco, se va entretejiendo entre lo real y virtual. El hombre establece nuevas formas de relación con el espacio y con las nuevas tecnologías informacionales, a la vez que se observa una creciente incertidumbre sobre la capacidad que poseen la razón, la ciencia y el lenguaje para explicar un mundo cuyos límites ya no se presentan definidos, estructurados o estáticos. Como resultado de todo ello se produce un cambio considerable en el entendimiento de los arquitectos sobre la propia disciplina de la arquitectura y sobre la naturaleza del espacio y demás relaciones del hombre con el ambiente.

Durante este período del siglo XX se instala un ambiente de tensión socio-cultural cuya influencia en la arquitectura se refleja, por un lado, teóricamente, en la **descreencia en las sólidas o consistentes interpretaciones estructuradas y en la lingüística para explicar las obras**; por otro lado, en la práctica, en el **uso de geometrías inestables no euclidianas, concepto de espacio fluido y formas fractales, mezcladas e híbridas, donde el pliegue, las fracturas y los sistemas complejos de límites imprecisos asumen protagonismo**. En el proyecto esta arquitectura aparece asociada a operaciones de descomposición, fragmentación, deformación, transformación, transposición o transfiguración, en

una manipulación geométrica tanto de la geometría euclidiana como de la topológica, en la que se vuelven importantes las estructuras o formas fractales (en sistemas de *repetición en diferencia*).

La arquitectura es llevada al límite de lo *figural* –donde la relación “figura-fondo” se asume como relación “figura-figura” conflictiva y tensionada– en obras tan distintas como las de Tschumi, Eisenman, Coop Himmelb(l)au, Koolhaas, Libeskind, Morphosis, Anamorphosis Architects, UN-Studio, Miralles, Hadid y FOA, entre otros. Son arquitecturas que surgen como intentos, más o menos conscientes, de plasmar las propuestas estético-literarias postestructuralistas que emergen en los años 60, donde el concepto de *deconstrucción* de Derrida¹⁷⁰, entendido como *escritura creativa del espacio*, es fundamental, particularmente, en Tschumi y Eisenman.

En el caso de Tschumi podemos citar ejemplos como el Parque de *La Vilette* en París (1982-98), la *Glass Video Galery* en Groningen (1990), que analizamos en la presente investigación (cf. capítulo IV, 2.3.), el *Le Fresnoy Center* en Tourcoing (1991-97), la nueva escuela de arquitectura cerca de Marne-La-Vallée (1994-), o el *Columbia University Student Center* en Nueva York (1994-99), en tanto que nuevas *heterotopías* que concretizan una “arquitectura del evento” que se propone “animar” (“*eventualise*”, volver un acontecimiento permanente) lo que es fijo, convencional, esencial o monumental en la historia o tradición. Una arquitectura que, como defiende Tschumi a través de los conceptos *crossprogramming*, *transprogramming* y *disprogramming*, se constituye por espacios intersticiales de tensión y acontecimientos entre programas, formas y múltiples espacialidades con límites imprecisos.

En cuanto a Eisenman, podemos hablar de toda su obra, aunque destacan el proyecto de la Casa Guardiola, Puerto Santa María, Cádiz (1987-88), la Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura Aronoff en Cincinnati, Ohio (1988-1996), el proyecto para la Iglesia para el año 2000, Roma (1996) y el Monumento en Berlín (1998-2005). Son ejemplos importantes de su concepto de *in-between*, concepto mediante el cual propone el desdibujamiento de los límites formales y conceptuales, así como la liberación

¹⁷⁰ Derrida entiende la *deconstrucción* como el proceso/acontecimiento que conduce a la percepción de las contradicciones internas de un texto. Estas contradicciones destituyen el sentido único o unitario, o una verdad intrínseca contenida en ese mismo texto. Para Derrida la *deconstrucción de una escritura* no es un análisis, un método, una mera crítica u operación sintáctica o semántica, sino un acontecimiento creativo que no puede esperar una liberación, una verdad, una consciencia ni tampoco una organización de la materia. Como consecuencia de su pensamiento deconstructivista, otros campos disciplinares han cuestionado sus propios fundamentos, abriendo espacio para otras posibilidades sintácticas y semánticas. Eso fue lo que ocurrió en la arquitectura a partir a finales de los años 80, cuando ciertas obras -sobre todo las de Tschumi, Eisenman y Libeskind- convirtieron la *deconstrucción* derridiana en un acontecimiento, evento o proceso situado entre los distintos campos del conocimiento, en esa zona de frontera entre la anterioridad (historia, pasado), la interioridad (disciplinar) y la exterioridad (transdisciplinar) que refiere Eisenman, en esa zona fronteriza en la que es posible la transposición de códigos, la diseminación de contextos y la ruptura de las permanencias culturales instituidas, de manera que se pueda dar forma a la *diferencia*, a la creatividad y a nuevas posibilidades formales, espaciales, funcionales y conceptuales. Cf. Jacques Derrida, “*Lettre à un ami japonais*”, 1987, cit. por Geoffrey Bennington, *The rationality of Postmodern Relativity*, en *Philosophy and Architecture*, A.D.; y “*Jacques Derrida in Discussion with Christopher Morris*”, *Deconstruction II*, A.D., 1989, p.7-11.

de la interpretación y creatividad en el discurso arquitectónico, que debería ser capaz de integrar “una posibilidad virtual para el espacio arquitectónico” (Eisenman), (cf. cap. IV, 4.1., 4.2., 4.3., y cap. V).

Como ya hemos referido, de una u otra forma, las obras de todos estos estudios de arquitectura integran premisas derivadas del “pensamiento de la diferencia”, valorando la *diferencia*, la *discontinuidad*, lo *provisional*, la *transformación*, los estados de *proceso* y *devenir*, etc. Son obras que se ubican en una conceptualización y formalización compositiva entre la *identidad* y la *diferencia*. Se ubican en ese espacio intermedio, conceptual y formal, concretado bajo **secuencias –formales, materiales y rítmicas– de repetición en diferencia**. Por ello, consideramos que son obras que tienen como trasfondo un fundamento de índole intermedia construido entre la *no-identidad* del pensamiento de la diferencia y la *identidad* del pensamiento estético. **Es el trasfondo del ámbito o espacio intermedio figural que**, siendo un ámbito ambivalente, intersticial, fronterizo, impreciso y tensionado, **se sitúa entre una condición de la identidad, coherencia, precisión y unidad, y otra de no-identidad, conflicto,**

31 | INTERMEDIO FIGURAL 31.1 | Le Fresnoy Center, Tourcoing, 1991-97, B. Tschumi
31.2 | Cementerio, Igualada, 1986-90, E. Miralles y C. Pinós 31.3 | Piscinas das Marés, Leça da Palmeira, 1961-66, A. Siza Vieira
31.4 | Casa Moebius, 'T Gooi-Utrecht, 1993-98, B. van Berkel y C. Bos 31.5 | Terminal internacional, Yokohama, 1995, FOA – A. Zaera Polo y F. Moussavi

Con la gran cubierta metálica Tschumi genera en **Le Fresnoy** un espacio intersticial y fronterizo de límites imprecisos. Un *espacio intermedio* de eventos y acontecimientos entre lo existente y lo nuevo, lo denso y lo sutil, lo real y lo virtual, lo mecánico y lo electrónico. Un espacio intermedio *figural*, un espacio que no es ni completamente homogéneo o unificado ni completamente heterogéneo y fragmentado, ni solamente interno ni solamente externo, ni totalmente limitado ni totalmente indefinido en sus límites.

imprecisión y diferencia (cf. presente capítulo, 3.2.2.). Este es el trasfondo que fundamenta todas las obras de arquitectura que estudiamos en la presente investigación, aunque algunas de ellas, como por ejemplo las de Siza, Ito y Fujimoto, no estén vinculadas a las premisas deconstructivistas.

En definitiva, todas ellas son obras de la arquitectura contemporánea que integran el **valor declarado de la “relación” y de la “interacción”** –entre conceptos, formas, espacios, usos y percepciones–, donde **el ámbito o espacio intermedio es “material compositivo”**, entre sus visibilidades e invisibilidades, o entre sus manifestaciones y potencialidades. Las tensiones formales y espaciales de este ámbito son capaces de estimular la contemplación, la imaginación, así como la participación creativa del usuario. En este ámbito se produce la transformación o transfiguración **entre el sentido y el sinsentido, entre lo subjetivo, lo objetivo y lo no-objetivo, entre figuras, no-figuras, fondos y no-fondos**, funcionando, más o menos sutilmente, como un campo de fuerzas en permanente tensión al que podemos asociar el concepto de *imagen-flujo* de Buci-Glucksmann¹⁷¹, distinto del de la *imagen-cristal*. Constituido por imbricadas relaciones de flujos, resonancias, refracciones y reflejos, es un ámbito o espacio *figural* de dinámica enigmática igual que la *imagen-flujo*, que Buci-Glucksmann considera la metáfora estética de nuestro tiempo y cultura.

Se han conquistado las *espacialidades intermedias figurales*, más o menos tensas o dinámicas, entre temáticas, estructuras, figuras y fondos. Parece que estas espacialidades se desdibujan ante la percepción y la sensibilidad: se superponen, se articulan, se mezclan o se confunden, en una permanente interactividad entre lo unificado y lo fragmentado, lo denso y lo sutil, lo definido y lo inconcluso, donde la transparencia se vuelve translúcida y la incertidumbre se vuelve patente. Son las **“topografías intersticiales”** de la arquitectura actual, ni completamente reales ni completamente virtuales, resultantes de una combinación mestiza de geometrías, configuraciones y conceptos, entre premisas euclidianas y topológicas. **Más que espacios son espacialidades entre lo objetivo, lo subjetivo y lo no-objetivo, que proponen lo intermedio como lugar arquitectónico** y donde los contornos formales de los edificios parecen espacializarse, las relaciones entre los espacios y los usos se flexibilizan, y donde los límites formales entre interior y exterior, edificio y ciudad, local y global, real y virtual, se pretenden cada vez más entretejidos, *intermedios* y *figurales*.

Es el *lugar intermedio*, entre un posible sentido y el sinsentido, la razón cierta y la emoción ocasional, la repetición formal que siempre es diferente, y las funciones híbridas capaces de integrar distintos usos. Un lugar arquitectónico *figural* más bien entendido como proceso, evento o acontecimiento, que siempre puede transformarse o transfigurarse sin desestructurarse y que, por consiguiente, podrá ayudar a promover una ciudad y una comunidad más interrelacionada, interactiva y menos segregada. **Se instala el tropo de lo intersticial en la arquitectura**, y como resultado (o principio) los espacios de relación e interacción, los lugares liminares y de cruce –entre ellos, los “no-lugares” que refiere Augé–, las transiciones, las superposiciones y las ambigüedades pasan a ser objeto de reflexión y a ser cada vez más estudiados y contruidos por la arquitectura actual.

¹⁷¹ Cf. Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir – Une esthétique du virtuel*, Galilée, Paris, 2002; y Christine Buci-Glucksmann, *Estética de lo efímero*, Arena Libros, Madrid, (título original: *Esthétique de l'éphémère*, Éditions Galilée, 2003. 1ª ed.: Arena Libros: 2006) 2007.

3.1.4. La *Gestalt* de la relación figura-fondo

Dentro del campo de la psicología de la forma se encuadra la *Gestalt*¹⁷², una teoría creada a comienzos del siglo XX por los psicólogos alemanes Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köhler (1887-1967) y Kurt Koffka (1886-1941). Basada en la idea de que “el todo es más que la suma de sus partes”, la *Gestalt* considera los fenómenos psicológicos como un conjunto autónomo, indivisible y articulado en su configuración, organización y ley interna.

Uno de los mejores ejemplos de *Gestalt*, que significa “todo organizado”, es la bien conocida y dinámica figura de Rubin (el **vaso de Rubin**¹⁷³) donde a un tiempo observamos un vaso y dos caras. Esta es una figura gestáltica que se compone dinámicamente entre figura y fondo, y que se puede explicar a través de los principios *Gestalt* que enseñamos resumidamente a continuación. Tal como en el vaso de Rubin, en la *Gestalt* la importancia de las partes es secundaria en relación al todo, incluso aunque puedan verse con claridad. Se valora el todo como un sistema organizado, como ocurre cuando miramos a un árbol. No damos importancia a cada una de sus partes, sino que nos fijamos en su aspecto global: el árbol. La expresión “el todo es más que la suma de las partes”, característica de la *Gestalt*, pasaría a constituir la fórmula clave de los pensadores sistémicos del siglo XX.¹⁷⁴

A principios del siglo XX los psicólogos *Gestalt* identificaron ciertas reglas o principios para explicar el particular modo que el sistema perceptivo del hombre tiene de identificar o agrupar figuras/entidades visuales planas. Ellos defendían que la percepción de estas entidades planas -su proceso de asociación, relación, organización o agrupamiento visual- se basa en ciertos criterios, considerados

¹⁷² *Gestalt* es la palabra que los psicólogos alemanes utilizaban para denominar “forma orgánica”/figura/configuración (lo que es “expuesto a la mirada”, “delante de los ojos”), a diferencia de “forma” (“*form*” en inglés) que denota un aspecto inmanente; y el *Gestaltproblem* era el nombre que se daba al muy discutido tema de la forma orgánica en los años 20 del siglo XX. Christian von Ehrenfels (filósofo austriaco, 1859-1932) fue el primero en usar la *Gestalt* como pauta perceptual irreductible tal como era entendida en la escuela de psicología *Gestalt* (1925-1938), fundada por Max Wertheimer (1880-1943) y sus co-fundadores Wolfgang Köhler (1887-1967) y Kurt Koffka (1886-1941), que eran psicólogos e investigadores *gestaltianos*. La teoría Gestalt empezó oficialmente en 1912 con un artículo de Max Wertheimer sobre el *phi-fenómeno*, que es una ilusión perceptiva del movimiento de una única luz de un lugar para otro, dada por dos luces fijas que se alternaban entre sí: la percepción es la de una luz moviéndose en un determinado espacio -un “entre” dinámico-.

¹⁷³ Edgar Rubin (1886-1951), psicólogo danés y profesor en la universidad de Copenhague, fue uno de los precursores en la integración de la teoría de la Gestalt en la rama de la psicología de la percepción visual. Empezó a estudiar el fenómeno figura-fondo con su famoso *vaso de Rubin* que es una de las figuras más conocidas en el estudio de las ilusiones ópticas. En 1912 introdujo las expresiones “figura”, para designar el correlato objetivo del acto de visualizar una unidad de sentido, y “fondo”, para indicar la ocurrencia intuitiva de un campo de presencia formado por perfiles que, como tales, no son experimentados materialmente.

¹⁷⁴ Cf. Fritjof Capra, *La Trama de la Vida*, Anagrama, Barcelona, (título original: “*The Web of Life*”, Anchor Books, New York, 1996) 1998, p.51.

como leyes o principios base de la teoría *Gestalt* de la percepción visual¹⁷⁵, de los cuales los más importantes para nuestra investigación son los siguientes:

a) Proximidad. El principio de proximidad o contigüidad afirma que las cosas que están próximas serán vistas como partes de un mismo grupo.

b) Similitud. El principio de la similitud sostiene que existe una tendencia para agrupar figuras con las mismas características: cosas que tienen las mismas características visuales como la forma, el tamaño, el color, la textura, el valor o la orientación serán vistas como partes de un mismo grupo.

c) Buena continuación. El principio de la buena continuación o continuidad defiende la preferencia de nuestra percepción por figuras continuas. Percibimos la figura como dos líneas que se cruzan y no como cuatro líneas que se cruzan en el medio.

d) Cerramiento. El principio del cerramiento describe que hay una tendencia a cerrar figuras simples, independientemente de su continuidad o similaridad. Es una actitud perceptiva que rellena la información en falta o la organiza en un todo a través de una síntesis tal como puede verse en las figuras siguientes. En la primera se ve un círculo aunque no existe ninguno; en la segunda pueden verse dos rectángulos superpuestos (la *Gestalt*) y, sin embargo, también se pueden ver tres figuras geométricas (dos rectángulos y un cuadrado) interceptadas; en la tercera figura puede verse una línea curva interceptando tres hipotéticos cuadrados o tres formas irregulares contiguas.

e) Área y simetría: el principio del área dice que cuando existen dos figuras superpuestas, la más pequeña es percibida como figura y la más grande como fondo. El principio de la simetría afirma que: una figura simétrica es percibida como una figura cerrada, es decir, los contornos simétricos definen una figura y la destacan del fondo; delante de una figura simétrica se percibe el todo de la figura antes que las partes individuales que la constituyen o la estructura subyacente que la forma.

En la asociación perceptiva y para cualquier estímulo visual pueden activarse una o más de estas reglas enunciadas. Sin embargo, cuando se activa más de una regla, ocurre un proceso de cooperación o de competición entre ellas¹⁷⁶. En la cooperación se instala clara y fácilmente una armonía perceptiva, lo que conduce a una sensación de estabilidad, definición y certeza en el reconocimiento o en la cognición del signo observado. En la competición, al contrario, se instala un conflicto perceptivo que nos puede llevar a una cierta ambigüedad en el entendimiento de la imagen. También hay casos en que se produce un proceso paradójico de cooperación y competición, como por ejemplo en el vaso de Rubin, cuya percepción oscila entre un proceso de cooperación (estable) y otro de competición (inestable).

¹⁷⁵ Enumerados por el psicólogo e investigador *gestáltico* Kurt Koffka en su libro *Principles of Gestalt Psychology*, Harcourt, Brace & World, New York, 1935.

¹⁷⁶ Cf. Mihran Tuceryan, "*Perceptual grouping*", <http://www.cs.iupui.edu/~tuceryan/research/ComputerVision/perceptual-grouping.html>, 2007, p.2.

| Interdependencia, estructura e integración de la *Gestalt-cualidad*: la *relación entre*

El filósofo Christian von Ehrenfels defendía que además de los elementos sensoriales de un objeto observado existía un “elemento extra”, denominado por él “*Gestalt-qualität*” o “cualidad-formal” (*form--quality*), elemento que, a pesar de derivarse de algún modo de la organización de los elementos *standard* sensoriales, constituye un elemento autónomo: “cuando escuchamos una música, escuchamos las notas y algo más que ellas que las congrega en una melodía –la “*Gestalt-cualidad*”–.”¹⁷⁷ Para este filósofo la *Gestalt-qualität* que es el orden o la estructura de la música, es lo que permite que la melodía pueda tener otro tono con la utilización de notas distintas, sin alterar su identidad inicial.¹⁷⁸ Algo que confirma Marx Wertheimer (fundador de la escuela de psicología *Gestalt* (1925-1938)) cuando dice: “Lo que me es dado por la melodía no aparece... como un proceso *secundario* de la suma de las partes. Al revés, lo que ocurre en cada una de las partes depende de lo que es el todo.”¹⁷⁹ Es la *Gestalt-qualität* que da la aprehensión primaria de cualquier tipo de forma, auditiva o visual, y solamente después se puede descubrir sus partes: “vemos primero la forma del círculo –nos es dada *in-mediatemente* (o su aprehensión no viene *mediada* por un proceso de parte-suma)– solo después (...) podemos verificar que está hecho de líneas y puntos.”¹⁸⁰

Para el psicólogo e investigador gestáltico Kurt Koffka, el conocimiento científico es mucho más que el conocimiento o la investigación de los hechos, es sobre todo el “conocimiento del sistema racional, la interdependencia de todos los hechos (...)”¹⁸¹ y la integración de todos los hechos en un único sistema. Dentro de esta lógica la teoría de la *Gestalt*, de cariz científico, tuvo como gran objetivo integrar holísticamente la mente, la vida y la naturaleza inanimada en una única estructura científica: la que

“La “unidad” esencial de la percepción, por ende, no es ni la cosa (figura) ni el espacio (fondo) en que aparece: es el campo o relación de ambas las cosas.”

Alan Watts¹⁸²

32 | FIGURA-FONDO, Vaso de Rubin

combina los hechos cuantitativos con los hechos de las categorías científicas de orden (típica de los elementos vivos/biológicos, y que les da objetivo y dirección) y de significado (*Slinn*¹⁸³ en alemán: intención, valor, sentido), que son entendidas como imprescindibles en cualquier estudio científico.

¹⁷⁷ Christopher D. Green, *Introduction to: "Perception: An introduction to the Gestalt-theorie" by Kurt Koffka (1922)*, York University, Toronto, Ontario, <http://psyclassics.yorku.ca/Koffka/Perception/intro.html>, 2000, p.1.

¹⁷⁸ Cf. Christopher D. Green, *op. cit., ibidem*, 2000, p.1.

¹⁷⁹ Marx Wertheimer, *ibidem*, 2000, p.1.

¹⁸⁰ Christopher D. Green, *op. cit., ibidem*, 2000, p.1.

¹⁸¹ Kurt Koffka, *"Principles of Gestalt Psychology"*, Harcourt, Brace & World, New York, 1935, p.6.

¹⁸² Alan Watts, *ibidem* 1995, p.36.

¹⁸³ *Slinn* es una palabra alemana normalmente traducida por “significado, valor y sentido”.

Así se puede entender que “estructura” y “organización” sean términos que se volvieron cruciales en la teoría de la *Gestalt*. Según los psicólogos de la Gestalt el organismo responde a la organización estructural de un estímulo, dado que estos tienen una cierta estructura y son organizados de cierta manera, y no tanto a un elemento sensorial individual. Como ejemplo, Wolfgang Köhler refiere que cuando un animal es condicionado a contestar a dos o más estímulos ello atiende a la **relación entre** los dos (o demás) estímulos y no a sus propiedades absolutas. Según Köhler, lo mismo pasa cuando un animal es condicionado a un único estímulo: no contesta a las propiedades absolutas de ese estímulo, sino a sus propiedades *con relación* a su entorno.

Toda la percepción visual lidia con las relaciones formales de figura-fondo y parte-todo, esperando siempre encontrar definiciones concretas entre el uno y el otro para un entendimiento inmediato. Lo particular del **vaso de Rubin** es que es una **figura “reversible”** y **por eso conflictiva**, dado que puede ser vista ambivalentemente como un vaso negro sobre fondo blanco, o como dos perfiles de rostros humanos sobre fondo negro (tal como muestra la imagen que hemos elegido), aunque las dos percepciones sean muy definidas y distintas una de otra. Las dos únicas líneas de contorno existentes tanto prefiguran el vaso como los rostros, haciendo parte tanto de la figura como del fondo. La **percepción ambivalente, dinámica e inestable** de esta imagen se puede explicar a través de los principios *Gestalt* enunciados, ya que ambas figuras (vaso y rostros) son enfática y casi simultáneamente percibidas como figuras-fondos a la vez, sin ningún tipo de jerarquía o predominancia entre lo uno y lo otro. Es decir, nuestra mente percibe dos figuras y dos fondos casi de forma simultánea, lo que genera un conflicto o una tensión perceptiva permanentes entre las dos figuras-fondos existentes. Esto sobre todo se debe a la existencia de la línea ambivalente de contorno de las caras y del vaso, lo cual se puede explicar a través de los principios de la percepción visual de la teoría *Gestalt* ya enunciados. Y es precisamente esta tensión la que evoca y constituye un “entre” o un “**espacio intermedio**” **dinámico y constante** en la percepción de esta imagen, y la que le confiere un carácter ambivalente, *gestáltico*, de un “**todo organizado inestable**” que oscila permanentemente entre las dos polaridades.

Después de haber reflexionado sobre todas estas investigaciones o descubrimientos gestálticos, será importante ser consciente, sobre todo nosotros los arquitectos, de que al final, en el mundo formalmente multifacetado y entretelado en el que vivimos, nuestra percepción siempre es contextual e interrelacionada entre *figuras* y *fondos*. Es decir, en la labor arquitectónica siempre hay que considerar, literal o metafóricamente, las figuras y los fondos (partes, conjuntos y todos, más o menos cercanos) así como su intrínseca interacción más o menos precisa. Pues tanto la **figura**, como el **fondo**, la **relación o interrelación entre ellos**, se constituyen como “**materiales**” **importantes a considerar en el proyecto arquitectónico**. Entendemos que sin esta consideración, se vuelve difícil, compleja o incompleta la labor y la investigación en la arquitectura. También por esta razón, nos interesa la investigación sobre los “espacios intermedios”, centrada en aspectos de la relación entre figuras y fondos en los espacios y lugares arquitectónicos, tal como demostramos en todas las obras que presentamos.

3.2. ENTRE IDENTIDAD Y DIFERENCIA

3.2.1. Identidad y diferencia en el lenguaje: el signo ambivalente y el signo polisémico

En las sociedades primitivas de pensamiento muy imagético a veces el lenguaje mismo era tan ambivalente como lo suelen ser las imágenes.

Un ejemplo lo encontramos en Carl Abel, filólogo alemán del siglo XIX citado por Freud en su ensayo sobre *“El sentido antitético de los mundos primitivos”*¹⁸⁴. En sus investigaciones sobre el lenguaje en las culturas y las sociedades descubrió varias palabras con significado ambivalente, llegando a la conclusión de que el **signo ambivalente** era utilizado en ciertas sociedades antiguas de manera mucho más común de lo que podría suponerse, como por ejemplo en unas de las formas más antiguas y conocidas del idioma egipcio, donde se utilizaban palabras como *“fuertedébil”*, *“viejojoven”*, *“lejoscerca”*, *“atadosuelto”*, *“exteriorinterior”*. Son todas palabras “intermedias” tanto en su significante como en su significado, pues significan la condición, el estado o la cualidad intermedia entre las polaridades que su significante expresa. Por ejemplo, un “viejojoven” es alguien que ambivalentemente es viejo y joven a la vez, aunque se trate de una característica o condición exterior (física) o interior (de carácter). Son literalmente signos ambivalentes, aunque su significante se componga de una pareja de opuestos.

33 | MUNDOS ENTRELAZADOS, Día y noche, 1939, Escher

En *Día y noche*, una de las obras más conocidas de Escher, se superponen, entrelazan y alternan diferentes realidades entre identidades, diferencias, transiciones y progresivas transformaciones. Entre negro y blanco, noche y día, figura y fondo, horizontal y vertical, plano y profundo, el suelo y el vuelo de partida o de regreso de las aves: entre una y otra dimensión se construye el permanente *devenir* del lugar intermedio.

Abel descubrió también que en otros leguajes más recientes se utilizaba mucho el **signo polisémico**. Es decir, un signo paradójico con simultaneidad de significados o que por lo menos significa dos cosas

¹⁸⁴ Cf. S. Freud, *“On Creativity and the Unconscious”*, Harper, Nueva York, 1958, p.55.

a la vez. Podemos ver ejemplos de esto en el latín “*altus*”, que significa “alto” y “profundo”, y “*sacer*” que significa “sagrado” y “maldito”; en el alemán “*baden*” que significa “ático” y “planta baja”; o en el inglés “*cleave*” que significa “agarrarse a” y “dividir”.

Desde siempre, y tal como expone Abel, para poder comunicar, concebir, imaginar o comprender la realidad el hombre tuvo que recurrir al pensamiento dialéctico y a la comparación basada en las parejas de opuestos. Solo posteriormente pudo autonomizar los términos en el lenguaje, reconociendo su propia individualidad y coherencia: “(...) el hombre no ha sido capaz de adquirir ni siquiera sus ideas más antiguas y sencillas a no ser en contraste con sus opuestas; solo gradualmente aprendió a separar los dos términos de la antítesis y a pensar en el uno sin una comparación consciente con el otro”.

Por todo ello nos atrevemos a plantear la siguiente cuestión con respecto a la secuencia del desarrollo cognitivo-lingüístico: ¿Acaso en un primer momento este desarrollo se produjo a través de la oposición simétrica (contradicción, contraste con opuestos) para pasar después a la identificación (autonomía, identidad) y quizá solo posteriormente, ya con mayor dominio de los conceptos y complejidad del lenguaje, llegar a la fase de la inclusión (integración, entre diferencia y identidad) de juegos de mezclas o ambivalencias conscientes, que podría implicar la creación de nuevos conceptos/términos o, simplemente, una readaptación, como ocurre con los anglicismos, galicismos o los términos nacidos de internet, etc.? ¿Quizá nuestra sociedad occidental se encuentre en este último periodo de desarrollo que acabamos de mencionar, es decir, en busca de términos en el lenguaje verbal que puedan comunicar conceptos o condiciones “intermedios”?

La polisemia y ambivalencia (formal y conceptual) suelen aparecer recurrentemente en el lenguaje artístico, aunque haya sido más enfatizado en unos periodos que en otros, como ocurrió por ejemplo en el romanticismo o en las vanguardias artísticas como el impresionismo, el cubismo, el neoplasticismo, el futurismo, el dadaísmo, entre otros, y todas sus repercusiones hasta la actualidad.

194 | En el campo de la arquitectura son temas que, de algún modo, siempre estuvieron formalmente presentes en la llamada arquitectura popular, con todo, solamente empiezan a tener mayor enfoque conceptual, formal y funcional en la arquitectura de vanguardia de las últimas décadas del siglo XX y comienzos del siglo XXI.

En una primera impresión diríamos que en **Los tres mundos** de **Escher** se representan tres mundos enlazados: el mundo exterior más flotante (del bosque), el mundo subacuático de la profundidad (del pez) y el mundo de la superficie reflectante del lago (del espejo de agua) que ambivalentemente relaciona ambos.

Sin embargo, más que “representar tres mundos”, esta obra presenta un único mundo constituido por múltiples espacialidades coincidentes reales e imaginadas. Un mundo ambivalente y polisémico, sin centro ni límites, que detiene y hace imaginar al observador perplejo. Es decir, un mundo fundido tan real como imaginado, tan flotante como fluido y tan sutil como denso, que lleva al observador confundido a intentar discriminar cada posibilidad de mundo: el mundo aéreo de los árboles que está diáfananamente dentro y fuera de la escena, el mundo acuoso denso y oscuro de los peces que invade toda escena, y el mundo multidimensional del reflejo que entrelaza ambiguamente la escena.

“Tal vez lo que quiere decir Escher es que la realidad no es tal como la percibimos o que existe un engaño de nuestro cerebro a la hora de apresarla. Quizá el mundo que nos rodea se sitúa **en ese borde entre lo imaginario y lo real o bien existen mundos paralelos separados por membranas que hacen de límite o frontera entre lo que consideramos real o imaginario**. Quizá esta ambigüedad recogida por Escher sea algo más que una ilusión de los sentidos. (...) Pues no existe realidad sino varias realidades y no existe porvenir sino devenires tal y como aseguraba el gran Borges, y así ese tercer plano que llamamos autoconciencia no es solo una síntesis entre ambas sino un hallazgo, algo nuevo que amanece en el horizonte y que es sobre todo una emergencia, una superación de ambos planos: lo que percibimos ha quedado subsumido en el criterio del observador, que lleva siempre razón.”

Francisco Traver Torras¹⁸⁵

34 | IMAGEN AMBIVALENTE Y POLISÉMICA, Los tres mundos, 1955, Escher

Al final, en esta obra Escher parece querer presentar un único mundo inquietante que reside en ese espacio entre identidad y diferencia: el mundo diáfano, fronterizo e intersticial del reflejo, a la vez real y virtual. Un **mundo intermedio de límites indefinidos y de múltiples dimensiones**, el único capaz de relacionar y hundirse en todas las espacialidades; el que a la vez nos hace dar sentido y sinsentido a toda la escena, o sea, el que aporta otro tipo de sentido: el “sentido fronterizo” (ambivalente o multivalente, paradójico, intermedio) conjuntivo y disyuntivo a la vez, característico del objeto artístico y que Eugenio Trías reclama en su filosofía del límite.

¹⁸⁵ Francisco Traver Torras, “Los tres mundos”, en <http://carmesi.wordpress.com/2008/04/23/tres-mundos/>, publicado 23 abril 2008. Subrayado de la doctoranda.

“Si supieras cuán encantadoras, cuán conmovedoramente bellas son las imágenes en mi mente, las cuales soy incapaz de expresar”

“Con cada expresión artística, sea música, literatura o artes visuales, está sobre todo la cuestión de enviar un mensaje al mundo exterior, es decir, hacer que un pensamiento, una idea sorprendente, una emoción interna sea visible para los otros de una manera sensible.”

M. C. Escher¹⁸⁶

El conjunto de las firmas constituye un *espacio intermedio de relación*, dado que todas ellas son “afines”, “parecidas” o “semejantes”, es decir, no son ni iguales ni distintas sino que son a la vez “iguales y distintas”. Por un lado hay algo común que las une a todas –que es lo invariante– por otro hay características particulares en cada una de ellas que las diferencia –que son las especificidades–. Existe una identidad grupal y una identidad individual que constituye un **todo ambivalente de identidad y alteridad**. Su espacio intermedio, que es *figural* y *matricial* (estructurante)¹⁸⁷, se manifiesta en la ambivalencia relacional entre igualdad y diferencia, así como entre lo estructural y lo específico o particular. Son imágenes que se relacionan tanto por su identidad como por su diferencia, generando un *espacio intermedio* entre lo que varía y lo que no varía.

Este es un espacio intermedio, de algún modo, declarado en importantes obras del arte del siglo XX y en todas las que estudiamos en el presente trabajo. Es un espacio siempre presente en la arquitectura popular, como en este conjunto de viviendas en Pincanceira (Mafra, Portugal), un espacio que es cada vez más evidente en la arquitectura contemporánea (de finales del siglo XX y principios del siglo XXI), así como en la mayoría de las obras de Siza, de Miralles o de Eisenman, entre otros, como demostramos a continuación.

35.1 |

35.2 |

35.3 |

35.4 |

196 | 35. | ENTRE IDENTIDAD Y DIFERENCIA, ENTRE LO VARIANTE Y LO INVARIANTE

35.1 | “Comprender la firma de un firmante es conocer lo que hay de común entre todas las firmas que pueda llegar a hacer ese mismo firmante”, Jorge Wagensber 35.2 | Sally Gardner a galope (68,5 Km/h), fotografía de E. Muybridge publicada en La Nature en 1878 35.3 | Viviendas, Pincanceira-Mafra, Portugal 35.4 | Variaciones gráficas sobre la Gioconda, 1962, Pino Tovaglia.

¹⁸⁶ Frases extraídas de la exposición sobre Escher “M. C. Escher. El arte de lo imposible” realizada en el Centro de exposiciones Arte Canal, Madrid, 15 dic. – 4 mar. 2007.

¹⁸⁷ Modalidad *figural* y categoría *matricial* de lo intermedio; cf. *tabla categorial de lo intermedio*, respectivamente, puntos 5.3. y 5.4. de este capítulo II.

3.2.2. Entre la *no-identidad* del pensamiento de la diferencia y la *identidad* del pensamiento estético

El denominado **pensamiento de la diferencia** constituye todavía una importante corriente de la filosofía actual. Este pensamiento, cuyos orígenes se deben a Nietzsche, Freud y Heidegger, y desarrollado por Derrida, Deleuze, así como por Blanchot, Bataille, Klossowski o Michelstaedter, entre otros, tiene como fundamento la problemática de la **diferencia**, entendida esta como “**no-identidad**” y “**desemejanza**”, algo a lo que es ajeno el pensamiento estético.

El **pensamiento estético moderno** nace de una larga tradición que se remonta al siglo XVIII, más específicamente a Kant (*Crítica del juicio*: la estética de la vida y la estética de la forma) y a Hegel (*Lecciones de estética*: la estética cognoscitiva y la estética pragmática), donde el *sentir* se evoca y se relaciona con la estética. En la tradición estética están implícitos los **ideales de perfección y de conciliación** como “fin del conflicto”. Se valora la **armonía**, la **regularidad** y la **unidad** orgánica, y se suprime, o al menos se suspende, el dolor y la lucha.

Todos ellos son temas refutados por el pensamiento de la diferencia pues, contrariamente, la problemática de la **diferencia** nace de un rechazo de esta conciliación estética y busca como alternativa la **creatividad**, la **sorpresa**, los **incidentes** y los **accidentes**, **las sombras** y **nuevas posibilidades** que pueden emerger de toda **tensión conflictiva**. Como sostiene Perniola, “se mueve hacia la experiencia de un conflicto mayor que la contradicción dialéctica, hacia la oposición entre términos que no son simétricamente polares el uno respecto al otro.”¹⁸⁸ Es decir, el pensamiento de la diferencia siempre ha sido considerado un ámbito cultural marginal y fronterizo que contesta el valor de la relación dialéctica biunívoca de opuestos y el poder de la estructura, del orden, de la identidad y del ideal de perfección típicos del pensamiento estético. Valora, por el contrario, la desemejanza de la no-identidad, las tramas múltiples o los entrenzados rizomáticos, la ambivalencia/multivalencia, la ambigüedad, la tensión dinámica, y se rige por una “poética de la acción” que se distingue de la idolatrada “poética de la contemplación” del pensamiento estético.

Por consiguiente, consideramos que el **ámbito intermedio figural** que es ambivalente, impreciso, indicial, politópico y multidimensional, se sitúa entre una condición de la *identidad*, *coherencia*, *precisión* y *unidad*, y otra de *no-identidad*, *conflicto*, *imprecisión* y *diferencia*. Un ejemplo es el concepto de *repetición en diferencia* de cuño deleuziano al que ya nos hemos referido (cf. 2.4. de este capítulo), y que abarca tanto la identidad (identificación) como la diferencia (desemejanza). Este es un concepto de alguna forma patente en muchas obras de arte moderno y de arquitectura actual, como mostramos a continuación y más específicamente en los capítulos siguientes (III, IV y V).

¹⁸⁸ Mario Perniola, *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid, 2002, p.31-32.

¿Podrá el ámbito *intermedio figural* que proponemos ser considerado un espacio que conceptualmente habita entre la experiencia de la *no-identidad* del pensamiento de la diferencia, y la coherencia de la *identidad* del pensamiento estético, dado que es un espacio de tensión, intersticial y fronterizo, regido fundamentalmente por la *relación*, la *interacción* o el *conflicto* entre polaridades y no-polaridades, donde tanto el orden como el accidente o azar se encuentran presentes?

3.2.3. En la tensión creativa de lo fronterizo: el *goce*, el *texto*, lo *neutro* y la *epojé* en Barthes

El pensamiento de la diferencia que afrontó con Derrida (*La vérité en peinture*, 1978¹⁸⁹) y con Deleuze (*Francis Bacon. La logique de la sensation*, 1984¹⁹⁰) más explícitamente las problemáticas del pensamiento estético evocando y enalteciendo el *sentir*, se apoyó en la obra de Roland Barthes, y más precisamente, en su investigación sobre el sentir publicada en *El placer del texto* en 1973¹⁹¹.

Esta investigación de Barthes enfocada en el valor del “sentir” se sitúa más allá de la reflexión antigua sobre el placer, como el placer puro de Platón o el placer desensibilizado de Aristóteles, y más allá de la moderna reflexión ligada a la estética del XVIII y a la idea de un placer o una satisfacción desinteresados (Kant).

En el discurso de Barthes, cuyo eje reside en el *nexo* entre el *placer* y la *obra* literaria, las nociones de “placer” y de “obra”, claves de la estética tradicional, sufren profundas modificaciones al dejar la lógica de la identidad para vincularse a la experiencia de la diferencia, convirtiéndose de este modo, respectivamente, en “*goce*” y “*texto*”: “Más allá del placer descubre el *goce* (*jouissance*) y más allá de la obra descubre el *texto*.”¹⁹².

Por otro lado Barthes, radicalizando la investigación, destaca el valor de lo “*neutro*” y de la “*epojé*”, que pueden ser considerados la sombra de la obra y del placer.

“*Placer/goce*: en realidad, tropiezo, me confundo; terminológicamente esto vacila todavía. De todas maneras **habrá siempre un margen de indecisión**, la distinción no podrá ser fuente de seguras clasificaciones, **el paradigma se deslizará, el sentido será precario, revocable, reversible, el discurso será incompleto.**”

Roland Barthes¹⁹³

¹⁸⁹ Jacques Derrida, *La Vérité en Peinture*, Flammarion, Paris, 1978.

¹⁹⁰ Gilles Deleuze, Francis Bacon. *La logique de la sensation*, Éditions de la différence, Paris, 1984.

¹⁹¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte, Oeuvres Complètes*, 3 vols., Éditions du Seuil, Paris, (ed. original: 1973) 1994-95.

¹⁹² Mario Perinola, *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid, 2002, p.33.

¹⁹³ Roland Barthes, “*El placer del texto*”, traducción de Nicolás Rosa, en *El placer del texto y lección inaugural*, Siglo

| El goce

Para Barthes el **gocce** es un sentir, una experiencia excesiva, erótica, ligada a la sensualidad, que se extiende más allá del carácter hedonista del placer, de la estricta relación dialéctica placer-dolor, de lo trágico y de lo sublime, típicos de la estética tradicional, y que engloba lo aburrido, lo desagradable, y también lo doloroso.

El goce es un sentir perverso, como subraya Barthes, excesivo, expansivo y obsesivo, ligado al libertinaje y al masoquismo que, sin finalidad de ningún tipo, sigue una búsqueda insaciable de lo nuevo, lo todavía no experimentado la sorpresa. Aunque también se puede manifestar de modo maníaco o perturbadamente repetitivo: “El goce parece, así, un conjunto de frivolidad y pulsión de muerte. Barthes libera, de este modo, el sentir estético de la dimensión ascética y sublimada que le parecía ser esencial, encontrándole un lugar en la experiencia contemporánea. Como él mismo escribe, **imprime a la vieja categoría de la estética una ligera torsión que la aleja de su fondo regresivo, idealista y la aproxima al cuerpo**¹⁹⁴.”¹⁹⁵

Por su exceso, densidad y efecto enturbiado **el goce implica el desvanecimiento o la desaparición**. Barthes habla del “*fading*” de la identidad personal y la pérdida del sujeto: “El goce es una experiencia excesiva que irrumpe en la conciencia individual como un rayo, golpeándola y menoscabándola.”¹⁹⁶

Por todo ello podemos considerar que el *gocce* de Barthes –un sentir háptico y expansivo cuyo exceso y desvanecimiento oscila ambiguamente *entre* y más allá de identidad y diferencia, placer y dolor, frivolidad y pulsión– es un *ámbito intermedio figural*, un sentir en busca de otra posibilidad de sentir.

| El texto

Como ya hemos mencionado, para Barthes la noción de obra se convierte en **texto**, es decir, sale del “pedestal” estético, lógico y moral –ascético, idealista e ideológico– y se aproxima al *sentir*, al *cuerpo* y a lo *no institucionalizado* o culturalmente validado, en consonancia con la problemática de la diferencia. Es decir, la *obra como texto* o *escritura* que propone Barthes es entendida ya no

XXI de España Editores, Madrid, (ed. original: Éditions du Seuil, París, 1973; título original: *Le Plaisir du Texte*. 1ª ed. en español: junio de 1974) 2007, p.4. Subrayado de la doctoranda.

¹⁹⁴ Roland Barthes, “*Le Plaisir du Texte*”, *Oeuvres Complètes*, vol.III., Seuil, Paris, 1995, p.158. Sub. de la doctoranda.

¹⁹⁵ M. Perinola, *op. cit.*, 2002, p.34.

¹⁹⁶ M. Perinola, *op. cit.*, 2002, p.34.

como “objeto” acabado/concluso, dotado de una coherencia significativa lógica, moral o histórica y enteramente pre-determinado por el autor, sino como “ámbito o espacio” fronterizo abierto a la interacción o participación del lector/observador que la interpreta y/o recrea, dando continuidad (o no) a la actividad creativa del autor, puesto que, como sostiene Barthes, el texto es un tejido o una trama entre lo perceptible y lo oculto, entre el encuentro y el desencuentro, entre el sentido y el sinsentido; un tejido o texto autónomo y neutro, ajeno a la lógica dialéctica del diálogo, a la subjetividad de quien escribe, lee o siente, o a cualquier estructura definida, cerrada o previamente establecida; una escritura que propone el paso del “yo siento” al “se siente”, típica del pensamiento de la diferencia.

Para Barthes el texto se presenta como *cosa* (texto como *figuración* –“*figuration*”–) en tanto que entidad animada –algo que siente, desea y goza– dentro de la problemática abierta de la diferencia, y ya no como *objeto* (texto como *representación*) que, según él, recae en los parámetros de la metafísica y de la estética tradicional.¹⁹⁷

Nosotros hablaríamos de un *entretejido*, intersticial, impreciso y tenso, entre el autor, el lector y otras invisibilidades, que tiene existencia en sí mismo pero que no se autonomiza completamente de la subjetividad, ni siquiera de su propia objetividad. Se trataría de una urdimbre multidimensional que se manifiesta como una **espacialidad háptica y viva** que se percibe por medio de la acepción más amplia de lo táctil: entre el espíritu que sabe, la mente que ve y el cuerpo que siente.

En este entendimiento barthiano de la obra de arte como *texto inconcluso*, en realidad más postestructuralista que estructuralista, se aporta la posibilidad de **otro espacio posible**: se trae a la presencia un espacio de posibilidad que se instala en ese interminable proceso de *devenir* entre la producción y la recepción. La obra como texto, como tejido/entramado/matriz no cerrado –podríamos decir, como *texto-matriz*– se vuelve un espacio intermedio siempre vivo y animado cuyos temas, sentidos o límites no están completamente definidos, sino que se van construyendo a cada momento de observación o participación. Es decir, la obra se vuelve un *espacio intermedio figural* abierto a la participación y, consecuentemente, a otras posibilidades.

Lo **neutro** en la noción de Roland Barthes no es una *neutralización*. Es decir, no es de ningún modo algo amorfo, pasivo, sin conflicto o sin identidad, o tampoco algo que resulte de una conciliación o síntesis

¹⁹⁷ Idea de “texto como cosa” desarrollada en su obra *La Chambre claire* (1980). Cf. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós Iberia, Barcelona, 2009.

de elementos. Para Barthes lo neutro es algo que se constituye como una *diferencia* respecto a los dos o más intervinientes de un conflicto, toda vez que interviene como un tercer término que es ajeno al contexto inicial. Y es este tercer término el que le confiere una autonomía y identidad propias con respecto a elementos e identidades de un determinado universo: “(...) neutro no significa la abolición de los datos conflictivos del discurso, sino más bien al contrario, su mantenimiento y su proliferación indefinida. (...) lo Neutro no correspondía necesariamente a la imagen plana, consecuentemente depreciada, que tiene la Doxa, sino que podía constituir un valor fuerte y activo”¹⁹⁸.

Lo neutro de Barthes se ajusta, de algún modo, a nuestra noción de ámbito *intermedio* en la medida en que es una entidad fronteriza y multivalente propia que se constituye, no como presencia neutralizante o subsidiaria, sino como presencia activa y tensionada que incita a la interacción. Una entidad o término que, sin embargo, no tiene que ser armónica ni tampoco una sublimación o síntesis dialéctica de una oposición. Es decir, no tiene necesariamente que estar integrada en el estricto sistema dualista de la contradicción.

“(...) **este espacio totalmente y como exhaustivamente matizado es el muaré (...): lo Neutro es el muaré:** lo que cambia finamente de aspecto, quizá de sentido, según la inclinación de la mirada del sujeto.”

Roland Barthes¹⁹⁹

| La *epojé*

La *epojé*, genéricamente, es una experiencia de “suspensión” a la que Barthes también hace referencia, aunque no haya sido central en su obra.

No obstante, en nuestras vidas es una experiencia que se efectiva bajo muchas formas específicas: hay suspensiones espaciales, temporales, psico-mentales, morales o físicas, entre otras.

Según Perniola es una experiencia ancestral, aunque la filosofía occidental la ha utilizado de modo tímido y púdico: o bien como suspensión del “juicio” (escépticos) o de los “afectos subjetivos” (estoicos), o bien como suspensión (“puesta entre paréntesis”) de las doctrinas sobre la realidad y de la realidad misma (fenomenología Husserliana)²⁰⁰: “Ha habido una *epojé* cognoscitiva (la antigua de los escépticos

¹⁹⁸ Roland Barthes, “*Lo neutro*”, curso en el Collège de France en 1977-1978, en *Oeuvres Complètes*, vol.III., Seuil, 1995, Paris, p.887.

¹⁹⁹ Roland Barthes, *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*, Siglo XXI Editores de C. V., México, (ed. original: *Le Neutre: Cours au Collège de France, 1977-1978*, Éditions du SEUIL/IMEC, S.I., 2002. 1ª ed. en español: 2004) 2004, p.101. Sub. de la doctoranda.

²⁰⁰ *Epoje* (del griego ἐποχή), transliterado también como *epoché* o *epokhe*, es un concepto originado en la filosofía

y la moderna de la fenomenología); ha habido una *epojé* moral (la del estoicismo y el neoestoicismo); pero no ha habido una *epojé* sexual porque parece implícito en la sexualidad el hecho de correr, vertiginosamente, hacia el orgasmo, sin que sea posible ninguna suspensión a no ser táctica, es decir, dirigida a prolongar el placer o a aumentar el deseo. El hecho es que la sexualidad se ha considerado funcional respecto a una gratificación o a la satisfacción de una necesidad, casi nunca en el sentido de una perspectiva filosófica de búsqueda y de exploración de parajes desconocidos.”²⁰¹

Al final, la experiencia de la *epojé* siempre es una “suspensión” de algo que, sin embargo, no actúa como experiencia pasiva, amorfa, indiferente o ajena; o tampoco como una huida al sentir, a los sentimientos o a las emociones profundas, sino como **estado de suspensión que contiene en sí mismo cierta tensión y sutileza**. Se trata de una especie de *tensión-sutil* que actúa, tal como advierte Perinola, como una “participación impártcipe”, una “ebriedad sobria”, un “sentir a distancia”.

Así es la *epojé* que reclama Barthes: el derecho de poder “suspender el juicio propio”. Es decir, el derecho de poder suspender lo subjetivo o la condición de “yo pienso” o de “yo siento”, para dar lugar a lo impersonal sin límites de “la cosa que piensa o siente”. Un impersonal sutilmente activo que, recusando cualquier categorización, negación o afirmación, no puede definirse completamente (no sabe dónde están sus límites) puesto que se sitúa en ese espacio ambiguo entre dos o más entidades: “(...) sin darse cuenta de dónde acaba mi identidad corpórea y comienza el cuerpo de otra entidad física. Se trata, en suma, de **un sentir que borra la separación entre el yo y el no yo, entre lo interno y lo externo, entre lo humano y las cosas**.”²⁰²

“(...) *epojé* no quiere decir ni insensibilidad ni indiferencia ante **datos de hecho**, sino, únicamente, no estar implicados en un conflicto falso (por ejemplo, aquel entre masculino y femenino). (...) Contra la imposición del mundo contemporáneo de elegir entre dos contendientes, entre dos facciones, entre dos posibilidades, arbitrariamente dispuestas como antinómicas, Barthes reivindica «el derecho de poder suspender el juicio propio»²⁰³, refiriéndose expresamente a los antiguos filósofos escépticos.”

M. Perinola²⁰⁴

griega clásica que significa “suspensión”. En la Grecia antigua fue un concepto utilizado principalmente por la corriente escéptica, y también, en la moral, por la estoica. La experiencia de la *epojé* era una suspensión del juicio, de las pasiones o los afectos subjetivos. Este concepto fue revitalizado en los tiempos modernos por la fenomenología de E. Husserl aunque en una acepción distinta de la original. Mientras que para los griegos antiguos significaba un estado mental de “suspensión del juicio” (estado de la conciencia en el que ni se niega ni se afirma nada) o de “suspensión de los afectos subjetivos”, para Husserl, la *epoché* significa la “puesta entre paréntesis” (*Einklammerung*) de las doctrinas sobre la realidad y de la realidad misma, y la “desconexión” (*Ausschaltung*) de la cotidianeidad.

²⁰¹ M. Perinola, *op. cit.*, 2002, p.38.

²⁰² M. Perinola, *op. cit.*, 2002, p.37.

²⁰³ R. Barthes, *Oeuvres Complètes*, vol.III., Seuil, 1995, Paris, p.893.

²⁰⁴ M. Perinola, *op. cit.*, 2002, p.45.

Y así es también la *epojé* temporal que siempre inspiró a Maria Zambrano, y que según ella es condición basilar en el proceso de consciencia: “la primera acción de la consciencia es, pues, una especie de suspensión temporal, de *epojé*.”

En su discurso Zambrano afirma que desde Parménides, la vida, que es dinámica, se da en el **intervalo** entre el absoluto irreal de los sueños, en esa ***epojé o suspensión del tiempo sucesivo***, y el absoluto del *Ser* –fijo y acabado–: “Entre estos dos absolutos, que aparecen separados, la vida se revela y aún se rebela en su fragilidad. La vida, un soplo, un aliento, apenas nada. Mas nunca nada, la nada.”²⁰⁵ La vida de un sujeto que, como ha referido Zambrano, no es simplemente un punto fijo, una cosa o un ser acabado y completo, sino un potencial “núcleo viviente que va más allá de donde está” y que “tiende a ser más allá de lo que es”. Un sujeto que es un “*ser en devenir*”, que vive en permanente mutación de consciencia porque siempre tiene que actualizarse. Un sujeto que, como sostiene Zambrano, en una especie de *epojé* temporal “se sobrepasa. Un alguien –ser y no ser a un tiempo– que trasciende y aún se trasciende”²⁰⁶.

Por tanto, la *epojé* es una experiencia de suspensión dinámica y fronteriza que se acerca a nuestro ámbito *intermedio figural*: un ámbito que, espacial o temporalmente, reside en esa tensión desvanecida o imprecisa entre cualquier figuración (figurativo, ilustrativo, narrativo, representativo) y abstracción, transcendencia e inmanencia, o simplemente entre una cosa y otra.

En esta secuencia de contenidos, experiencias y sentidos consideramos que todas estas nociones –el *goce*, el *texto*, lo *neutro* y la *epojé*– son *tropos intermedios figurales* por su cualidad y posición fronterizas e intersticiales de límites imprecisos. Tropos adoptados por Barthes y otros pensadores, siempre tensionados entre otras cosas, términos, condiciones o sentidos; siempre inconclusos, multivalentes e interactivos, por eso, siempre dinámicos y creativos, pues posibilitan la participación y consecuentemente se abren a nuevas posibilidades. Tropos intermedios que en su sentido y condición precarios, al final, se constituyen entre la identidad y la diferencia, y no solamente como diferencia. Tropos que residen en nuestras vidas y que, seguramente, también habitan en los lugares arquitectónicos.

3.3. ENTRE SER Y DEVENIR

| 203

“En el Universo nada es constante. Todos los flujos y las mareas, y todo lo que nace, transporta en su vientre las semillas de la mudanza.”

Ovidio²⁰⁷

²⁰⁵ Maria Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, Siruela, Madrid, 2004, p.19.

²⁰⁶ M. Zambrano, *op. cit.*, 2004, p.22.

²⁰⁷ El Tao. Ovidio, *Metamorfoses*; en R.L. Wing, *Manual práctico de I Ching*, Sinais de Fogo, Lisboa, 2001, p.13.

3.3.1. Espacio de transición e intercambio

3.3.1.1. Pensamiento en un mundo intermedio: el *entre autónomo*, el *estar-en-el-medio-de* y la *realidad interfacial* de Sloterdijk

“Entre el lenguaje de la ciencia y los lenguajes artísticos existe un vasto espacio intermedio, cuya extensión y significado todavía no han sido ponderados de modo conclusivo. **Mi libro habita esa región intermedia**, por lo que afirmo la posibilidad de dirigirme a ambas direcciones y mantener un intercambio incesante. (...) el análisis esferológico significa para mí un procedimiento que permite formular preguntas que pueden ser contestadas a través de formas discursivas poéticas, místicas y religiosas. En ellas se esconde un tesoro de saber expresivo sobre realidades esféricas; basta aprender a configurarlo en una dimensión conceptual.”

Peter Sloterdijk²⁰⁸

| El entre autónomo

Autores como Sloterdijk, Bataille o los filósofos del diálogo en la línea de Buber Rosenzweig, entre otros, sostienen que hay que partir de un “**entre autónomo**” que proponga un enfoque en las interacciones, medialidades y dinamicidades relacionales típicas del complejo campo humano. En el lenguaje de la tradición filosófica estos pensadores sostienen que lo importante es “rehabilitar **la relación** en detrimento de la sustancia, **lo accidental** a costa de lo esencial, **la situación** a costa de los componentes”²⁰⁹. Al defender la primacía de las relaciones generales y de las cuestiones comprendidas holísticamente, esta convicción es contraria a la de la mentalidad moderna que siempre ha promovido el predominio del análisis (el hábito de aislar) sobre las singularidades, reduciendo los objetos a sus cualidades primarias o esenciales. La ciencia ha sido, desde siempre, la gran valedora de esta mentalidad, sin embargo, son varias las teorías científicas contemporáneas que desde la segunda década del siglo XX han comenzado a contestar este modo de pensar.

La condición de “entre autónomo” ha venido a rebatir la máxima importancia dada a la esencia, a la sustancia, a la idea, a un único centro, y la poca importancia que la metafísica clásica ha dado al accidente, a lo casual y al atributo.

Según afirma Sloterdijk en *O Sol e a Morte – Investigações Dialógicas*, el hombre *per se* no puede alzarse como centro neurálgico, elemento o polo, no puede ser una única “esfera”, toda vez que,

²⁰⁸ Peter Sloterdijk, Hans-Jürgen Heinrichs, *O Sol e a Morte – Investigações Dialógicas*, Relógio D'Água, (1ª ed. 2001, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main) 2007, p.129. Trad. y subrayado de la doctoranda.

²⁰⁹ Sloterdijk, en Peter Sloterdijk, Hans-Jürgen Heinrichs, *op. cit.*, 2007, p.124. Trad. y subrayado de la doctoranda.

en cuanto “dividuo” individual, es un efecto de un intrincado campo energético-psíquico (anímico), campo este que constituye la base del campo humano cuya estructura se asocia a una **“esfera de múltiples polos”** o incluso de una **“espuma”**. Es más, este pensador sostiene que el hombre es un ser privado de un espacio definido, y cuando no hay un espacio definido, o cuando el hombre no vive en un espacio circunscrito, tal como cada vez ocurre con más frecuencia en las sociedades contemporáneas, se vuelve importante la cuestión de la **medialidad** y la **relación**. Así pues, en la teoría de Sloterdijk, lo neurálgico deja de ser el polo, o los polos de un sistema, para pasar a ser sus mediaciones y conexiones, sus interrelaciones y fluctuaciones, sus flujos de interacción —el **“estar contenido en un entre”**—: “Dejamos atrás la ideología centrista. Hemos dejado de tener un centro primario o absoluto que se relaciona con un entorno, y tenemos polos que se iluminan recíprocamente, se compenetran, se mantienen a distancia y se evocan. **El mundo-en-torno queda aquí reemplazado por un mundo-en o por un mundo-con.** (...) Las resonancias son decisivas en el mundo-en. Ellas descansan en actos que surgen de reclamos-para-vivir o de despertar-a-la-vida gracias a la capacidad de ser apelado.”²¹⁰

Sloterdijk define este **complejo y tenso mundo humano de resonancias mediatizadas** como una “oquedad predestinada” o como “el predestinado espacio vacío del hombre”, donde prevalece la idea del hombre en tanto que “ser como oquedad” o “ser como recipiente”, el **“ser médium”**, el hombre como un canal de mediación e inspiraciones, es decir, el hombre como un *ser mediador* y *mediático* o como un **ser-entre**: “Con este concepto quisiera llegar hasta una teoría de los medios en la que **los individuos pudieran ser descritos como estaciones intermedias en las redes comunicativas.** (...) empezar a pensar el hombre también a la luz del principio recipiente (...) puesto que **ser hueco significa tener la capacidad de dejar pasar algo.** La oquedad es la primera cuota de lo animado y lo divino. Si el hombre no fuera más que un cuerpo compacto, habría seguido siendo disimilar a Dios (...) Solo gracias a su carácter hueco puede empezar la similitud con un **ser definido por su permeabilidad**; digamos, pues, un espíritu.”²¹¹

Esta idea de oquedad o permeabilidad nos hace recordar las sabias palabras de Kabir, poeta del siglo VI a.C.: “lo sin forma habita todas las formas, yo canto la gloria de las formas”²¹². De hecho parece que la mentalidad de nuestra sociedad occidental ha perdido la noción o la experiencia háptica de lo invisible, de lo vacío o de lo que no se puede racionalizar, entender o evidenciar pero que, sin embargo, tiene existencia. Es decir, la noción de que lo sin forma tiene tanta importancia como la

²¹⁰ Sloterdijk, en Peter Sloterdijk, Hans-Jürgen Heinrichs, *op. cit.*, 2007, p.125. Trad. y subrayado de la doctoranda.

²¹¹ Cf. Sloterdijk, en Peter Sloterdijk, Hans-Jürgen Heinrichs, *op. cit.*, 2007, p.125. Trad. y subrayado de la doctoranda.

²¹² Cita extraída en Maria Flávia de Monsaraz, *O Retorno do Feminino*, Hugin Editores, Lisboa, 2000. Trad. de la doctoranda.

forma; o la noción de que lo nocturno, la sombra y lo negativo tienen tanta importancia como lo diurno, la luz y lo positivo, tal como expresa el símbolo del Taiji, cuya vitalidad o supervivencia del *yin* y el *yang* (principios arquetípicos de la naturaleza) reside en su propia dinámica de complementariedad y mutua reversibilidad en la que uno da origen al otro. Podríamos decir que nuestra cultura ha perdido (u olvidado) el valor de la dimensión contemplativa y receptiva genuinamente femenina de la vida, aquella que nos permite experimentar, sintiendo hápticamente los lugares, o convivir en comunión entre los demás. Esa dimensión inherente a la condición humana que la filosofía china ancestral llamaba *yin* es, finalmente, la única que nos permite habitar receptivamente, con sentimiento, sensibilidad o empatía, las espacialidades y temporalidades de los lugares. Y mientras que, sobre todo nosotros, los arquitectos, no la integremos conscientemente en nuestra experiencia vital, no será posible explorar en profundidad el lugar arquitectónico o abrir otras posibilidades en la arquitectura.

Para nuestra temática del *intermedio figural* lo más importante en este concepto de “entre autónomo” es la cuestión de la medialidad, la interrelación, el dinamismo y la permeabilidad u “oquedad” del espacio impreciso del campo humano, y no tanto la anunciada preeminencia de “la relación, lo accidental, la situación” frente a la “sustancia, lo esencial, los componentes”. Una de las premisas fundamentales de nuestro ámbito intermedio es constituirse “imprecisamente” como espacio de tensión, evocación y transformación en una condición no logocéntrica, donde todo término, componente o situación es significativo o importante en la dinámica de la interrelación, premisa cuya consciencia consideramos fundamental en la experiencia de los lugares y en el proyecto de arquitectura.

| *Estar-en-el-medio-de*

206 | Tal como en el conocido fenómeno de la simbiosis psíquica, el modelo básico de la esfera de Sloterdijk integra el entretejimiento o entrecruzamiento de los polos en un dualismo, como lo explica este mismo autor en su “arqueología de lo íntimo” (*Esferas I – burbujas*) mediante la idea de la “redondez de la existencia” (muy evocada por Gaston Bachelard) a través de premisas biológicas y antropológicas, tal como ocurre en la relación entre madre/feto, hipnotizador/sonámbulo o en una pareja enamorada, que constituyen un **espacio comun –intermedio– de resonancia e intimidad**. Este es un espacio que funciona como condición previa e indispensable para la formación de lugares intensivos propios a cada uno de sus miembros.

Tal como habíamos mencionado anteriormente, para Sloterdijk la primera y fundamental esfera (dada relacional) en la vida del hombre es la que surge entre madre y feto, donde la madre es pensada no como persona sino como lugar, forma-receptáculo, estructura inmunitaria espacial o espacio de resonancia.

Y de hecho toda la historia de la humanidad nos habla y nos hablará sobre la interpretación y posición del hombre frente a este receptáculo. Según explica este pensador, el **“estar-en-el-mundo”** era equivalente para el pensamiento arcaico a un “estar-ampliado-en-la madre”, para la era metafísica a un “estar-en-Dios” y para la era post-metafísica, que propone por primera vez un exterior real, a un **“estar-lanzado-al mundo”**. En otras palabras, Sloterdijk defiende que el gran tema de la era moderna es la “autonomía”, mientras que el de las épocas pre-modernas fue el de la “posesión”. Es decir, mientras que las culturas primitivas se vinculaban a una especie de inmanencia matriarcal (la madre como lugar, la naturaleza como madre, capaz de abarcar la totalidad al estilo de la “circundante agua universal” de la cultura egipcia y mesopotámica, funcionando como bolsa amniótica contenedora de todo lo existente), la Modernidad refuta esta idea de todo o interioridad, de un espacio interior como totalidad donde todo está vinculado.

Según este filósofo, en la post-modernidad el pensamiento retrocede a los conceptos relacionados con la “posesión extática” bajo y contra las “máscaras petrificadas de la cultura de autonomía”: “surgen ahora de nuevo, tal como otrora, los plasmas (...) de los viejos modelos de experiencia obsesivos, participativos y penetrantes.”²¹³

Podemos decir que el *entre*, el *espacio intermedio* o la *condición intermedia*, es decir, todo lo intersticial, en tanto que ámbito *figural*, se vincula con la idea de Sloterdijk de **“estar implícito”** y de **“participación”**. Es un **“estar-en-el-medio-de”** o “estar comprendido dentro de las situaciones”. Sloterdijk se refiere a ello como la condición básica del hombre en la vida, contraria a la idea de un vivir hipnóticamente al margen, condición en la que uno debe centrarse una y otra vez. Según este pensador, es el *a priori* de la teoría del caos, considerando que vivimos en el caos aunque compensado, con ordenaciones²¹⁴. Consecuentemente, nuestro espacio intermedio figural se vincula también con el concepto heideggeriano de **“estar-en-el-mundo”** (*Dasein*, el “estar-ahí”) que es, como dice Sloterdijk, un **“estar-en-la-complejidad”**, **“estar-en-el-caos”** o **“estar en el mundo extáticamente”**, es decir, un estar implícito. De forma más intrínseca, nuestro espacio intermedio figural se vincula con la expresión **“venir-al-mundo”**, que en la *esferología* de Sloterdijk es una ampliación y dinamización del *Dasein*, del “estar-en-el-mundo” de Heidegger: “venir-al-mundo” en tanto que “nacer ontológico y extático en el mundo”²¹⁵. Es un “pasar a estar en relación con el mundo”, con el Otro, de modo

²¹³ Peter Sloterdijk en Peter Sloterdijk, Hans-Jürgen Heinrichs, *op. cit.*, 2007, p.132.

²¹⁴ Cf. Peter Sloterdijk, Hans-Jürgen Heinrichs, *op. cit.*, 2007, p.283.

²¹⁵ Sobre el **venir al mundo** Sloterdijk afirma: “Es fácil comprender por qué el hombre es ese ser para el que el nacimiento no es suficiente para venir al mundo, pues los hombres no son lanzados al aire libre desde el seno materno; además tienen que responder a la invitación para introducirse en la «casa del ser». Venir al mundo es la fórmula filosófica para este acontecimiento biológico de carácter ontológico. Para eso, el nacimiento es una condición necesaria, pero no suficiente.” En Peter Sloterdijk, Hans-Jürgen Heinrichs, *op. cit.*, 2007, p.143.

activo, participativo, relacional y consciente, en tanto que estado dinámico de permanente relación, resonancia y transformación, o en tanto que evocación de un inicio, acceso o despertar para lo que relaciona, media y conecta —para **lo que está entre**—.

| La realidad interfacial

La “**realidad interfacial**” es otro espacio esférico relacional, aunque sutil, descrito por Sloterdijk en su primer tomo de *Esferas*²¹⁶. Sloterdijk considera la realidad interfacial, como una **sutil, débil y delicada zona intermedia de relaciones** entre los hombres, o más específicamente entres sus rostros. Define la interfacialidad como el conjunto de sutilezas, flujos, acciones, legibilidades, significaciones, etc., que ocurren entre unos rostros y otros.

La realidad interfacial es un buen y reconocido ejemplo de espacio *intermedio figural*: se constituye como un espacio común de intercambio, comunicabilidad e intrincamiento entre los rostros. Un **espacio tenso de empatía y extrañamiento al mismo tiempo**, por eso de importante resonancia, estímulo e intimidad entre las personas. Y es esta sensación invisible de resonancia, intimidad y extrañamiento, en una empatía y perplejidad simultáneos, la que nos permite reconocer lo intermedio figural en un lugar arquitectónico.

“Muestro cómo los hombres con sus rostros, esas superficies que se miran unas a las otras, están en constante trabajo unos con los otros; o mejor, cómo operan con el rostro del otro en la visibilidad, la significación y la legibilidad, (...). (...) **existe entre los rostros una zona especial de resonancia muy fina y, al mismo tiempo, muy cargada**, que tal vez pudiéramos llamar, con más motivo que a los genitales, zona íntima.”

Peter Sloterdijk²¹⁷

208 | ¿Este espacio que promueve un «estar implícito y a la vez relacional» o, como dice Sloderdijk, un “estar-en-la-complejidad”, un “estar-en-el-caos” o un “estar en el mundo extáticamente”, no se encontrará patente de alguna forma en las obras de arquitectura que presentamos en este estudio? O mejor aún, ¿No será este el tema principal en estas arquitecturas? Esta ha sido nuestra primera idea (e intuición) al empezar esta investigación sobre los espacios intermedios.

²¹⁶ Peter Sloterdijk, *Esferas I – burbujas*, Siruela, Madrid, (1ª ed. 1998, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main), 2003.

²¹⁷ Sloterdijk, en Peter Sloterdijk, Hans-Jürgen Heinrichs, *op. cit.*, 2007, p.135. Subrayado y trad. de la doctoranda.

3.3.1.2. El *fenómeno gemelo* o *dual* de Aldo van Eyck

Al afirmar que “la casa es una pequeña ciudad y la ciudad una gran casa” Aldo van Eyck evoca una imagen/idea de ambivalencia donde la parte y el todo, lo pequeño y lo grande, lo individual y lo colectivo, lo particular y lo público, conviven en simultaneidad. Es decir, una no existe sin la otra. A este estado de **“presencia simultánea en permanente interacción”** de los dos polos opuestos, donde ninguno de ellos se anula, van Eyck lo denomina **“fenómeno-gemelo”** o **“fenómeno-dual”**.

“La identificación de la casa con la ciudad trae consigo una imagen que es una cuestión bastante distinta de una analogía. ‘Las analogías comparan directamente. Las imágenes identifican indirectamente a través de lo que se puede denominar asociación poética’”.

Francis Strauven²¹⁸

La noción de fenómeno-gemelo de van Eyck prevé una interacción y tensión activa/viva entre los polos opuestos, en la que la presencia, el valor y sentido de cada uno de ellos se fortalece o enfatiza cuando se ven desde sus respectivos polos. De esta forma, no corresponde a una síntesis, equivalencia o equilibrio de los polos, sino a un conflicto y/o compromiso permanente entre ellos. Tal como explica van Eyck, el fenómeno-gemelo no corresponde a una “síntesis de los opuestos” hegeliana en la que el conflicto entre tesis y antítesis solo quedaba resuelto con la síntesis o integración de ambos en una categoría superior, desapareciendo de esta forma la polaridad.²¹⁹ Es decir, en un fenómeno-gemelo los polos opuestos no se anulan o integran, sino que sus identidades se mantienen reconocibles como opuestas y se enriquecen mutuamente en una disputa interactiva no-jerárquica: “Estoy interesado en la ambivalencia no en la equivalencia. No estoy interesado en la unidad de los opuestos”, explicaba Aldo van Eyck²²⁰.

Su obra arquitectónica se dibujaba sobre la base de esta idea de **tensión y ambivalencia paradójica, siempre interactiva y viva, del fenómeno-gemelo o dual**. Tal como ocurre por ejemplo en su Orfanato en Amsterdam (1955-60) donde, además de la angulosa tensión formal entre las distintas partes y el todo dada por su estructura fractalizada (proceso de generación en la llamada “curva del dragón”), tanto los interiores como los exteriores adyacentes, que se interligan en transparencias y opacidades alternadas, tienen semejante consistencia espacio-formal. Es decir, el vacío y el lleno

²¹⁸ Francis Strauven, *Aldo Van Eyck. The Shape of Relativity*, Architectura & Natura, Amsterdam, 1998, p.397. Trad. de la doctoranda.

²¹⁹ Cf. Francis Strauven, *op. cit.*, 1998, p.397.

²²⁰ En Alison Smithson (ed.), *Aldo Van Eyck, Team 10 Meetings, 1953-1984*, Rizzoli, New York, 1991, p.76.

que se entrelazan en **situaciones híbridas de apertura-cerramiento** adquieren un valor semántico y sintáctico activo y similar. El edificio, bajo una estructura extensiva y modular de base cuadrada, se materializa en un conjunto de espacialidades cubiertas y descubiertas de complejas y ambivalentes relaciones interior-exterior, cerrado-abierto. La planta demuestra bien esta **condición espacial intermedia interactiva, de transición e intercambio entre los distintos ambientes** del Orfanato: “la planta (...) es la plasmación gráfica –y después construida– de una serie de actividades y de movimientos múltiples que, en su rico entrelazamiento, en su ovillamiento, dibujan una planta que tan fielmente responde a la idea del propio Van Eyck de la “**claridad laberíntica**”²²¹.

El propio van Eyck comentaba que lo que más le interesaba en su obra era **dar forma a una ligación o tensión paradójica**, es decir, generar “un lugar donde los dos polos están simultáneamente presentes y donde sus tendencias opuestas se activan mutuamente, como si fueran colores complementarios. O como diría Heráclito, colocar las **fuerzas en oposición en la tensión cierta**, como aquella que en una lira junta el arco y la cuerda y hace de ellos una unidad armoniosa”²²².

De esta forma la arquitectura de Van Eyck reclamaba el valor poético, estético y evocador de los “espacios intermedios”. Sus “in-between spaces”, como él los llamaba, se generaban en conceptos

36.1 | 36.2 | 36.3 |
36 | ORFANATO, Amsterdam, 1955-60, Aldo van Eyck 36.1 | Planta general 36.2 | Proceso generativo en curva del dragón 36.3 | Vista aérea

210 | fronterizos más o menos concretos como el “*fenómeno-gemelo*” o “*fenómeno-dual*”, el “*doorstep*” (el peldaño de entrada) o “*la plus grande réalité du seuil*» (la mayor realidad del umbral), y se materializaban en tensiones, oposiciones o dualidades complementarias, y/o en ambivalencias y ambigüedades fronterizas.

²²¹ Juan Antonio Cortés, *Nueva Consistencia – Estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2003, p.37. Subrayado de la doctoranda.

²²² Aldo van Eyck, *The Chile, the City and the Artist* 1962, en Francis Strauven, *op. cit.*, p.417.

Es una arquitectura que reclama sobre todo la importancia de la “relación”, de la transición espacial, de la polivalencia funcional y del intercambio social. Sus espacialidades se afirman articulada y dinámicamente a través de sistemas modulares extensivos entre una identidad y otra, entre una y otra tensión formal o lumínica, entre una y otra articulación, en contra de las jerarquías fijas y estructuras cerradas, en contra de las fronteras rígidas, en contra de la equivalencia, la neutralidad, la inercia o la continuidad homogénea y pasiva, en contra de la unidad o síntesis de los opuestos y en contra de la dilución de las identidades. Es una arquitectura que reafirma armónicamente los contrastes, las disonancias y las confrontaciones de las complementariedades de formas, espacios y luminosidades, en un reclamo de vida e interactividad comunitarias.

3.3.2. Espacio dialógico y espacio no-dialógico

El *entre* que estudiamos es ante todo un ámbito o espacio intermedio de tensión, por eso dinámico y muchas veces intrincado y conflictivo. Como hemos mencionado, es un espacio entre el “*ser*” y el “*devenir*”, en el que la sucesión del tiempo y la transmutación de la densidad de la materia y formas interactúan en un proceso de relación y transformación continuo, dinámico y no homogéneo.

37 | ORFANATO, Amsterdam, 1955-60, Aldo van Eyck

Por tanto, el *entre figural* o lo *intermedio figural*, es un espacio que entre el “*ser*” y el “*devenir*” tiene una naturaleza indicial, ambigua y dinámica. Es decir, un espacio cuyos límites formales son imprecisos, aunque sus contenidos semánticos puedan metafóricamente ser “translúcidos” o “transparentes”.

| 211

Sin embargo, de modo general, lo *intermedio* puede ser un espacio formalmente “dialógico”²²³,

²²³ El término “**dialógico**” se asocia al término “diálogo” que, según explica David Bohm, proviene de la palabra griega *dialogos*, cuya raíz *logos* significa “palabra” (o “el significado de la palabra”) y cuyo prefijo *dia* significa “a través de”, y no “dos”. Es decir, el diálogo puede establecerse entre dos o más personas, o incluso interiormente

“no-dialógico” o incluso algo “híbrido” entre los dos. Lo intermedio dialógico es un espacio de relación, un “entre que conecta”, un entre “puente/conector” significativo. Lo intermedio no-dialógico es un espacio de no-relación, un “entre autónomo”, un “intervalo” no-significativo entre polos o polaridades (entidades nucleares identificables, semántica y formalmente definidas). Lo intermedio dialógico y no-dialógico a la vez es el espacio donde ambas naturalezas están presentes, aunque con mayor o menor grado de ambigüedad o de apariencia.

Es decir, tanto en el campo artístico como en el arquitectónico, diríamos que el ámbito o espacio *intermedio figural* que investigamos tiene:

- **Naturaleza dialógica**, si convoca a una “relación” formal que incluya, aunque de modo más o menos explícito, las demás polaridades o configuraciones y todas las dinámicas interactivas entre ellas, como ocurre en *Las Cárceles imaginarias* de Piranesi, *El Portugués* de Braque, las *Cajas Metafísicas* de Oteiza, el *Blossoming* de Klee, la galería Storefront de Holl, la Casa N de Sou Fujimoto, la mediateca en Sendai de Ito, las *Piscinas das Marés*, el Pabellón *Carlos Ramos* y la Iglesia en Marco de Canaveses de Siza Vieira, algunas obras de Eisenman como la Casa Guardiola o la Escuela de Diseño y Arquitectura Aronoff. Todas estas obras aparecen presentadas (excepto el Pabellón de Siza) en los capítulos III y IV.
- **Naturaleza no-dialógica**, si su estructura formal se constituye como un “entre autónomo”, no integrando relaciones dialógicas entre singularidades o polaridades configuradas, sino solamente un proceso, efecto o devenir “a-relacional”, como en el *Desnudo descendiendo las escaleras* de Duchamp, la pintura *imaginal* de Palazuelo, el museo en Berlín de Libeskind, la Casa Moebius de UN-Studio, muchas obras de Miralles, como por ejemplo el Cementerio de Igualada, o casi todas las últimas obras de Eisenman, entre las cuales podemos citar la *Iglesia para el año 2000* y la *Ciudad de la Cultura de la Galicia*, obras que presentamos (excepto el museo de Libeskind, el Cementerio de Miralles y Pinós, y la *Ciudad* de Eisenman) en los capítulos III y IV.
- **Naturaleza híbrida –dialógica y no-dialógica al mismo tiempo–**, si une las dos condiciones formales –de relación y no-relación–, aunque pueda ser de modo homogéneo o heterogéneo, figurativo o abstracto, velado o revelado, etc., como en el ya histórico caso de *Las meninas* de Velázquez, en muchos dibujos de Giacometti, en *El Gran Vidrio* de Duchamp, en la pintura de Bacon a través de su “diagrama figural” (cf. capítulo III), en la Galería de Vidrio y Vídeo de Tschumi (cf. capítulo IV), o de modo paradigmático, en el Monumento de Berlín de Eisenman, estudiado en detalle en el capítulo V.

con la propia persona. Como dice Bohm el diálogo implica o hace posible una corriente de significado que fluye entre, dentro y a través de los implicados, a partir de la cual puede emerger algo creativo, un nuevo entendimiento o una nueva comprensión.

Otra forma de pensar lo “dialógico” en la arquitectura ha sido expuesta por Josep Muntàñola a través de su teoría de la **Topogénesis** (cf. *Topogénesis, fundamentos de una nueva arquitectura*²²⁴) que insiste en el valor y la necesidad del espacio dialógico en la arquitectura (de finales del siglo XX).

Para Muntàñola, el “lugar” solo tiene sentido en cuanto lugar poético, estético y de vida humana. Es decir, se trata de un lugar cuyo dibujo (*prefiguración*), construcción (*configuración*) y apropiación intersubjetiva y social (*refiguración*) se encuentra, dialógica o vinculadamente (positiva y vivamente, según Muntàñola), entre pasado/historia y futuro/ficción, anclaje/detención y accesibilidad/permeabilidad, significado denotativo y significado connotativo, conocimiento sistemático (denotativo) y comunicación/interacción intersubjetiva (imaginativa, creativa). Un lugar pensado y construido con el objetivo de llegar a un ciclo dialógico completo.

Tanto Muntàñola como Derrida (que en 1994 había ya anunciado la importancia de la intersección y diálogo entre accesibilidad y anclaje) defienden la superposición e interacción dialógica entre estas polaridades en el lugar arquitectónico, afirmando que sin ellas se produciría una desconexión completa entre los lugares (la arquitectura) y la evolución de vida social, que daría como resultado relaciones sociales monológicas y muertas, es decir, una fragmentación física y social.

“(…) La supervivencia de la humanidad ha de estar segura de nuestros conocimientos para evitar ambas destrucciones, buscando las dimensiones positivas y vivas (dialógicas) de la historia y la ficción, unificando ambos poderes dentro de una nueva narrativa cultural capaz de producir una nueva arquitectura a partir de la fragmentación presente. El vínculo dialógico presente entre identidades pasadas y futuras comunica la calidad del ser humano y de una relación intersubjetiva que será capaz de desarrollarse dentro de las nuevas formas arquitectónicas. Ni la historia pasada, ni la ficción, solas, pueden predecir la calidad dialógica, o la vida.(…) El conocimiento sistemático y la comunicación intersubjetiva son las dos caras de la moneda: la vida humana depende de ambas. Ambos significados, tanto la interacción imaginativa intersubjetiva como la estructura sistemática denotativa, son igualmente necesarios igualmente confusos o apreciados, igualmente significados de primera clase.”

Josep Muntàñola²²⁵

Pero con respecto a la conexión/adaptación entre los lugares y la evolución de la vida social nos quedamos por ahora con una cuestión en abierto: ¿no serán las obras de naturaleza híbrida (dialógica y no-dialógica), como por ejemplo el Monumento de Eisenman en Berlín –que al final es formal y

²²⁴ Josep Muntàñola, *Topogénesis, fundamentos de una nueva arquitectura*, texto “El significado de la fragmentación arquitectónica”, Edicions UPC, Barcelona, 2000, p.155-156.

²²⁵ *Ididem*, Barcelona, 2000, p.155-156.

funcionalmente tan dialógico como no-dialógico— las obras que más se podrán “adaptar” a la evolución social y sus respectivos cambios a nivel de uso, de función, de necesidades, etc.? ¿No será este reconocimiento y respectiva fundamentación una labor importante de la disciplina de la arquitectura en la actualidad? Por considerar esta cuestión importante nos proponemos desarrollarla en nuestro último capítulo a través del análisis de la citada obra de Eisenman.

3.3.2.1. El entre dialógico: entre suspensión y participación

Lo *intermedio dialógico* o *de relación*, como acabamos de explicar, implica una interacción multiunívoca entre las polaridades, entidades o términos que están presentes (incluidos) y el espacio que reside entre ellos (su espacio común), que da como resultado una “corriente de significado o sentido”. Así pues, a la manera de un diálogo entre personas, siempre que un espacio arquitectónico o artístico es *intermedio dialógico* se despunta un sentido que fluye en las relaciones formales, materiales y estéticas implicadas; un flujo de sentido entre las demás entidades específicas que, de modo más o menos explícito, resulta de la consonancia o disonancia de esas relaciones entre órdenes, formas, colores, grados de luminosidad, etc., y que el usuario u observador puede experimentar, consciente o inconscientemente. Se trata de una especie de “flujo energético-semántico” que, en abierto, reside en el lugar más o menos sutilmente y que “afecta” e “implica” al usuario.

Nuestro **espacio intermedio figural dialógico**, bajo formas o límites más o menos explícitos e imprecisos, envuelve dinámicas relacionales concretas entre los demás polos y espacialidades. Entre todas las formas y materialidades implicadas se generan en el lugar reciprocidades energético-semánticas, más pasivas o más activas, con las que interaccionan la contemplación y la acción/participación del usuario.

La tela ***El Portugués*** de **Braque**, que estudiaremos en el capítulo siguiente, es un ejemplo sencillo y claro de un espacio intermedio figural dialógico donde lo figurativo y lo abstracto, el plano-profundo y el plano-plano, la forma cerrada y la abierta, funcionan como entidades polares que se relacionan y dialogan recíproca y ambiguamente. Nuestra percepción ante esta tensión dinámica (energético-semántica) se queda en un estado ambiguo entre sentido y perplejidad, entre una condición de suspensión y otra de interacción o participación estética.

Igualmente, las obras de **Siza Vieira** que hemos elegido estudiar —las ***Piscinas das Marés*** en Leça da Palmeira, el **Pabellón Carlos Ramos** de la escuela de arquitectura en Oporto, y la **Iglesia en Marco de Canaveses**— se constituyen como lugares intermedios figurales dialógicos. En todas ellas se definen claramente las demás entidades polares que dialogan intrincadamente entre sí y generan

una tensión (aunque muchas veces sutil) en el espacio: natural y artificial, interior y exterior, espacio sagrado y profano (en la iglesia), estructura formal matriz y sus desvíos, elementos distintivos verticales y horizontales, elementos longitudinales y transversales, distintos tipos de escala, iluminación, materiales, colores, texturas, signos, símbolos, etc.. Se trata de una tensión energético-semántica con sus códigos propios (históricos, sociales, simbólicos, formales) que en las obras de Siza se manifiesta bajo una atmósfera sutilmente dinámica, tan admirablemente armónica como inarmónica. Son lugares intermedios dialógicos que convocan tanto a la suspensión/contemplación como a la interacción/acción/participación de sus usuarios.

Tal como en el diálogo, en el espacio intermedio figural dialógico, se genera un intercambio, una comunicación y una transformación, tanto de **suspensión** como de **participación**, en los términos de David Bohm²²⁶. En él se funda una **especie de campo de fuerzas dialógico** más o menos perceptible que funciona ambivalentemente como la **“esfera del entre”** (del “entre-humano” o “inter-humano” (de las *Zwischenmenschliche*)) de Martin Buber²²⁷, que prevé participación, interactividad, reciprocidad y posibilidad de entendimiento.

Bohm habla de un estado de “suspensión” en el diálogo en el que no hay ni acción/participación/afirmación ni represión o abandono de la acción, sino solo contemplación y detención observadora (prestación de la debida atención).²²⁸ Podemos asociar nuestra experiencia de un espacio intermedio figural a este *estado de suspensión* que se produce al menos en un primer momento, y que nos hace quedarnos atentos, contemplativos o perplejos, y muchas veces confusos o desorientados.

La otra condición en el diálogo de la que habla Bohm es la “participación”, que implica movimiento, acción, intervención (proyección o recepción) y cierta permeabilidad. Según Bohm, la forma de percepción más arcaica en el hombre, que todavía sigue latente, se asocia al “pensamiento participativo”, que es la modalidad de pensamiento opuesta al “pensamiento literal” (científico, técnico, práctico, objetivo y concreto) en que las fronteras discretas son permeables. Es decir, bajo el “pensamiento

²²⁶ Cf. David Bohm, *Sobre el diálogo*, Kairós (editor Lee Nichol), Barcelona, (2ª ed. Kairós; 1ª ed. Jun. 1997; ed. original 1996, título original: *On Dialogue*) 2001.

²²⁷ Según explica Maurice S. Friedman en su libro *Martin Buber: The life of dialogue* (1955; cap. XIV), para Martin Buber existe entre los seres humanos una **“esfera del entre”** cuyo principio indispensable es la participación de los elementos implicados, a través de una reciprocidad activa efectiva o de la contemplación o intensificación. Buber denomina “el dialógico” al desarrollo de esta esfera. Cf. en J. Ferrater Mora, *Dicionário de Filosofia*, tomo I, Loyola, São Paulo, Brasil, 2000, p.728.

²²⁸ Cf. David Bohm, *op. cit.*, 2001, p.19-20, 115-117.

participativo” los “objetos” en la realidad perceptiva permanecen mutuamente interrelacionados y el mundo perceptible es vivido de un modo holístico/inclusivo/simbólico, como si objeto y sujeto participaran de la misma esencia vital, en un “orden implicado”.²²⁹

Así pues, tras una primera impresión de perplejidad y suspensión/contemplación el espacio *intermedio figural* que proponemos y que, como hemos explicado, puede ser dialógico, no-dialógico o híbrido, promueve la participación o la acción del sujeto en busca de un posible entendimiento/sentido o vivencia/ /experiencia/ocupación. Esta experiencia implica consecuentemente un comparti, un entrelazamiento o incluso una ósmosis entre sujeto-objeto/espacio. Esta experiencia que el espacio intermedio figural es capaz de promover o activar es una experiencia tanto de contemplación/suspensión como de acción/participación.

El Monumento de Berlín de Eisenman (presentado en nuestro quinto y último capítulo) que consideramos como un lugar híbrido, formal y funcionalmente dialógico y no-dialógico, es paradigmático de esta tensión entre “suspensión-participación”, puesto que, curiosa y sorprendentemente, siempre que lo visitamos nos produce una especie de suspensión o ambigüedad, quedándonos sin saber qué hacer o pensar y dudando entre contemplar, caminar o, simplemente, permanecer.

3.3.2.2. El entre no-dialógico: el *entre libre* de las series de danza de Merce Cunningham

Al contrario de lo intermedio formalmente dialógico, el espacio intermedio **no-dialógico** o **de no-relación significativa** corresponde solamente a lo que está “entre” las polaridades o entidades, o sea, es el “intervalo” entre ellas.

Se trata de un espacio de flujo compuesto por su propia “dinámica procesual” que es única y literalmente “intermedia”, sin polaridades, sin inicio ni fin, sin llegada ni partida. Un buen y sencillo ejemplo

216 | ²²⁹ Bohm investiga las relaciones entre lo que denomina “pensamiento participativo” y “pensamiento literal”: define el pensamiento literal (del que el pensamiento científico y el pensamiento técnico son versiones diferentes) como práctico, objetivo y concreto, estando orientado hacia la construcción de imágenes discretas e inequívocas de las cosas (“tal como son”). El pensamiento participativo lo define como integrador, holístico, inclusivo, permeable, simbólico – en el sentido de lo que llama **orden implicado**. En él los fenómenos del mundo manifiesto son aspectos temporales/puntuales del continuo proceso de “despliegue” y “desarrollo” de un orden natural más profundo. Así pues para Bohm la palabra “participación” tiene dos acepciones: la de “compartir” que perduró en la cultura occidental hasta la edad media (para las culturas primitivas “participar” significaba compartir la misma fuente, participar de la misma energía que el tótem), y la de “colaborar” o contribuir, que según Bohm es la prevalente en la actualidad (la de ser aceptado y considerado como una parte del conjunto): “Ninguna de estas dos acepciones separa el sujeto del objeto y ambas nos brindan la imagen de que *las fronteras no son separaciones reales* sino que tan sólo sirven a efectos descriptivos.” (David Bohm, *Sobre el diálogo*, *idem*, 2001, p.132). Cf. David Bohm, *op. cit.*, 2001, p.129-142.

de espacio intermedio no-dialógico es el espacio de movimiento experimentado en las series coreográficas de **danza de Merce Cunningham**, un espacio que fluye continuamente sin dar importancia a las paradas (momentos fijos y puntuales de partida o llegada de la coreografía). Es un espacio que valora la continua sucesión de movimientos del cuerpo donde lo único que importa, según Cunningham, es la dinámica entre inicios y finales. Su *performance* está enfocada únicamente en el movimiento, en el “devenir”. Es un espacio intermedio de *presentación*, y no de *representación*, en el que las polaridades –las posturas corporales de inicio y fin– son rechazadas, desprovistas de importancia o no existen. Por tanto, es un espacio contrario a lo propuesto por la danza clásica, en la que todo es valorable, sobre todo las posturas fijas.

El *Desnudo descendiendo las escaleras* de Duchamp en la pintura, y la mayoría de la obra de Eisenman (ej.: la *Iglesia para el año 2000*) o muchas obras de Miralles en la arquitectura (ej.: el Cementerio de Igualada) son también, como hemos mencionado, ejemplos de lo que consideramos espacio intermedio no-dialógico: en todos ellos lo que es perceptible o experimentado se centra en esa porción secuencial de *espacio-tiempo-movimiento*; el “proceso” o “devenir”, sin principio ni fin;

38 | ENTRE NO-DIALÓGICO 38.1. | Cronofotografía de un hombre caminando, 1880, Etienne-Jules Marey 38.2. | Duchamp bajando las escaleras 38.3. | Desnudo bajando las escaleras, 1912, Duchamp 38.4. | Ballet Aeón, 1961 (Merce Cunningham, Carolyn Brown y Steve Paxton)

ese *entre autónomo*, esa zona mediana o ese *in-between* como dice Eisenman. Lo mismo ocurre en las series de danza de Cunningham.

Son todos espacios pensados y contruidos como “campos de fuerzas”. Son espacios que se han vuelto lugares fronterizos de continua tensión, transición y transformación. Espacios que no son dialógicos.

3.3.3. Espacio de proceso y transformación

3.3.3.1. El valor del proceso, de la relación y de la acción: el *sentido-acontecimiento*, el devenir como *línea de fuga*, el *simulacro* como potencia y el *concepto fluido* en Deleuze

| El *sentido-acontecimiento*

Contestando el “sentido” y el “orden” cerrado e independiente de la lingüística moderna, en *La lógica del sentido*²³⁰ Deleuze propone un concepto de “sentido” dinámico, abierto y tópico: el **sentido-acontecimiento**. Para Deleuze el sentido es un efecto, un acontecimiento donde algo se transforma. Es un efecto incorporal del encuentro entre palabras/lenguaje y cuerpos que reside en la superficie. Para este pensador el sentido **expresa una relación que se produce en el choque entre los términos/entidades/cuerpos**, por lo cual es exterior o autónomo a ellos – es neutro: **“el sentido es como una chispa que brota del choque entre dos espadas”** (Deleuze, *idem*, 1994). Pero la chispa, que es un efecto incorporal, no forma parte de ninguna de las espadas.

El sentido-acontecimiento de Deleuze es un **“sentido-acción”** que opera entre la potencia del lenguaje y el acto de los cuerpos, y se plasma en acontecimientos concretos. Es un sentido que surge del mundo cerrado del lenguaje, de los modelos y de las estructuras o políticas centralizadoras; interfiere con las cosas del mundo y establece una relación directa entre el lenguaje, los cuerpos y las cosas. El sentido es entendido como un acontecimiento, un verbo en infinitivo que aún no está conjugado en una persona y un tiempo: “correr”, “pintar”, “rasgar”, “bailar”, etc. Su neutralidad le garantiza la multiplicidad de perspectivas y la apertura a otros sentidos singulares o específicos. Igualmente, la neutralidad del acontecimiento garantiza diferentes modos de vivirlo. Se trata de un **“lugar abierto” al Otro, a múltiples posibilidades de entendimiento, sentido y vivencias**, equivalente a nuestro lugar intermedio figural.

Para Deleuze el **“devenir”**, en cualquier campo espacial o cultural, describe el **intempestivo trazado de una línea de fuga**, el continuo proceso transformador y creativo de algo nuevo ajeno al origen, a la historia o a cualquier modelo.

²³⁰ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Paidós Ibérica, Barcelona, (1ª ed. 1969, título original francés: *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris) 1994.

El “viajero” y el “nómada” son para Deleuze figuras básicas del proceso de devenir. Son figuras que *huyen para devenir*, que remiten a una experiencia intensiva y no extensiva. Metafóricamente estas son las figuras que deambulan (en cualidad y no en cantidad) en ese espacio intermedio de movimiento y relación entre un punto/espacio/cosa y otro. La cuestión no es hacer un recorrido en el espacio sino cruzar umbrales o *entres* de intensidad, diferencia y novedad, como otro modo de existencia, como “línea de fuga” que solo conoce el presente. El movimiento ocurre en ese **denso** “**espesor**” sin necesidad de desplazamiento. Este es el caso de los escritores viajeros que apasionan a Deleuze y que no necesitan salir de su estudio. En ese espacio intermedio el viajero y el nómada se metamorfosean entre umbrales, y lo hacen en un proceso de repetición en diferencia para así liberarse de las cargas que suponía la forma anterior. Se metamorfosean entre procesos figurales de relación, buscando lo nuevo, convirtiéndose en otras cosas para así poder afirmar otro modo de existencia. Como propone Deleuze, se *huye para devenir*.

El concepto *deleuziano* de “línea de fuga” se vincula a este tipo de huida metamórfica y experimental por la cual se abandona una condición de ser o estar para lograr otras formas de vida, para convertirse en otra cosa. Es una huida que no supone renuncia, devaneo o mera contemplación. Se trata de un proceso activo, consciente y productivo, de una huida que propone una transformación, un sentido-acontecimiento, una repetición y al mismo tiempo una diferencia, (o una continua “repetición en diferencia”). En definitiva, se trata de una **forma o condición imprecisa, inestable y en continua producción**: un lugar intermedio figural.

39 | DENSO E IMPRECISO ESPESOR 39.1 | The grid book, 2009, Hannah B. Higgins 39.2 | Broadway at night, 1925, E. Mendelsohn

| El *simulacro* como potencia

Mientras que para Platón el *simulacro* –concepto que trabaja principalmente en *El sofista*– es la “falsa copia”, una cosa sin esencia o que pretende reflejar la esencia del Modelo pero distinta de él, para Deleuze, sin embargo, se trata de una “**cosa diferente**”, que no “representa”, que no “es”, y cuyo valor en el mundo de los iconos hay que recuperar. Según Deleuze el simulacro es la “**fisura**” o “**ruptura**” que se sale de la norma instituida. Contesta la existencia del origen y pone en cuestión la “identidad”

y la hegemonía de la idea-modelo-esencia y la copia-ícono/imagen-apariencia del mundo platónico de lo Mismo y de la representación. Este mundo opera por oposición, similitud y analogía. No es idea, ni copia, ni tampoco falsa copia, sino que es una **desemejanza, disimilitud o diferencia** de la “Idea”. En opinión de Deleuze, **el simulacro, lo disímil, la simulación, es una potencia en sí misma**, algo que también admite Platón en *El sofista*. Se trataría de un deformador de la representación que existe en el mundo de los iconos y que propone otro tipo de pensamiento (“deleuziano”: rizomático, de multiplicidad, de ruptura, diferente del pensamiento platónico) donde la verdad es algo que surge “en el movimiento”, en el proceso de pensar, percibir o producir/crear/realizar, y no es la Idea, lo previo o la esencia: “(...) la verdad no es, sino que se produce/crea (...) algo que se va creando en el movimiento mismo del pensar y desde las diferencias” (Deleuze).

Para Deleuze el simulacro es una **potencia inspiradora** –una diferencia– que viene de la debilidad de haber sido entendido como un no-ser, un residuo, una falsa copia, etc. Pero como en el pensamiento deleuziano la “fragilidad” o la “debilidad” son fuente de mayor poder, es siempre importante afirmarla y nunca negarla, toda vez que de ella puede surgir un estilo o encanto propio, algo diferente, único e insustituible.

Nuestro espacio intermedio figural reside precisamente *entre* ese simulacro, fisura, ruptura o diferencia en acción, entre ese *devenir*, y la condición matricial (estructurante, fundamental, esencial, aunque “abierta”/“inconclusa”) del *ser*, modelo o origen.

| El concepto fluido

Tanto para Deleuze como para Guattari²³¹ el concepto no es una proposición sino un “**acto de pensamiento**”. Pues mientras aquella se define por su referencia o posición, el concepto, que es entendido como un **centro de vibraciones** virtual (por no corresponderse directamente con la realidad), se define por su **capacidad de resonancia**. Y el concepto es tanto mejor si tiene la capacidad de hacernos escuchar, sentir o entender resonancias inéditas.

220 |

Ambos consideran que los conceptos son **campos de fuerza** y hablan de **procesos, flujos y movimientos**. Por esta razón los filósofos deberían inventar los suyos conforme a lo que pretendan plantear, o presentar los viejos ya instalados en nuevos contextos, reactivándolos y actualizándolos, para que su pensamiento se vuelva vivo.

²³¹ Cf. Giles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, (título original: *Qu'est-ce que la Philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991) 2009.

El pensar deleuziano se ha inspirado en algunos viejos conceptos como el de “acontecimiento” de Leibniz, el de “devenir” de Nietzsche, el de “duración: movimiento y tiempo” o el “virtual-actual” de Bergson, entre muchos otros, imprimiéndoles nueva vitalidad y contexto, o generando a través de ellos otros/nuevos conceptos y acontecimientos.

Deleuze sostiene que en un contexto mediático como el contemporáneo, en el que casi toda la comunicación solo sirve para detener o paralizar, y no para pensar ni imaginar, resulta vital la invención de “conceptos fluidos” que sean o funcionen como líneas de fuga: que tengan fuerza de libertad y permitan pensar. Es decir, la **invención de conceptos abiertos** desde los cuales sea posible generar otros y otros *ad infinitum* es fundamental.

De este modo, contrariamente a la “estructura fija” estructuralista, donde en cualquier relación la primacía se encuentra en los polos o las polaridades (macro-estructuras), el pensamiento posestructuralista deleuziano, con fundamento en la disyunción y la adición, propone la **primacía del movimiento** –del **espacio intersticial fluido entre las polaridades**– en un proceso de **permanente repetición en diferencia**, rechazando los patrones absolutos y cerrados en favor de una multiplicidad que prevé muchas y distintas perspectivas.

Nuestro lugar intermedio figural se encuentra vinculado al **espacio de transformación** –campo de fuerzas vibratorio, generador, abierto e inspirador–, repleto de tensiones, transiciones, movimiento y micro-estructuras, inherente al *concepto fluido* deleuziano. El dinámico espacio de la transformación es el que permite la *grieta*, la *fisura*, la *rasgadura* o la *diferencia* en lo establecido o instituido. A su vez, esta ruptura o diferencia es la que permite entrar otras posibilidades, otras cualidades, otros órdenes (como el caos) u otros espacios, en definitiva, otra conciencia. Como afirma Deleuze, es el espacio que permite a la filosofía crear nuevas formas de pensar, a la ciencia nuevas maneras de conocer y al arte nuevas posibilidades de sentir.

El lugar intermedio figural, al igual que el *concepto fluido*, es un espacio de transformación impreciso, inconcluso y en permanente movimiento que, como diría Deleuze, permite “trazar mapas en el caos”, *mapas de virtualidades que se superponen al de la realidad y transforman sus contenidos*. Permite conocer y experimentar lugares nuevos, **otros espacios**.

| El valor del proceso, de la relación y de la acción

Para Deleuze más que pensar en las esencias, las polaridades, las formas/configuraciones o entidades fijas/estables, es importante **pensar en las relaciones entre las cosas, los procesos, el movimiento y la acción**: pensar con “y” o “entre” en lugar de con “es”. Según él, este fue el principal

mérito de los empiristas (Bacon, Locke, Berkeley, Hume (siglos XVII-XVIII)), que sustituyeron la razón por la experiencia de los sentidos, enfrentando la corriente racionalista vigente y descubriendo que las relaciones son exteriores a sus términos. De igual modo, Deleuze defiende la “**autonomía de la relación**” de los términos que relaciona. Es decir, defiende que la relación no es interior a ninguno de los términos ni al conjunto de ambos, sino exterior a ellos: en “‘A’ es más grande que ‘B’”, la relación no depende ni de ‘A’ ni de ‘B’, es autónoma. Y dado que la relación es exterior o independiente de los términos, esto implica que **puede cambiar** sin que cambien los términos. Para Hume la relación causal que se establece entre dos percepciones no depende de las percepciones mismas, sino de la imaginación.

El **pensamiento rizomático** deleuziano rechaza las condiciones restrictivas de la historia, los Modelos, las estructuras cerradas, la poética contemplativa, el pensamiento de la representación, y toda filosofía que presuponga un plano trascendente y el valor de la esencia/origen. Aboga por conexiones transversales e indefinida multiplicación de los modos de intervención y de subjetivación²³² que suponen la afirmación de una diferencia. Es una filosofía que destituye el concepto platónico de “esencia” (sustantivos y adjetivos, cosas que “son”; el “ser”) y valora la acción/evento (verbos, cosas efímeras que pasan; el “devenir”) la línea de fuga, el sentido-acontecimiento/evento: el continuo proceso y transformación en la inmanencia. Defiende el “devenir” frente al ser, la “diferencia” frente a la identidad, lo “múltiple” frente a lo uno, la “inmanencia” frente a la trascendencia, la “superficie” frente a la profundidad.

Emerge el valor del **proceso** (acción, movimiento), la **relación** (interacción/devenir entre términos), y la cuestión del **sentido** (que damos a las cosas que pasan y nos pasan), en detrimento de la búsqueda ontológica de la verdad (de lo que son las cosas). Se pretende romper con la hegemonía de los Modelos ideales y sus respectivas representaciones (copias que reflejan la esencia del modelo) en favor de los Simulacros.

Nuestro **espacio intermedio figural**, un espacio poético y estético de identidad y diferencia, de contemplación y acción, de representación y presentación, reside en el continuo proceso de relación y transformación entre el “ser” y el “devenir”, lo inmanente y lo trascendente, lo uno y lo múltiple, lo coherente y lo disuelto, la superficie y la profundidad. Es un espacio *entre* el simulacro y el modelo.

²³² Tanto para Deleuze como para Foucault el pensamiento tiene que apuntar a multiplicar los “modos de subjetivación”, o sea, tiene que llevar a operaciones mediante las cuales los individuos o las comunidades construyen sus propios modos de vida, éticamente y al margen de los modelos, poderes y saberes establecidos. Los “modos de subjetivación” son procesos por los cuales se pueden crear posibilidades de existencia nuevas y diferentes. Funcionan como “líneas de fuga” creativas, como “diferencias”. Por su fuerza creativa son el “querer artístico” o la última dimensión de la voluntad de poder de la que hablaba Nietzsche.

Un espacio que habita y fundamenta, aunque de modos distintos, todas las obras que hemos elegido para la presente investigación.

“El ser y la naturaleza de las personas y de las cosas, encuentran su existencia en su **mutua dependencia**; en sí mismos no existen; no son nada”

Lama Anagarita Govinda

3.3.3.2. El concepto deleuziano de *otro*: el valor del otro y la emergencia de un lugar intermedio vital

“Ante todo, **existencia es relación**, nada ni nadie nació solo. (...) la conciencia se forma cuando ejercitamos la capacidad de **entrar-en-relación** con alguien. En realidad solo las relaciones pueden transformar el esquema de la existencia individual.”

Dane Rudhyar

Siguiendo a Sartre, Deleuze entiende el “otro” no como sujeto ni como objeto, sino como una entidad con la cual nos relacionamos osmóticamente, por eso ocupa un “lugar” que de alguna manera también es nuestro lugar (dado que no es de cristal y no se puede ver a través de él). En su **concepto de “otro”** —que se fundamenta en la teoría de Sartre²³³, de que el otro nos constituye y que ante su aparición nos vemos obligados a reinterpretar nuestra percepción del mundo— la cuestión base es que **entre el otro y uno mismo se genera un espacio de transformación osmótico y vital para nuestra existencia y evolución**: una **“zona de indiscernibilidad”** o de **“indecidibilidad”**, un ***lugar intermedio figural***. El otro nos indica que hay cosas que no percibimos, cosas cuya posible existencia solo podemos asumir a través de él: a través del otro expandimos nuestra percepción y sensibilidad, nuestro mundo.

La relación con el otro genera tensión y transformación a través del espacio intermedio que se produce entre los implicados. Como defiende Deleuze, sin el otro el mundo sería brutal, insoportable, un abismo sin fondo y lleno de contrastes tajantes tipo “o todo o nada”. Desaparecerían las transiciones, las contigüidades, las mezclas, las gradaciones, las modalidades, la tolerancia, la transformación: los **entres**, las **zonas de indiscernibilidad**. Para Deleuze el otro es una presencia concreta que nos anuncia perceptivamente otro mundo, otro campo o ámbito, otros “mundos posibles que hay que

²³³ Según Deleuze, Sartre, con su libro *El ser y la nada* (1943), fue el primero en enseñar la insuficiencia de las teorías que entendían al otro como un sujeto o un objeto. En la teoría de Sartre “el otro nos constituye”: es el que nos “con-mueve” o nos obliga a interrogar, revalorar o reinterpretar nuestro modo de entender el mundo y a nosotros mismos.

desplegar”. La percepción viene dada no por el Yo sino por el Otro o como él dice: “la posibilidad de un mundo aparece con la presencia del otro, su rostro, su palabra”. Emerge así el **valor de la “relación” y, con ella, del “espacio intermedio”** que, en ella, siempre es *figural*.

“Amando, yo me sitúo en el mundo posible expresado por el otro, me transporto, me aprehendo a mí mismo como posible, posible en otro.”

Gilles Deleuze

3.3.3.3. El *devenir* otro y la zona de indiscernibilidad en Deleuze

El **concepto deleuziano de devenir** alude a una relación, a una dialogía, a un proceso, a una sucesión de intercambios entre entidades, por consiguiente, a un espacio intermedio fronterizo y ambivalente de límites imprecisos aunque autónomo en sus términos, a un *lugar intermedio figural*: cuando “A” se relaciona con “B”, “A” deviene “B” y “B” deviene “A”, generándose un espacio de devenir, impreciso y transformador.

Cuando el niño juega con el avión, hay un **“devenir avión”** del niño y un **“devenir niño”** del avión en esa **zona de vecindad** donde se unen siendo diferentes: se genera una **zona de indiscernibilidad o de indecibilidad**. Es decir, mientras el niño pequeño juega con el avión, entra en un proceso de devenir junto con el avión al que Deleuze se refiere como *“proceso-devenir-avión”*, y que estaría compuesto por el propio niño, que es el sujeto, el avión, que es el objeto, y el campo de fuerzas proyectado entre el niño y el avión. En el “proceso de devenir” se establecen fuerzas de proyección, recepción y reflexión, en este caso, entre sujeto-objeto y sujeto-material. Se produce un intercambio de partículas invisibles entre el niño y el avión, generándose un espacio de devenir en el que algo se transforma. El objeto deja de ser un elemento neutro en el espacio y, a través del **espacio intermedio dialógico** generado (en la conciencia del niño), se convierte en un objeto interactivo de límites imprecisos.

Sin embargo, como ha explicado José Gil²³⁴, para que ocurra esta **relación-devenir**, este *espacio intermedio figural*, es necesario una exteriorización/expansión del cuerpo del sujeto, que en el niño pequeño es inmediata y más intensa. Así, en este caso del niño-objeto, el “proceso de devenir” se vuelve más profundo porque el niño pequeño, al no tener las constricciones típicas de la personalidad, la educación y la cultura, vive constantemente en un proceso de exteriorización y receptividad con el mundo. Su cuerpo se expande más allá del contorno definido por su piel, y parece fundirse con todas las cosas y personas con las que interacciona.

²³⁴ Clase impartida por José Gil (filósofo, profesor, escritor) en el curso de Master de la *Faculdade de Arquitectura* de la Universidade Técnica de Lisboa en 21 de Abril de 2007, de título: *El espacio no objetivo*.

Cuando el niño juega con el avión se genera un “**medio**”, un devenir que, según Deleuze, no es una metamorfosis, ni una mimesis (en tanto que relación de identificación de formas), ni una copia, ni una relación de analogías o semejanzas, sino un **campo de interacción recíproca de fuerzas**. Es un “entre”, un espacio de reciprocidad, movimiento y velocidad. Un campo o un **espacio intermedio –figural y dialógico– de tensión, acción y transformación** entre el niño y el avión. Un espacio vivo de enlace de fuerzas recíprocas, que es el resultado de la relación entre ambos. Una zona de indiscernibilidad.

Y lo mismo ocurre, por ejemplo, en la **pintura de Bacon** (cf. punto 1.4. Cap.III) que, como el propio Deleuze sostiene, en lugar de correspondencias formales, constituye “*una zona de indiscernibilidad, de indecibilidad, entre el hombre y el animal*”: “El hombre deviene animal, pero solamente cuando este se convierte en espíritu, espíritu de hombre, espíritu físico de hombre presentado en el espejo como Euménide o Destino”. No es nunca una combinación de formas sino más bien el hecho común: “**el hecho común del hombre y del animal**. Hasta el punto de que la Figura más aislada de Bacon es ya una Figura acoplada, el hombre acoplado a su animal en una tauromaquia latente.”²³⁵

40 | ZONA DE INDISCERNIBILIDAD, de indecibilidad, entre el hombre y el animal, Estudio para desnudo em cuclillas, 1952, Francis Bacon

“La pieza de carne es la zona común del hombre y la bestia, su zona de indiscernibilidad, ella es ese «hecho», ese mismo estado donde el pintor se identifica con los objetos de su horror o de su compasión.” (...) “No es un arreglo del hombre y de la bestia, no es una semejanza, **es una identidad de fondo, es una zona de indiscernibilidad** más profunda que cualquier identificación sentimental: el hombre que sufre es una bestia, la bestia que sufre es un hombre. Es la realidad del devenir.”²³⁶

Deleuze sostiene que lo mismo ocurre con la escritura: cuando se escribe, no se hace “para” alguien, sino “con” ese alguien. Uno escribe teniendo la sensación de ese alguien, escribe en relación con él:

²³⁵ Deleuze en Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, (1ª ed. original: Éditions du Seuil, Paris, mayo 2002; título original: *Francis Bacon Logique de la Sensation*) 2005, p.30. Sub. de la doctoranda.

²³⁶ Deleuze, en *op. cit.*, Madrid, 2005, p.32 y p.33 respectivamente. Sub. de la doctoranda.

“el escritor **deviene otro**, otra cosa además de escritor” (Deleuze). Se instala “una boda entre dos reinos” (Deleuze) un lugar intermedio figural compuesto por fuerzas visibles e invisibles que, más allá de la sintaxis, se proyectan fuera del lenguaje, de la forma, o de uno mismo, y entran en relación con el Otro.

Deleuze habla de *zona de indiscernibilidad o indecibilidad* para referirse a este espacio intermedio rizomático de acontecimientos, superposiciones, interacciones, movimiento y transformaciones, generado por el proceso del devenir y de la relación.

3.4. ENTRE DECIBLE E INDECIBLE

3.4.1. El *cerco fronterizo* en Eugenio Trías: el lugar-límite

La llamada *filosofía del límite* de Eugenio Trías defiende una cosmología compuesta por tres mundos o *cercos*: el *cerco del aparecer* —el mundo fenoménico propiamente dicho—, el *cerco hermético* —el mundo desconocido de lo indecible, que corresponde a la dimensión sagrada y secreta del ser—, y el *cerco fronterizo* —el **limes**, el **territorio intermedio**— que, situado entre estos dos mundos, tiene a la vez el potencial de unirlos y separarlos.

Para la construcción de su cosmología, bien definida en su libro *Lógica del límite*²³⁷, Trías se apoya en la topología del mundo romano. La organización del Imperio romano se llevaba a cabo mediante una serie de bandas territoriales que se diferenciaban por grados de civilización: desde lo más “urbanizado”, el territorio interior a las fronteras, cosmizado y protegido —el *mundo*— a lo más “salvaje”, las tierras bárbaras. Entre estos dos lugares existía el *limes*, una **banda intermedia, intercambiadora y fronteriza**.

En el mundo propiamente dicho, en lo más urbanizado, habitaba el hombre culto investido de razón, de derecho, de lenguaje. En el mundo bárbaro y más alejado se encontraba el espacio de tiniebla y oscuridad en el cual, como explica George Steiner en *Presencias Reales*, “la razón desvariaba y el lenguaje deliraba”. Era un lugar prelingüístico: el mundo hermético. El territorio intermedio era por tanto la frontera entre sentido y sinsentido, razón y sinrazón, cultura y naturaleza. En este contexto, y si lo comparamos con el mundo desconocido e indecible de lo bárbaro, el mundo tenía un carácter central, insular y cosmizado, es decir ordenado y organizado: “Al mundo le correspondería un logos

²³⁷ Eugenio trías, *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991.

sensible y quedaría configurado, figurado y formado a través de las diferentes artes.” (George Steiner, *Presencias Reales*).²³⁸

Tanto este mundo conocido y decible como el mundo hermético del misterio simbolizan dos polos extremos de un mismo sistema cosmogónico triádico, donde **lo fronterizo, aquello que los une y los separa a la vez, es el tercer término y lo que les confiere significado**. Es decir, Trías fundamenta ontológicamente la producción de sentido a través de la condición fronteriza, que habita un territorio intermedio entre un lugar originario –prelingüístico– de misterio (cerco vacío de lo replegado en sí) y el mundo propiamente dicho (cerco del aparecer). En este planteamiento el significado, o el sentido, sería el resultado de la dinámica relacional entre estos dos lugares puesta en funcionamiento por el ser fronterizo, el habitante de la frontera, el *ser del límite*, en su propio lugar-límite.

El lugar-límite es un lugar fronterizo, ambivalente, paradójico e inestable. Es un *limes*, un *limen*, un **espacio intersticial limítrofe** susceptible de ser habitado, desde el cual se abre la posibilidad del sentido o, más específicamente, de la significación. Esta banda fronteriza es un **espacio intermedio de transición** entre todas las polaridades, entre todos los mundos, entre todas las concepciones. Es un **espacio de posibilidad** que se constituye ambivalentemente como raíz proyectiva y fundación de los “cercos” extremos, al ser a la vez potencia conjuntiva (mediación) y disyuntiva (cesura).

Tal como afirma Heidegger en una frase célebre “*el límite no es un final sino un inicio donde se vislumbra algo que está más allá...*”. De hecho, el “*limen*”, que literalmente significa “umbral” o “dintel”, o “paso primero o entrada al conocimiento de una materia” (dic. RAE), tiene una connotación originaria fuertemente ligada al acto de fundación de la propia arquitectura en cuanto lugar cosmizado.

3.4.2. Dos categorías limítrofes en Eugenio Trías: la *Matriz* y el *Ser del límite*

La filosofía de Trías, de inspiración platónica es, según dice el propio Trías, una “*filosofía del límite*” que toma como centro la “idea” de límite procedente de la tradición crítica de la modernidad (Kant,

²³⁸ El **logos**, según Steiner, es considerado en este planteamiento como lenguaje, que se despliega como diálogo (como se entiende en Platón) y que puede reflexionarse en el sentido de la *dialéctica*: en cuanto “una reflexión hacia dentro de ese diálogo que permite determinar las figuras (eidos, ideas) que, en el modo de géneros supremos o categorías, hacen posible ese diálogo, lo aguantan, lo soportan, lo sostienen, a modo de sustancia lógica y arquitectónica (reposo/movimiento, mismidad/diferencia, ser/no-ser, etc.). Antes de adueñarse del mundo y poblarlo de iconos y de signos, el espíritu trabaja la naturaleza hasta arrancar un sentido a esa materia ambiental, **ordenando y organizando el continuo sensible y físico** según parámetros de **medida**, de **número** y de **proporción (este es el quehacer de la arquitectura)**.” Cf. George Steiner, *Presencias Reales – ¿hay algo en lo que decimos?*, Destino, col. Imago mundi, (1ª ed. 2001, Destino) 2007.

Wittgenstein). Sin embargo considera al ser como ser de la tradición, y tiene como instrumento la *razón fronteriza*. Es decir, es una filosofía que constituye “la penosa incursión” en un **signo ambivalente de oposición-articulación (/) que une-y-escinde a la vez** –la filosofía y su sombra, la razón y la sinrazón, lo racional y lo irracional– y en todas sus implicaciones: “A diferencia de los “sistemas” estructuralistas, que proceden de un binarismo explícito (significante/significado, etc.), el sistema que aquí presento procede de una filosofía que, en razón de su inspiración limítrofe, es por vocación ternaria. Mi filosofía es, en ese sentido, el desmentido radical a todo “binarismo” (o a toda filosofía “dualista”). Y es que esa filosofía del límite “piensa” de verdad, y se propone “conocer” en toda su radicalidad, lo que ese misterioso signo de oposición y concordancia, la célebre “barra” estructuralista, encierra”²³⁹.

Así que su filosofía propone una **ontología triádica** y articulada en cercos o ámbitos –*cerco del aparecer*, *cerco hermético* y *cerco fronterizo*– para, sin embargo, culminar en un **monismo topológico del límite**²⁴⁰ centrado en el concepto de **espacio-luz**, como veremos más adelante.

| La tabla categorial de la “filosofía del límite” de Trías

La tabla categorial de la filosofía del límite de Trías está compuesta por siete categorías que, como acabamos de mencionar, se agrupan en **tres cercos** o **ámbitos**. Por un lado tenemos el ***cerco del aparecer***, del mundo decible o del mundo propiamente dicho: es el marco de la “cosa”, del fenómeno o del “acontecimiento intramundano” (físico o lingüístico, pasional o racional) desde su trato más tangible y familiar hasta su conceptualización técnico-científica y/o reflexión filosófica. En el extremo opuesto se encuentra el ***cerco hermético*** o el mundo desconocido e inefable, el *sinmundo*, como dice Trías. Entre ambos se halla el ***cerco fronterizo***, el *limes*, ese territorio a la vez mediador y separador entre lo conocido y el misterio.

1. Cuatro categorías del *cerco del aparecer*: fenomenológicas

Son cuatro las categorías fenomenológicas del ***cerco del aparecer***:

- 228 | – La **Matriz** (primera categoría) es el “antes” o la “anterioridad” de la existencia, por eso no es un suceso físico experimentable. Es la naturaleza pre-mundana, salvaje, femenina y maternal. Es la raíz o *trasfondo oscuro del que brotan todos los sucesos*, como dice el filósofo Alberto Sucasas.

²³⁹ Eugenio Trías, *La razón fronteriza*, Destino, Barcelona, 1999, p.334, n.69.

²⁴⁰ Para el filósofo Alberto Sucasas la distinción, así como la integración, entre lo ontológico (tres cercos) y lo topológico (monismo del límite) es una de las innovaciones conceptuales más fecundas de toda la obra de Trías. Cf. Alberto Sucasas, ‘Pensar la frontera, la filosofía del límite de Eugenio Trías’, in AAVV *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, Destino, Barcelona, (1ª ed. nov. 2003, p.343, n.6).

- La **Existencia** (segunda categoría) es el mundo ordenado que brota del “caos” matricial. Es la realidad sensible donde se despliegan los sucesos.
- El **Limes** (tercera categoría) es el sujeto libre y responsable que evoluciona en conciencia entre el mundo y el misterio, o entre el cerco del aparecer y el arcano. Es aquel que hace la experiencia del límite –el que habita la “frontera” (el **limes**: “*franja oscilante de territorio llena de precariedad y de difusos contornos*” que se comprime o dilata en consonancia con la marcha de la reflexión). Es el *limitanei* –en latín–, un ser *fronterizo* que asume la condición limítrofe y que cultiva el *limes* haciendo de él ámbito de colonización, cultivo y culto²⁴¹. Es el hombre que en cuanto “materia de inteligencia y pasión” deviene “fronterizo”²⁴². Somos nosotros, los humanos, que no solo somos parte del mundo sino, como diría Trías, un *limes*, un *límite del mundo*, la *carne del límite*, en cuya subjetividad la objetividad del mundo deviene conciencia.
- El **Logos** (cuarta y última categoría de este cerco) es el objeto de pensamiento y referente de la palabra. Es la interpretación, la significación y el sentido fruto de un pensar-decir lógico, pues el mundo para el hombre en tanto que sujeto fronterizo además de estímulo físico *sentido* es también *pensado* y *dicho*: “A través del pensar-decir, la pura facticidad de la existencia es colonizada por el fronterizo, que se vale de los instrumentos de la inteligencia y el lenguaje. Mundo es cosa bañada por el “logos””²⁴³.

El resultado ontológico que se obtiene de la operación discursiva de este universo categorial del cerco del aparecer es una ontología trágica pues, tal como refiere Suscasas²⁴⁴, “en ella el ser se muestra afectado por una falta o ausencia” (que es una herida o una brecha), y “la existencia se presenta como exilio o éxodo”: por un lado está el “*enigma del origen*”, (al cual se refiere la primera categoría –la *matriz*–) que se sustrae de la vivencia mundana, y por otro está el “*enigma del misterio*”, que es el “horizonte último de sentido no susceptible de ser mostrado” (Sucasas. *op. cit.*), y que se encuentra más allá de este cerco, en el cerco hermético. Como dice Suscasas “matriz y misterio constituirían la doble faz –principio y fin, “*arjé*” y “*télos*”, natalidad y mortalidad, Génesis y Apocalipsis– del “*arcano*””²⁴⁵. Según sostiene Trías²⁴⁶ “matriz y misterio son, de hecho, lo mismo, solo que en dos modos de presentarse ante la razón fronteriza”: la matriz comparece en el inicio y el misterio “recrea la matriz como aventura final de la razón fronteriza”.

²⁴¹ Cf. Eugenio Trías, *Razón fronteriza*, Destino, Barcelona, 1999, p.247-248.

²⁴² Cf. Martínez-Pulet, *op. cit.*, 2003, p.53.

²⁴³ Alberto Suscasas, “*Pensar la frontera, la filosofía del límite de Eugenio Trías*”, en AAVV *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, Destino, Barcelona, (1ª ed.) nov. 2003, p.339.

²⁴⁴ Alberto Suscasas, *op. cit.*, 2003.

²⁴⁵ Alberto Suscasas, *op. cit.*, 2003, p.340.

²⁴⁶ Eugenio Trías, *Razón fronteriza*, Destino, Barcelona, 1999, p.255.

2. Dos categorías del *cerco hermético*: hermenéuticas

El **cerco hermético** surge precisamente en ese ámbito misterioso como un espacio de experiencia. Como ya hemos mencionado, Trías lo considera el *sinmundo*, el mundo del arcano o el misterio, la morada de lo divino o sagrado, lo que no cabe conocer ni reconocer, sino solo pensar entre conceptos e interrogaciones, y expresar bajo la forma simbólico-figurativa de modo fragmentario y parcial.

Las dos categorías (hermenéuticas) del cerco hermético son:

- La **Razón fronteriza** (quinta categoría). Esta es la razón crítica y auto-reflexiva que, a través de la interpretación y especulación filosófica, pretende alcanzar las “claves hermenéuticas” de acceso al ámbito del misterio.
- El **Símbolo** (sexta categoría). En cuanto agente mediador, el símbolo es el único modo de expresar ese ámbito incognoscible e inefable. A través del símbolo la filosofía dialoga con el arte y la religión que, en el cerco fenoménico del aparecer y aunque lo hagan de modo fragmentario, revelan ese ámbito trascendente e inaccesible que es el cerco hermético.

El cerco hermético es considerado por Trías un ámbito metafísico que excede en radical trascendencia el orden del aparecer y que, por consiguiente, solo admite una revelación simbólica. Por tanto, es lo contrario del cerco del aparecer o mundo, que es físico y que significa todo lo que comparece y se da en lo fenoménico a los sentidos. De la misma forma, la *matriz* exige una mediación simbólica para su propia revelación, pues también es “misteriosa”, igual que el dato liminar del cerco hermético también es de algún modo “matricial”, como dice Trías²⁴⁷.

Según Trías, la exposición mundana al arcano y al misterio del ámbito metafísico se puede dar a través del arte (donde se insiere la arquitectura) y de la religión mediante formas y aconteceres simbólicos. La razón fronteriza solo puede aproximarse a ese misterio a través del diálogo con lo simbólico.

Estas son dos categorías hermenéuticas porque intentan alcanzar el ámbito del *sinmundo* misterioso mediante una actividad interpretativa filosófica o sapiencial.

3. Una categoría del *cerco fronterizo*: fronteriza

- La séptima y última categoría de la tabla es el **Ser del límite**. Se corresponde con el cerco fronterizo –el *limes*–, un espacio intersticial y limítrofe entre el conocido cerco del aparecer y el opaco cerco

²⁴⁷ Eugenio Trías, *op. cit.*, 1999, p.255.

hermético, en cuanto su raíz proyectiva y fundante: “ese límite o espacio intersticial es lo que este entramado categorial, en su totalidad, declara: el ser concebido como “*ser del límite*”.”²⁴⁸ La que habita el *limes* y da razón a todo el discurso categorial de la filosofía de Trías es, evidentemente, esta categoría fronteriza.

Estas siete categorías que aparecen en el libro de Trías *La edad del espíritu*²⁴⁹ permiten definir la naturaleza del símbolo. Las cuatro categorías del cerco del aparecer se refieren al *plano simbolizante*, las dos del cerco hermético al *plano de lo simbolizado*, y el **Ser del límite**, que es la categoría síntesis, **unifica lo simbolizante a lo simbolizado**, une la sintaxis del símbolo –su parte material o mundana– a su semántica –referente ultramundano– respectivamente.

Lo que propone Trías en su discurso filosófico es “pensar la religión”. Es decir, lo que propone es un diálogo entre la filosofía y la religión, un encuentro en consciencia con el mundo hermético desconocido para recuperar la experiencia religiosa en el espacio de reflexión racional, y poderle devolver su dignidad de objeto filosófico²⁵⁰. Pero **este diálogo o encuentro ocurre precisamente en ese lugar intersticial**, en ese *limes*, ese *cerco fronterizo* que se encuentra entre el decir (o lo que “puede decirse”) y lo inefable (o lo que “debe callarse”), entre lo conocido y lo desconocido, o entre el Significante y el Significado, y cuyo carácter es ambivalente, relacional, disimétrico, tenso, conflictivo y ambiguo.

En la tabla categorial de Trías, las dos categorías que consideramos importantes para el ámbito de nuestro tema son la Matriz (primera) y el Ser del límite (séptima y última). Nos interesa su condición limítrofe o “intermedia” entre lo “desconocido y lo conocido”, en tanto que origen/principio/nacimiento/ /formación (en griego “*arché*”), y lo “conocido y lo desconocido” en tanto que fin/llegada/límite/muerte/ /propósito/objetivo (“*télos*” en griego). Ambas evocan un **lugar fronterizo, ambivalente, paradójico e impreciso**. Ambas evocan un **lugar enigmático**, aludiendo a nuestras metáforas de lo **translúcido**, la **penumbra** y la **espuma**, porque no es *una cosa* ni *otra*, no es racional ni irracional, ni concreto ni abstracto, ni puramente inmanente ni puramente trascendente, sino que es algo *entre* ellos: un lugar que se constituye en *permanente relación dinámica* o en *permanente equilibrio dinámico*. Un “*devenir*” más que un “*ser*”.

La tabla categorial que proponemos para *lo intermedio* se funda en estas dos categorías que consideramos intermedias, puesto que ambas son un lugar intermedio de límites imprecisos. El lugar del conflicto, de la confrontación, de la reflexión y de la inquietud inspirada y a la vez evocadora que

²⁴⁸ J. M. Martínez-Pulet, *Variaciones del límite, la filosofía de Eugenio Trías*, Noesis, Madrid, 2003, p.207.

²⁴⁹ Eugenio Trías, *La Edad del Espíritu*, DeBolsillo, Barcelona, 2006.

²⁵⁰ Cf. Aberto Sucasas, “Pensar la frontera, La filosofía del límite de Eugenio Trías”, en A.A.V.V. *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, Destino, Barcelona, 2003, p.342.

investigamos. El lugar que permite la interpretación y la producción por antonomasia, pues como dice Trías, “el sentido se alumbra en ese intersticio ontológico entre “logos”, pensar-decir y eso “encerrado en sí” (o “la cosa”) que interviene respecto al decir, como referente disimétrico.”²⁵¹

3.4.3. De lo ontológico a lo topológico: el límite como *espacio-luz*

Para profundizar en su teorización estético-filosófica sobre el *límite*, y después de haber explorado la estructura ontológica y trágica de los tres cercos, Trías propone un **“salto” del plano ontológico al topológico**. Es decir, el ontológico se remite al topológico, que funciona como una nueva dimensión del límite (cerco fronterizo) ya conocido.

En este **plano topológico** que, según Trías²⁵², es una instancia última y jerárquicamente superior, se propone **pensar el límite como “espacio-luz”** en tanto que fundamento último, puesto que el espacio-luz es para Trías una instancia última de inteligibilidad, una condición trascendental de la duplicidad ser/nada y de toda la tabla categorial: un “espacio lógico, o dicho de forma expresiva espacio-luz, donde esa luz es *logos*, palabra, razón”²⁵³. El espacio-luz de Trías se exhibe como duplicidad de potencias antagónicas: como potencia conjuntiva (la identidad: idea de lo Mismo) y como potencia disyuntiva (la diferencia: idea de lo Otro). Así, según él (*Razón fronteriza*²⁵⁴), el espacio-luz es **“potencia de unión-y-diferenciación”, coincidencia de identidad y diferencia**, por ser unidad última en la que encuentra cobijo la fisura/grieta/escisión originaria de las parejas de opuestos (como la conjunción/disyunción). Al final, el espacio-luz es la **unidad dinámica y creativa que contiene la escisión arquetípica** (el antagonismo de potencias: conjunción/disyunción). Tal como refiere Sucasas: “el *“tour de force”* de Trías radica en promover (...) una unidad en la que encuentra cobijo la escisión (...); ya no se trata de contraponer la absoluta unidad al orden de lo escindido, sino de remitir la escisión fenoménicamente dada a una escisión arquetípica, alojada en el corazón de la unidad.”²⁵⁵.

El espacio-luz es en esta propuesta filosófica **matriz originaria/fundacional** tanto de las positivities máximas (ser y pensar) como de sus sombras (no-ser o nada; sinrazón o locura), toda vez que es **síntesis o cobijo de potencias antagónicas**. El espacio-luz, luminoso y fundante, es entendido

²⁵¹ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991, p.266.

²⁵² Eugenio Trías, *Los límites del mundo*; Ariel filosofía, Barcelona, 1985.

²⁵³ Eugenio Trías, *Los límites del mundo*, *idem*, 1985, p.240.

²⁵⁴ Eugenio Trías, *Razón fronteriza*, Destino, Barcelona, 1999.

²⁵⁵ Aberto Sucasas, “Pensar la frontera, La filosofía del límite de Eugenio Trías”, en AAVV. *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, Destino, Barcelona, 2003, p.349.

como matriz proyectiva, puesto que, como afirma Alberto Sucasas, “convoca a la existencia a toda la serie de determinaciones reconocibles en la experiencia”²⁵⁶. Es decir, el espacio-luz es un ámbito intersticial en el que se funde la máxima luminosidad con la máxima tiniebla, en una composición entre lo visible y lo invisible, lo inmanente y lo trascendente. Un espacio magistralmente ejemplarizado en el *Gran Vidrio* de Duchamp, tal como lo interpreta Octavio Paz en su *Aparencia Desnuda*²⁵⁷. Se trata de un “campo de existencia” en el que, tal como afirmó Duchamp a propósito de su *Gran Vidrio*, **“la inmanencia trascendente y la trascendencia inmanente cohabitan”**. Trías lo describe en *La memoria perdida de las cosas*²⁵⁸ como **instancia última de inteligibilidad**, y como **condición trascendental de la duplicidad ser/nada**. Esta es la naturaleza “simbólica” del límite, que según Alberto Sucasas, Trías definió como la “*escisión unitaria*” o “*unidad escindida*” en el entrecruzamiento de lo Mismo y lo Otro.

Así pues, en una primera fase, el límite entendido como “ámbito intersticial” es pensado como *cerco fronterizo* cuya categoría es la de *Ser del límite*. En una fase posterior, cuando se pasa de la dimensión ontológica a la topológica (“*condición trascendental de toda la tabla categorial*”²⁵⁹), el límite es pensado como *espacio-luz* en su carácter absoluto en tanto que *fundamento último* o *espacio luminoso y fundante*. Este es un espacio de la máxima transparencia, espacio de unidad-escisión, que **por ser tan transparente se vuelve, para quien lo observa, fosco, translúcido o umbrío**. Al hablar del espacio-luz Trías explica estas dos formas de entender el límite –el *Ser del límite* y el *Espacio-luz*– de la siguiente manera: “(...) el ser del límite, ese ser que se proyecta desde ese espacio luminoso, y fundante, que aquí se llama **espacio-luz**, en el que **todos los dualismos de la razón y la sinrazón, o del ser y la nada, de lo racional y lo real se retrotraen hasta su fuente manantial**, en el cual el límite comparece “como límite”, como límite que “transparece” en cada uno de esos términos extremos y opuestos. En esa fuente manantial, lejos de abolirse el ser del límite, adquiere este su cristalina y diáfana “evidencia”. Pues lo propio del espacio-luz consiste en ser el límite mismo en su condición de tal, *el límite como límite*, verdadero fundamento topo-lógico del ser del límite. (...) **El ser del límite es aquello que se da** (como don, como dato o donación) **en ese espacio-luz** que es, respecto al plano “onto/lógico” por donde circula el ser del límite, su fundamento “topo/lógico”. ”²⁶⁰

Como ya hemos visto, según la tesis de Octavio Paz, si hay una obra que puede presentar la condición materializada más cercana al espacio-luz esa es el *Gran Vidrio* de Duchamp (estudiado en

²⁵⁶ Cf. Alberto Sucasas, *op. cit.*, Barcelona, 2003, p.350.

²⁵⁷ Octavio Paz, *Aparencia Desnuda – La obra de Marcel Duchamp*, Alianza Forma/Era, Madrid, (1ª ed. 1989) 2003.

²⁵⁸ Cf. E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, Taurus, Madrid, 1978.

²⁵⁹ Alberto Sucasas, *idem.*, Barcelona, 2003, p.349.

²⁶⁰ Eugenio Trías, *La razón fronteriza*, Destino, Barcelona, 1999, p.295-296.

el capítulo III, 2.5.). Su condición paradójica y ambivalente dada por la presencia-ausencia simultánea de complejidad y sencillez, unidad y escisión, densidad y sutileza, immanencia y trascendencia, ser y devenir, ontológico y topológico, reverso y anverso, constituye el tema subyacente que funda la **transparencia fosca** o **translucidez** de la pieza y su espacio circundante.

Y de modo más estricto, denso y depurado/abstracto está la explícita transición de lo ontológico a lo topológico de las *Cajas Metafísicas* de Oteiza, las cajas que se pliegan y despliegan hacia el hiperespacio entre vacío y lleno, ocupación y desocupación espacial.

3.4.4. El *signo flotante*: la experiencia del límite de la “posesión creadora”

Tal como ha expuesto Martínez-Pulet, la filosofía es para Trías un ejercicio de creación (que ontológicamente acaba por ser siempre “re-creación”) fecundado por *eros* de nuevos espacios cívicos de vida y pensamiento: “La filosofía trisiana debe entenderse, en consecuencia, como un renovado ejercicio de apertura y exploración, siempre por medio de lenguaje y escritura, de **nuevas formas de ser y habitar**, es decir, de **nuevas formas de vida**. Se exige, en definitiva, un nuevo comienzo más allá de la modernidad, pero no uno tal que arruine la memoria de la experiencia, o que haga *tabula rasa* del pasado y la tradición, sino uno que sepa pensarla a fondo revivificándola e integrando lo que en ella es decidido avance y afirmación.”²⁶¹

Para Trías tanto la experiencia filosófica, como la artística y religiosa, son experiencias limítrofes una vez realizadas por el “sujeto pasional”. Este es el sujeto que es capaz de soportar y sostener la experiencia del límite de la “**posesión creadora**” o “**posesión pasional**”, y que lo devuelve a la condición de fronterizo, condición a la que el ser humano está llamado. La experiencia erótica o pasional del sujeto ocurre en un *espacio-luz* y en un *instante-eternidad*, y al igual que la experiencia del pensamiento mágico, lleva a la disolución de la propia identidad y del sistema de ideas y creencias con las que vive en lo cotidiano, replanteándose de esta manera las nociones de sujeto y objeto.²⁶² Según sostiene Trías, esta experiencia de la posesión creadora –fronteriza e intensa– dada por el *eros poiético* es la que da lugar a una expresión artística o escritura filosófica.²⁶³

²⁶¹ J. M. Martínez-Pulet, *Variaciones del límite, la filosofía de Eugenio Trías*, Noesis, Madrid, 2003, p.20. Subrayado de la doctoranda.

²⁶² Cf. Martínez-Pulet, *ibidem*, Madrid, 2003, p.51.

²⁶³ Así lo aclara Martínez-Pulet en su *Variaciones del límite* (*op. cit.*, Madrid, 2003) al explicar la naturaleza mediadora y hermenéutica de ese **espacio “fecundo del eros poiético”** propuesto en la filosofía trisiana: “Trías entiende la filosofía occidental como *filosofía del concepto*, caracterizada por su reducción del singular a la noción (negativa) de *individuo*, y del universal a la de *ser común*. La filosofía occidental aparece entonces como *voluntad de dominio*,

Por ende, para Trías, toda la obra de arte, toda propuesta filosófica radical y toda religión (o sea, todo **“signo flotante”** -que es el signo que **está en un punto o línea de flotación**, en el límite entre lo conocido y lo arcano) está inmersa en el signo de oposición-articulación (/) o posee una condición de límite ontológico. El signo flotante, como refiere Trías, es la matriz “salvaje” del *logos simbólico*, que coincide con la experiencia exclamativa del pensamiento mágico, religioso y filosófico, y con el ámbito poético de las artes, pues estas habitan productivamente ese límite (*Lógica del límite*). El hombre (la cultura, el orden de lo humano), en tanto que *sujeto pasional*, es considerado el **“ser fronterizo”**, el **“limes”**, por imbricarse en ese signo flotante, constituyéndose, en palabras de Martínez-Pulet, como “privilegiado espacio de unión-y-escisión (en sentido ontológico), entre naturaleza y mundo, o entre el mundo y misterio”. El **ser fronterizo** **“es aquel que salta y se dispersa (por el espacio-luz) para volver a nacer**, siendo la obra de arte o la escritura filosófica, en definitiva, la **poiesis, monumento agradecido o huella de ese tránsito** (por el que el sujeto, además, deviene otro).”²⁶⁴

Al final lo que Trías propone en su concepción ontológica del límite es la existencia de una *razón fronteriza* que permite una relectura de la condición humana como fronteriza, y también del arte, la religión y la filosofía, donde el **“límite”** es entendido como el **“espacio crítico del sentido**, o como lugar donde acontece el ser y la verdad. (...) Su filosofía es, en efecto, una redefinición de lo que por fundamento ha de entenderse tras el final de la metafísica, e incluso una relectura de la metafísica tras la muerte de dios y la metafísica platónica”²⁶⁵. En su artículo *“Estela del límite: arte y filosofía”*²⁶⁶ Marta Llorente habla de **“la umbría región del límite”**, que ha sido trágicamente conquistada por Trías, y que se constituye como geografía de lo fronterizo repleta de abstracciones simbólicas, de

ya que el dominio es, esencialmente, indiferencia respecto de la diferencia del singular. Frente a esta concepción *racionalista* y a su pertinente *sombra* (el irracionalismo: la reivindicación de un singular privado de *verdad*) Trías abre el espacio fecundo del *eros poiético*, espacio mediador y hermenéutico entre los dioses y los mortales, entre el singular y el universal, que define una idea unívoca de ser capaz de reescribir lo que entendemos por naturaleza humana. (...) ese *eros* es capaz de atravesar conceptos y abstracciones hasta llegarse a ser singular de cada cosa, pero no para fundirse con ella, o no sólo para eso, sino para *producirla*, para *crearla*, proceso en el cual se *re-crea* a sí mismo. (...) **El des-encubrimiento** (por medio de lenguaje y escritura) **del eros poiético** (y de su *autosuperación* en la pasión) (...) **viene a abrir un espacio intermedio**, no sólo entre el singular y el universal, sino entre Hegel (la verdad del concepto) y Nietzsche (un arte sin verdad), entre el racionalismo (la Razón Formal Especulativa) y el irracionalismo. El **arte** será ahora un modo del pensar (con sentido ontológico), **modo poiético, a través del cual la verdad se pone en obra, o el ser acontece**. Sólo que Trías, al exigir una raíz erótica (pasional) a esa puesta en obra, logra redefinir la **obra de arte** resultante como **espacio donde, simultáneamente, se crea y se recrea el ser del alma, el sí-mismo, haciendo posible una nueva forma de ciudad**.” J. M. Martínez-Pulet, *Variaciones del límite, la filosofía de Eugenio Trías*, Noesis, Madrid, 2003, p.48-49. Subrayado de la doctoranda.

²⁶⁴ Cf. Martínez-Pulet, *op. cit.*, 2003, p.52-54. Subrayado de la doctoranda.

²⁶⁵ Martínez-Pulet, *op. cit.*, 2003, p.42. Subrayado de la doctoranda.

²⁶⁶ Cf. Marta Llorente Díaz, *“Estela del límite: arte y filosofía”* en AAVV *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, Destino, Barcelona, 2003, p.224.

tangencias, articulaciones, goznes, etc. Como dice el propio Trías “en la geometría no euclídea de las ideas y los símbolos traza el hombre su propia y peculiar curvatura” (*Filosofía del futuro*, p.34). Hablamos de una geografía entendida primeramente como **ámbito ontológico** (inscrita en el paisaje umbrío del cerco fronterizo) y después (*Los límites del mundo*) como **ámbito topológico**, lugar simbólico, multidimensional, vivo y luminoso, donde lo inmanente y lo trascendente pueden coexistir (inscrita en el espacio-luz se abre a la luz y a la transparencia).

Es en este **territorio intersticial y fronterizo** donde, ambivalentemente, se encuentran todas las obras de arte y arquitectura elegidas en la presente investigación. El *lugar intermedio* de *límites imprecisos* es el lugar común a todas ellas, aunque cada una se distinga en su propia diferencia. Sin embargo, consideramos que el *Gran Vidrio* de Duchamp y el Monumento de Berlín de Eisenman son las obras que paradigmáticamente sugieren y presentan –en tanto que potencia y actualización, trascendencia e inmanencia, perplejidad y certeza, inescrutable y conocido– esta **geografía que habita ese “ámbito flotante” de límites indefinidos entre lo ontológico y lo topológico.**

4. METÁFORAS DE LO INTERMEDIO FIGURAL: LO TRANSLÚCIDO, LA PENUMBRA Y LA ESPUMA

“Dar un nombre a algo es como dibujarlo, es llevarlo a una noción de forma que ya puede ser intercambiable. Para intercambiar con los demás algo nuevo, para participarlo, tenemos que explicarlo usando palabras o imágenes que ya sean participables y conocidas, y eso es lo que origina las metáforas. (...) creo que no veríamos el mundo si no lo hubiéramos dibujado a la vez.”

Juan Navarro Baldeweg²⁶⁷

Tanto lo **translúcido**, como la **penumbra** y la **espuma** evocan una condición *intermedia* de coexistencia, mezcla, imprecisión, ambigüedad o ambivalencia del “ser o estar entre” típico de nuestro *ámbito intermedio figural*. Dicha condición se encuentra implícita en los siguientes conceptos: superposición, ambivalencia-multivalencia, multiplicidad, flotación, imprecisión, inestabilidad, dinamismo, interrelación, conexión, conflicto, tensión, intersticial, fronterizo y límite.

Estas tres metáforas del *ámbito intermedio figural* se refieren, respectivamente, a un “espacio dinámico impreciso” entre la opacidad y la transparencia, entre la oscuridad y la luminosidad, y entre la condición individualizada autónoma (lo singular, lo individual, lo objetual) y la condición sistémica

²⁶⁷ J. Navarro Baldeweg, AAVV, *Invitación a la arquitectura*, Joaquín Español (ed.), RBA Libros, Barcelona, (1.ª) 2002, p.66-67.

interrelacionada (el conjunto, el sistema, la estructura, la matriz, lo múltiple), polaridades que se entretejen ambigua o ambivalentemente.

Translucidez, penumbra y espuma son tres metáforas que se pueden manifestar, tanto en el campo del arte como en el de la arquitectura, de formas más o menos literales, formas que van desde lo físico y material, hasta la metafísico, conceptual y poético. Concretamente hablamos de translucidez, penumbra y espuma como materia, forma, cualidad espacial, orden compositivo o concepto que se puede asociar a lo subliminal, a lo no evidente, a la ambigüedad, a lo misterioso, a lo no completamente revelado o definido, a lo impreciso, a lo que es “matriz” en tanto que sistema abierto y orientador contrario al sistema definido, acabado o cerrado, etc.

Son **tres metáforas que apelan a un territorio intersticial** más o menos **imbricado, tensionado, complejo, borroso o vago**. Se trata de un territorio que, entre la luz de la evidencia o conciencia, y la oscuridad de lo misterioso que no se revela, se presenta tensionado, transformador y, por eso, evocador. Es un **lugar fronterizo sin límites precisos**, dialógico y no-dialógico, donde los espacios se vuelven espacialidades, la identidad da lugar a la relacionalidad, y lo autónomo a lo intersticial. Es un lugar-límite entre figura-fondo, identidad-diferencia, ser-devenir y decible-indecible, tal como

41.1 |

41.2 |

41.3 |

41 | INTERMEDIO FIGURAL 41.1 | Casa N, Oita, Japón, 2006-08, Sou Fujimoto

41.2 | Diagrama, Biblioteca L'lhuei, Geneva-Suiza, 1996-97, Peter Eisenman 41.3 | Poyecto para los dos, 1982, Vieira da Silva

vemos en el presente capítulo. O más específicamente, es un lugar-límite tal como sugieren: la **zona de indiscernibilidad** de Deleuze refiriéndose a lo impreciso, lo que no puede ser decidido, preciso o determinado-lo “*undecidable*” según Eisenman–, el **efecto fenomenológico de lo translúcido** de Kipnis, el **in-between** de Eisenman, las tres transparencias de Toyo Ito –**transparencia translúcida o fluida, transparencia erótica y transparencia opaca**–, la **imagen-flujo** de Buci-Glucksmann, la **espuma** y la **suspensión-entre** de Sloterdijk, el **espacio no-objetivo** que refiere José Gil, o el **punto gris** de Klee. Son todos conceptos que referimos a continuación y en los que nos detenemos en la Parte II, con el análisis de las obras que presentamos en los capítulos III, IV y V.

Translucidez, penumbra y espuma son todas metáforas del *ámbito intermedio figural* (impreciso) que aluden a cualidades, estados o condiciones *intermedias* con cierta tensión o dinamismo; aluden a condiciones difusas, ambiguas, ambivalentes o multivalentes más o menos explícitas o complejas. Son metáforas que, como sostiene Sloterdijk, siempre han sido poco tenidas en cuenta por la tradición filosófica occidental, sin embargo, hoy día surgen como **metáforas del actual paradigma cultural de la complejidad**, donde la diversidad, la fluidez, la disolución, el desplazamiento y la incertidumbre ganan cada vez más protagonismo.

“Todo se queda como un trasfondo del que emergen figuras que luego se sumergen...”

Pedro Burgaleta

Consideramos que en el campo artístico, la **pintura de Pollock** es la manifestación del actual paradigma cultural de la complejidad por antonomasia, así como de las tres metáforas que mencionamos.

La de Pollock es una pintura expresionista que se plasma en una suerte de sistemas sobre sistemas, de redes, conexiones o vínculos entre líneas, puntos e hilos informes de color y que alude de alguna manera a las metáforas de nuestro *espacio intermedio figural*—lo *translúcido*, la *penumbra* y la *espuma*—

42 | METÁFORAS DE LO FIGURAL: Translúcido, Penumbra y Espuma, Lucifer, 1947, Jackson Pollock

238 | por ser **tan abstracta como concreta, tan formalizada como informe, tan densa y ruda como frágil o delicada, o tan revelada como misteriosa u oculta**. Sin embargo, creemos que la pintura de Pollock se acerca más a la metáfora de la espuma, la cual, según Sloterdijk, se apoya en aspectos típicos de la sociedad contemporánea como son lo multifocal, lo heterárquico, lo interactivo, lo frágil//ligero/efímero/veloz, el “aire en el líquido” o el “aire en el sólido”, algo que en el caso de las telas de Pollock sería, más bien, “el aire entre las líneas”.

La pintura de Pollock parece haber tenido ecos premonitorios de la realidad de nuestro actual paradigma socio-cultural, del mundo interconectado de la informatización (la web), de la idea de complejidad,

sistema y múltiples interacciones entre lo real y lo virtual, de los descubrimientos de la ciencia en el siglo XX, de la matemática, la física cuántica, la astrofísica, la medicina, etc. O parece haber intuido la relación y proximidad intrínsecas entre las polaridades *micro* estudiadas por la física cuántica (los componentes microbióticos de la célula, como el átomo, el electrón, el quark, etc.) y las polaridades *macro* estudiadas por la astrofísica (la percepción que tenemos del cielo estrellado, del cosmos, etc.), aludiendo a conceptos importantes del pensamiento científico actual, como la dualidad onda-partícula del electrón, el espacio inter-galáctico, el sistema neuronal, los campos morfogenéticos, la matriz extracelular de Pischinger, entre otros muchos. Todos ellos son conceptos asociados a lo *intermedio*, sobre algunos de los cuales hemos reflexionado en el ámbito del contexto cultural contemporáneo (cf. capítulo I, 2.3.).

Al final, la pintura de Pollock, con su exploración del *dripping*²⁶⁸ y el auge de la *action painting*, es una pintura tan dinámica como detenida (biológica, esencial, inconsistente), que se reporta a la idea de “matriz biológica” o de “sistema fractalizado”, y revela su función relacional interactiva y compleja, de múltiples conexiones y “rupturas significativas” (según la acepción deleuziana). Esta idea se halla patente en el idolatrado *rizoma* de Deleuze y Guattari -al que ya nos hemos referido (cf. capítulo II, 2.4.)- y es claramente descrita por Navarro Baldeweg: “La vuelta al baile puro en la pintura de Pollock, en la danza de dripping, en la que el artista deja la huella de su movimiento sobre la tela en el suelo, olvidando todas las cuestiones que la pintura se ha planteado previamente (...) la vuelta al arte primitivo, al arte de los niños, (...) devuelve a la pintura una razón de ser que la vincula a cierta esencialidad del hombre, a cierta vuelta a los orígenes. Creo que eso es algo que el creador está buscando continuamente: los recursos más esenciales, más íntimamente unidos a su propia naturaleza biológica.”²⁶⁹. En efecto, es una pintura de huellas y matrices rizomáticas, donde la línea se vuelve mancha y la mancha línea. Es una pintura anti-perspectiva de cariz primitivo o esencial que se expresa, literalmente, en una relación entrelazada entre el “ser” y el “devenir”, la infinita profundidad y la superficie, la sencillez y la complejidad, la transparencia y la opacidad, la luz y la oscuridad.

“Y siguieron los dos, Augusto y Eugenia, en direcciones contrarias, cortando con sus almas la enmarañada telaraña espiritual de la calle. Porque **la calle forma un tejido en que se entrecruzan miradas** de deseo, de envidia, de desdén, de compasión, de amor, de odio, viejas palabras cuyo espíritu quedó cristalizado, pensamientos, anhelos, **toda una tela misteriosa que envuelve las almas de los que pasan.**”

Niebla, 1907, Miguel de Unamuno²⁷⁰

²⁶⁸ Técnica de goteo iniciada por Max Ernst.

²⁶⁹ J. Navarro Baldeweg, AAVV, *op. cit.*, 2002, p.74-75.

²⁷⁰ Miguel de Unamuno (1864-1936), frase extraída de “El lugar del atardecer”, en Javier Seguí de la Riva (ed.), *Oscuridad y sombra: experiencias en dibujo y arquitectura*, Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica de

4.1. LO TRANSLÚCIDO Y SU EFECTO FENOMENOLÓGICO

“Aún no es transparencia. Es sitio
que devuelve, en su claridad,
la perspectiva donde se inculca el espíritu.
Y desde donde la dimensión de la luz nos abre
confines de lo que está siendo visto
donde resiste aquello más allá de la tarde.
No es aún transparencia. Una huella
casi invisible se trastorna. Se da
en la congénita ceguera que es preciso
traspasar. Para que ver se inflame.”

Fernando Echevarría, *Introdução à Poesia* ²⁷¹

¿Por qué lo *translúcido* como metáfora de lo intermedio? Esta puede ser la primera pregunta que se podría hacer. De hecho *lo intermedio* –lo que está *entre*– en términos de grados de perceptibilidad puede ser, tanto física como conceptualmente, transparente/claro/evidente, translúcido u opaco/oscuro/no evidente. Sin embargo, lo translúcido, por su implícita condición intermedia (imprecisa o indefinida), es la metáfora más adecuada a nuestro estudio de lo *intermedio figural*.

En la arquitectura, el *ámbito intermedio* transparente podría ser, por ejemplo, un muro de cristal incoloro que se encuentra entre dos espacios. Aquí la función del ámbito intermedio (el muro de cristal) es la de establecer una relación visual directa entre los espacios, hasta el punto que ambos se puedan fundir, conceptualmente, el uno con el otro. El muro de cristal es un ámbito intermedio diáfano que pone en relación los dos espacios “a través de la apariencia” (“*trans-aparencia*”), posibilitando una relacionalidad entre ellos clara, directa y evidente. Deja de haber límites perceptivos y conceptuales entre los espacios, incluso si su presencia refleja algunos sutiles reflejos, imágenes o luminosidades.

240 | Por otro lado, podríamos también referirnos a una transparencia conceptual, donde el ámbito intermedio podría constituirse como un principio de proporción claro y definido (como el clásico canon griego) en tanto que regla establecida para el diseño del sistema de relaciones geométricas del edificio. Nos acordamos aquí de los conceptos de *transparencia literal* y *transparencia fenomenal* de Rowe y

la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid – UPM, Instituto Juan Herrera, col. Dibujo y Arquitectura, Madrid, 2003, p.3. Subrayado de la doctoranda.

²⁷¹ Fernando Echevarría, *Introdução à Poesia*, Afrontamento, Lisboa, 2001, p.56. Trad. de la doctoranda.

Slutzky²⁷² a los que recurrimos para hablar de la presencia y legibilidad de lo intermedio en la *Tabla categorial de lo intermedio* (cf. 5.5. del presente capítulo II).

Por el contrario, si el *ámbito intermedio* es opaco, tal como lo es un muro de piedra u hormigón, la relación visual entre los dos espacios no se establece y los espacios se autonomizan. El ámbito intermedio (el muro) en tanto que límite opaco niega cualquier relacionalidad física y conceptual entre los espacios.

A diferencia de los casos anteriores, el *ámbito intermedio* translúcido –como por ejemplo un muro de cristal translúcido, un muro en celosía, o una espacialidad de límites imprecisos más o menos tensionada, dinámica o compleja– acaba por tener una función tanto mediadora/conjuntiva como separadora/disjuntiva, uniendo y separando los espacios a un tiempo. Entre imágenes no completamente declaradas y luminosidades foscas, la relación física/perceptiva y conceptual entre los dos espacios se vuelve desvanecida, ambigua o imprecisa. Los ambientes o las espacialidades se vuelven enigmáticos y evocadores entre lo que puede percibirse, lo que no puede percibirse y lo que puede imaginarse. Los dos espacios se relacionan entre sí en una *condición intermedia figural* a la vez dialógica y no-dialógica. Esta relación se produce a través de su límite común (el muro) que, con expresiones lumínicas y cinemáticas, se expande translúcidamente en espacialidades *figurales*. Una obra particularmente alusiva a esta *condición intermedia figural* es el Kursaal de Moneo (1999), con sus inclinadas y translúcidas cajas dentro de cajas que, como rocas de cristal oscuro, funcionan como lámparas gigantes entre la ciudad y el mar durante la noche.

43.1 |

43.2 |

43.3 |

43 | TRANSLÚCIDO 43.1 | Foto, ARCO, 2006 43.2 | Matriz Piranesiana, 2009, P. Burgaleta 43.3 | Propuesta incipiente, fotograma vídeo, Iris Astor, ETSAM

“En todas partes el reino de lo borroso y de lo indeterminado, la acción de un fondo que atrae la forma, un espesor donde se presentan las sombras, una sombría textura matizada, efectos de acercamiento y de alejamiento: en una palabra, un tratamiento *malerisch*, como dice Sylvester.”

Gilles Deleuze²⁷³

²⁷² Rowe y Slutzky sostienen que la *transparencia fenomenal* o *fenomenológica* valora la transmisión directa de las relaciones formales interiores del edificio a través de la fachada por medio del ojo y de la mente. Cf. Colin Rowe y Robert Slutzky, texto *Transparency Literal and Phenomenal*, en *Transparency*, Birkhäuser, Basel Switzerland, 1997.

²⁷³ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2005, p.37. Deleuze explica que Wölfflin utiliza el término “malerisch” para designar lo pictórico (masa, mancha) en oposición a lo lineal (contorno). Cf. *Principes Fondamentaux de L'histoire de L'art*, Gallimard, p.25.

Los conceptos de **efecto fenomenológico de lo translúcido** de Kipnis, de **Imagen-flujo** de Buci-Glucksmann²⁷⁴, de las tres transparencias de Ito **–translúcida o fluida, erótica y opaca–**, de **suspensión-entre** de Sloterdijk²⁷⁵; o incluso la presagiada translucidez –entre apariencias, reflejos e invisibilidades– del **Gran Vidrio** de Duchamp, son importantes referencias del ámbito intermedio *figural* asociado a la metáfora de lo translúcido, que se hallan cada vez más patentes en la vida cotidiana y en el paradigma cultural contemporáneos. Todos ellos anuncian estados de “espacialidades y perceptibilidades intermedias translúcidas” que podemos asociar a ciertas obras de arquitectura actuales, como la que acabamos de mencionar y las que señalamos a continuación. La relación espacial y perceptiva que se produce en ellas activa la imaginación, la contemplación y la sensibilidad, promueve la participación del usuario, y propone una experiencia de esos lugares más inestable, interactiva, afectiva y poética.

“El Gran Vidrio es una suma de experiencias, un inventario de sus obsesiones, un astro en torno al cual gira una constelación de obras que la anteceden o se segregan. (...) Mientras unas interpretaciones la asocian con el Gran Vidrio y su simbolismo erótico (J. A. Ramírez), otras la consideran una nueva mezcla entre el concepto pseudocientífico de la cuarta dimensión y la alquimia”

Simón Marchán Fiz²⁷⁶

Kipnis define el **efecto fenomenológico de lo translúcido** como “**el alucinante espectro de reflexiones, refracciones y difracciones formales**” que cada vez más caracterizan el objeto arquitectónico

44.1 |

44.2 |

44.3 |

44 | EFECTO FENOMENOLÓGICO DE LO TRANSLÚCIDO 44.1 | Fund. Cartier, París, 1991-94, J. Nouvel 44.2 | Kursaal, San Sebastian, 1999, R. Moneo 44.3 | Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura Aronoff, Cincinnati, Ohio, 1988-1996, Peter Eisenman

²⁷⁴ Christine Buci-Glucksmann, en su *La folie du voir – Une esthétique du virtual*, utiliza el concepto de **imagen-flujo** como metáfora estética del tiempo actual y cultura contemporánea. Cf. Christine Buci-Glucksmann; *La folie du voir – Une esthétique du virtuel*, Galilée, París, 2002.

²⁷⁵ Sloterdijk sostiene que la **suspensión-entre** está asociada a los entrelazamientos y tensiones inmanentes y “horizontales” en la argumentación y auto-reflexión del pensamiento contemporáneo, en la oposición y superposición de los distintos lenguajes y en las mezclas culturales, sociales y políticas del espíritu del tiempo actual. Según este pensador, la **suspensión-entre**, que “se mueve entre los lenguajes, entre las disciplinas; entre las culturas, entre el arte y la ciencia, y, en los escalones superiores, entre mundos intermedios”, reemplazó la **suspensión-sobre** que está asociada a la actitud contemplativa defendida en el primado idealista y trascendente de la metafísica clásica, entendida como “suspensión vertical” (entre cielo/tierra, trascendente/inmanente). Cf. Peter Sloterdijk, Hans-Jürgen Heinrichs, *O Sol e a Morte – Investigações Dialógicas*, Relógio D’Água, (1ª ed.: Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2001) 2007.

²⁷⁶ En <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.pt/2008/05/el-gran-vidrio-marcel-duchamp-1915-1923.html>.

actual y “que ya no obedecen a un sentido de origen o direccionalidad sencillo”. Kipnis lo define como una reverberación espacializada de mestizajes formales y gradaciones lumínicas, sentida óptica y hápticamente, que se contrapone a la idea de legibilidad y de *transparencia fenomenal o fenomenológica* de Rowe/Slutzky. Hay un abandono de la legibilidad estricta y directa de la percepción del objeto arquitectónico a nivel del orden estructurante, del *espacio-forma* y de la funcionalidad que propone: “Un deslumbrante desorden viene a sustituir a la elegante claridad, mientras que el arquitecto enreda al observador en una tela de araña formada por las duplicaciones formales de espejos y velos, guiándonos más allá de la “*Transparencia Fenomenológica*” a un efecto arquitectónico enteramente nuevo”²⁷⁷.

Este “efecto arquitectónico enteramente nuevo” es un efecto físico y metafóricamente translúcido. Se asocia a nuestra *modalidad figural* de lo intermedio y se encuentra patente en muchas obras de arquitectura de la contemporaneidad, entre las cuales podemos citar la *Glass Video Gallery* (1990) de Tschumi, con su inestable y cinemática transparencia translúcida tan real como virtual; la Fundación Cartier (1991-94) de Nouvel, con sus superpuestas y reflectantes transparencias; casi todas las obras de Eisenman, como la Iglesia para el año 2000 (proyecto, 1996) y la Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura Aronoff (1988-1996), con sus *spacings* y desdibujamientos espaciales intersticiales entre presencias y ausencias, opacidades y transparencias; el Museo Judío en Berlín (1988-99) de Libeskind, con esas líneas zigzagueantes e interceptadas de su matriz geométrica, que se ha espacializado generando ventanas-fisuras, recorridos laberínticos y vacíos de angustia; la Casa Moebius de Ben van Berkel y Bos (UN-Studio) en ‘t Gooi-Utrecht (1993-98), con sus trayectorias, espacialidades, usos y materialidades entrecruzadas física y perceptivamente con base en la continuidad de la superficie no-orientable de la

45.1 |

45.2 |

45.3 |

45 | EFECTO FENOMENOLÓGICO DE LO TRANSLÚCIDO 45.1 | Museu Judío, Berlín, 1988-99, Libeskind
45.2 | Instituto del Mundo Árabe, París, 1981-87, Jean Nouvel 45.3 | Pabellón de Agua Dulce, Rotterdam, 1997, Nox y Lars Spuybroek

cinta de Moebius en tanto que referencia diagramática; la Mediateca en Sendai (1995-2000) de Toyo Ito y los pabellones de Agua Dulce de Nox/Lars Spuybroek y de Agua Salada de Neeltje Jans para la exposición de Rotterdam (1997), con sus interactivas y fluidas espacialidades que parecen líquidas, en alusión directa a las *transparencias* de Ito que ya hemos mencionado; y otras muchas obras como las

²⁷⁷ Cf. Jeffrey Kipnis, texto “*P-Tr’s Progress*”, *El Croquis* n°83, El Croquis Editorial, Madrid, 1997, p.42.

de Gehry, Koolhaas, Hadid, o bien obras de estudios como FOA (Foreign Office Architects) de Alejandro Zaera-Polo y Farshid Moussavi, o como Asymptote Architecture de Hani Rashid y Lise Anne Couture. Todos ellos son buenos ejemplos del *efecto fenomenológico de lo translúcido* traducido en lugar habitable, y manifestado en un permanente efecto de *repetición en diferencia* a través de múltiples gradaciones, reverberaciones, dinámicas y matices espaciales y lumínicos, junto con las demás imprecisiones e ilusiones perceptivas que evocan. Son también, de un modo genérico, buenos ejemplos de las tres transparencias anunciadas por Ito: la *transparencia translúcida o fluida*, que es acuosa, viscosa y fluidamente continua como en el mundo digital o cibernético; la *transparencia erótica*, que alude a estados de continua metamorfosis y mutación; y la *transparencia opaca*, que, según Ito, permite responder a las exigencias de la sociedad del consumo y del control, erosionada por el efecto de escaparate. Son **“transparencias translúcidas”** que, literal o metafóricamente, constituyen un tema del lenguaje arquitectónico actual cada vez más estudiado. Es la “transparencia contemporánea finalmente flexible” como refirió Nouvel, que intersticialmente desdibuja los límites formales de la caja arquitectónica y se expande espacialmente en evanescencias entre lo real y lo virtual.

Igualmente evocador de estas metáforas translúcidas, aunque bajo una forma de base paralelepípedica y un espacio cartesiano menos dinámico, es el *Instituto del Mundo Árabe* (1981-87) de Nouvel con Gilbert Lezenes y Pierre Soria & Architecture-Studio. Ahí vemos las mutables gradaciones lumínicas y ambientales de penumbra a lo largo del día dadas por los muros de cristal (interiores y exteriores) y por la mayor o menor apertura de los diafragmas que revisten todo el edificio como una piel de celosías.

Todas ellas son obras de arquitecturas que, a través de una *condición intermedia figural* más o menos compleja, **anuncian en sus espacialidades la metáfora de lo “translúcido” de la vida y cultura actuales**, aunque cada una lo haga de un modo distinto (en forma, espacio, luminosidad, interactividad, estética y operación poética de base).

Esta metáfora de lo translúcido se transfigura en un alucinante espectro de reflexiones, refracciones y difracciones formales, lumínicas y espaciales, expresado por todos estos conceptos, un espectro que puede ser más sutil o más denso, y que en la arquitectura actual se va constituyendo como el efecto fenomenológico por antonomasia. Este efecto alude a una condición espacial y perceptiva evocadora, que muchas veces se encuentra entre la evanescencia de la luz y la intimidad de la sombra, capaz de *“conmover”* (afectar o accionar), impeler hacia una interpretación e inspirar activando la imaginación debido a la cualidad formal y perceptiva tensionada que confiere a los ámbitos, entidades o espacios. Y esa es, justamente, su poética, hecho que no ocurre ni con la condición transparente, declarada o cristalina, ni con la opaca o más hermética, ambas de cualidad más o menos pasiva, características de importantes propuestas arquitectónicas en la historia de la arquitectura.

4.2. LA PENUMBRA Y SU IMPRECISO ESPESOR

“Dibujar la tiniebla, en tinieblas, es una actividad incierta, siempre tentativa e incontrolable, que desmonta las convenciones de la visión cosificada y permite asistir al flujo de la acción configuradora pura (la expresión), guiada por la movilidad espontánea del cuerpo.”

El lugar del atardecer, Javier Seguí de la Riva²⁷⁸

La metáfora que más inmediatamente se asocia a la modalidad *figural* de lo intermedio es la penumbra. Ello se debe simplemente a su naturaleza mestiza, heterogénea, imprecisa y sombría que, residiendo entre la luz y oscuridad, genera a un tiempo un ambiente inseguro y seductor que desmonta cualquier convención de la visión cosificada. En la penumbra nada se fija, establece o reconoce, todo reverbera en un flujo de ansiedad asombrosa y en un silencio que no es absoluto, y lo hace entre huellas y reflejos en la continua mutación del tiempo. La penumbra inscribe un **campo de flujos y desvelamientos**, generando imágenes o posibles espacialidades más allá de lo obvio y de lo configurado.

“Escogí la oscuridad como parte, quise hacer como la tiniebla que da a la luz la claridad que la hace sucumbir, que la desvanece.”

María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*²⁷⁹

46.1 |

46.2 |

46.3 |

46 | LA PENUMBRA Y SU IMPRECISO ESPESOR 46.1 | Untitled (Passage II), 2002, Cristina Iglesias
46.2 | Dibujo del aula a oscuras, alumno, ETSAM 46.3 | Dibujo, Georges Seurat

De la penumbra podemos hablar literal o metafóricamente. Es decir, podemos referirnos a una penumbra física (ambiente medianamente iluminado) o a una penumbra conceptual (concepto abierto o idea imprecisa, no completamente definida). Ambas penumbras son *espacios intermedios figurales*.

²⁷⁸ En Javier Seguí de la Riva (Editor), *Oscuridad y sombra: experiencias en dibujo y arquitectura*, Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid – UPM, Instituto Juan Herrera, col. Dibujo y Arquitectura, Madrid, 2003, p.7.

²⁷⁹ María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, Siruela, Madrid, (1ª ed. Fundación María Zambrano: 1992. 1ª ed. Siruela: 1998) 2004.

Un buen ejemplo de penumbra conceptual son los dibujos ***Micromegas*** (1981) de Daniel Libeskind, que expresan a través de líneas un sinfín de espacialidades arquitectónicas superpuestas. Como el propio nombre indica son, paradójicamente, múltiples “micro” y a la vez “mega” dibujos de formas y espacialidades pseudo-arquitectónicas o pseudo-urbanas, compuestos bajo múltiples superposiciones, intercepciones y escalas, en cuyo enredo se vuelve imposible percibir con claridad cualquier espacialidad dibujada. Sin embargo, son dibujos muy evocadores que, entre figuras y fondos, llevan la imaginación del observador a entranarse en sus **configuraciones inconclusas, abiertas o imprecisas**, con la intención de conquistar figuras, configuraciones o espacialidades concretas. En tanto que penumbra conceptual, estos lineales micromegas de Libeskind funcionan como una **matriz compleja de infinitas posibilidades formales y espaciales** que, a pesar de su difícil desciframiento, impulsan a la participación o reacción del observador, activando su memoria e imaginación. Son *espacios-matrices* capaces de generar otras posibilidades de forma o espacio entre la mente y el dibujo pues, tras los reconocimientos iniciales, el observador empieza a imaginar o a construir mentalmente *otros espacios*. Al final, son solo figuras-fondos indiciales (flotantes) relacionadas entre sí, huellas de posibles lugares arquitectónicos o urbanos. Son quizá un anuncio de las espacialidades intersticiales hipertextuales típicas de la cultura contemporánea cada vez más estudiadas por la arquitectura actual.

En su maravilloso libro *El Elogio de la Sombra*²⁸⁰, Tanizaki hace una lectura de la poética y la importancia de la sombra en la cultura japonesa como enaltecedora de la belleza a través de los sutiles

246 | 47 | PENUMBRA CONCEPTUAL, *Micromegas*, 1981, Daniel Libeskind

juegos de penumbra de su arquitectura tradicional. Este delicioso relato, de penumbra literal, nos remite a una **poética de la sombra que, en su inmanencia y ambigüedad inspiradora, apela a una arquitectura donde la penumbra es material (poético) y espacio**: “(...) nosotros los orientales

²⁸⁰ Junichirō Tanizaki, *El Elogio de la Sombra*, trad. Julia Escobar, Siruela, Madrid, (1ª ed. Siruela 1994; 1ª ed. original, Chuokoron-Sha, Japan, 1933) 1997.

creamos belleza haciendo nacer sombras en lugares que en sí mismos son insignificantes. (...) creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan solo un dibujo de sombras, un juego de claroscuro producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias.”²⁸¹ La “poética imprecisión de la penumbra”, según Tanizaki, es en la arquitectura tradicional japonesa una cualidad imprescindible, algo que en la arquitectura occidental todavía no está suficientemente valorado: “(...) la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no necesita ninguno accesorio. Al occidental que lo ve le sorprende esa desnudez y cree estar tan solo ante unos muros grises y desprovistos de cualquier ornato, interpretación totalmente legítima desde su punto de vista, pero que demuestra que no ha captado en absoluto el enigma de la sombra.”²⁸² Para Tanizaki uno de los desperfectos de la cultura occidental es la desmesurada abundancia de la luz en los espacios, que no posibilita la vivencia de esa “espesura de silencio”, serena e inquietante a un tiempo: “(...) aun sabiendo que solo son sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que **el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio**, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable. (...) **una tranquilidad algo inquietante** que genera la sombra cuando posee esta cualidad.”²⁸³

“La realidad poética no es lo que hay, sino lo que no es: abarca lo que es y lo que no es.”

María Zambrano²⁸⁴

Según Navarro Baldeweg²⁸⁵, y algo que también comparte Tanizaki, **en la arquitectura existe una cultura de las sombras y una cultura de la luz**. Comparada con la arquitectura tradicional japonesa, que se construye por un elogio de ese “**impreciso espesor de penumbra**” que vuelve el vacío lleno –cargado de emociones, sentimientos e imaginaciones–, la arquitectura de nuestra cultura occidental, en general y salvo raras excepciones, siempre ha pretendido ser una arquitectura de la luz tanto literal como metafóricamente. Una de esas excepciones lo constituye gran parte de la obra de Peter Zumthor. En su obra tanto la luz como la sombra son brillante **y poéticamente enaltecidas**, algo que queda bien patente en la penumbra literal de sus Termas de Vals (1996). La arquitectura occidental valora la vivacidad y claridad de la luz que entra en los espacios en su explicitud. Es una arquitectura del orden armonioso, de la estructura compositiva explícita y bien definida, de la forma depurada, de la coherencia y de la no ambigüedad.

²⁸¹ Tanizaki, *op. cit.*, 1997, p.69.

²⁸² Tanizaki, *op. cit.*, 1997, p.45.

²⁸³ Tanizaki, *op. cit.*, 1997, p.49. Subrayado de la doctoranda.

²⁸⁴ En Javier Seguí de la Riva, “*El lugar de la noche*”, *Oscuridad y sombra: experiencias en dibujo y arquitectura*, Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid – UPM, Instituto Juan Herrera, Colección Dibujo y Arquitectura, Madrid, 2003, p. 10.

²⁸⁵ Cf. J. Navarro Baldeweg, AAVV, *op cit.*, 2002, p. 60-61.

“(…) resulta evidente que nuestra propia imaginación se mueve entre tinieblas negras de laca, mientras que los occidentales atribuyen incluso a sus espectros la limpidez del cristal. Los colores que a nosotros nos gustan para los objetos de uso diario son estratificaciones de sombra: los colores que ellos prefieren condensan en sí todos los rayos del sol. Nosotros apreciamos la pátina sobre la plata y el cobre; ellos la consideran sucia y antihigiénica, y no están contentos hasta que el metal brilla a fuerza de frotarlo. (...) nos hundimos con deleite en las tinieblas y les encontramos una belleza muy particular.”

Tanizaki²⁸⁶

El lugar de la penumbra es el **lugar poético de la incertidumbre y de las tinieblas** que habita ese *espacio intermedio* entre la luz y la oscuridad. Es un lugar *figural* de atmósferas de envolvimiento y asombro, de mundos inexplorados por conquistar (o no), que reclaman contemplación, activan la imaginación e incitan a la interacción y a la actividad poética. Es el lugar impreciso del ensueño y de las sombras, tal como lo enseña Javier Seguí en su *Oscuridad y sombra: experiencias en dibujo y arquitectura*: “Luego aparece el lugar de las tinieblas. Un modo de proceder, de situarse, de hacer. Pausado, explorando el asombro, lo asombroso, el borrado, la rectificación. Es la experiencia de las sustancias, de la pérdida de contornos, de la aparición de los fondos, de los contextos. De la imaginación aérea y dinámica, libre, informe. En el lugar de las sombras (el atardecer de Leonardo), la imaginación se aviva, frente a las obras completas que se resisten al acabado. Lugar del ensueño, del cansancio, donde el mirar vacila y se transforma. Ya no se miran las cosas, y se aprende a ver la mirada.”²⁸⁷

48 | PENUMBRA LITERAL, Termas, Vals, Suiza, 1996, Peter Zumthor

248 | “La poesía (...) ha descendido una y otra vez a los infiernos para reaparecer cargada de historia y aun de historias infernales, atreviéndose a permanecer allí por un cierto tiempo y aun habiendo llegado a la decisión de establecer su residencia en esos íferos inagotables de alma humana; del alma. Mas siempre, por muy hondo que haya llegado el descenso y por muy larga que haya sido la detención, el viaje poético era de ida y vuelta, y de él se traía la palabra.”

María Zambrano²⁸⁸

²⁸⁶ Tanizaki, *op. cit.*, 1997, p.71, 72.

²⁸⁷ Javier Seguí de la Riva, “*El lugar del atardecer*”, en *op. cit.*, 2003, p.1.

²⁸⁸ En Javier Seguí de la Riva, “*El lugar de la noche*”, *op. cit.*, 2003, p.11.

Otro importante ejemplo de *espacio intermedio figural* en la arquitectura es el **engawa**, **espacio de transición de límites imprecisos** de la vivienda tradicional japonesa. Tal como describe Tanizaki, además de su importante cualidad simbólica de espacio de transición entre el exterior y el interior, el *engawa* concretiza una igualmente importante cualidad funcional de protección del interior de las aguas de la lluvia, haciendo que la luz que penetra en el interior sea indirecta y bastante reducida, para volverlo íntimo, a la vez que misterioso y envolvente. Es un espacio ambiguo, de cualidades poéticas, simbólicas y funcionales, que se va definiendo con los movimientos del sol y de la lluvia.

Como explica Edgar Morin en su *El Metodo III*²⁸⁹, el pensamiento actual (“pensamiento complejo”) ha reconocido una **zona incierta** entre el conocimiento claro, o lógicamente definido, y lo inconcebible. Una **zona de penumbra** “donde se da la prueba decisiva y última de los límites y las posibilidades del conocimiento”, una **zona fronteriza de transición media velada**, que reside en ese espacio-tiempo intermedio tensionado/dinámico entre fenómeno y nómeno que para Kant era un foso insondable: “una zona de penumbra en la que, a través de la noche y la niebla, el conocimiento avanza hacia un ‘real velado’”²⁹⁰. Un Real que excede lo pensable, tal como argumenta d’Espagnat: “(...) las ciencias físicas detectan y abordan un Real inconcebible, más allá y más acá de los fenómenos (cosa que Kant confirma), pero detectable y abordable a partir del mundo de los fenómenos que les une y separa a la vez (cosa que Kant infirma).”²⁹¹ ¿Un Real velado que se separa del mundo conocido a través de un impreciso espesor, de una franja intermedia e incierta de penumbra? ¿Un lugar fronterizo de tensión y evocación de encuentros y desencuentros? Así lo plantea Morin: “Lo real detectable, conocido y cognoscible ¿constituye la espuma agitada de un mundo profundo, de una franja de interferencias entre diversos Mundos, una rebanada pobremente dimensionada, de un mundo polidimensional, una apariencia reificada de un mundo insustancial, una sombra de la realidad?”²⁹²

49.1 |

49.2 |

49 | POÉTICA DE LA SOMBRA

49.1 | Pintura, Vieira da Silva 49.2 | Place de la Concorde, invierno, 1882-83, Georges Seurat

²⁸⁹ Edgar Morin, *El método III – El conocimiento del conocimiento*, Libro primero: Antropología del conocimiento, Catedra, Madrid, (1ª ed. original: *La Méthode III: La connaissance de la connaissance*, Éditions du Seuil, 1986) 1999.

²⁹⁰ Edgar Morin, *op. cit.*, 1999, p.234.

²⁹¹ B. d’Espagnat, cf. Edgar Morin, *op. cit.*, 1999, p.234.

²⁹² Edgar Morin, *op. cit.*, 1999, p.235.

4.3. LA ESPUMA Y SU MISCIBILIDAD DE MATERIAS MÁS OPUESTAS: ¿AIRE EN LUGAR INESPERADO?

“Casi nada, y sin embargo no nada. **Un algo, aunque solo un tejido de espacios vacíos y paredes sutiles.** Un dato real, pero una hechura esquiva al contacto, que al mínimo roce abandona y reinventa. **Eso es la espuma, tal como se presenta a la experiencia cotidiana.** Por suplemento de aire, un líquido, un sólido pierde su compacidad; lo que parecía autónomo, homogéneo, consistente, se transforma en estructuras esponjosas. ¿Qué sucede ahí? **Es la miscibilidad de las materias más opuestas lo que en la espuma se convierte en fenómeno. (...) lo compacto, continuado, macizo sufre una invasión de lo hueco.** El aire, el elemento incomprendido, encuentra medios y caminos para infiltrarse en **lugares que nadie cuenta con su presencia;** (...) acondiciona **lugares extraños** allí donde antes no había ninguno. ¿Cómo rezaría, pues, una primera definición de espuma? **¿Aire en lugar inesperado?”**

Peter Sloterdijk ²⁹³

La primera imagen que tenemos de la *espuma* es siempre algo que de algún modo incluye aire y líquido, o sea, algo que está entre lo gaseoso y lo acuoso, algo eflorescente, donde **lo grande y lo pequeño, lo múltiple y lo individual interaccionan y se entrelazan débilmente.** Pero, como defiende Sloterdijk²⁹⁴, la espuma no es solo el producto de la mistura del aire con el líquido, pues hay muchas materias que crean espumas, como la piedra, el cristal, la sal, etc.. Podemos pensar la espuma como algo que se encuentra entre lo gaseoso y lo líquido, o entre lo gaseoso y lo sólido (como la tierra o la arena); algo cuya constitución formal se basa en una **poliestructura multifocal no homogénea y heterárquica**, que tiene como cualidades base la adyacencia, el imbricamiento, la flexibilidad, la plasticidad y la fragilidad, y como condición base el dinamismo, es decir, la permanente mutación y transformación en un proceso de repetición en diferencia.

En su ensayo *Esferas III – espumas*²⁹⁵, Sloterdijk defiende una nueva narración de la historia de la humanidad en la que la **espuma –“aquella substancia asubstancial”²⁹⁶**– es metáfora del actual

250 | ²⁹³ Peter Sloterdijk, *Esferas III – espumas*, Siruela, Madrid, 2006, p.27-28. Subrayado de la doctoranda.

²⁹⁴ Peter Sloterdijk, pensador contemporáneo alemán, en su ensayo compuesto por tres partes (*Esferas I – burbujas; Esferas II – globos y Esferas III – espumas*; de Ediciones Siruela) hace una narración de la historia de la humanidad con especial enfoque en su experiencia del espacio (vivido y vivenciado), defendiendo el concepto antropológico de esfera que se fundamenta en su tesis de que la vida es un asunto de forma. Sloterdijk confiere a la expresión “esfera” el rango de un concepto fundamental que se ramifica en aspectos topológicos, antropológicos, inmunológicos y semiológicos, desarrollando una fenomenología y ontogénesis de los espacios humanos –del **espacio común, el espacio relacional y sus vínculos**– desde la intimidad a las macrosferas sociales. Para este filósofo “vivir, configurar esferas y pensar son expresiones diferentes para lo mismo”.

²⁹⁵ Peter Sloterdijk, *Esferas III – espumas*, Siruela, Madrid, (1ª ed.: Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004) 2006.

²⁹⁶ P. Sloterdijk, *op. cit.*, 2006, p.37.

sistema socio-cultural, y para cuya interpretación propone el nombre de poliesferología: “(...) la interpretación de la espuma tendría que constituirse como ontología política de los espacios interiores animados. En ella se comprendería lo más frágil como el corazón de la realidad.”²⁹⁷ La espuma contiene y entiende lo **flotante** como “algo que de algún modo especial proporciona fundamento”, lo **hueco** lo entiende como “llenura de propio derecho”, lo **irrepetible** como “fenómeno superior frente al serial”, y lo **frágil** como “lugar y modo de lo más real”. Esto es algo que incita a una teoría post-heroica, “una teoría en lugar inesperado” como dice Sloterdijk. Esta teoría se dedica a lo **efímero**, lo **irrelevante**, **accidental**, **insubstancial**, **secundario**, contrariamente a la teoría heroica de la metafísica clásica y de la Modernidad, vinculada a lo eterno, lo substancial y primario²⁹⁸.

“La nueva constelación reza, por tanto: lo serio y lo frágil, o –por llevar el estado de cosas de lo serio hasta el extremo en el que está ahora–: espuma y fertilidad. (...) Si se consiguiera probar que lo espumoso puede ser lo que tenga un gran provenir, sí, que es, en ciertas condiciones, capaz de generar, se sustraería el fundamento al prejuicio substancialista. (...) Lo que durante toda una era se ha considerado menospreciable, lo aparentemente frívolo, lo que existe solo en vistas a su implosión, recuperaría su parte en la definición de lo real.”

Peter Sloterdijk²⁹⁹

50.1 |

50.2 |

50 | ESPUMA

50.1 | Aire – n.m. 1. mezcla de gases que envuelve la Terra; atmósfera; 2. espacio aéreo; 3. brisa; suave brisa; soplo 50.2 | Honey, foto de Michael Boran

El ensayo de Sloterdijk propone una “**espuma fértil**” como potencia generadora, engendradora o procreadora, a la que le son inherentes *cualidades-matrix*.³⁰⁰

| 251

²⁹⁷ P. Sloterdijk, *op. cit.*, 2006, p.35.

²⁹⁸ P. Sloterdijk, “*Interpretación de la espuma*”, *op.cit.*, 2006, p.34-36.

²⁹⁹ P. Sloterdijk, “*Espumas fértiles – Interludio mitológico*”, *op. cit.*, 2006, p.36.

³⁰⁰ Tal como lo es la diosa griega Afrodita (del áphros griego, la espuma), diosa de la procreación que “nace de la espuma” y “crece en la espuma”, relatada y poetizada por Hesíodo, idolatrada por los pintores del renacimiento, y considerada por Sloterdijk como la “*inaudita imagen prototípica de una espuma*”, que en el horizonte de la tradición occidental, una vez evocada en la poesía presocrática, “se convierte en testigo principal de que no es verdad que

En *Esferas III*³⁰¹ Sloterdijk, a través del concepto de espuma, teoriza sobre un amplio campo de nuestra cultura contemporánea bajo una definición no-metafísica, no-holística, pluralista e interconectada de la vida socio-cultural actual, la cual se compone de innumerables unidades de **multiesferas débiles, tanto imbricadas e interactivas como apartadas en su propio aislamiento celular**, entretejiéndose entre microesferas y macroesferas, y conformando distintos tipos de espacios.³⁰²

“La vida se articula en escenarios simultáneos, imbricados unos en otros, se produce y consume en talleres interconectados. Pero lo decisivo para nosotros: ella produce siempre el espacio en el que es y que es en ella. (...) con la ayuda de la metáfora de la espuma, pretendemos ocuparnos de una república de los espacios. (...) **La festiva imagen de la espuma** nos sirve para recuperar posmetafísicamente el pluralismo premetafísico de las ficciones de mundo. (...) **La esfera una ha implosionado, ahora bien, las espumas viven.** (...) Si una gran exageración ha cumplido su tiempo, surgen nuevos ideales de vuelos más discretos”.

Peter Sloterdijk³⁰³

la espuma sea nada en absoluto”. Sloterdijk, “*Espumas fértiles – Interludio mitológico*”, *op. cit.*, 2006, p.37, 38. O el resultado del batimiento del Océano por los dioses celestes hasta convertirlo en espuma para extraer de allí el néctar de la inmortalidad, tal como enseña el antiguo mito indio relatado en el *Ramayana* y en el *Mahabharata*. Cf. Sloterdijk, *ibidem*, p.38. Según explica Sloterdijk, este batir o convertir en espuma de los relatos indios, o el nacer y el crecer en la espuma de la poesía de Hesíodo, llaman a una acción “*a la que se atribuye un carácter de producción indudable*” (Sloterdijk, *ibidem*, 2006, p.40), y no a un mero momento elemental. La espuma, además de haberse convertido en matriz para nuevos procesos generativos, ha sido ella misma producida por una ‘acción’, “por una operación aphrogénica, engendradora de espuma (...); para la producción desde espuma aparece la producción de espuma”. Sloterdijk, *ibidem*, 2006, p.40.

³⁰¹ Sloterdijk, *Esferas III - espumas*, Siruela, Madrid, (1ªed.: 2004, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main), 2006.

³⁰² En el pensamiento esfereológico de Sloterdijk, la esfera, –o el **Globo**, en tanto signo de forma redonda y geométricamente perfecta– corresponde en la tradicional razón occidental de la metafísica clásica a una idea de ‘macroesfera’ que, sin exterior inmanente y con un único centro, convoca a una estructura armónica jerarquizada, a un entender el mundo como totalidad (Sloterdijk, *O sol e a morte*, p.177.), ausente en la noción de solidez y coherencia (‘fundaciones sólidas’), donde lo cosmológico coincide con lo ontológico (Sloterdijk, *O sol e a morte*, p.197.). La **Burbuja** corresponde a una idea de ‘microesfera’ –una “célula” o unidad simbiótica (micromundo, microlugar, espacio-sentido íntimo, hogar)– que constituye un contexto autocomplementante. Esta idea se basa en la tesis de que la pareja (la díada) es la magnitud/esfera más auténtica y real (y no el individuo), siendo el claustro materno (madre y feto) la primera esfera íntima humana. La **Espuma** remite a una idea de multiesferas débiles, tanto imbricadas y interactivas, como apartadas en su propio aislamiento celular, que definen una red de sistemas interligados multifocales, multiperspectivistas y heterárquicos característicos de nuestra época y sociedad. La espuma ha sido elegida por Sloterdijk para, metafóricamente, definir: 1) el pluralismo relacional: el vínculo que reúne a los individuos en la sociedad; 2) el individualismo autocentrado y 3) el desarrollo multifocal del actual *Zeitgeist*. Son tres aspectos que contrastan con el globo, bajo el cual Sloterdijk teoriza sobre la propagación del pensamiento metafísico clásico, empezado con los griegos como contemplación del “todo redondo” –la gran esfera–, que ha generado por el mundo diversas formas de globalización.

³⁰³ P. Sloterdijk, *op. cit.*, 2006, p.23-25. Subrayado de la doctoranda.

La espuma en cuanto metáfora nos habla de **nuestra sociedad actual** donde cada uno de los individuos es como una isla que, no siendo completamente aislada, se conecta en redes que la vinculan con otras islas contiguas: “(...) sea cual sea en cada caso el género de insularidad de los individuos instalados consigo mismos, se trata siempre de **islas co-aisladas y conectadas a redes**, que han de estar contiguas, momentánea o crónicamente, en estructuras medianas o más grandes: en una convención nacional, una *love-parade*, un club, (...) un público de una sala de conciertos, un vecindario suburbano, una clase escolar, una comunidad religiosa, una multitud de automovilistas (...). Si, **tanto en sus concentraciones episódicas como en sus simbiosis duraderas**, describimos esos conjuntos como espumas, es para formular un enunciado sobre la relativa compacidad de conglomerados de vida co-aislados o alianzas”.³⁰⁴ Son **“espumas vivas”, animadas, de vínculos, de interrelaciones y de transformaciones, que forman un conjunto de compacidad relativa, tal como ocurre con los espacios y lugares (intermedios), que la arquitectura contemporánea cada vez está más interesada en investigar**. Estas espumas “co-aisladas de la sociedad individualistamente condicionada”, son multiplicidades de células (*burbujas*) mundano-vitales que, enlazadas en vecindad y separación recíproca a un tiempo, funcionan como universos autónomos a la vez que se tocan contiguamente unas a otras: no son “meras aglomeraciones de cuerpos vecinos pesados y macizos”.³⁰⁵

Hablamos del **“principio de co-aislamiento”** que preside en la espuma, según el cual la misma pared de separación (la “interface originaria”³⁰⁶) funciona como límite entre dos o más *esferas* o *burbujas*. Según Sloterdijk, en las asociaciones sociales, este co-aislamiento múltiple de los *hogares-burbujas* en sus diversas relaciones de vecindad puede corresponder ambivalentemente a un cierre y a una apertura al mundo. Aquí tenemos específicamente una **condición “entre”**, una **tensión** o un **conflicto paradójico implícito en la estructura de la espuma**: “(...) **la espuma constituye un interior paradójico**, en el que la mayor parte de las co-burbujas circundantes son, a la vez, desde mi emplazamiento, vecinas e inaccesibles, y están, a la vez, unidas y apartadas.”³⁰⁷ En el sentido de su teoría esfereológica, las sociedades son un agregado de microesferas (parejas, hogares, empresas, asociaciones) que conforman espumas y no una totalidad hiperesférica orgánica “omni-mancomunada” y “omni-inclusiva”: “En realidad, las **“sociedades”** solo son comprensibles como asociaciones agitadas y asimétricas de **multiplicidades-espacios y multiplicidades-procesos**,

³⁰⁴ P. Sloterdijk, “C. *Foam City*”, *op. cit.*, 2006, p.460. Subrayado de la doctoranda.

³⁰⁵ Cf. P. Sloterdijk, *ibidem*, 2006, p.461. Según Sloterdijk, mayor que la de los archipiélagos (conjunto concluyente de multiplicidades aisladas) y menor que la de las masas (conjunto conformable y efervescente, con “asociaciones engañosas... que se rozan físicamente, como pasta”. P. Sloterdijk, *ibidem*, 2006, p.460.

³⁰⁶ Cf. P. Sloterdijk, *ibidem*, 2006, p.48.

³⁰⁷ P. Sloterdijk, *ibidem*, 2006, p.49.

cuyas células no pueden estar ni realmente unidas ni realmente separadas. (...) las “sociedades” o los pueblos están constituidos más **fluida, híbrida, permeable y promiscuamente** ellos mismos de lo que sugieren sus nombres homogéneos.”³⁰⁸

En la tesis de Sloterdijk **las espumas nacen y se forman desde el interior. No tienen una estructura o sistema superior o exterior que las ordena o da sentido**, sino que **integran un interior/ /exterior-dentro/fuera inmanente y propio, y promueven la “acción/proceso/interacción” directa y permanente**, o mejor dicho, la “acción-propia” o “auto-acción”. Proponen un espacio dinámico, complejo e inestable, de forma y configuración imprecisa, de acción e interacción diversificada y multifocal, y de condición casi insustancial, contrariamente a los globos esféricos del “todo-uno”, que son ontológica y formalmente definidos y circunscritos, y que patentan la contemplación, la trascendencia y un orden jerárquico e integrador.

El sistema que simboliza lo consistente, lo fuerte, definido (“figurativo”), concreto, polar y central, el sistema del “todo-redondo”, como diría Sloterdijk, donde reinan las certezas, siempre ha rechazado la **espuma –una figura de índole “figural”–** por su carácter efímero, inconsistente, inesencial, flexible y falto de solidez. La espuma ha sido recusada por su fugacidad, blandura y diferencia, o más bien por su inestabilidad en el orden, forma y acción que propone, generada por su condición “espumosa, ensoñada, nocturna, insustancial, ligera, heterárquica, ‘poco seria’, no-común, no-pública, no-universal”, según sostiene Sloterdijk.

“Es lo pálidamente ligero, lo aparentemente abultado, lo poco fiable y cambiante –un bastardo de la materia, generado por una unión ilegítima de los elementos, una superficie irisada, una charlatanería de aire y cualquier otra cosa–. En las espumas se manifiestan fuerzas impulsivas, sospechosas para los amigos de los estados puros.”

Peter Sloterdijk ³⁰⁹

Al final, la metáfora de la *espuma* se refiere a la “**cultura contemporánea de acción**”, una cultura sobre todo técnica, que valora las relaciones inmanentes de lo inmediato, de lo palpable y de la

³⁰⁸ P. Sloterdijk, *ibidem*, 2006, p.49. Subrayado de la doctoranda.

³⁰⁹ “(...) Entre la metafísica clásica y la cotidianidad ontológico-popular, por encima de profundas diferencias, dominó desde antiguo el acuerdo de que el espíritu más serio, responsable, se reconoce por su desdén por la espuma. Los productos verbales de lo poco serio: espuma y castillos en el aire; el modo de existencia de los degenerados: escoria; las texturas nostálgicas de espíritus románticos: efervescencias almibaradas”. Sloterdijk, *ibidem*, 2006, p.28, 29. “Por su forma efímera, la espuma ofrece la oportunidad de observar con los propios ojos la subversión de la sustancia. (...) Queda la inquietud: lo que se atreve a huecar la sustancia, aunque sea por poco tiempo, ¿no participa de aquello que ha de ser considerado malo y sospechoso, quizá incluso hostil? Así es como la tradición ha concebido la mayoría de las veces ese algo precario, recelando de ello como una perversión.” Sloterdijk, *op. cit.*, 2006, p.28.

cotidianeidad, y que no cree en el valor de la transcendencia, de lo esencial, de la contemplación. Como defiende Sloterdijk, así es nuestra actual cultura “espumosa”, que aporta valor a la acción. Por eso se distingue a la cultura tradicional “esférica” de la percepción contemplativa (enunciada por el *globo* de Sloterdijk). Es una cultura que se expresa en “multicultura espumosa”, entretejida, flotante y operante (generativa, productiva), no jerárquica, expandiéndose en red rizomática (como diría Deleuze), sin centro y sin límites, según una condición “auto-poiética” (Nietzsche; y actualmente: Castoriadis, Varela y Maturan, o Hannah Arendt en su *La condición humana*³¹⁰). Se trata de una cultura que, como sostiene Yves Michaud en *El arte en estado gaseoso*³¹¹, genera un **“arte vaporizado”** que se enfoca en lo gaseoso, lo atmosférico, lo ambiental, la disolución y lo mestizo, cuya resonancia se extiende al campo de la arquitectura metafóricamente caracterizada por la dinámica e inconsistente **“imagen-flujo”** tan bien enunciada por Christine Buci-Glucksmann en su *La folie du voir*³¹². Sloterdijk afirma que las culturas actuales son como **“sistemas atmosféricos”** en los que el valor de la comunicación dado por los *media*, por los procesos simbólicos y por los ambientes de vida, es categórico. Son culturas donde las “condensaciones” sustituyen a las “fundaciones”³¹³, o en las que el **“aire en lugar inesperado” de la espuma** ha venido para revelar el abismo intrínseco de las “fundaciones sólidas” de los globos monosféricos del “todo-uno”.

51 | ENTRE CONSISTENCIA E INCONSISTENCIA | Casa N, Oita, Japón, 2006-08, Sou Fujimoto

Multi-espacialidades en hormigón tanto imbricadas e interactivas como apartadas en su propio aislamiento celular, entretejiéndose entre metafóricas microesferas y macroesferas, y conformando distintos tipos de espacios. Como diría Sloterdijk, son “un tejido de espacios vacíos y paredes sutiles. Un dato real, pero una hechura esquivada al contacto, que al mínimo roce abandona y reinventa. Eso es la espuma tal como se presenta a la experiencia cotidiana. Por suplemento de aire, un líquido, un sólido pierde su compacidad; lo que parecía autónomo, homogéneo, consistente, se transforma en estructuras esponjosas.”

³¹⁰ Hannah Arendt, *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

³¹¹ Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso – ensayo sobre el triunfo de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, (1ª ed. original: *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Éditions Stock, París 2003) 2007..

³¹² Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir – Une esthétique du virtuel*, Galilée, París, 2002.

³¹³ Cf. Sloterdijk, en Peter Sloterdijk, Hans-Jürgen Heinrichs, *O sol e a morte*, Relógio D'Água, (1ª ed. 2001, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main) 2007, p.197. Subrayado de la doctoranda.

Con la espuma ocurre de manera diferente a lo que sucede con lo **translúcido** y la **penumbra**. Estos nos hablan, literal o metafóricamente, de estados o condiciones intermedias, imprecisas o ambiguas (entre polaridades más o menos opuestas). En concreto, nos hablan de infinitos grados de permeabilidad, perceptibilidad y luminosidad entre opaco-transparente y claro-oscuro respectivamente. Sin embargo, la **espuma** —o lo espumoso— nos evoca cuestiones intermedias de naturaleza estructural y morfológica, vinculadas a la transformación, metamorfosis, poliestructura y fragilidad. Son cuestiones que nos remiten a la idea de interacción e interrelación compleja y delicada entre microsistemas, macrosistemas y sus respectivos órdenes, sistemas que necesariamente implican a la vez la presencia de lo individual y lo múltiple, así como la coexistencia de escalas y vínculos diversos. Sin embargo, la espuma también puede ser translúcida, tanto física como metafóricamente, y su espacialidad puede ser un campo intersticial de penumbras y reflejos.

Como refiere Sloterdijk, la **espuma es “semi-opaca”**, medio transparente: **“Toda situación en la espuma significa un relativo ensamblaje de visión en derredor y ceguera; todo ser-en-el-mundo, entendido como ser-en-la-espuma, abre un claro en lo impenetrable.”**³¹⁴ Al final, resalta Sloterdijk, la espuma es “sistema policósmico multigrupal de vecindades asimétricas”, que se compone entre “estructuras espaciales conformadoras de mundo”, como las burbujas (microesferas, “invernaderos de intimidad”), y grupos o “mundos propios de tamaño mediano”. Al contrario de las visiones globalizantes o estructuras centrales panópticas típicas de la “monosfera omnicompreensiva” (globo) o mundo-uno de la metafísica clásica, en **cada uno de los lugares en la espuma no hay vistas panorámicas generales, sino que entre el complejo entretejido en suave penumbra**, se abren determinadas perspectivas o enfoques lumínicos, algunos claros en el bosque, más o menos turbios: “Desde la perspectiva técnico-mediática de la “sociedad” de células de espuma es un medium turbio, que posee una cierta conductibilidad para informaciones y una cierta permeabilidad para materiales. Pero no transmite efusiones de verdades inmediatas. (...) Selectivamente pueden transmitirse noticias, pero no hay salidas al todo. (...) las super-visiones concluyentes del mundo-uno no solo resultan inaccesibles, sino imposibles, y, si se entiende bien, tampoco deseables.”³¹⁵

La web (internet) es un reflejo de esta condición translúcida y espumosa de nuestra actual sociedad, puesto que la mediatización a la que llama no es (ni nunca será) completamente transparente, siempre

³¹⁴ Sloterdijk, “*Espumas humanas*”, *op cit.*, 2006, p. 54 y 53 respectivamente. Subrayado de la doctoranda.

³¹⁵ P. Sloterdijk, *ibidem*, 2006, p. 53.

habrá algo que quede por explicitarse o por esconderse. Y en la *web*, el **hipertexto** (matriz del actual sistema mediático) se reporta también a la metáfora de la espuma en tanto que sistema intersticial entre textos y múltiples correspondencias: desde un texto/una información accedemos a otros textos/ /otras informaciones, superpuestos o adyacentes, en una casi infinita estructura de micro y macro redes intrincadas.

Nos interesa la metáfora de la espuma, que hemos descubierto a través del pensamiento de Sloterdijk, para volver más clara la indagación sobre la coexistencia y el conflicto (interrelación, imbricación y tensión) a nivel del orden compositivo (estructuras, escalas e interacciones formales) en las obras de arquitectura. Nos interesa también su contextualización y sentido en la cultura contemporánea. En algunas obras la espuma se constituye como metáfora del orden estructurante (orientador y dinámico, y nunca rígido o completamente definido) como ocurre en la Mediateca de Ito. En otras obras, la espuma se constituye como *miscibilidad* compleja, débil y fugaz, una condición límite, imprecisa pero fecunda, como por ejemplo en la *Glass Video Gallery* de Tschumi.

52 | MEDiateca, Sendai, Toyo Ito, 1995-2000

“Por suplemento de aire, un líquido, un sólido pierde su compacidad; lo que parecía autónomo, homogéneo, consistente, se transforma en estructuras esponjosas. ¿Qué sucede ahí? Es la miscibilidad de las materias más opuestas lo que en la espuma se convierte en fenómeno. Al elemento ligero corresponde, evidentemente, la perversa capacidad de infiltrarse en los más pesados y asociarse con ellos, la mayoría de las veces fugazmente, en algunos casos incluso por más tiempo.”

| 257

Peter Sloterdijk, “*Aire en lugar inesperado*”³¹⁶

³¹⁶ P. Sloterdijk, “*Aire en lugar inesperado*”, *op. cit.*, 2006, p.37, 27.

Por todo ello, la espuma es una de las metáforas del ámbito o *espacio intermedio figural* (impreciso en su configuración), presente en algunas de las obras de arquitectura que hemos elegido estudiar, como la *Casa N* de Fujimoto, la *Glass Video Galery* de Tschumi, la *Mediateca* de Toyo Ito, o las *Piscinas das Marés* de Siza. O incluso, en otras obras con otras escalas, como el Cementerio de Miralles y Pinós en Igualada (espacio fluido y en cierta forma poroso), o el pequeño *Pabellón Carlos Ramos* de la Facultad de Arquitectura de Porto (Portugal) de Siza. Una metáfora que, en todas estas obras, se refiere a una condición *figural* espacio-temporal dinámica y tensionada más inconsistente que consistente; a una capacidad de engendrarse, producirse, transformarse; y a una estructura interdependiente, múltiple, imprecisa, semiabierta o inconclusa (entretejida, heterárquica y compleja) que brinda porosidad/ /permeabilidad, fugacidad, ambigüedad y, en cierto modo, complejidad, a los espacios.

53.1 |

53 | ¿AIRE EN LUGAR INESPERADO? 53.1 | Glass Video Galery, 1990, Tschumi

53.2 |

53.2 | Air de Paris, 1919, Marcel Duchamp

“Hemos aprendido que las espumas son procesos y que en el interior del caos de múltiples celdas se producen constantemente saltos, transformaciones y cambios de formato. Esa agitación tiene un rumbo, conduce a mayor estabilidad e inclusividad. (...) Juntas, (...) consiguen incrementar la duración de su existencia, juntas se deshacen en la implosión final. Notemos que en las espumas no existe una celda como punto central y que la idea de una capital sería contraproducente *per se*. (...) constituyen “sistemas semiabiertos”, que procesan como espacios de reacción sensitiva con ellos mismos y con el entorno.”

Peter Sloterdijk, *“Espumas naturales, aphosferas”*³¹⁷

³¹⁷ P. Sloterdijk, *“Espumas naturales, aphosferas”*, op. cit., 2006, p.43, 44, 45. Subrayado de la doctoranda.

5. TABLA CATEGORIAL DE LO INTERMEDIO

Con el objetivo de establecer una sistematización de la definición del concepto de *intermedio*, de modo que podamos dar mayor orden y coherencia al tema desarrollado en el presente trabajo, presentamos ahora una categorización del ámbito intermedio en términos de su presencia y legibilidad a nivel sintáctico y semántico. Dicha sistematización aparece estructurada por tipos, ubicaciones, modalidades y categorías.

5.1. TIPOS DE INTERMEDIO: FÍSICO, CONCEPTUAL Y SIMBÓLICO (CUADRO SÍNTESIS)

Físico

Las piezas de paso entre diferentes elementos; la junta (llena o vacía); la fractura o la grieta; el vestigio, la huella, el rastro, el indicio: la sugerencia, pista o índice entre la ambigüedad/lo indefinido y lo concreto/lo definido; el umbral, la puerta, la ventana (elementos de pasaje, transición); el muro; la fachada; el *poché* (lo intersticial como *figuración sólida*³¹⁸); las articulaciones (elementos, ámbitos o espacios; el atrio, el vestíbulo, el corredor, la galería, el balcón, etc.); la orilla, la acera, la calle; lo construido (lo vacío/lo lleno); el *Ma* (en japonés designa “espacio” o “intervalo entre dos cosas”, es un espacio indefinido, asociado a la noción de “vazio”, que existe entre cualquier cosa o ser –según refiere Michel Random “Todas las cosas dependen siempre de *ma*. El arte del combate, la arquitectura, la música o el arte de vivir, la estética, el sentido de las proporciones, la organización de un jardín dependen siempre de un conjunto de significados que se interligan en función de *ma*”³¹⁹–: el intervalo justo, la relación justa que genera entre las cosas y los seres una mejor resonancia (visión Shinto y Budismo Zen); espacio intermedio que no encarna ninguna de las ideas opuestas; es una suerte de espacio *gris* (como anunciaba Paul Klee) que no es ni interior ni exterior; es también un espacio de encuentro entre lo público y lo privado (desde tiempos antiguos era en Japón un espacio semi-público que servía para intercambiar cultura entre la gente, espacio de charla); el *En-Space* (concepto originariamente oriental definido por Kisho Kurokawa como *en-space* o *media space*, que es un *espacio intermedio* de reunión, de conexión, de unión, que enlaza las demás entidades de un sistema); el templo (entre el cielo y la tierra, representación física y simbólica de lo sagrado); el *Engawa*³²⁰; el amanecer, el ocaso, el crepúsculo³²¹; la cámara de descompresión de los buceadores; el estado de cuarentena; etc.

³¹⁸ El *poché* es lo intersticial como *figuración sólida*, elemento estático e inerte –como un muro, una columna o una fachada– articulado entre dos o más espacios, cuya configuración formal depende del vacío que lo delimita. La configuración formal del *poché* sólo puede ser entendida a través de la lectura de la relación entre lleno y vacío: es a través del vacío que la masa sólida se configura.

³¹⁹ En Michel Random, *La stratégie de l'invisible*, Félin, Japon.

³²⁰ *Engawa*: espacio de transición entre el exterior y el interior en la vivienda tradicional japonesa, de importante cualidad simbólica y funcional: bajo el avance de la cubierta, como un ritual, “prepara” la entrada y protege el interior habitado de las aguas de la lluvia y de la luz directa.

³²¹ Crepúsculo, del lat. *Crepusculum*: al amanecer es la claridad que hay desde que raya el día hasta que salga el Sol, y al final de la tarde desde que este se pone hasta que es de noche; tiempo que dura esta claridad; fase declinante que precede al final de algo. El *crepúsculo del verano, de la vida...*

Conceptual

Lo articulado; el espacio fronterizo entre la razón y la sinrazón; lo racional y lo irracional; el sentido y el sin sentido, es decir, el límite/frontera entre entendimiento (lo que está presente) y no entendimiento (lo que no está presente); etc.

Físico y conceptual

El concepto de *Coincidentia Oppositorum* de Nicolau de Cusa (lugar síntesis de máxima tensión e integración: la unidad-totalidad paradójica); el *Ksana* (el instante de “ahora eterno” o “presente absoluto”: entre lo fugaz y lo eterno); los conceptos platónicos de *Metaxú* y *Chora* (el receptáculo del devenir); la *Psiké* de la cosmogonía de índole platónica (mundo psíquico de las imágenes que se encuentra entre el mundo físico sensible (*Soma*) y el mundo espiritual arquetípico de las ideas puras (*Nous*)); el concepto de *clutching* de Aristóteles (el embrague, la articulación entre escalas); los conceptos de *tendencia* y *potencia* de Aristóteles; el *Protofenómeno* de Goethe; el *Mundus Imaginalis* de Henry Corbin; la *vesica-piscis*; la cinta de Moebius y la botella de Klein; la espiral; el pliegue, el fractal, el rizoma; el concepto platónico de imagen fantasmática; (el rastro, índice, lo figural (Deleuze) y la diferencia y repetición (Deleuze); el ser y cerco fronterizo, el espacio-luz, el signo flotante de Eugenio Trías; el entre autónomo, el estar-en-medio-de y la realidad interfacial de Sloterdijk; el fenómeno gemelo o dual de Aldo van Eyck (el umbral); la forma como proceso de Deleuze (el sentido-acontecimiento, el devenir como línea de fuga, el simulacro como potencia y el concepto fluido; el otro devenir y la zona de indiscernibilidad); el espacio no-objetivo de José Gil y la ósmosis estética en la obra de arte; el espacio politópico y multidimensional (la web y el hipertexto); el espacio de la transdisciplinariedad; lo translúcido, la penumbra y la espuma; lo híbrido; el andrógino (los muchos Cristos andróginos de la estatuaría del período medieval, como El Cristo esculpido en marfil, y de la pintura de los siglos siguientes, como el *Ecce Homo*); el *Inframince* (Duchamp); el sueño (los estados energéticos Alfa y Zeta: entre el estado Beta (de vigilia, consciente) y de sueño profundo (inconsciente)); el elemento éter (el quinto elemento)³²²; el *En-space*; la metamorfosis (el proceso de transformación –por ejemplo de la mariposa–; la permanencia y la impermanencia de sus cualidades en el proceso de transformación); el espacio-matriz; el orden implicado (David Bohm); el holon (Ken Wilber); los campos mórficos (Rupert Sheldrake); la superposición de estados de la física contemporánea; los periodos de transición importantes en la vida del hombre: el nacimiento y la muerte (física y metafórica); el hombre –el *anthropos*– como mediador entre el macrocosmos (cielo) y el microcosmos (tierra); los estados de ánimo transitorios (la agonía, la ansiedad, el trance), etc.

Simbólico: Figuras de la mitología

Hermes³²³, Eros, Afrodita, el Centauro (el guerrero terapeuta); mediadores de la mitología griega; el mito y el rito; etc. Figuras del lenguaje: la metáfora, el signo polisémico, el índice y el diálogo; lo semejante (lo

260 | ³²² En la tradición cultural oriental además de los cuatro elementos de la naturaleza –el fuego, la tierra, el aire y el agua– existe un quinto elemento: el éter o el *espacio*, que funciona como el campo o el receptáculo donde todo acontece y se relaciona. Es el elemento más sutil e invisible y, como un receptáculo, abarca y permite el vínculo entre todos los otros elementos.

³²³ El dios Hermes: (Thot-Hermes de los egipcios, Mercurio de los romanos), es el mensajero entre el mundo de la sabiduría divina y el mundo terreno. El Thot-Hermes, el dios de la sabiduría de los egipcios, representado figurativamente con cabeza de Ibis (ave que representaba para los egipcios la suprema sabiduría; comía los huevos de los cocodrilos, que representaban las fuerzas de caos) al igual que el dios Hermes para los griegos y el dios Mercurio para los romanos representaba el mensajero entre el mundo invisible, celeste y sagrado de los dioses, y el mundo visible, terreno y profano de los hombres, transmitiendo a través de sus siete llaves los misterios a los hombres.

que no es igual ni distinto, sino parecido); lo ambiguo; la imprecisión/indefinición; la *différence* de Derrida; el símbolo³²⁴, etc. Figuras gráficas: el índice; el icono; la imagen “fantasmática” (el rastro, lo figural) y la imagen icónica (la figura, lo figurativo, la figuración); etc.

5.2. UBICACIONES DE LO INTERMEDIO: NIVEL PERCEPTIVO, FORMAL Y FUNCIONAL

Perceptivo

Lo “intermedio perceptivo” es el ámbito intermedio que se expresa o emerge a nivel de una situación óptico-perceptiva, donde la condición intermedia no se genera en la forma o configuración misma del objeto o espacio, sino en la relación “figura-fondo” intrínseca a todas las partes implicadas. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la famosa experiencia gestáltica de las “caras-vaso” de Rubin, donde por el hecho de no haber una relación figura-fondo estable, es decir, contrastante, se instala un ámbito de tensión perceptiva permanente entre las partes, que nos parecen a la vez figuras y fondos. Aquí emerge una “condición intermedia” ambivalente a nivel perceptivo, que resulta del conflicto visual irresoluble entre figura-fondo, al que denominamos “intermedio perceptivo”.

A través de este ámbito intermedio tensionado entre la percepción “no-diferencial” de la figura y del fondo, se vacila incesantemente entre la percepción de dos pares figura-fondo y tenemos otra calidad perceptiva. Dado que, como nos recuerdan los psicólogos de la Gestalt, sin una figura destacada sobre un fondo no hay visión, deja de conseguirse una “visión” específica, analítica y estable de cada una de las partes, para obtenerse una “percepción visual” ambivalente y holística, más dinámica, conmovedora e inspiradora.

Formal

Lo que denominamos “intermedio formal” emerge desde la estructura formal compositiva y la configuración del propio objeto o espacio. Aquí el ámbito intermedio reside en la forma, geometría y configuración de las partes y del todo, así como en la relación entre las partes del objeto en cuestión. De este modo, y aunque también se exprese a nivel perceptivo, lo intermedio se expresa a nivel formal y material.

Funcional

Lo “intermedio funcional” se expresa a nivel de la función implícita y del uso del objeto o espacio en cuestión.

³²⁴ Símbolo *versus* concepto, símbolo *versus* icono: según Jung, la señal denota un objeto o idea específica, que puede ser traducido por palabras; el símbolo por lo contrario “representa algo que no puede ser representado de ninguna manera y cuyo significado trasciende todos los específicos e incluye muchos opuestos aparentes (...)” (Sallie Nichols; *Jung y el tarót*, Cultrix, São Paulo, p.23.); ejemplos: la cruz, la esfinge, el tótem (símbolo sagrado de grupo social (clan o tribu) considerado como divinidad protectora ancestral que normalmente puede ser un animal, planta o objeto).

En la presente investigación, la existencia y naturaleza del ámbito intermedio funcional se relaciona con cuestiones de cariz funcional y de uso de un determinado espacio arquitectónico; se relaciona, por tanto, con los conceptos de polivalencia espacial y flexibilidad funcional.

5.3. MODALIDADES DE LO INTERMEDIO: FIGURATIVA Y FIGURAL

Tomando como base los dos regímenes de la imaginación de Eliade y Durand estudiados en el punto 1.3.6 de este capítulo, consideramos que existen dos modalidades o familias de lo intermedio: la figurativa (precisa, diurna o solar) que se expresa como *intermedio figurativo*, y la figural (imprecisa, nocturna o lunar) que se expresa como *intermedio figural*.

Figurativa (precisa, diurna, solar): *intermedio figurativo*

El ámbito, entidad o espacio intermedio de modalidad figurativa (precisa, diurna o solar) –*intermedio figurativo*– es elemental, concreto, claro, objetivo y de contornos precisos: son espacios intermedios definidos formal y conceptualmente. Puede tratarse, por ejemplo, de un muro, un vestíbulo o un concepto. Su carácter polar (apolíneo) de rigor y precisión (regido por la lógica de la no-contradicción) no deja lugar a dudas o imprecisiones: corresponde ontológicamente a una condición de *ser* que se encuentra patente tanto en la función a la que se destina como en su misma cualidad formal constitutiva. Tanto lo “intermedio diáfano-luminoso” como lo “opaco-oscuro” son modalidades diurnas.

Figural (imprecisa, nocturna, lunar): *intermedio figural*

El ámbito intermedio de modalidad figural (imprecisa, nocturna o lunar) –*intermedio figural*– es ambivalente o paradójico. Evoca lo impreciso, lo vago, lo complejo, lo oscuro, lo ambiguo y lo mezclado. Se trata de espacios intermedios formal y conceptualmente imprecisos. Su carácter no-polar (dionisiaco), ambiguo o menos definido, corresponde más a la condición de *devenir* que a la de *ser*. Lo translúcido, la penumbra y la espuma son metáforas de esta modalidad nocturna o *figural*.

262 | Tal como ocurre en los regímenes nocturnos de la imaginación de Eliade y Durand, esta modalidad nocturna se subdivide en dos vertientes o estructuras: la **indiferenciada**, que es ambigua y homogénea, y la **diferenciada**, que es heterogénea por ser posible la identificación de las distintas partes y sus respectivas relaciones.

Independientemente de la modalidad a la que pertenezca, lo *intermedio figural* puede ser un espacio “**dialógico**” (de relación entre polaridades) y “**no-dialógico**” (de no-relación, en tanto que “entre autónomo”), como hemos explicado en el punto 3.3.2 de este capítulo.

Figural indiferenciada (homogénea)

En la vertiente indiferenciada, que se asocia a las *estructuras místicas* del régimen nocturno de la imaginación y que, metafóricamente, puede definirse como una **mancha**, el espacio intermedio es formalmente homogéneo, impreciso y ambiguo. Puede relacionarse con términos como lo “homogéneo”, lo “magmático”, lo “fluido” y lo “topológico”, que se caracterizan por la continuidad, contigüidad y no-ruptura. Aquí lo importante es la identificación del conjunto, tanto en su totalidad, como en su orden implícito: cómo se caracteriza, cómo funciona, lo que representa, qué sentido tiene...

Figural diferenciada (heterogénea)

En la vertiente diferenciada, que se asocia a las *estructuras sintéticas* del régimen nocturno de la imaginación y que, metafóricamente, puede definirse como un **palimpsesto** o **hipertexto** (composición de superposiciones y tensiones de distintos elementos que pueden ser más o menos explícitas), el espacio intermedio es formalmente heterogéneo, expresivo y no-ambiguo, revelando de alguna manera sus distintos componentes así como el orden bajo el cual se relacionan.

Aquí, al revés de lo que ocurre en la vertiente indiferenciada, pueden reconocerse tanto las partes como sus interrelaciones y organización. El todo, que es más que la suma de las partes, se presenta como un sistema. Existe una lógica sistémica más o menos perceptible, pero en estos sistemas, que pueden ser muy sencillos, lo importante son las relaciones entre las partes más que las partes en sí. Por ello se le asocian términos y conceptos morfológicos como intersecciones, articulaciones, fragmentos, rizomas, redes, nodos, etc.

En esta vertiente lo importante es la identificación del tipo de orden que estructura el sistema a través de la identificación del tipo o tipos de interrelaciones existentes.

5.4. CATEGORÍAS DE LO INTERMEDIO: MATRICIAL Y OBJETUAL

Aunque las dos categorías del ámbito intermedio –la matricial y la objetual– sean entidades diferentes, funcionan como un sistema hologramático (sistema permeable, orgánico y flexible en tanto que sistema dentro de sistemas) tanto a nivel de la concepción, como de la recepción del objeto de estudio. Es decir, es una categorización que puede ajustarse a distintas situaciones en una relación de gradaciones entre ambas. Por tanto **podrá darse el caso de que la categoría sea una “condición intermedia” (matricial-objetual) en sus muchas gradaciones.**

Matricial (forma, formación, estructura generativa, “devenir”): el *espacio-matriz*

En esta categoría lo *intermedio* se asume y se presenta en una **condición matricial, generativa o generadora, engendradora, estructurada y estructurante**: la “matriz”, “*matter*”, “madre”. Es

decir, su naturaleza es pre-figurativa, pre-objetual y pre-narrativa. Puesto que es un ámbito en transformación, en formación, o “en deformación” para formar otra cosa, se presenta más como un “**devenir**”, o como un proceso, que como un “ser” concreto. Se trata de un **campo matricial**, de un *pre-logos* o un *pre-lugar*, que se relaciona con la primera categoría de la tabla categorial de la “filosofía del límite” de Eugenio Trías –la *Matriz*– anteriormente descrita en el punto 3.4.2. Se instala y actúa en el lugar arquitectónico u objeto de arte como principio u orden estructurante, como **campo magnético de fuerzas** geoméricamente orientador. Por eso podemos asociarla a los conceptos de **forma, formación y estructura**.

A esta categoría generativa de lo intermedio podemos asociar el concepto de “**genotipo**” de la biología descrito por Arhneim en sus *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*³²⁵. Este concepto se asentaba en la concepción e identificación de los diversos organismos como confluencias de propiedades o grupos de **propiedades o cualidades estructurales subyacentes**, y no según sus atributos aparentes.

“Todo se queda como un trasfondo del que emergen figuras que luego se sumergen...”

Pedro Burgaleta

54 | ESPACIO MATRIZ, Matriz inversa, 2011, Pedro Burgaleta

264 | También se puede asociar a esta categoría el término “**Bildung**” (formación), utilizado para referirse a algo en movimiento o en desarrollo, que todavía no se encuentra completamente concretado o plasmado. “*Bildung*” designa “tanto lo que ya se ha producido, como lo que está en vías de producirse”, distinguiéndose³²⁶ así del término “**Gestalt**” (forma/figura), que hace referencia a lo establecido, lo concluido o lo configurado.

³²⁵ Rudolf Arnheim, *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*, Alianza Editorial (1ª ed. 1986, Regents of the University of California), Madrid, 1989. p.261.

³²⁶ J. W. Goethe, “*Introducción al objeto*”, en *Teoría de la naturaleza*, Tecnos, Madrid, 1997, p.7. Sub. de la doctoranda.

Aquí lo intermedio se convierte en “**espacio de cualidades**” sin atributos específicos, un **espacio-matriz** formado por componentes estructurantes y no por atributos concretos o particulares. Estos componentes actúan como líneas orientadoras, directrices o generatrices –muchas veces subyacentes y más o menos veladas– cuya función se remite más a la cuestión del “**sentido**”, en tanto que “**devenir/orientación/dirección**”, que a la del “ser” o “significado” definido y concreto. Se constituye física o conceptualmente como un espacio formal/formativo/matricial de fuerzas, flujos, ritmos o líneas estructurantes, y no como un espacio lineal de configuración fija y concreta, razón por la cual el espacio intermedio bajo esta categoría no siempre resulta visible a nuestra mirada, sino que puede ser percibido y sentido de otras formas.

De alguna manera también se asocian a nuestra categoría matricial de lo intermedio el concepto platónico de “**Chora**” (en tanto que “nodriza”, “receptáculo del devenir”, o “receptáculo de toda la generación”³²⁷) y los conceptos aristotélicos de “**forma**” (entendida como estructura –*form*, en inglés–) y “**potencia**” (en tanto que estado de ser intermediario entre “no ser” y “ser realmente”).

En el mundo de la ciencia contamos con el todavía actual concepto *heisenberguiano* de “**posibilidad de ser**” o “**tendencia a ser**”. Para describir una partícula elemental Heisenberg habla de “un mundo-fundamento que se presenta como un campo de fuerzas en potencia y acción al mismo tiempo”, ya que como espacio matricial que es, su condición es de índole generativa y estructuradora. En realidad se trata de un *pre-logos*, *pre-lugar* o *lugar previo*, un campo de fuerzas y flujos, cualidades y sentido (ámbito genérico) cuyos fundamentos son la relación y la orientación, y no la configuración/figuración concreta u objetual, aunque su apariencia pueda ser más o menos compleja o imprecisa.

Objetual (figura, configuración, límite/contorno, “ser”): el *ámbito-límite*

En esta categoría objetual lo *intermedio* se presenta como una **forma concreta (configuración)**, como un objeto o espacio perceptible determinado y acabado, a pesar de que su expresión o su apariencia puedan parecernos imprecisas o inestables. Se presenta también como una **entidad plasma-da, establecida y configurada** en un determinado espacio físico. Esta entidad puede ser de mayor o menor complejidad o poseer límites más o menos definidos. Contrariamente a lo “intermedio matricial” (generativo: un *pre-lugar*), lo “intermedio objetual” (un *lugar*, *ámbito* o *objeto*) es directamente perceptible por nuestro intelecto y por nuestros sentidos como algo coherente, acabado, concreto y autónomo. A esta categoría objetual podemos asociar el concepto de “**fenotipo**” de la biología enseñado por

³²⁷ Como ya hemos visto, según Platón (*Timeo* 50, 51 y 52) la “Chora” es una área, un receptáculo, en cuasi-existencia (*pos on*) donde ocurre o se realiza la *génesis*, el “nacimiento”, “pasaje al ser”, “proceso”, “cambio sustancial”, “volverse” o “devenir”, como oposición al “ser”, implicando por tanto transformación, tensión y dinamismo permanente. Es el tercer género o “clase de cosa difícil y confusa” (Platón, *Tim.* 49) que está entre los otros dos (“aquello en lo que se genera” (Platón, *Tim.* 50d)), que es el “receptáculo del devenir” o “receptáculo de toda la generación, como una nodriza” (Platón, *Tim.* 49, 49b) metáfora que fácilmente puede ser relacionada con la madre nutricia, la *matter* o matriz en que se produce toda generación.

Arhneim, donde la clasificación de plantas y animales se realizaba bajo una descripción fenotípica de las especies, entendidas como entidades autónomas, categorizadas únicamente por sus propiedades externas y aparentes (forma, color, textura, etc.).

También pertenecería a esta categoría el concepto alemán de **“Gestalt”** (figura) que, como hemos mencionado en el punto anterior, se utiliza para referirse a algo establecido, estructurado, acabado y materializado. Se presenta más como un “ser” que como un “devenir”: es un **ámbito configurado**, aunque, como ya hemos dicho, **su forma/figura/configuración y sus límites o contornos puedan ser más o menos precisos**. Por lo tanto, las modalidades diurna (*intermedio figurativo*) y nocturna (*intermedio figural*) pueden ser integradas dentro de esta categoría.

Así pues, los conceptos de **“configuración”** (que en inglés podemos relacionar más con el término *“shape”* que con el de *“form”*), de “imagen icónica” y de “figura”, pertenecen a esta categoría de lo intermedio por su condición física y/o conceptual más definida, más objetiva y aparente, de una naturaleza que se remite más a un espacio circunscrito de “significación” (ámbito específico) que de “sentido” (ámbito genérico, direccional): aquí lo intermedio se convierte en **“ámbito con atributos específicos”**, en un **ámbito-límite objetual**, diferente de aquel que denominamos *espacio-matriz*.

Mientras que nuestra categoría matricial se relaciona con la primera categoría –la *Matriz*– de la tabla categorial de la “filosofía del límite” de Eugenio Trías (descrita anteriormente), la categoría objetual se vincula con la séptima y última categoría –el *Ser del límite*–, que, según Trías, reside en el *cerco fronterizo* entre el “ser” y el “no-ser”, lo conocido y lo inefable, la immanencia y la transcendencia, lo que puede ser controlado o decible y lo que no puede serlo.

5.5. PRESENCIA Y LEGIBILIDAD DE LO INTERMEDIO: LO INTERMEDIO FIGURAL

Tal como se muestra en esta primera parte, entendemos lo intermedio como un “lugar-límite” dinámico, como un ámbito intersticial de permanente tensión y transformación: un “devenir” más que un “ser”. Por *límite* o *frontera* se entiende algo que *está entre*: entre ámbitos, entre dos o más espacios, condiciones, entidades, mundos o, como diría Trías, entre dos o más “cercos”. Debido a ello, todo intermedio siempre es una **entidad, condición** o ámbito fronterizo –por eso *intersticial*–, un **límite que separa y une a la vez**.

De manera general, y como hemos descrito en el punto 2. del presente capítulo (*Lo intermedio como lugar geométrico*), las formas o los sistemas geométricos que mejor pueden sintetizar semánticamente nuestro concepto de *espacio intermedio* son: la *vesica-piscis* o *mandorla*, como

geometría de intersección, conjunción y separación al mismo tiempo (*coincidentia oppositorum*: símbolo de la comunión y creación); la *cinta de Moebius* y la *botella de Klein*, como espacios geométricos de permanente continuidad y dinamismo topológico, sin fisuras o rupturas; la *espiral*, como forma o condición espacial de movimiento sin principio ni fin, en permanente continuidad y discontinuidad en múltiples niveles; y por último, los sistemas *plegados*, *fractalizados* y *rizomáticos*, como formas o sistemas formales que, entre la continuidad y discontinuidad de posición o escala, invocan una identidad simultánea de repetición y diferencia, no jerárquica, continua y discontinua a un tiempo, ni igual ni diferente, sino semejante.

La presencia del ámbito intermedio en **arquitectura** puede ser de tres tipos: **física, conceptual, y física y conceptual**. El *intermedio físico*, en tanto que ámbito material construido, puede representar el todo o una parte. Ejemplos de este tipo de ámbito intermedio son: el plano (el muro), el volumen (el edificio; la *caja* en sí, en una relación de llenos y vacíos) o el espacio intersticial (la calle, el vacío entre los edificios construidos) que es el elemento que “está entre” y que se encuentra configurado, cuyos límites pueden ser más o menos definidos y su legibilidad directa o literal (experiencia fenomenológica inmediata hecha a través de los sentidos: se “ve”).

El *intermedio conceptual*, en tanto que orden, idea, condición estructurante o directriz, orientadora (como por ejemplo el *canon* en la arquitectura clásica, o el diagrama *conceptual-generativo* en la arquitectura contemporánea) se constituye como una estructura u organización que define el sistema estructurante del objeto o lugar arquitectónico. Puede ser más o menos explícito (aparente o subliminal) y se entiende por una percepción interpretativa (percepción indirecta: se “lee”; muchas veces no aprehensible por una lectura inmediata: casos de *pérdida de la legibilidad estricta* patente en las “transparencias” de Rowe/Slutzky³²⁸)

³²⁸ En términos conceptuales también puede darse un abandono de la legibilidad estricta, patente en las “transparencias” de Rowe/Slutzky¹ donde se cuestiona la legibilidad de las relaciones espacio-formales y estructurantes del objeto/edificio/lugar. O sea, hay *pérdida de la legibilidad estricta* en los casos en que el ámbito intermedio es conceptual y se encuentra velado en el objeto –intermedio conceptual velado–: lo *intermedio* no es inmediatamente legible en el objeto/edificio/lugar porque se encuentra más allá de su estructura formal (en el objeto y fuera de él), existiendo como un campo de fuerzas en el objeto y, a través de él, en un espacio próximo a él (detectado por una percepción sensitivo-interpretativa de cuerpo y mente a la vez, que también incluye la percepción intuitiva). **Nota 1:** Cf. Colin Rowe y Robert Slutzky, texto *Transparency Literal and Phenomenal*, en *Transparency*, Birkhäuser, Basel Switzerland, 1997. En este libro los autores definen el concepto de “transparencia literal” y de “transparencia fenomenológica”: La “transparencia literal” se asocia al material transparente y su percepción es visual inmediata; la “transparencia fenomenal o fenomenológica” se asocia a la claridad expositiva de las relaciones formales implícitas del objeto y su percepción es conceptual, indirecta, hecha a través de la interpretación. Es importante resaltar que aquí el término “fenomenológico” en el contexto en que es utilizado no es apropiado, toda vez que esta transparencia que C.Rowe y R.Slutzky denominan “fenomenológica” no tiene que ver con la percepción (de fenómenos) a través de los sentidos, a través de la visión (percepción visual inmediata), sino que se fundamenta en una percepción mental, de interpretación, tratándose por eso de una transparencia conceptual. Jeffrey Kipnis, arquitecto y crítico de arquitectura, afirma que es absurdo usar el término “fenomenal” o “fenomenológico” para nombrar una transparencia que se consigue a través de un efecto formal importante: “(…)

Por último, el *intermedio físico y conceptual* se establece como un espacio, lugar o edificio que, de forma más o menos explícita, asume y revela la condición intermedia a nivel de su orden/concepto/idea, forma y configuración, y cuya legibilidad es directa/literal (percepción fenomenológica) e indirecta/conceptual (percepción interpretativa). Este es el tipo de intermedio que nos ha interesado estudiar y que presentamos en cada una de las obras elegidas.

Lo *intermedio figural*

El enfoque de nuestra investigación se centra en el **espacio intermedio** a un tiempo **físico y conceptual, dinámico, de límites imprecisos**, en el **“intermedio figural”**, que constituye una modalidad nocturna o lunar del ámbito intermedio. Por consiguiente, lo intermedio figural, independientemente de su categoría matricial u objetual, es siempre un ámbito o espacio (en su acepción más abstracta) inestable y difuminado, ambivalente y “no-logocéntrico”, de transición y devenir, identidad y diferencia, cuya mejor traducción, metafóricamente hablando, sería la penumbra, lo translúcido y la espuma. Es un espacio que también puede ser politópico –como el *hipertexto*– y multidimensional –como el *Aleph* de Borges–. Su concepto siempre permanece en abierto o en suspensión, en tanto que **indicio**³²⁹ o **signo flotante**³³⁰, que se encuentra, según Trías, en un punto o línea de flotación, en el límite “entre lo conocido y lo arcano”.

Hemos presentado una posible tabla categorial que clasifica genérica y discriminadamente el ámbito intermedio en: tipos (intermedio físico, conceptual y simbólico (cuadro síntesis)), ubicaciones (nivel perceptivo, formal y funcional), modalidades (diurna/solar y nocturna/lunar: indiferenciada (homogénea) y diferenciada (heterogénea)), y categorías (matricial y objetual).

Nuestro *intermedio figural* reside específicamente en la modalidad figural (nocturna o lunar), que puede presentarse en las dos vertientes enunciadas: indiferenciada u homogénea y diferenciada o heterogénea.

el uso de relaciones formales para expresar en fachadas opacas las secciones, cada vez más complejas, que son posibles gracias a la construcción moderna. La transparencia que se consigue de este modo es conceptual. No se ve, sino que se lee; no pertenece al orden de los sentidos, sino al de la mente. (...) Estrictamente hablando, lo que Rowe y Slutzky denominaron «transparencia literal» es un efecto fenomenológico, y su «transparencia fenomenal o fenomenológica» es un efecto interpretativo, y por tanto literario.” (En texto: *P-Tr's Progress*, revista *El Croquis* – Peter Eisenman 1990-1997, nº83, El Croquis Editorial, Madrid, 1997, p.38.)

³²⁹ **Indicio:** (del lat. *indiciūm*), 1. m. Fenómeno que permite conocer o inferir la existencia de otro no percibido. (...). 2. m. Cantidad pequeñísima de algo, que no acaba de manifestarse como mensurable o significativa.”, en Dic. de la Real Academia Española: <http://buscon.rae.es>.

³³⁰ En alusión al **“signo flotante”** mencionado por Trías, que es el signo que está en un punto o línea de *flotación*, en el límite entre lo conocido y lo arcano; o sencillamente, un término, elemento, ámbito o espacio, que está entre una cosa u otra: fronterizo, ambivalente, impreciso, paradójico.

Tras la categorización realizada podemos concluir que en el ámbito intermedio, más que una definición rigurosa de su identidad o posición específica en el espacio, lo importante es el entendimiento de la “relación” (o relaciones), el efecto o impacto que el propio ámbito establece o produce en el espacio, territorio o lugar donde reside: por encima de todo, el ámbito intermedio instala el **valor de la relación**. Esta condición relacional puede ser más fácilmente inferida a través de sus categorías, tipos, ubicaciones y modalidades, que funcionan como *matices* reveladores de la **identidad –“translúcida”– del ámbito intermedio figural**, identidad que hemos estudiado en primer lugar a través de las metáforas de lo **translúcido**, la **penumbra** y la **espuma**.

En el ámbito de las dos categorías (matricial y objetual) descritas en el punto anterior (6.4.), el “*espacio intermedio figural*” (analizado concretamente en las obras elegidas en el presente capítulo y siguientes) se especifica en dos vertientes tanto en el campo artístico como en el arquitectónico. En primer lugar tenemos el **espacio-matriz** o espacio intermedio de categoría matricial, de cualidades formales orientadoras, directrices, generativas y estructurantes, asociado a la *Matriz* (primera categoría del “cerco del aparecer” de Trías), y en segundo lugar, el **ámbito-límite** o ámbito intermedio de categoría objetual, de carácter fenomenológico y fronterizo, configurado con límites o contornos más o menos precisos, y asociado al *Ser de límite* (séptima categoría perteneciente al “cerco fronterizo” de Trías).

Pero independientemente de su categoría (matricial o objetual) el ámbito intermedio *figural* es siempre una entidad que se acerca más a las **cualidades matriciales** (abiertas, estructurantes, directoras, orientadoras) que a los atributos específicos o cerrados, dado que **la naturaleza de su identidad flotante o “indicial” no reside en atributos, sino en esas cualidades conceptual y formalmente “abiertas”**.

Esta es la razón por la que hemos adoptado el término “ámbito” para abarcar esa idea de lo no definido, impreciso o complejo, que específicamente en el espacio y forma del objeto arquitectónico o artístico puede ser traducido o materializado como una sencilla línea (una dimensión), un *plano/muro* (dos dimensiones), un *volumen/caja* (tres dimensiones), un *sistema espacial/formal/funcional* (como el diagrama), o un *campo de fuerzas* (tres o más dimensiones) que puede implicar distintos aspectos formales, funcionales, perceptivos, etc.

Por su modalidad *figural*, en cualquiera de sus categorías o vertientes, será siempre un espacio intermedio dinámico de límites indefinidos: un “*ámbito o espacio figural*” fronterizo, impreciso, inestable, flotante; un “*lugar-límite*” **disyuntivo/separador y conjuntivo/mediador al mismo tiempo**, de condición fronteriza, ambivalente, imprecisa, dinámica, muchas veces paradójica, y casi siempre transformadora.

Lo intermedio figural: intersticial, fronterizo e impreciso

Obras referenciales | PARTE II

espacios intermedios figurales a través del objeto artístico | Capítulo III

espacios intermedios figurales en la arquitectura contemporánea | Capítulo IV

lo intermedio en el monumento de Berlín de Eisenman | Capítulo V

espacios intermedios figurales a través del objeto artístico | Capítulo III

el espacio-matriz como lugar de la invención | 1

otros espacios poéticos y estéticos | 2

“El pintor vive con las imágenes, sabe que las imágenes tienen un poder metafórico. (...) Son, por lo tanto, las imágenes las que le han hecho primero sentir y después pensar, y también las que han descubierto –entre otros secretos– las interacciones (yo casi no me atrevo a decir intenciones) u órdenes que tienen lugar en el seno de la materia. (...) El trabajo me lleva a pensar con imágenes, con lo que se podría llamar un discurso de la imaginación. Este lenguaje, puesto que piensa con imágenes, también habla con ellas y de ellas, que son las que vehiculan el sentido. Las imágenes y los sentidos nos hablan allá adentro, en un lenguaje que nosotros transmitimos.”

Pablo Palazuelo, en P. Palazuelo, *Geometría y visión. Una conversación con Kevin Power*, 1995

1. EL ESPACIO-MATRIZ COMO LUGAR DE LA INVENCION: DE GENERACIÓN, TRANSFORMACIÓN, ENSOÑACIÓN Y EVOCACIÓN

1.1. EL LUGAR POÉTICO, LA INVENCION, LA *POIESIS*: EL *DES-VELAR* O LA *PRO-DUCCION* DE PRESENCIA

“Pero hay cosas que consiguen mantenerse casi permanentemente en ese horizonte mágico y distante donde siempre brillan. La **obra de arte** es una de esas cosas que gracias a su carácter simbólico y abierto, se mantiene en el horizonte del mundo cotidiano. Comparte con el resto de las cosas su origen deslumbrante pero no su suerte. La obra de arte es un acontecimiento permanente. (...) **el ámbito poético es aquel donde el misterio puede aparecer como tal misterio, conservando su carácter sagrado.**”

Pedro Burgaleta¹

Como ya hemos visto (cf. Capítulo II, 1.3.5.) cada vez resulta más prioritario en nuestra vida y nuestra sociedad desarrollar otra vía de pensamiento y otra actitud que, como defienden Eugenio Trías y George Steiner, sea más unitaria, conscientemente sentida y auténticamente productiva o “poética”. Esta vía debería servir de nexo entre las dos líneas o tendencias de pensamiento que aún hoy subsisten antagónicamente apartadas: la *artístico-poética* (del *arte inspirado*) que concierne a lo poético, a lo continuo, a lo irracional y a lo sagrado, y la *tecno-científica*, que concierne a la racionalidad y racionalización, a lo discontinuo y a lo efectivamente comprobable, que se funda en la lógica binaria y lineal del tercero excluido, y que sigue siendo la adoptada por nuestra actual cultura institucional y educacional.

“Solamente la imaginación, solamente la acción inventan. La razón selecciona, poda, decanta, la razón analiza (...) La razón delimita la parte irracional que los pueblos y los individuos son capaces de asimilar o de “reprimir”, esto es, de equilibrar”

H. Duméry²

Hablamos de una *vía intermedia*, aunque no totalizante, basada en una racionalidad compleja que reconozca y trabaje con la subjetividad, con lo singular, con lo local, con la diferencia, con lo sensible y lo emocional, pero también con la objetividad de lo denso y manifiesto, lo colectivo o plural, lo

¹ Pedro Burgaleta Mezo, *Introducción a una pedagogía poética*, Revista E.G.A. nº5 (ISSN 1133-6137), Pamplona, 1999, p.161. Subrayado de la doctoranda.

² H. Duméry, *Philosophie*, en Enciclopedia Universal, p.973.

global, lo idéntico y lo lógico. Se trataría del desarrollo de una “razón poética” o, como dice Steiner en *Presencias Reales*, el desarrollo de una “razón abierta que sepa dialogar con lo irracionalizante”, con lo misterioso o con lo inefable. Nos referimos al desarrollo del “pensamiento poético”, que es un pensamiento unitario y pro-ductivo en el sentido original del término, el de “traer a la presencia”, de “*poiesis*”, que según explica Agamben en *El Hombre sin Contenido*, es la *pro-ducción* de una presencia en cuanto *llevar a ser* (del griego, *poiein*), *des-velar*, *hacer aparecer o dar origen*.³

Para Agamben la estética occidental ha olvidado la condición *pro-ductiva* original de la obra de arte como fundamento del espacio de la verdad. En lugar de ello se ha dirigido hacia una “metafísica de la voluntad, es decir, de la vida entendida como energía e impulso creador”⁴. **La concepción occidental del arte actual**, contrariamente a lo que ocurría en la tradición cultural griega, se basa en esta metafísica de la voluntad. ***Poiesis y praxis se confunden***, hasta el punto de que su principio fundamental, que el arte se constituya como expresión de la voluntad y fuerza creadora del artista, es incuestionable para la propia estética⁵. Para los griegos, sin embargo, la esencia de la *poiesis* residía en un *llevar a ser*, en la *pro-ducción* de una presencia, en un *des-velar*, en un *hacer aparecer*, en un *dar origen*, en la “producción de la verdad y en la consiguiente apertura de un mundo para la existencia y para la acción del hombre”⁶. En tanto que condición poética, para el artista o arquitecto actual la *poiesis* es “expresión de una voluntad” o un “fabricar”, que es un realizar a partir de su aspecto material y práctico/pragmático^{7,8}.

³ Giorgio Agamben, *El Hombre sin Contenido*, Áttera, Barcelona, (1ª ed. 1970) 2005, p.111-117. En esta obra Agamben explica de manera clara y sucinta el significado de “*poiesis*” y de “*praxis*” y sus distintas interpretaciones: “El hombre tiene sobre la tierra una condición poética, es decir pro-ductiva. (...) Según la opinión habitual, todo el hacer del hombre –tanto el del artista y el del artesano, como el del obrero o el del hombre político– es práctica, es decir: manifestación de una voluntad productora de un efecto concreto.” (Giorgio Agamben, *idem*, 2005, p.111.). (...) “Los griegos (...) distinguían claramente entre *poiesis* (*poiein*, pro-ducir, en el sentido de llevar a ser) y *praxis* (*prattein*, hacer, en el sentido de realizar). Mientras en el centro de la *praxis* estaba (...) la idea de la voluntad que se expresa inmediatamente en la acción, la experiencia que estaba en el centro de la *poiesis* era la pro-ducción hacia la presencia, es decir el hecho de que, en ella, algo pasase del no-ser al ser, de la ocultación a la plena luz de la obra. El carácter esencial de la *poiesis* no estaba en su aspecto de proceso práctico, voluntario, sino en su ser una forma de la verdad, entendida como des-velamiento”. (Giorgio Agamben, *idem*, 2005, p.112.). Por esta misma razón, refiere Agamben, Aristóteles asignaba a la *poiesis* un lugar más alto que a la *praxis*: “La raíz de la *praxis*, según Aristóteles, se hundía en la condición misma del hombre en cuanto *animal*, ser viviente, es decir, no era nada más que el principio del movimiento (la voluntad, entendida como unidad de apetito, deseo, volición) que caracteriza la vida.” (Giorgio Agamben, *idem*, 2005, p.112.).

⁴ G. Agamben, *idem*, 2005. p.117.

⁵ Cf. G. Agamben, *idem*, 2005. p.117.

⁶ G. Agamben, *idem*, 2005. p.117.

⁷ En este sentido refiere Aristóteles, en su *Ética Nicomáquea* (VI, II 40b), que a cualquier arte le concierne el “dar origen”, “llevar algo a la presencia” desde la ocultación. Por consiguiente existe un fin en la *pro-ducción* que no tiene que ver con el acto práctico de producir o realizar.

⁸ Los griegos consideraban que a través de la *poiesis* – cuya experiencia central es la *pro-ducción hacia la presencia*, en cuanto llegada al ser desde el no-ser, que abre el espacio de la verdad y edifica un mundo para el habitar del

La **invención**, por otro lado, es una actividad abierta que puede empezar en el mero uso, toda vez que el hombre, ante todo, es usuario del mundo. En seguida hay una postura crítica del hombre-usuario por la obsolescencia/incomodidad de las cosas que experimenta. De la actitud crítica, conjuntamente con la voluntad de cambiar, restaurar y mejorar los aspectos experimentados y puestos en causa, surge la necesidad o el impulso de inventar o *producir* en el sentido original del término, lo que lleva al hombre a instalarse en ese **borde del mundo**, en ese **espacio fronterizo**, en el que es posible la invención.⁹ Hablamos aquí de una invención intencional o en conciencia, es decir, hay una función voluntaria en el pensamiento poético que radica en la experiencia viva y consciente de ese borde o espacio fronterizo, “en la invención de una surrealidad como *devenir* y a la vez como *memoria*. El movimiento intencional se basa en esa irrealdad pensada o imaginada.”¹⁰

“El acceso a la realidad -y por tanto su transformación- depende de esa capacidad del hombre para desplazarse por diferentes ámbitos utópicos. A la realidad solo se accede desde la irrealdad. Los mundos imaginarios se generan desde los sueños. Desde el soñar despierto. (...) **La invención es posible gracias a esa capacidad del sujeto de vivir donde está y en otro sitio -utopos**. El nivel de aspiración puede ser educado.”

Pedro Burgaleta¹¹

hombre (Giorgio Agamben, *idem*, 2005, p.114)— el hombre puede construir el espacio donde “encuentra su certeza y asegura la libertad y la duración de su acción” (Giorgio Agamben, *idem*, 2005, p.113), es decir, el espacio donde se encuentra con lo más íntimo de su ser; mientras que con la *praxis* aseguraba su subsistencia biológica. Sin embargo, el término “*poiesis*” no tiene la misma significación para los latinos: “Lo que los griegos pensaban como *poiesis*, los latinos lo entendieron como una forma de agere, es decir, como un actuar que pone-en-obra, un operati.” La “operatividad” y el “pragmatismo” latinos tienen repercusiones en la cultura occidental de los siglos posteriores, como en el pensamiento teleológico cristiano que “al pensar en el Ser supremo como *actus purus*, vincula a la metafísica occidental la interpretación del ser como evidencia concreta y acto.” (Giorgio Agamben, *idem*, 2005, p.113). Se inicia desde aquí un proceso de convergencia y naturalmente, según afirma Agamben, en **la época moderna se desvanece la distinción entre *poiesis* y *praxis***, y se interpreta el arte como una forma práctica y la práctica como expresión de una voluntad y fuerza creadora: “La experiencia central de la *poiesis*, la pro-ducción hacia la presencia, cede ahora su sitio a la consideración del «cómo», o sea, del proceso a través del cual se ha producido el objeto. Por lo que respecta a la **obra de arte**, esto significa que **el acento se desplaza de lo que para los griegos era la esencia de la obra**, es decir, el hecho de que algo en ella llegase al ser desde el no-ser, abriendo así el espacio de la verdad (...) y edificando un mundo para el habitar del hombre sobre la tierra, **al operari del artista**, esto es, al genio creativo y a las particulares características del proceso artístico en las que encuentra expresión. (...) hoy en día el hombre es, en cualquier caso, el ser vivo que produce y trabaja. La pro-ducción artística, convertida en actividad creativa, entra también en la dimensión de la práctica, aunque sea una práctica muy particular, creación estética o supraestructura.” (Giorgio Agamben, *idem*, 2005, p.114-115).

⁹ Según Pedro Burgaleta Mezo (profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la UPM – Universidad Politécnica de Madrid) la invención empieza “necesariamente” en el uso, por todas estas razones mencionadas. Cf. Pedro Burgaleta Mezo, *Introducción a una pedagogía poética*, Revista E.G.A. nº5 (ISSN 1133-6137), Pamplona, 1999, p.162.

¹⁰ Pedro Burgaleta Mezo, *op. cit.*, p.162.

¹¹ Pedro Burgaleta Mezo, *op. cit.*, p.163. Subrayado de la doctoranda.

El acto *productivo* se ubica y concreta precisamente en la confrontación tensionada entre *topos* y *utopos*, entre singularidad y su trascendencia, entre la propia autonomía y la más reservada intimidad y el acto de comunicarse con los demás y el mundo, entre identidad y alteridad, entre subjetividad y objetividad, entre lo concreto sensible y lo abstracto inteligible, entre lo visible y lo invisible, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre lo formal y lo informe, entre lo racional y lo irracional, o entre el mundo propiamente dicho (lo que creemos real) y lo inefable (lo misterioso, lo virtual, etc.). Es en esta entretejida y fecunda tensión dinámica del quehacer entendido como poética donde se articulan todas estas realidades.

Y es en esta dinámica correspondencia *entre mundos*, entre *potencia* y *acto*, de carácter tanto interpretativo (que comprende; en conciencia) como productivo (que trae a la presencia; que plasma), donde se instala el **lugar poético**, un *lugar intermedio* por antonomasia.

Es este un lugar intermedio evocador patente en *las Meninas* de Velázquez —entre miradas, *entre momentos*, *entre espacios*—, las *Cárceles imaginarias* de Piranesi —entre *realidades*—, los dibujos de

1 | LAS MENINAS, siglo XVII, 1656-57, D. Velazquéz

2 | CÁRCELES IMAGINARIAS, Gravura IV, 1º y 2º estado, siglo XVIII, 1750-60, Piranesi

278 | ENTRE MIRADAS, ENTRE MOMENTOS, ENTRE ESPACIOS | Las Meninas siglo XVII, 1656-57, D. Velazquéz: entre allá y acá; entre verso y anverso; entre claro y oscuro; entre momentos y miradas en la escena; entre espejismos y realidades; entre tiempo de la pintura/pasado y tiempo del espectador/presente; entre real y virtual; entre ellos y nosotros.

Giacometti —entre *dibujar* y *desdibujar*—, las pinturas geométricas de Palazuelo —entre *percepción* e *imaginación*—, o en muchas telas de Vieira da Silva, como *Desastre*, *El estudio*, *Abstracción* o *Paseante invisible* —entre *movimiento* y *forma*—. Todos ellos son lugares donde la forma es más que el proceso y donde el espacio es no-objetivo (ni objetivo, ni subjetivo). Son *lugares intermedios*, superpuestos y multidimensionales, lugares de tensión, flujo, generación, transformación, ensoñación, transgresión y evocación. Lugares que habitamos perceptivamente y donde nos adentramos paulatinamente por

ósmosis estética, para en seguida trasladarnos a otros. Además de estéticos son lugares poéticos, vivos, en constante *des-velar* o *pro-ducción de presencia*.

Henry Focillon define la **obra de arte**¹² como “**un tanteo en dirección a lo único**”, una producción que siendo materia y espíritu, forma y contenido, **se “afirma como un todo, como un absoluto y, a la vez, pertenece a un sistema de relaciones complejas”**. Focillon subraya que la vida es forma y que esta es el aspecto de la vida, por eso las relaciones entre sus formas se estructuran bajo un orden. Del mismo modo que las relaciones formales en una obra de arte, y entre las distintas obras, constituyen un orden que, según Focillon, es una metáfora del universo, “ella se sumerge en la movilidad del tiempo y pertenece a la eternidad. Es particular, local, individual, y es un testimonio universal.

3.1 |

3.2 |

3.3 |

3.4 |

3 | ENTRE MOVIMIENTO Y FORMA, Vieira da Silva

3.1 | Abstracción, 1950 3.2 | Desastre, 1932 3.3 | Paseante invisible, 1951 3.4 | El estudio, 1940

(...) sirviendo para ilustrar la historia, el hombre y el propio mundo, es creadora del hombre, creadora del mundo e instala en la historia un orden que no puede ser reducido a ninguna otra cosa. (...) La obra de arte es dimensión del espacio, ella es forma, y esto es lo que es preciso considerar en primer lugar.”

¹² Henri Focillon, *Vida das formas*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, (1ª ed. 1943, Presses Universitaires de France, Paris; título original: *Vie des Formes*) 1983, p.9-11. Subrayado de la doctoranda.

Por consiguiente, defendemos una razón intermedia, abierta, poética; una razón que, basándose en un “pensar-sentir-actuar” sistémico (complejo, receptivo, crítico, contemplativo y a la vez productivo), instaura el “**lugar poético**” en el arte, en la arquitectura o en la vida misma, y lo hace crítica y apasionadamente. Este lugar viabiliza e induce la capacidad para inventar, crear y producir; funcionando como un **espacio-matriz** (matricial, generador, orientador, evocador), promueve la invención, el *des-velar* o la *producción* de presencia, la *poiesis*.

La razón poética de la que hablamos solo es posible a través de la activación de la imaginación –la cual permite operar entre lo real, la imagen y lo imaginario– y a través de la apertura a la sensibilidad del cuerpo y del espíritu. Esta apertura permite empatizar –o simpatizar– con los lugares y territorialidades, con las personas, con los ambientes, con las materialidades sutiles o densas, o con lo que todavía no está revelado o desvelado.

Parafraseando a Edgar Morin, la razón poética, como una poesía liberada del mito y de la razón, representa paradójicamente la unión de ambos, y “re-encanta a un mundo desencantado por la prosa conquistadora, llega al límite de lo decible y lo concebible: con ella buscamos nuestras verdades más profundas.”¹³

4 | DIBUJO A INCHIOSTRO, una énfasis gestual, Piranesi

Podríamos incluso hablar de una “**razón intermedia**” –poética, abierta, matricial– orientadora, generadora y evocadora, que al igual que el acto artístico, como diría Trías, existe en ese lugar límite entre el mundo propiamente dicho y lo desconocido del cerco hermético: “En todo poetizar u obrar artístico se

¹³ Edgar Morin, *El método III – El conocimiento del conocimiento*, Libro 1º: Antropología del conocimiento, Cátedra, Madrid, (1ª ed. original: *La Méthode III: La connaissance de la connaissance*, Éditions du Seuil, 1986) 1999, p.191.

conjugaría esa doble polaridad de lo aórgico y de lo orgánico, del Uno (que no es) y del ser (del ente), de lo dionisiaco (informe) y de lo apolíneo (o de la forma apolínea).”¹⁴

Al final, lo que se vuelve cada vez más necesario en la cultura contemporánea es la conciencia y el desarrollo de una razón intermedia o un pensar-sentir-decir/actuar como lugar intermedio que, como dice Steiner¹⁵ a propósito del pensamiento poético, lidia tanto con lo irracional y con la subjetividad que tiende a los mitos, como con la objetividad y con lo racional que tiende a destruirlos. Un lugar intermedio cultural capaz de correlacionar poética y simbólicamente razón, imaginación e intuición –y por ende, concepto, imaginario y mito–, y asumir las paradojas eternas de la vida. Una razón que integre, sin confundir, *poiesis* (del griego: poiein, pro-ducir, en el sentido de llevar a ser) con *praxis* (del griego: prattein, hacer, en el sentido de realizar) y desde ahí construya un “lugar poético” habitable o experimentable, es decir, susceptible de ser vivido literalmente. Un lugar que solo la arquitectura puede construir.

“Solo el arte puede avanzar algo hacia algún grado de comunicabilidad de la completamente inhumana otredad de la materia (...) Es la poética, en todo su sentido, la que nos informa del visado turístico para un lugar y un tiempo que define nuestra situación como transeúntes en una morada del ser cuyos fundamentos, cuya historia futura y cuya razón –caso de existir– se encuentran por completo fuera de nuestra voluntad y comprensión.”

George Steiner¹⁶

5.1 |

5.2 |

5 | ENTRE DIBUJAR Y DESDIBUJAR

5.1 | Dibujo, Giacometti 5.2 | Retrato de James Lord, 1965, Giacometti

¹⁴ George Steiner, *Presencias Reales – ¿Hay algo en lo que decimos?*, Destino, col. Imago mundi, Barcelona (Título original: *Real Presences: Is There Anything in What We Say?*, 1989; 1ª ed. Destino, 2001) 2007.

¹⁵ George Steiner, *Presencias Reales – ¿Hay algo en lo que decimos?*, Destino, col. Imago mundi, Barcelona (Título original: *Real Presences: Is There Anything in What We Say?*, 1989; 1ª ed. Destino, 2001) 2007.

¹⁶ George Steiner, *idem*, 2007, p.161.

1.2. LA MATRIZ PICTÓRICA

“La obra de arte seguirá siendo la incognoscible «cosa en sí»”.

Antón Ehrenzweig¹⁷

En la teoría de Ehrenzweig¹⁸ el **proceso artístico** creativo se estructura en tres fases o estadios. La **fase inicial** recibe el nombre de “esquizoide” (fragmentada, disociativa). Esta es una fase de proyección, en la que las proyecciones inconscientes del ego del artista son sentidas por él como accidentales, fragmentarias, ajenas, tenaces y muchas veces opresivas y no queridas, por lo que pueden aparecer angustias de cariz obsesivo (paranoide-esquizoide). La **segunda fase** o fase “maníaca”, es aquella en la que resulta más evidente la “intuitiva captación inconsciente” que integra la “indiferenciada subestructura del arte” (un “*espacio-matriz*”). A través de entrecruzadas vinculaciones inconscientes el artista va uniendo e integrando entre sí los diversos elementos de la fase anterior, y de esta forma comienza a producirse en la tela el “*espacio pictórico*” sin rupturas. La **tercera fase** es la fase “depresiva” o fase de “retroacción y reintroyección”. En ella vemos cómo, a través de una revisión racional consciente, a la que Ehrenzweig denomina “revisión secundaria”, parte de la subestructura oculta de la obra se integra en el ego del artista y este la presenta en la tela. En esta última fase la estructura total final de la obra es asumida de nuevo por el ego del artista (re-introyectada), enriqueciéndolo, fortaleciéndolo y contribuyendo a una integración de las partes de su personalidad, que hasta entonces habían permanecido separadas.

Como dice Ehrenzweig, hasta cierto punto la fase inicial de fragmentación es un primer estadio inevitable en la configuración de la obra, que de algún modo es un reflejo de las inevitables divisiones e inseguridades de la personalidad del artista. Al igual que en la primera fase, también en la tercera fase el artista se ve frecuentemente avasallado por angustias, dudas y malentendidos, toda vez que para la mente consciente el análisis de la “indiferenciada subestructura de la obra” siempre resulta algo más o menos caótico e incontrolable, ya que es un *pre-lugar*. Pero al contrario de lo que ocurre en la fase inicial, ahora esta ansiedad ya no es de carácter obsesivo, sino depresivo y por eso es difícil de soportar, puesto que el artista se debate entre la aceptación de las imperfecciones y la esperanza de sus posibles integraciones. Es en esta última fase de reintroyección en la que más se percibe la **existencia autónoma de la obra de arte, que funciona como una “entidad viva”** con la cual interactuamos.

En esta dinámica relacional emerge un “**espacio intermedio**” **inestable, estético y poético entre el autor y la obra**. Se podría decir que este no es un espacio transparente, consciente, conocido o

¹⁷ En Antón Ehrenzweig, *El orden oculto del arte*, Labor, Barcelona, 1973, p.98.

¹⁸ Cf. Antón Ehrenzweig, *El orden oculto del arte*, Labor, Barcelona, 1973, p.125-126.

evidente, ni tampoco un espacio opaco, inconsciente, indecible o hermético, sino que es un lugar “translúcido”, en el que emergen y se sumergen fuerzas e imágenes, formas o configuraciones más o menos precisas, que se superponen e interpenetran. Es un espacio donde algo se empieza a desvelar o a revelar, cuya proyección se va manifestando en el lienzo a través del proceso productivo de forma más o menos consciente. Se trataría de un complejo “campo de posibilidades” entre potencia y actualización que nace de esta **ósmosis estética y poética entre el autor y su obra** a través de la cinemática reversibilidad que se establece entre ellos. La cognición, la memoria, la imaginación, la intuición, la acción del autor, y la obra que se va revelando interactúan entre una posible realidad y una posible virtualidad.

En cierto modo, esta categorización del proceso creativo artístico propuesta por Ehrenzweig, independientemente de que la entendamos como una posibilidad entre muchas otras, nos facilita enormemente la comprensión del **proceso de desvelamiento poético** en tanto que “pro-ducción” o “traer a la presencia”, esencia de todo acto creativo y, por consiguiente, nos ayuda en la definición del concepto de *espacio-matriz*.

Según este autor la segunda fase es aquella en la que **la obra actúa como un “seno” receptor**, como una *“matriz que recibe, alimenta y finalmente alumbra”* las proyecciones que el artista realizó en la primera fase. Es aquí donde empieza a aparecer el **espacio-matriz de la obra**, que nace de lo que Ehrenzweig denomina *“matriz”* o **“subestructura inconsciente de la obra de arte”**, y que se densifica y plasma en la tela como el **“espacio pictórico”**.

El espacio pictórico emerge en la tela como señal consciente de esa “subestructura inconsciente” que es la matriz de la obra (un **“pre-lugar”**). Es un conjunto coherente que empieza a surgir en esta segunda fase a través de la captación inconsciente intuitiva de la obra por parte del artista y que contiene, articula e integra los accidentes, fragmentos y los múltiples y variados nexos ocurridos en la primera fase del proceso creativo. Al principio esta intuición creativa se ve estimulada de algún modo por las crecientes complicaciones y cuestiones que van surgiendo en la obra mientras el pintor intenta organizar el lienzo.

Según Ehrenzweig, el espacio pictórico corre muchas veces peligro de volverse rígido – algo que no ocurre, por ejemplo, en los **dibujos de Giacometti**, que se presentan como superposiciones de dinámicos y sutiles campos de fuerza resultantes de un proceso alternado entre dibujar y borrar-desdibujar. Esta rigidez de la que hablamos surgiría del proceso de revisión secundaria consciente, proceso similar a lo que ocurre cuando recordamos un sueño. La revisión secundaria consciente pertenece a la tercera fase, y su función práctica es densificar, solidificar y articular en la tela los hasta entonces inconscientes componentes de la obra.

Ehrenzweig explica que, aunque la revisión secundaria tienda a ignorar y eliminar las irregularidades que parecen insignificantes, son ellas las que en realidad contienen el simbolismo inconsciente más importante: “El arte es el sueño de un artista, que nosotros, espectadores completamente despiertos, nunca podemos ver en su verdadera estructura; nuestras vigilantes facultades están obligadas a darnos la imagen demasiado precisa que resulta de la revisión secundaria. La obra de arte seguirá siendo la incognoscible «cosa en sí»”.¹⁹

De ahí que Ehrenzweig defienda que tal vez el papel más importante de la enseñanza artística sea el de quitar fuerza a la necesidad primaria del alumno de construir un espacio bien delimitado, compacto y definido, y hacerle sensible al “auténtico” espacio pictórico que, siendo cualitativo, sugerente y de alguna forma inconcluso, denuncia las innumerables relaciones formales que vinculan los distintos elementos de la obra entre sí: “El creador ha de renunciar a imaginarse el aspecto que tendrá la obra terminada. (...) Ha de buscar en lo inacabado de la semidestruida subestructura del arte. (...) El resultado final es algo provisional.”²⁰ Sin embargo, es esta revisión la que permite que estos componentes se convierten en una parte de la “**supraestructura consciente del arte**” que la tela puede expresar (o no) de forma más o menos aparente o precisa.

Concluyendo, lo que en pintura denominamos **espacio-matriz** es a la vez la “matriz” y el “espacio pictórico” de Ehrenzweig, una “**matriz pictórica**”, un espacio “simbólico”. Es decir, es un **espacio multidimensional tanto interno (inconsciente, subliminal) como externo (consciente, reconocible)**, puesto que los dos planos o niveles expuestos por Ehrenzweig constituyen un mismo espacio matricial de la obra (a pesar de que se encuentren en dimensiones o planos distintos, o más o menos declarados). El primero, la “matriz”, es un plano interno, invisible, inconsciente y no materializado; el segundo, el “espacio pictórico”, como “indicio de manifestación”, es externo y aparece materializado de forma más o menos explícita.

El espacio-matriz es un “lugar intermedio”, fronterizo, estructurante y orientador, más o menos coherente y cargado de información/memoria: un “**espacio de cualidades**” con existencia simultánea, como hemos analizado, en al menos tres niveles del proceso productivo (interno, externo e intermedio). Un espacio que en la obra existe en un “**territorio intermedio**”, o como diría Trías, en un limes entre lo no-manifestado/indecible y lo manifestado/decible, en tanto que *pre-lugar* o *lugar previo* en el nivel psíquico y mental (oculto y aún no plasmado), y *lugar* en lo físico perceptible (plasmado en la tela).

Tal como el propio Ehrenzweig explica, “los procesos externo e interno de la integración son aspectos distintos del mismo proceso de la creatividad. (...) se produce un cambio total entre los elementos

¹⁹ Antón Ehrenzweig, *op. cit.*, Barcelona, 1973, p.98.

²⁰ Cf. Antón Ehrenzweig, *op. cit.*, Barcelona, 1973, p.99.

conscientes e inconscientes que componen la obra, así como entre los niveles de percepción consciente e inconsciente en el artista. El propio inconsciente del artista sirve de “seno materno” para recibir las partes separadas y reprimidas de su personalidad consciente.”²¹.

Un *territorio intermedio* de modalidad nocturna (*figural*), diferenciada e indiferenciada al mismo tiempo, donde simultáneamente se hacen presentes todos los fragmentos, hiatos, rupturas... de la supraestructura consciente de la obra (ya consolidados e integrados en la conciencia) así como el aparente caos de la indiferenciación de la subestructura de la obra. Aquí reside la condición intermedia del espacio-matriz, en tanto que matriz mental-psíquica y al mismo tiempo espacio pictórico concretado: la **matriz pictórica**. En este espacio-matriz reside el más íntimo contenido del arte, estructurante y sugerente, resultado de toda experiencia estética y poética profunda, donde la forma y el contenido se identifican e integran al unísono.

“El **espacio pictórico** de la gran pintura nos aleja de su seno y nos envuelve a la vez; podemos sentirnos atrapados y perdidos en el infinito simultáneamente... Estas experiencias del espacio contradictorias y, no obstante, compatibles, son reflejos de la indiferenciada subestructura del arte. **Allá, en su fondo, se está fraguando de continuo un seno, una matriz que recibe, alimenta y finalmente alumbra** y pare reelaboradas las proyecciones del artista; **un espacio interior que a la vez da cabida y rechaza al espectador**. (...) en realidad, no se está ocupando ya aquí de los aspectos puramente formales y técnicos del arte, sino del más íntimo contenido de este, al cual se llega en toda experiencia estética profunda. (...) la forma y el contenido se identifican y no pueden ser separados mediante ningún artificio.”

Antón Ehrenzweig ²²

1.3. LA ÓSMOSIS ESTÉTICA EN LA OBRA DE ARTE Y EL ESPACIO DE LA NO-INSCRIPCIÓN EN JOSÉ GIL

En “*Le processus créatif*”²³ Duchamp describe la relación triádica y dinámica que se establece entre el autor, la obra y el espectador. Según él, a través de la obra de arte el autor/artista transfiere al espectador contenidos más o menos conscientes o completamente inconscientes. Como hemos explicado en el texto anterior, en esta dinámica relacional emerge un **espacio intermedio “osmótico”** entre el artista y la obra. Se trata de un espacio inestable, estético y poético que se extiende al espectador que ha establecido una comunicación con la obra o a aquel al que, sencillamente, esta le ha gustado.

²¹ Antón Ehrenzweig, *op. cit.*, Barcelona, 1973, p.129.

²² Antón Ehrenzweig, *El orden oculto del arte*, Labor, Barcelona, 1973, p.113.

²³ Marcel Duchamp, “*Le processus créatif*”, *Jardin des Arts*, nº69, 1960, p.39, 42, (título original: “*The Creative Act. Between intention and expression is the art coefficient*”, *Art News*, Vol.57, nº4, summer 1957, p.28-29.).

Duchamp utilizó la expresión “**ósmosis estética**” para referirse a este proceso de “*transferencia*” entre el artista al espectador a través de la obra, “a través de la materia inerte: pigmento, piano o mármol”, en palabras del propio Duchamp. Según explica José Gil, la “*ósmosis estética*” de Duchamp es un “proceso inconsciente-consciente de comunicación estética” a través de la materia de la obra de arte, creándose una transferencia “de todo lo que la obra contiene de expresivo (lo intencional y lo inintencional realizado, así como lo intencional no expreso y lo expreso inintencionalmente). Cada objeto de arte trae consigo una carga inconsciente que es así transmitida al espectador, el cual, al llevarla a la conciencia, la «descifra y la interpreta», formando el juicio estético.”²⁴

Como hemos explicado en el texto anterior, el *espacio-matriz* (categoría matricial de nuestro *espacio intermedio*) denominado “**matriz pictórica**” se crea primeramente entre el autor y la obra, pudiéndose transferir al espectador en tanto que “matriz” mental-psíquica y “espacio pictórico” concretado al mismo tiempo. Este espacio funciona como una **entidad viva entre el autor, la obra y el espectador**. Es una entidad receptiva y proyectiva al mismo tiempo, de un espacio de cualidades, estructurante, inconcluso, abierto o inacabado, a través del cual el autor, la obra y el espectador se vinculan y participan en un proceso de ósmosis, de *devenir* ²⁵, de “ósmosis estética” en palabras de Duchamp, donde entre acción y contemplación más o menos consciente, se crea, se produce, se interpreta y se recrea.

Como escribió Duchamp, al igual que ocurre con el artista, el espectador que establece una comunicación con la tela o que, sencillamente, disfruta ante ella “se encuentra en presencia del fenómeno de la transmutación”, pues todo lo que se inscribió en el proceso creador de la obra “se transfiere” a través del espacio-matriz al espectador. José Gil, en *Sem Título – Escritos sobre arte e Artistas* (2005), aclara que todo el “proceso de devenir” del artista, todos los “esfuerzos, dolores, satisfacciones, rechazos, decisiones” (Duchamp) de su proceso creador, se transmutan en formas y estructuras que a su vez se transmiten o reproducen en el espectador por ósmosis: todo proceso que está implícito y explícito en la obra “(...) va a ‘transferirse’, como si el espectador sufriera, a su vez, un proceso creativo; como si él ‘abriera’ su inconsciente para recibir el contenido inconsciente de la obra, para después interpretarlo cuando le venga a la conciencia. (...) Todo esto describe un proceso de devenir del artista. Y es este devenir, como disolución del sujeto, lo que el espectador ve en la obra de arte, en el movimiento de percepción. Y es aquí donde la ósmosis tiene lugar.”²⁶

²⁴ Cf. José Gil, *Sem Título – Escritos sobre Arte e Artistas*, Relógio D’Água, Lisboa, 2005, p.145, 148. Trad. de la doctoranda.

²⁵ Para José Gil el proceso de “*ósmosis*” en la obra de arte es “un cierto devenir que induce y encuentra otro devenir; es el movimiento de singularización del artista a través de la obra, que suscita, se conecta y se prolonga en el movimiento de singularización del espectador”, puesto que, según explica Gil, “la obra de arte es un depósito de fuerzas propicias a la inducción de procesos de devenir; y más que cualquier otra cosa, las fuerzas son contagiosas, se propagan contaminando los cuerpos y los espíritus a una velocidad incontrolable.” En José Gil, *Sem Título – Escritos sobre Arte e Artistas*, Relógio D’Água, Lisboa, 2005, p.150. Trad. de la doctoranda.

²⁶ José Gil, en José Gil, *op. cit.*, 2005, p.148, 149. Trad. de la doctoranda.

“El acto creador asume otro aspecto cuando el espectador experimenta el fenómeno de la transmutación; a través de la mutación de la materia inerte en obra de arte ocurre una efectiva transubstanciación y el papel del espectador es, entonces, el de determinar el peso de la obra en la escala estética. Al fin y al cabo, **el acto creativo no solo es desempeñado por el artista; el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior al descifrar e interpretar sus cualidades internas**, añadiendo así su contribución al acto creativo.”

Marcel Duchamp²⁷

Es decir, **el espacio-matriz funciona como el seno materno**, la *matriz* donde tiene lugar el proceso de ósmosis que posibilita, tanto al autor como posteriormente al espectador, generar y conquistar “nuevos u otros espacios”, otros “territorios” más allá de la materia explícita de la obra y de lo que es consciente. En este sentido el espacio-matriz es un fecundo *“pre-lugar”* (alude a la primera categoría de Trías –la *“Matriz”*– a la que nos hemos referido anteriormente (cf. 3.3.2. Cap. II)). Es decir, es el **lugar de la invención**, un “lugar intermedio” entre lo que “todavía no está” y lo que “puede estar”, o según la acepción platónica, entre el mundo de las ideas y el mundo manifiesto de las cosas o los fenómenos.

Para José Gil el **“espacio de la no-inscripción”** es el espacio de lo que **“no ha sido todavía expreso”**, contrariamente al espacio de la *“inscripción”*, que es el espacio de la “imagen inscrita o manifiesta”, la imagen duchampiana por antonomasia –“imagen-acto”–, la imagen que resulta de una acción, acontecimiento o intención del que no se desvincula.²⁸

El *espacio de la no-inscripción* es el espacio del *“otro inconsciente”* no inscrito, el *“inconsciente de la obra”* según explica José Gil, que sin embargo actúa poderosamente induciendo la singularización osmótica del espectador. Es decir, es el espacio intermedio en el que reside lo que José Gil denomina **“plano de la diferencia”**, un espacio que se halla entre las “formas triviales”, formas figurativas o abstractas reconocibles (puntos, figuras, manchas o superficies; en Duchamp equivaldría a lo “proyectado y realizado”) y las “formas o estructuras no triviales” que se revelan subliminalmente “por debajo” de las formas triviales: “(...) la mirada se ha deslizado sobre ellas, porque el pintor ha

²⁷ En Marcel Duchamp, *O Acto Criativo*, Tango-edição, col. Águaforte, trad. Rui Cascais Parada, Lisboa, (título original: *The Creative Act – Between intention and expression is the art coefficient*, Art News, vol.57, nº4, 1957, p.28-29. Reedición, texto francés por Marcel Duchamp *Le processus créatif*, Jardin des Arts, nº69, 1960, p.39, 42) 1997, p. (última). Subrayado y trad. de la doctoranda.

²⁸ La “inscripción” para Duchamp es una “imagen” entendida como una “imagen-acto”, una imagen cargada de densidad y fuerza intencional que, como ha escrito el mismo Duchamp, es una aparición o proyección de un objeto de “n” dimensiones en un espacio de “n-1” dimensiones. El *Gran Vidrio* es una especie de laboratorio donde Duchamp experimenta y prueba sus teorías sobre la “imagen abstracta”, la “proyección” y todos sus mecanismos: sus teorías sobre la cuarta dimensión y sobre la lógica del pasaje de una dimensión a otra. Cf. José Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética y metafenomenología, ‘Transformações da aura –Duchamp–’*, Relógio D’Água, Lisboa, (1ª ed. 1996) 2005 (2ª ed.), p.68-82.

compuesto la tela para inducir ese desliz. El espectador descubre relaciones insospechadas entre las formas triviales, redes, espacios que no se veían a primera vista”²⁹... En Duchamp equivaldría a lo “expreso ‘no totalmente’ inintencional o involuntario”. Para este filósofo estos son los tres planos de percepción en la obra de arte, donde el “plano de la diferencia” (en Duchamp equivaldría al “coeficiente personal del arte” como percepción de la diferencia –intervalo irreductible– entre los otros planos) entre los otros dos tipos de formas y estructuras siempre es un **plano dinámico en el que, a través de la visión racional e intuitiva, sutilmente se pueden ver “percepciones mínimas”** que constituyen la diferencia irreductible entre lo trivial y lo no trivial de la pintura: “La captación de las diferencias sigue un movimiento continuo: es el movimiento de las pequeñas percepciones atmosféricas que nacen del desfase entre lo trivial y lo no trivial.”³⁰

Este sutil intervalo de diferencia, esta sutil “no-inscripción” dinámica e inestable es la que, al participar tanto de las formas y estructuras perceptibles como de las subliminales, alimenta el movimiento de las “pequeñas percepciones atmosféricas” y activa el proceso de ósmosis entre el artista, la obra de arte y el espectador. Como escribe José Gil, “(...) el arte muestra indirectamente, a través de máscaras y velos. (...) cualquier cosa de ella necesariamente no se inscribe en la materia (color, sonido, piedra, etc.) y, por lo tanto, en el objeto artístico. Hay (...), siempre, una no-inscripción en ese objeto que, por definición, solo existe para y por las inscripciones que en él se hacen. (...) ahí, en ese intervalo, algo escapa ineluctablemente a la mirada, que encuentra solo un vacío oscilando entre los dos planos que lo delimitan.”³¹

El *espacio de la no-inscripción* está contenido en lo que consideramos el *espacio-matriz* de la obra artística o arquitectónica, espacio que se vela y revela al mismo tiempo en tanto que lugar estético, poético y evocador.

“(...) toda obra está necesariamente inacabada, porque toda obra trae consigo un vacío o espacio de no-inscripción. Por eso, el espectador debe acabarla (*“el espectador hace el cuadro”* (Duchamp)); por eso, y por ahí, la obra se abre a la comunicación. Tal vez fue lo que nos quiso hacer comprender Duchamp al inacabar voluntariamente el Gran Vidrio. (...) el espacio de la no-inscripción abre al espectador una multiplicidad de posibilidades porque es el espacio de una elisión que dejó contornos de silencio, un blanco; elisión de lo que era imposible realizar –la visión directa e inmediata, transparente y absoluta– y por eso mismo se abre como posibilidades del sujeto.”

José Gil³²

²⁹ José Gil, en *Sem Título – Escritos sobre Arte e Artistas*, Relógio D’Água, Lisboa, 2005, p.151. Trad. de la doctoranda.

³⁰ José Gil, en José Gil, *op. cit.*, 2005, p.151. Trad. de la doctoranda.

³¹ José Gil, en José Gil, *op. cit.*, 2005, p.152. Trad. de la doctoranda.

³² José Gil, en José Gil, *op. cit.*, 2005, p.152-153. Trad. de la doctoranda.

1.4. EL DIAGRAMA EN DELEUZE: EL “DIAGRAMA FIGURAL” –DE FLUJOS, SENSACIONES Y ACCIDENTES– DE LA PINTURA DE BACON

El diagrama en Deleuze va asociado a una idea de abstracción y puede ser entendido en la imagen de la cartografía deleuziana como un **espacio complejo de trazos, líneas, direcciones, trayectos y zonas**, en todo semejante a un **mapa**, y susceptible de diversas interpretaciones. Es una especie de esquema o estructura matriz que, sin ser figura, figuración, contorno o fondo, se identifica más con un conjunto de mapas superpuestos, contiguo a un espacio topológicamente complejo donde la condición de reversibilidad y valor de la relación se dignifican; donde interior y exterior, reverso y anverso, plano y profundo, caos y orden, se conectan, enredan y comprometen.

Al ser regido por inflexiones, ambigüedades, puntos de singularidad, dinamismos, “hecceidades”³³, que desarticulan el espacio delimitado de los objetos fijos o configurados en favor de campos de fuerzas y flujos que convocan posibilidades, el diagrama en la acepción de Deleuze se engendra como plasticidad y corporalidad paradójica multiplicadora de lo real, virtualidad y realidad entretejiéndose intencionalmente sin pudor ni preconcepto. Es algo similar a la “razón Barroca” o a la implícita “catástrofe” de las últimas acuarelas de Turner (“en lugar de ilustrar románticamente la catástrofe”, como escribió Deleuze³⁴), o a la luz, la forma y el espacio resultante de las diagramaciones computacionales contemporáneas de la arquitectura de Eisenman.

En Deleuze el diagrama es una abstracción geográfica y topológica cuya condición virtual es capaz de unir lo visible y lo invisible, lo finito y lo infinito. Destaca su capacidad de poder ser una estructura experimentadora de otra forma de pensar y recrear la realidad, el arte o, más específicamente, la pintura.

Según defiende Deleuze, entre lugar y no-lugar, potencia y actualización, en la pintura el diagrama es una **“vía intermedia”** –el **diagrama como “posibilidad de hecho”** (lo que **“todavía no es”**) y no el **“Hecho mismo”** (el cuadro como hecho pictórico; lo que **“es”**)–, puesto que la diagramación siempre implica un mecanismo de abstracción mental que permite explorar el campo de la posibilidad y la virtualidad.

³³ “Hecceidad” es un término frecuentemente utilizado por Deleuze, que viene de “aseidad” (del lat. *a se*, por sí) que significa algo (*ser* o *cosa*) que existe por sí mismo o por necesidad de su propia naturaleza (Cf. Dic. RAE). Según afirman algunos historiadores, el concepto de “hecceidad” (*haecceitas*) es uno de las grandes contribuciones a la historia de la filosofía del filósofo escocés de finales del siglo XII John Duns Scot (o Scotus), por tratarse de una teoría que valora la experiencia y aleja la preocupación exclusivista de la filosofía por las esencias universales, trascendentes y externas.

³⁴ Cf. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, (1ª ed. original: Éditions du Seuil, París, mayo, 2002; título original: *Francis Bacon. Logique de la Sensation*) 2005, p.107.

Como escribió el propio Deleuze, **“El diagrama es el conjunto operatorio de trazos y de manchas, de líneas y de zonas. (...) El diagrama es de hecho un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden o de ritmo.** Es un caos violento en relación con los datos figurativos, pero es un germen de ritmo en relación con un nuevo orden de la pintura: **“abre dominios sensibles”**, como dijo Bacon³⁵. El diagrama termina el trabajo preparatorio y da comienzo al acto de pintar. No hay pintor que no desarrolle esta experiencia del caos-germen, donde ya no ve nada y corre el riesgo de abismarse y derrumbar las coordenadas visuales.”³⁶

La noción de diagrama en Deleuze, tomada en parte de Michel Foucault y de Francis Bacon, se entiende como “maquinismo o máquina abstracta” capaz de emitir y distribuir singularidades a través de líneas de expresión relativas a sistemas de signos, así como de emitir contenidos en tanto que sistemas físicos. Mientras que usa la idea base de Foucault del **panoptismo como diagrama** –un mecanismo de poder llevado a su forma ideal–, de Bacon toma el entender el **diagrama como un campo de fuerzas y sensaciones**, un **“diagrama figural” de flujos, sensaciones, implicaciones y accidentes**, cuya percepción es más “háptica” que óptica (entendiendo lo háptico como algo entre lo táctil y lo óptico)³⁷. Hace hincapié en que la cuestión central de las artes en la contemporaneidad es la de captar las fuerzas y movimientos en el sentido de lo *figural*, lo no ilustrativo, no narrativo o no representativo como contraposición a lo *figurativo*³⁸.

“(…) De hecho, usé frecuentemente los luchadores para pintar figuras individuales porque pienso que dos figuras juntas poseen un **espesor con implicaciones** que los fotografías de figuras individuales no tienen. (...) Y también miro las fotografías de animales todo el tiempo. Porque el movimiento animal y el movimiento humano se encuentran continuamente unidos en **mi imagen del movimiento humano.**”

Francis Bacon³⁹

³⁵ Bacon, *L'art de L'impossible. Entretiens avec David Sylvester*, vol. I, Skira. p.111.

³⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, (1ª ed. original: Éditions du Seuil, Paris, mayo, 2002; título original: *Francis Bacon. Logique de la Sensation*) 2005, p.104. Subrayado de la doctoranda.

³⁷ Deleuze define lo **“háptico”** como lo que no está subordinado estrictamente a ningún sentido perceptivo (ni óptico, ni manual o táctil) ni a ninguna conexión virtual, siendo una especie de *zona de indiscernibilidad* perceptiva entre lo táctil y lo óptico, que surge “cuando la propia vista descubre en sí una función de tacto que le es propia, y que no le pertenece más que a ella, distinta de su función óptica. Se diría entonces que el pintor pinta con sus ojos, pero solamente en tanto que toca con los ojos. (...) esta función háptica puede adquirir su plenitud directamente y de golpe, bajo formas antiguas cuyo secreto hemos perdido (arte egipcio). Pero puede también recrearse en el ojo «moderno» a partir de la violencia y de la insubordinación manuales.”. Comenta Deleuze que el término *“haptisch”* fue creado por Riegl como respuesta a algunas críticas, pero que solo apareció en las ediciones de *Spätrömische Kunstindustrie* posteriores a la 1ª ed. 1901; en esta Riegl se contentó con el término *“taktische”*. Cf. Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2005, p.157-158.

³⁸ La palabra **“figural”** es usada en primera instancia por J. F. Lyotard como adjetivo contrario a “figurativo”. Deleuze toma de Lyotard el término “figural” e, igualmente, lo opone a “figurativo”, pero también a “ilustrativo”, “narrativo”, “representativo”, “figuración”. Cf. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2005, p.14.

³⁹ En exposición *Caged-Uncaged*, Fundação Serralves, Porto, 24 ene-20 abr 2003 (Material documental recogido en el

Finalmente este diagrama, que podemos relacionar con nuestro concepto de *espacio-matriz*, y que, como acabamos de ver, en la pintura se define como “matriz pictórica” o, simplemente, como “*espacio de la no-inscripción*”, es en Deleuze un procedimiento operativo social o artístico que admite orden y azar, y que por ese motivo se constituye como un lugar de posibilidades, estético y poético: un *pre-lugar*, un ámbito intermedio “*figural*”.

“Sabe, **en mi caso** —y cuanto más viejo me hago más cierto es— **toda la pintura es un accidente**. Así, la preveo en mi mente, la preveo y aún así **raramente la ejecuto como la preveo**. **Ella se transforma a sí misma a través de la tinta**. Uso pinceles muy grandes y, por la forma en que trabajo, muchas veces no sé de hecho lo que la tinta irá a hacer, y ella hace muchas cosas que son mucho mejores que aquellas que yo podría ponerla a hacer. **¿Será esto un accidente?** Tal vez pueda decirse que no es un accidente porque decidir qué parte de ese accidente se elige preservar se vuelve un proceso selectivo; **se intenta, claro, conservar la vitalidad del accidente, aunque preservando una continuidad.**”

Francis Bacon⁴⁰

“Uso ese marco (espacial) para ver la imagen -por ninguna otra razón. Sé que ha sido interpretada como siendo otras muchas cosas. (...) Reduzco la escala de la tela dibujando en esos rectángulos que concentran la imagen. Solo para verla mejor.”

Francis Bacon⁴¹

6.1 |

6.2 |

6 | LO FIGURAL

6.1 | Head II, 1949, Francis Bacon 6.2 | Study for crouching nude, 1952, Francis Bacon

En su estudio de la **pintura de Francis Bacon**⁴² Deleuze explica que los elementos pictóricos de esta son tres. Por un lado está la “**Estructura**”, el armazón, o como él dice, la “estructura material”,

| 291

estudio de Francis Bacon en el nº7 de *Reece News*, Londres; reconstituido en Dublin City Gallery –*The flugh Lane*–, y posteriormente (24 ene-20 abr, 2003) en la Fundação Serralves, Porto –*Caged-Uncaged*–). Trad. y sub. de la doctoranda.

⁴⁰ En la exposición *Caged-Uncaged*, Fund. Serralves, Porto, 24 ene-20 abr, 2003 (*Idem*). Trad. y sub. de la doctoranda.

⁴¹ En la exposición *Caged-Uncaged*, Fund. Serralves, Porto, 24 ene-20 abr, 2003 (*Idem*). Trad. de la doctoranda.

⁴² Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2005

los amplios colores lisos que funcionan como estructura espacializante. El segundo elemento es la **“Figura”** o Figuras y su “hecho”: sus cuerpos, sus sombras y sus dinámicas que se doblan, se deforman, se aplastan, se estiran o se contorsionan liberadas de toda figuración. El tercer elemento es lo que él denomina el “lugar”, el **“Contorno”**: el “redondel”, la pista, los sencillos planos o líneas que constituyen el límite común, el lugar de intercambio entre Figura y color liso. Como dice Deleuze “el contorno es como una membrana recorrida por un doble intercambio. Algo pasa, en un sentido y en el otro. Si la pintura no tiene nada que narrar, ni historia que contar, de todos modos algo pasa que define el funcionamiento de la pintura.”⁴³

Explica también que, con el objetivo de conjurar la “figuración”, es decir, el carácter narrativo, ilustrativo o figurativo del cuadro, uno de los procedimientos más recurrentes de este pintor es el del **“aislamiento de la Figura”**. Sin ese aislamiento la Figura tendría necesariamente ese carácter figurativo y, para Bacon, la pintura no tiene que tener ni modelo que representar, ni historia que contar, ni contexto que ilustrar, por lo que solo le resta escapar de lo figurativo, es decir, **buscar y refugiarse en lo “figural”**. Bacon lo hace en primer lugar a través de la operación de “extracción” o “aislamiento”, “para romper con la representación, cascar la narración, impedir la ilustración, liberar la Figura: atenerse al hecho.”⁴⁴ Otra forma de conseguirlo sería, según sostiene Deleuze, a través de la abstracción para así llegar a la forma pura, como hizo Mondrian por ejemplo.

“Es un procedimiento muy sencillo que consiste en aislar la Figura. (...) **combinar todos estos medios, el redondel, el cubo y la barra, como en aquellos extraños sillones ensanchados y arqueados de Bacon.** Eso son lugares. (...) Lo importante es que no constriñan la Figura a la inmovilidad; al contrario, **deben hacer sensible una especie de marcha, de exploración de la Figura con el lugar, o de sí misma. Es un campo operatorio.** La relación de la Figura con su lugar aislante define un hecho: el hecho es... eso que tiene lugar... Y la Figura de este modo aislada se convierte en una Imagen, en un Icono.”

Gilles Deleuze⁴⁵

Pero también llega a lo figural a través de los procedimientos de **“limpia”** y **“trazos”**, que son resonancias, sombras, testigos, índices, fuerzas, accidentes o acontecimientos de dilatación, torsión o deformación, y que siempre instalan **“zonas de indiscernibilidad”, “indecisión” o “indecibilidad”**, espacios de *devenir* y de “hecceidades”, donde, como expresa Deleuze con relación a algunas telas, el “hombre deviene animal”, “la boca adquiere esa potencia de ilocalización que hace de toda la pieza

⁴³ Deleuze en Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2005, p.23.

⁴⁴ Deleuze en Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2005, p.14.

⁴⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2005, p.13-14. Subrayado de la doctoranda.

de carne una cabeza sin rostro” o “todo el cuerpo tiende a escaparse, y la Figura tiende a juntarse con la estructura material”: “el devenir animal es solo una etapa hacia un devenir imperceptible más profundo donde la Figura desaparece”⁴⁶.

Es decir, para mantener o reforzar la condición figural en su pintura, algo bien logrado al final de la obra, además de este procedimiento de aislamiento de la Figura, Bacon busca otro tipo de relación entre sus Figuras, acopladas o distintas, contraria a la relación inteligible de objetos o de ideas. A esa **nueva u otra relación, que es táctil y a la vez óptica, o “háptica”, involuntaria y accidental**, por tanto no inteligible ni óptica, Deleuze la llama “*matters of fact*”. Se trata de una relación conseguida a través de los procedimientos mencionados que, según Deleuze, conciernen a un sistema original que no es ni el del paisaje, ni el de lo informe, ni el del fondo, sino el de “**trazos asignificantes**” (“un conjunto de «marcas libres involuntarias» (Bacon) que rayan el lienzo; “*trazos asignificantes* despojados de función ilustrativa o narrativa” (Deleuze)) y el de “**limpia local**” (“con rodilla, escobilla o cepillo, donde el espesor se exhibe en una zona no figurativa.” (Deleuze)). Ambos componen una estructura material que ocupa todo el lienzo. Es una estructura de grandes colores lisos, de matiz vivo, uniforme e inmóvil, y de función estructurante y espacializante.⁴⁷

7.1 |

7.2 |

7.3 |

7.4 |

7 | TRAZOS ASIGNIFICANTES

7.1 | Sand dune, 1981 7.2 | Carcase of meat and bird of prey, 1980 7.3 | Statue and figure in a street, 1983 7.4 | Jet of water, 1979, Francis Bacon

Ambas operaciones pretenden generar esos “**espacios de pura sensación**” que caracterizan la pintura de Bacon, esos espacios donde no hay significado, sentido o correspondencias formales. Se trata de una pintura que, al igual que la de Cézanne, “**registra el hecho**” y “**pinta la sensación**”

⁴⁶ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2005, p.30, 34, 35, respectivamente.

⁴⁷ Como describe Deleuze, estos colores lisos, delgados y duros, no están debajo, ni detrás o más allá de la Figura, sino “estrictamente al lado” o más bien a su alrededor, “captados por y dentro de una vista cercana, táctil o «háptica», tanto como la propia Figura.” Cf. Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2005, p.15-17.

y los instintos” (Bacon), los “afectos” que tienen elasticidad y vibración en tanto que momento “páthico” (ósmosis) que siempre supone la coexistencia de movimientos y ritmos visibles e invisibles, la deformación de lo óptico o lo representativo y la interferencia, osmótica, con los otros.⁴⁸

“(…) en Bacon hay **una gran fuerza del tiempo**, el tiempo está pintado. La variación de textura y de color, sobre un cuerpo, sobre una cabeza o sobre una espalda (...) verdaderamente es una variación temporal regulada a la décima de segundo. (...) habrá un **cronocromatismo** del cuerpo, en oposición al monocromatismo del color liso. **Poner el tiempo en la Figura**, esa es la fuerza de los cuerpos de Bacon: la ancha espalda de hombre como variación.

(...) **la Figura es precisamente el cuerpo sin órganos** (deshacer el organismo en provecho del cuerpo, el rostro en provecho de la cabeza); el cuerpo sin órganos es carne y nervio: lo recorre una onda que traza en él niveles; **la sensación es como el encuentro de la onda con Fuerzas que actúan sobre el cuerpo**, «el atletismo afectivo», grito-soplido; cuando está así relacionada con el cuerpo la sensación deja de ser representativa, deviene real; (...) Bacon no ha cesado de pintar cuerpos sin órganos, el hecho intensivo del cuerpo. (...) «el rostro humano todavía no ha encontrado su cara...»”

Gilles Deleuze⁴⁹

Es una **pintura “figural”** de “**dominio y descontrol**”, de claridad, precisión y duración, por un lado, y de sensibilidad, desarreglo o proceso por otro; una especie de “caos controlado”, donde geometría y

8 | LO FIGURAL, DOMINIO Y DESCONTROL, triptico, Three Studies of the Male Back, 1970, Francis Bacon

⁴⁸ La **sensación**, según Valéry, es lo que se transmite directamente, sin rodeos ni aspectos de una historia que contar. (Cf. Bacon, *L'art de L'impossible. Entretiens avec David Sylvester*, vol. I, Skira. p.127.). Y según los fenomenólogos, como Maldiney o Merleau-Ponty, la sensación –o “el sentir”– puede ser analizada en cuanto que cualidad sensible a través de un objeto específico (momento figurativo) y en cuanto cualidad en sí misma que interfiere directamente con las demás (momento “páthico”). Para estos filósofos, este último aspecto de la sensación es la base de cualquier estética, sin embargo fue obviado por la fenomenología hegeliana (Cf. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, p.240-281; Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, L'Âge d'Homme, p.124-208.): “a la vez *devengo* en la sensación y algo *ocurre* por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro.” (Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, L'Âge d'Homme, p.136). Cf. Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2005, p.41-49.

⁴⁹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2005, p.54-55, 52. Subrayado de la doctoranda.

sensación se implican entre intención y azar. La **imagen borrosa** que surge y se oculta como consecuencia de esta dinámica dialógica pertenece, según Deleuze, a un sistema de alta precisión que tiene dos variantes: una se obtiene, no por indistinción, sino por la “destrucción de la nitidez mediante la nitidez” (Deleuze), como por ejemplo el *Autorretrato* (1973); la otra se obtiene por los procedimientos de “marcas libres al azar” (trazos-líneas) o de “limpia local” (manchas-color), ambos procedimientos precisos, como por ejemplo estos lienzos que mostramos: *Two studies of George Dyer with a dog* (1968), *Portrait of George Dyer in a mirror* (1968), *Two studies for a portrait of George Dyer* (1968), *Study for bullfight nº1* (1969) y *Three figures and portrait* (1975).

9 | IMAGEN BORROSA, Autorretrato, 1973, Francis Bacon

La cabeza/la Figura que se deforma sin moverse del sitio, a la que Deleuze se refiere con la expresión “deformación estática” de las Figuras de Bacon: “Todo el cuerpo está recorrido por un movimiento intenso. **Movimiento deformadamente deforme**, que deposita a cada instante la imagen real sobre el cuerpo para constituir la Figura.”⁵⁰ Aquí el cuerpo es esta cabeza del Autorretrato, es el material de la Figura. A Bacon le interesa más la cabeza, el cuerpo o la Figura, en tanto que un “**devenir-animal**” –los *trazos animales*; en la acepción deleuziana, un acontecimiento, un movimiento, más que un ser o lugar concreto. Y en este caso, lo hace deshaciendo el rostro, para, como escribe Deleuze, “encontrar o hacer que surja la cabeza bajo el rostro”⁵¹.

Una pintura donde hay una especie de “copresión” u “opresión” y una “coprecisión” de los dos sectores (colores lisos y Figuras) a través del “lugar-contorno” común. Se crea un espacio impactante no completamente cerrado, un espacio envolvente donde emergen unas “*hecceidades*”, unas singularidades, accidentes, acontecimientos e implicaciones, así como unos desplazamientos formales y matéricos. En este espacio se enfoca el “**diagrama figural**” de Bacon, cuya función, como dijo el propio Bacon, es la de “**sugerir**”, trazar o introducir “**posibilidades de hecho**”⁵², **es decir, ser simplemente posibilidad en permanente devenir. Un diagrama háptico involuntario, diagrama de movimientos, sensaciones, accidentes e implicaciones con cierta intención, que se traduce en un pintar entre las cosas**, en tanto que *trazos de sensación* (que es *vibración*) –trazos manuales

⁵⁰ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2005, p.28. Subrayado de la doctoranda.

⁵¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2005, p.29. Subrayado de la doctoranda.

⁵² En la lógica, Wittgenstein siempre invocaba una forma diagramática para expresar “posibilidades de hecho”.

sin significado, de sensaciones confusas— y en tanto que trazos intencionales de geometría basilar, que se vincula a una idea de lo figural.

En Bacon el diagrama es, como sostiene Deleuze, una **“especie de vía intermedia”**, “una posibilidad de hecho”, y por eso nunca puede ser reducida al estado de “código” como en la pintura abstracta, ni tampoco conquistar u ocupar expresivamente todo el cuadro, como en el expresionismo abstracto. No actúa como un código simbólico según grandes operaciones formales, como lo hace la pintura abstracta, sino *“como un modulador”* (Deleuze), constituyéndose como un agente del lenguaje analógico cuyo orden es en parte intencional, en parte manual, involuntario o accidental, y sirve para romper con todas las coordenadas figurativas o de “figuración”.

Siendo el diagrama en Bacon un “agente” del lenguaje analógico —un lenguaje de relaciones, analogías e implicaciones—, es “a través de él” que esta pintura eleva los colores/manchas y las líneas/trazos a un estado de lenguaje. Cuando el diagrama está operativo es, sin duda, una “posibilidad de hecho” funcionando como un ámbito intermedio.⁵³

Deleuze comenta que a Bacon siempre le interesó conservar un cierto **“dominio del diagrama”**, tanto en el espacio como en el tiempo. Bacon siempre declaró la necesidad de impedir que el diagrama proliferase en toda la tela, pues todo sería un caos, un “batiburrillo” como él mismo decía, o una “catástrofe” en palabras de Deleuze, como ocurre en el expresionismo abstracto, siendo la Action Painting su caso más extremo. Habría que intentar mantenerlo en ciertas zonas del cuadro y para ciertos momentos del acto de pintar: “Es necesario, pues, que el diagrama no roa totalmente el cuadro, que quede limitado en el espacio y en el tiempo. Que permanezca operativo y controlado. Que los medios violentos no se desencadenen, y que la catástrofe necesaria no lo sumerja todo. El diagrama es una posibilidad de hecho, no es el Hecho mismo. No todos los datos figurativos deben desaparecer; y sobre todo, una nueva figuración, la de la Figura, debe salir del diagrama y llevar la sensación a lo claro y a lo preciso. Salir de la catástrofe... Incluso si se termina con una pincelada en un ya-tarde, es como un «latigazo» local que nos obliga a salir en lugar de hundirnos.”⁵⁴

⁵³ Según Deleuze la pintura es el arte analógico por excelencia, e incluso, es la forma por la que la analogía se convierte en lenguaje: elevando los colores y las líneas al estado de lenguaje. Explicando que, mientras que el lenguaje digital depende del hemisferio cerebral izquierdo (racional cognitivo) el analógico depende del hemisferio derecho (“del sistema nervioso”; racional intuitivo), y que, siendo este un lenguaje de relaciones, implica movimientos expresivos —analógicos (de semejanza, relativa proximidad)—, signos paralingüísticos, sonidos, soplos, gritos, etc., que imponen cierta “evidencia” y “presencia o conexión inmediata”. Mientras que el lenguaje digital (sistema de código y programa) tiene necesidad de ser aprendido cognitivamente (operaciones formales o lingüísticas codificadas), aunque también lo analógico pueda tener necesidad de un aprendizaje, pero de otro tipo. Cf. Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2005, p.115-118.

⁵⁴ Deleuze, en Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2005, p.111-112. Sobre la función del diagrama en la pintura de Bacon Deleuze

Consideramos que esta condición, central en la obra de Bacon, de “dominio del diagrama” (figural, y a la vez intencional e involuntario) es en sí misma una “**condición intermedia**” entre intención y azar, crítica y accidente, consideración mental y expresión sensorial, orden y caos. Es de hecho, como sugiere Deleuze, una “vía intermedia” o una “tercera vía” que no es ni óptica ni codificada como la pintura abstracta, ni totalmente expresiva o manual como la Action Painting, donde el diagrama no es ni código ni solamente interferencia, sino más bien algo “entre” geometría, color y sensación.

Mediante el **diagrama**, en tanto que “posibilidad de hecho” y sistema operativo entre intención y azar, orden y catástrofe, (y en la tela: entre Figura, Estructura y Contorno), Bacon hace emerger en la pintura **otro mundo** no puramente óptico ni mental, sino cinemático, sensorial, muchas veces visceral, distorsionado, deformado, fisurado e inconcluso, en definitiva, un mundo *figural*. Un mundo presentado en una pintura que, entre dolor y placer, masoquismo y sadismo, ironía y humor, sensibilidad y violencia, accidente y crítica, razón y sinrazón, no pretende ilustrar, declarar o comunicar nada, sino que, a modo de exorcismo o purga, dejar salir y fluir, materializando, los más o menos complejos movimientos de confrontación entre los impulsos externos e internos de su autor, bien sean estos conscientes o inconscientes.

10.1 |

10.2 |

10.3 |

10 | CONDICIÓN INTERMEDIA, EN Y POR EL DIAGRAMA

10.1 | Two studies for a portrait of George Dyer, 1968 10.2 | Portrait of George Dyer in a mirror, 1968 10.3 | Study or bullfight nº1, 1969, Francis Bacon

Un mundo donde eso que Deleuze llama “lugar de intercambio” (el Contorno) –que en la tela es el elemento ambivalente de doble relación dinámica entre las Figuras y la estructura espacializante (color liso)– adquiere en la pintura de Bacon estatuto de “espacio intermedio” por antonomasia. **Un espacio intermedio que se genera en y por el diagrama**, en el que aparecen intrincados los tres elementos fundamentales de esta pintura, anunciados por el propio Bacon como: la “estructura

sigue explicando que "(...) Para que la ruptura con la semejanza figurativa no propague la catástrofe, para llegar a producir una semejanza más profunda, es necesario que, a partir del diagrama, los planos aseguren su unión; es preciso que la masa del cuerpo integre el desequilibrio en una deformación (ni transformación ni descomposición, sino lugar de una fuerza)". Cf. Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2005, p.120.

material”, el “redondel-contorno” y la “imagen alzada”. Un espacio donde ocurre y adquiere fuerza la sensación, el accidente y la deformación de cuerpos, formas o espacios; un *espacio-límite* de transición, deformación y acontecimientos, y quizá de destrucción, pérdida o éxtasis, pero nunca de transformación ni de descomposición⁵⁵, donde se enfoca lo que Deleuze considera el “diagrama”.

“Duchamp «consideró la progresión como un tema pictórico, y se interesó en la manera según la cual un cuerpo humano, descendiendo una escalera, se constituye en una estructura coherente, incluso si esta estructura no se revela nunca en un instante determinado. La meta de Bacon no es mostrar apariencias sucesivas, sino superponer esas apariencias a formas que uno no encuentra en la vida. No hay movimiento horizontal de derecha a izquierda, o de izquierda a derecha, en los *Tres Estudios de Henrietta Moraes...*»”

John Russell⁵⁶

11 | IMAGEN BORROSA, Tres Estudios de Henrietta Moraes, Francis Bacon

Al final se trata de un “lugar-diagrama” que, en Bacon, además de traducirse pictóricamente en un *espacio-límite*, se constituye operativamente como un *espacio-matriz*. Este comienza con un trabajo

⁵⁵ Deleuze sostiene que las categorías de **transformación**, **descomposición** y **deformación** en tanto que operaciones formales son muy diferentes. Afirma que a Bacon le interesa la operación de deformación que, a diferencia de la transformación de la forma, que puede ser abstracta y dinámica, y de la descomposición de los elementos, que separa y destroza, en su pintura es “siempre la del cuerpo y es estática, se hace sin moverse del sitio; subordina el movimiento a la fuerza, pero también lo abstracto a la Figura. Cuando una fuerza se ejerce sobre una parte limpiada, no alumbra una forma abstracta, tampoco combina dinámicamente formas sensibles: por el contrario, hace de esta zona una **zona de indiscernibilidad común a muchas formas**, irreductible tanto a unas como a otras, y las líneas de fuga que ella hace que pasen se escapan de toda forma por su nitidez misma, por su precisión deformante (lo veíamos en **el devenir-animal de las Figuras**).” (Deleuze, *op. cit.*, 2005, p.65-66. Subrayado por la doctoranda.). Básicamente es a través de la deformación que Bacon “hace” el movimiento en su pintura y que sus Figuras consiguen “hacer visibles las fuerzas invisibles”, temática que nos recuerda la conocida acepción de Paul Klee de “**no hacer lo visible, sino hacer visible**”. Es decir, en Bacon, igual que en Cézanne, el movimiento dado por la deformación del cuerpo “reside” en la “*forma en reposo*”, resonando y reverberando con el entorno –la Estructura material y el Contorno– al mismo tiempo: “Todo está entonces en relación con fuerzas, **todo es fuerza**. Esto es lo que constituye la **deformación como acto de pintura**: no se deja conducir ni a una transformación de la forma, ni a una descomposición de los elementos. (...) Hay que considerar el caso especial del grito. (...) la pintura pondrá el grito visible, la boca que grita, en relación con las fuerzas.” (Deleuze, *op. cit.*, 2005, p.66. Sub. por la doctoranda.). Cf. Gilles Deleuze, *op. cit.*, texto “*Pintar las fuerzas*”, 2005, p.63-66.

⁵⁶ En John Russell, *Francis Bacon*, du Chêne, p.123. Extraído de Gilles Deleuze, *op. cit.*, texto “*Pintar las fuerzas*”, 2005, p.65.

preparatorio invisible y silencioso que precede el acto de pintar, y que, impreso parcialmente en la tela, nunca deja de constituirse a un tiempo como espacio de conflicto y *devenir* –de “heceidades” y posibilidades– por el que el espectador, por ósmosis, puede sentir e imaginar, desvelar y recrear.

Un “**lugar-diagrama**” activo y figural, un espacio intermedio más allá de los límites de lo pictórico y de lo sensorial, una “matriz pictórica” o un “*espacio de la no-inscripción*”, un espacio cargado de tensiones de visibilidad e invisibilidad. En realidad es un *pre-lugar fronterizo*, caótico y ordenado al mismo tiempo. En Bacon este siempre será un lugar intencionalmente háptico, de implicaciones, sensaciones, accidentes e incomprensiones, cuyo enfoque está ahí donde reside el “lugar-contorno”: un lugar de intercambio.

“Siendo la tinta de óleo tan fluida, **la imagen siempre cambia en cuanto trabajamos**. Una cosa o beneficia a otra o la destruye. (...) pienso que, en general, las personas no saben cuán misteriosa es, en cierto modo, la manipulación de la tinta de óleo. **Porque mover el pincel de una manera y no de otra, aunque sea inconscientemente, va a alterar completamente las implicaciones de la imagen**. Pero es algo que **solo se percibe cuando lo vemos suceder**. Es decir, cuando, por ejemplo, una punta del pincel está llena de otro color y un presionar accidental del pincel deja una marca que da una resonancia a las otras marcas; y eso lleva a un desarrollo nuevo de la imagen. **Es la eterna cuestión de la lucha entre accidente y crítica**. Porque **aquello a lo que llamo accidente puede darnos una marca que parece más verdadera, más fiel a la imagen que otra, pero solo nuestro sentido crítico puede seleccionarla**. De tal modo que nuestra facultad crítica va trabajando simultáneamente con esa especie de manipulación semi-inconsciente o muy inconsciente, como es generalmente el caso, cuando funciona.”

Francis Bacon⁵⁷

12.1 |

12.2 |

12 | ENTRE ACCIDENTE Y CRÍTICA

12.1 | Two studies of George Dyer with a dog, 1968, 12.2 | Three figures and portrait, 1975, Francis Bacon

⁵⁷ En la exposición *Caged-Uncaged*, Fund. Serralves, Porto, 24 ene-20 abr, 2003 (*Idem*). Trad. y sub. de la doctoranda.

1.5. LA FORMA COMO PROCESO Y EL ESPACIO NO-OBJETIVO

“Desde la nueva metáfora, la del mundo como encrucijada inagotable de textos —y no solo de textos—, el significado puede pasar a ser asumido como algo producido por el lenguaje, como algo que surge en el curso de nuestra acción, o mejor aún, el significado se revela como resultado de nuestra acción.”

Gianni Vattimo⁵⁸

Como hemos mencionado, todas las obras de arte o de arquitectura que hemos seleccionado para el presente trabajo presentan, de modo más o menos velado, ámbitos, espacialidades o condiciones *intermedias figurales*. Es decir, en todas ellas se generan relaciones espaciales dinámicas a nivel *matricial*, en tanto que condición estructurante (*genotípico*), o bien a nivel *objetual*, en tanto que objeto concreto o específico (*fenotípico*). Son obras donde la forma puede ser entendida como *proceso* y el espacio como *no-objetivo* (no es completamente objetivo, ni subjetivo). Son obras que a su modo denuncian tensiones, direcciones o interrelaciones dinámicas: flujos, flotaciones, ambigüedades, ambivalencias, multiplicidades, divergencias, superposiciones, interactividades, flexibilidades, polivalencias, etc.

Deleuze se inspira en la idea del movimiento y del tiempo, unida al impulso creador de Bergson⁵⁹, y construye un concepto de **“forma como proceso”**, como un renovarse o devenir perpetuo. **Entender la forma como lugar de paso hacia la creación de otra forma nueva** se vuelve lo fundamental puesto que para el pensamiento deleuziano, así como para el de Bergson, no hay más que acciones, movimientos, procesos, devenires, interacciones; o sea, las “cosas” sólo tienen existencia porque interactúan unas con las otras.

El arte o cualquier actividad creativa es para Deleuze, al igual que para Nietzsche, una acción que funciona como una *línea de fuga*, como un continuo proceso transmutador, como una iniciativa de salud que hace que el movimiento vital no se detenga (la fijeza cotidiana) o se disuelva por un impulso violento (la locura). Según Deleuze, el **arte promueve un permanente devenir de formas, sensaciones y fuerzas** entre los hombres, las cosas, y entre estas y los hombres. Por eso es una acción liberadora que va contra las formas fijas, los lugares comunes o los clichés que refuerzan la

⁵⁸ En texto “*Más allá de la interpretación*”, Pablo Palazuelo, *Escritos Conversaciones*, Cajamurcia, Colección de Arquitectura 36, Murcia, 1998, p.259-260.

⁵⁹ A Deleuze le interesan los conceptos de movimiento y tiempo de Henri Bergson (1859-1941; filósofo autor de *Memoria y materia* (1896), *La evolución creadora* (1907), entre otros) que se vuelven la base de lo planteado en sus libros como *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985).

pasividad y operan como desactivadores del impulso creador. El bloqueo y el desgarró se transforman en movimiento, en *devenir*: en búsqueda, en descubrimiento, en creación, en lugar de relación, en “iluminación”/conciencia, en libertad.

Según José Gil⁶⁰, el “**espacio no-objetivo**” es un **espacio de devenir**, una **zona de indiscernibilidad o indecibilidad y movimiento**. Es sobre todo un espacio emocional, heterogéneo, habitado por una multiplicidad de fuerzas, lleno de diversidad, agujeros, etc. Es el **espacio plástico** donde se desvanece cualquier objetividad, contorno o volumen definido. Para José Gil así es el espacio del tacto o del cuerpo, que se prolonga en una evasión más allá de la piel, a la vez que es invadido o interpenetrado por otros espacios (por tanto es contrario al cuerpo neutro de contornos definidos tal como lo entiende la Fenomenología). Es un espacio de límites indefinidos que, como explica este filósofo, es “pregnante” y está permanentemente en actividad en nuestro espacio cotidiano objetivo (homogéneo, estable, geométrico, neutro, banal). Al igual que sucede con el espacio sonoro, puede dilatarse o encogerse, pues es un **espacio afectivo, háptico**.

En su *Crítica de la razón pura* Kant distingue el espacio objetivo, el recorrido por el cuerpo, del espacio no-objetivo, el generado por el propio movimiento del cuerpo. Es decir, el espacio no-objetivo es el espacio del afecto, de la sensación: un espacio afectivo, un espacio plástico y elástico, un campo sensible de fuerzas de atracción/receptividad y repulsión/proyección donde se puede operar la transformación. Un espacio intermedio de relación, comunicación y devenir, sutil e invisible, entre el Yo y el mundo. Un espacio fronterizo de límites indefinidos.

En *L'expérience émotionnelle de l'espace*⁶¹ Pierre Kaufmann explica que el **espacio de la alegría** es no-objetivo, mientras que el espacio del miedo es objetivo. El espacio de la alegría es un espacio “**luminoso**”, **fértil y generador** (similar a lo que denominamos *espacio-matriz*), un espacio que se irradia y expande en múltiples olas, vibraciones y dimensiones que se superponen y repercuten en contentamiento, seguridad, confianza y voluntad, abriendo espacios de creatividad, esperanza, ensoñación y sugerencia que pueden llevarnos a otros lugares. El espacio del miedo, por el contrario, es un espacio denso, constreñido y cerrado, un espacio de angustia, temor, duda y desconfianza que, debido a ello, nunca puede ser un espacio de generación, transformación, transmutación y mucho menos de evocación.

⁶⁰ José Gil es filósofo, escritor y profesor en la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de la Universidade Nova de Lisboa.

⁶¹ Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, J. Vrin, Librairie Philosophique, Paris, 2004.

El espacio no-objetivo es el espacio de relación del niño con el mundo (cf. Cap. II punto 3.3.3.3.). Según explica José Gil, cuando por ejemplo el niño entra en devenir con su juguete-avión jugando y diciendo “*vruuummm*”, se produce un proceso en el espacio y tiempo de **devenir-avión**: el *niño deviene avión*, se hunde con él en ese espacio fronterizo. Se genera, como dijo Deleuze, una **zona de indiscernibilidad o de indecibilidad** entre un polo y otro, un “medio” dinámico, interactivo y recíproco resultante de una mezcla de fuerzas emitidas por ambos polos (sujeto y objeto). Un espacio de relación “entre”, que para existir necesita una exteriorización o expansión de los polos interactuantes (Deleuze y Guattari). Se trata de un espacio de algún modo caótico, no geométrico ni neutro, sino topológico, sin rupturas o desconexiones. Un espacio para “sentir” de pleno y no para “mirar” incómunemente. Este es el espacio no-objetivo, de acogida y proyección, que siempre transforma, un espacio no opuesto ni al espacio objetivo ni al subjetivo. Es el espacio que, según Deleuze, contiene implícitamente la **posibilidad de generar una multiplicidad de otros espacios**: generar estructuras fractales de coexistencia infinita entre, por ejemplo, la bidimensionalidad y la tridimensionalidad. Sin embargo, para que puedan construirse nuevos espacios o “singularidades” en la acepción de Deleuze, es decir, para que pueda darse algo enteramente nuevo y no reproducido, es necesario conseguir primero “desmantelar”, “desestructurar” o “desestratificar” (todos ellos términos usados por el propio Deleuze) el espacio objetivo trivial y conocido, que es separativo.

Todo espacio no-objetivo se genera en un “exceso”, en la intensidad de la materia expresiva, que solo por sí misma es capaz de desmontar o descomponer, o mejor aún, de “criticar”, el lugar común, el espacio y tiempo conocidos o la organización espacio-temporal realizada por la percepción trivial.

Nuestra sociedad actual, y la cultura occidental en general, todavía dan la primacía al espacio objetivo, sin embargo la ciencia contemporánea ya ha comprobado la multidimensionalidad de nuestra realidad, que es objetiva, no-objetiva y subjetiva.⁶² Lo mismo ocurre con la mayoría de los arquitectos contemporáneos. Aunque su sensibilidad reconozca las objetividades y subjetividades de los ambientes y lugares, desconoce la *no-objetividad* que se genera en los espacios, o más propiamente, las relaciones que interactúan entre el usuario, el lugar arquitectónico y el entorno natural. Y seguramente gracias a este reconocimiento/conocimiento, a su desarrollo e investigación, la arquitectura ha tomado y tomará otra dirección en la contemporaneidad y en el futuro.

⁶² Según defiende Fritjof Capra (físico contemporáneo) en la realidad, que es multidimensional, existe una **interdependencia esencial entre todos los fenómenos** físicos, biológicos, psicológicos, sociales y culturales, así que la posibilidad de existencia de una “osmosis” o interrelación dinámica recíproca entre sujeto/objeto no solo no es descabellada, sino que se basa en esa toma de conciencia. A través de las investigaciones científicas de la física se ha llegado a saber que el **observador es participante de la realidad**, es decir, su presencia (u observación) modifica la “situación” del objeto que observa o del espacio que ocupa.

“La dinámica sujeto/objeto ha cambiado totalmente. Ahora se sabe que **el sujeto que observa modifica automáticamente la situación del objeto observado**. La objetivación del mundo es un proceso subjetivo; sujeto y objeto se interpretan y se encuentran ambos integrados en un *todo* que constituye un sistema vivo.”

Pablo Palazuelo⁶³

13.1 |

13.3 |

13.2 |

13.4 |

13 | ENTRE MOVIMIENTO Y FORMA
13.1 | Paris por la noche, 1951 13.2 | Dibujo inacabado (sin fecha) 13.3 | Habitación ajedrezada, 1935 13.4 | El correo, 1993, Vieira da Silva

Sin embargo tanto el concepto de *forma como proceso*, como el de *espacio no-objetivo* son objeto de estudio en el campo del arte desde hace décadas, y hace siglos que los artistas trabajan con ellos, aunque muchas veces inconscientemente. Dos magníficos ejemplos ya históricos son las *Meninas* de

⁶³ P. Palazuelo, Entrevista, *El Paseante* nº4, Madrid, Otoño, 1986, p.64. V. Nyst.; en Carmen Bonell, *La Geometría y la Vida, Antología de Palazuelo*, Cendeac, Murcia, 2006, p.174. Subrayado de la doctoranda.

Velázquez y las *Cárceles imaginarias* de Piranesi:

- **Las meninas** de Velázquez (finales del XVII): *entre miradas, entre momentos, entre espacios*. De modo más o menos velado la aparente “quietud y estabilidad formal” de toda la escena se nos va revelando poco a poco magistralmente dinámica e intrincada. La mirada, el momento y el espacio se convierten en “miradas”, “momentos” y “espacios” implicados, entretejidos e interactivos, que se revelan (sin desvelarse completamente) como un campo de fuerzas, sutil pero dirigido/orientado/enfocado, cuyos límites indefinidos se expanden virtualmente en sus espejismos, reflejos y miradas, y van *más allá* y *más acá* de la tela y de la escena, enlazándonos en su condición fronteriza. Excelsa y “anticipadamente”, Velázquez construye un espacio pictórico cuya forma/estructura se vela y desvela en una **dinámica matriz compositiva dada por espacialidades literales y virtuales implicadas en interacciones múltiples**: entre allá y acá, lejos y cerca, reverso y anverso, claro y oscuro, revelado y oculto, momentos y miradas, estático y activo, espejismos y proyecciones, plano y profundidad, entre el momento de la pintura (un pasado siempre presente y activo) y el momento del observador (un presente que se entraña e inquieta con el espacio de la escena), entre real y virtual, entre ellos (participantes y observadores) y nosotros (observadores y participantes). Por su condición fronteriza esta tela de Velázquez presenta decididamente un espacio-tiempo *intermedio figural* cuya cualidad reside “entre” lo **objetivo** y lo **no-objetivo**.

14 | LAS MENINAS, siglo XVII, 1656-57, D. Velázquez

- Las **Cárceles imaginarias** de **Piranesi** (finales del XVIII): *entre realidades*. Tal como presentamos a continuación, estos grabados proponen una espacialidad de ilimitadas interpenetraciones y superposiciones de mundos dentro de mundos, mundos que se entrecruzan en un escenario onírico y real que, finalmente, no es más que la compleja e intrincada tela de nuestro mundo interior y exterior. Una espacialidad intermedia de límites imprecisos –figural– *entre* lo objetivo, lo subjetivo y lo no-objetivo.

Entre muchas obras del arte moderno y contemporáneo, en las que el concepto tanto de *forma como proceso* y el de *espacio no-objetivo* queda magistralmente ejemplarizado, están los **dibujos** de **Giacometti**: *entre dibujar y desdibujar*, las **pinturas imaginales** de **Palazuelo**: *entre percepción e imaginación* (que analizaremos a continuación), así como muchas **telas** de **Vieira da Silva** (algunas de las cuales ya hemos mencionado en el punto 1.1. de este capítulo) como *Desastre*, *Habitación ajedrezada*, *El estudio*, *Abstracción*, *Paseante invisible*, *Paris por la noche* o *Dibujo inacabado*: *entre movimiento y forma*.

También está la pintura de Bacon (cf. 1.4 del presente capítulo), así como *El Portugués* de Braque, el *Blossoming* de Klee, las *Cajas Metafísicas* de Oteiza y el *Gran Vidrio* de Duchamp, que presentaremos más adelante (cf. 2. del presente capítulo). Todas ellas son obras donde la forma es más que todo *proceso* –más *matriz* dinámica que *configuración* definida– y el espacio es *no-objetivo* o, por lo menos, habitan ese espacio intermedio *entre* lo objetivo, lo subjetivo y lo no-objetivo.

Todos ellos son **lugares intermedios figurales**. Las espacialidades de estos lugares no son ni *objetivas* (homogéneas, neutras, precisas, sencillas y geométricas sin superposiciones), ni *subjetivas* (solo relativas a la percepción del sujeto), sino *intermedias* y de alguna forma *fronterizas* (intersticiales, imprecisas, mezcladas, interactivas). Son lugares que se generan *entre* la obra y la presencia del espectador/observador, y que se constituyen fundamentalmente a través de espacios topológicos de interactividad y reciprocidad de fuerzas:

- Espacios en los que la forma o configuración aparece cuando hay una “detención” o “cristalización” de este proceso de devenir fuerzas, tal como ocurre de manera explícita en muchos dibujos de Giacometti, en gran parte de las pinturas y dibujos de Vieira da Silva, en la pintura *imaginal* de Palazuelo, o en la mirada atenta de Velázquez en *Las meninas*, cuando se detiene para observar la escena de su pintura en proceso.
- Espacios superpuestos y multidimensionales, de tensión, flujo, generación, transformación, ensoñación, transgresión y evocación; espacios que habitamos perceptivamente, con cuyos enredos estéticos y poéticos nos vamos fundiendo poco a poco para en seguida trasladarnos a otros lugares.
- Espacios de flujo que emergen en los intersticios entre todas las polaridades y que, como podría opinar Deleuze, se pueden volver gérmenes de futuros lugares contruidos.

- Espacios “vivos”, en constante *des-velar* o *pro-ducción de presencia*. Espacios que, al ser experimentados, habitados o vividos, devienen *lugares intermedios*, es decir lugares de presencia interactiva entre la obra y quien la observa (que se vuelve participante); lugares fronterizos e imprecisos en sus límites, o sea, de modalidad *figural*.

Al entender el **arte** como un proceso vivo, transformador y liberador en el que la forma existe en permanente devenir y diferencia, podemos decir que tanto el arte como el espacio no-objetivo apelan a un receptor activo que, en su relación/experiencia con el objeto artístico, se “conmueve” y se transforma, activando su imaginación y liberando su impulso creador.

Lo mismo ocurre cuando nos encontramos ante obras o lugares de **arquitectura**, o más bien cuando los habitamos. De algún modo, cuando en ellos se vuelve patente el **espacio intermedio figural**⁶⁴ (ya sea en su categoría *matricial* o *objetual*), nos “con-movemos”, nos activamos física, emocional y mentalmente, y de pronto nos volvemos “receptores activos”, impulsándose nuestra capacidad de imaginación y memoria. Esta *con-moción* o, como diría Eisenman, esta “afectación”, repercute en una dinámica interactiva recíproca entre nosotros mismos y el ámbito, espacio o lugar, a nivel perceptivo, formal y funcional, abriéndonos a otras condiciones y sensibilidades que nos encaminan a otras búsquedas y descubrimientos, y desde ahí a nuestra capacidad creadora de concebir otros lugares o transformar los existentes.

Este es el valor de todo *ámbito intermedio figural*, un **espacio evocador y transformador**. Un espacio que de algún modo reside en todas las obras que hemos elegido en la presente investigación.

1.5.1. Las cárceles imaginarias de Piranesi: entre realidades

“Dibujo es proyecto, deseo, liberación,
registro y forma de comunicar, duda y descubrimiento,
reflejo y creación, gesto contenido y utopía.
Dibujo es inconsciente pesquisa y es ciencia,
revelación de lo que no se revela al autor,
ni él revela, de lo que se explica en otro tiempo.”

Álvaro Siza

⁶⁴ Recordamos que lo *figural* es una de las modalidades que definimos para el ámbito intermedio (punto 5. del capítulo II: Tabla categorial de lo intermedio). Así, el *espacio intermedio figural* es un espacio dinámico y fronterizo, cuya geometría se define bajo el signo de la “semejanza”, sin similitudes u órdenes rígidos, sino más bien como resultado de procesos de “repetición en diferencia”.

| Espacialidad no-objetiva: transgresora y evocadora

Las *Cárceles* de Piranesi se fractalizan en múltiples perspectivas y enredados ámbitos que se interceptan en su transgresora y evocadora *espacialidad no-objetiva*, en un sinfín de escalas dentro de escalas, configuraciones dentro de configuraciones, dimensiones dentro de dimensiones, ensueños dentro de ensueños... Son territorios fronterizos entre figuras y fondos, tan caóticos como ordenados, de los subsuelos imprecisos del sujeto y de aquellos “otros mundos” ocultos que acechan bajo el orden cotidiano.

En una inquietante penumbra, su espacio complejo y geométricamente impreciso, tan fantástico como enfermizo, se constituye como una *geografía intermedia no-objetiva* entre las sutiles y densas contradicciones que convoca: claro/oscuro, blanco/negro, ligero/denso, apariencia/oculto, superficialidad/profundidad, dentro/fuera, vértigo/serenidad, humano/maquinal, delicadeza/rudeza, sensibilidad/insania, imaginación/fantasía, físico/metafísico, subjetivo/objetivo, objetivo/no-objetivo, sueño/vigilia, libertad/orfandad, bien/mal. Una geografía, un territorio, un mapa matricial, o simplemente, un lugar, entre el mundo real y otro mundo, un mundo imaginario, en el que nos sumergimos: “Al final del proceso de inmersión aparecen las Cárceles imaginarias, universo ya plenamente onírico pero, grabadas por Piranesi, tan ferozmente real como lo son los sueños.”⁶⁵

“Los dibujos elaborados al proyectar deben poseer entonces esa difícil doble cualidad de poder abrirse tanto “hacia lo imaginario” como “hacia lo real”, deben mantenerse en esa situación intermedia (...), ese lugar que Eugenio Trías denomina Espacio Luz⁶⁶ (...) Ejemplo notable de esa manera de dibujar lo constituyen las imágenes elaboradas por Piranesi en *Le Carceri*. Los dibujos de esta serie poseen, efectivamente, la doble capacidad de incitarnos a sumergirnos en ellos para explorar y completar el lugar que evocan, así como de incitarnos a intentar concretar en el mundo empírico los lugares que proponen.”

Pedro Burgaleta⁶⁷

| “No tanto como es sino como se niega a *reconocerse*”

Como afirma Rafael Argullol, “el valor de determinados artistas consiste en mostrar el mundo no tanto como es sino como se niega a *reconocerse*. Ahí radica el poder de las máscaras de Goya o del vacío

⁶⁵ Peter Sloterdijk, sobre la inmersión imaginaria: Cf. Peter Sloterdijk, *Esferas III – espumas*, Siruela, Madrid (1ª ed. 2004, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main) 2006.

⁶⁶ Eugenio Trías. *Los límites del mundo*. Destino, Barcelona, 2000.

⁶⁷ Pedro Burgaleta Mezo, “La pedagogía de la iniciación en la creación arquitectónica: la inmersión y la emersión imaginarias, el espacio matriz y la propuesta incipiente. Aproximaciones a una pedagogía poética”, en Revista E.G.A. nº15 (ISSN 1133-6137), Valencia, 2010, p.138-147.

15.1 |

15.2 |

15.3 |

15.4 |

15 | ENTRE REALIDADES, Cárceles Imaginarias, siglo XVIII, 1750-60, Piranesi 15.1 | Gravura XIII, 2ºestado 15.2 | Gravura XIII, 1ºestado 15.3 | Gravura VII, 2ºestado 15.4 | Gravura VII, 1ºestado

místico de Rothko”⁶⁸ o la profundidad oscura del alma humana de las Cárceles de Piranesi, tal como expuso Aldous Huxley:

“Las prisiones metafísicas de Piranesi están en el interior de la mente, con los *muros* hechos de pesadilla e incompreensión, con cadenas de ansiedad, cuyo tormento es la consecuencia de un delito tan personal como genérico. (...) Así fueron los castillos, las audiencias, las colonias penitenciarias habitadas por los personajes de Kafka. Y, pasando del mundo de las palabras al de las formas, encontramos las mismas prisiones metafísicas dibujadas con incomparable fuerza por Piranesi. Todas las planchas de la serie (de las *Cárceles imaginarias*) son conscientes variaciones de un único símbolo que se dirige a la realidad existente en las profundidades física y metafísica del alma humana-a la acedía y a la confusión, a la pesadilla y al *angst*, a la incompreensión y al pánico.”

Aldous Huxley, *Prisons*, 1949

| Ilimitados mundos dentro de mundos

Estos grabados imaginarios de Piranesi donde la forma es proceso materializan la posibilidad, las ilimitadas interpenetraciones y superposiciones de mundos dentro de mundos, de sombras y reflejos, de distintas intensidades lumínicas y profundidades de campo, de sutilezas, esperanzas y angustias grabadas con mayor o menor presencia, de sensaciones y temáticas inacabadas, que se entrecruzan en un escenario a un tiempo onírico y real, interior y exterior, abierto y cerrado. Un escenario que, al final, no es más que la compleja e intrincada tela de nuestro mundo interior y exterior –*subjetivo, objetivo y no-objetivo*– encarcelado en las tinieblas del alma añorada.

1.5.2. Los dibujos de Giacometti: entre dibujar y desdibujar

“No veo mucho más allá en pintura y en dibujo, sí. El espacio no existe, hay que crearlo, pero no existe, no”

“Toda escultura que parte del espacio como existente es falsa, no hay más que la ilusión del espacio.”

Alberto Giacometti, 1949⁶⁹

El dibujo de Giacometti tiene como materia fundamental el vacío y lo lleno, materia que poco a poco se va materializando en la obra en un lugar abstracto. Entre un dibujar y un desdibujar, Giacometti inscribe

⁶⁸ Rafael Argullol, “*Enciclopedia del Crepúsculo*”, Acantilado, Barcelona, 2005, p.753.

⁶⁹ En *Escritos. Alberto Giacometti*, Editorial Síntesis, Madrid, 2001, p.242 y p.244, respectivamente.

en la tela campos dinámicos de líneas sobre líneas que a la vez que se borran van conquistando una *presencia flotante*. Esta es una presencia dinámica que, como un garabato, no es figura ni es fondo, ni tampoco configuración completa o espacialidad definida, sino cualquier cosa “entre”: un espacio *no-objetivo* impreciso y flotante cuya forma, como una matriz de cualidades dinámicas, delicadas y estructurantes, se asocia más a un “*devenir*” que a un “*ser*”.

| Un *espacio-matriz* en el que emergen y se sumergen vislumbres de figuras: un *pre-lugar*

Son campos flotantes de voluntad, deseo y fuerzas sensibles que paulatinamente van construyendo el lugar de la obra. Este es un *lugar intermedio*, en primer lugar entre el autor, lo que es dibujado y su interacción implícita y, posteriormente, como una huella viva de esa interacción, entre el dibujo y el espectador. Es un lugar **matricial y evocador**, el denominado **espacio-matriz**, fértil, dinámico, fronterizo e inconcluso, aunque desde esa matricialidad fundamental podemos reconocer ciertos indicios de figuras –como *figuras flotantes, indiciales*– que, entre figura y fondo, lleno y vacío, cohabitan intrincadamente un mismo lugar generador. Hablamos de un lugar impreciso y por eso receptivo a nuestros vislumbres. Un lugar de permanente inscripción donde la forma se conquista en el proceso y el espacio es no-objetivo. Un lugar del que emergen figuras indiciales para sumergirse de nuevo. Un lugar que al final descubrimos como un *pre-lugar*.

“**Haciendo y deshaciendo se determina el lugar de la obra**, el dibujar se experimenta como la habilitación de una situación matricial, de un lugar del que emergerá la configuración definitiva. En una situación más avanzada que aquella representada por la ubicación “entre figura y fondo”, el dibujo se vive como una situación entre figura y fondo que suma la cualidad de la transparencia, donde se advierte la totalidad del proceso. (...) **El dibujo posee el carácter de una Khora o matriz susceptible de engendrar figuras**. En cualquier caso, la percepción del proceso como matriz acontece cuando las figuras son explicitadas, no antes. Es a posteriori cuando el proceso y el propio dibujo se perciben como generadores. La matriz, por definición, es lo que nunca puede ser explicitado y su presencia siempre se experimenta de manera indirecta.”

Pedro Burgaleta⁷⁰

| Campo de fuerzas flotante, indicial, impreciso: dialéctica de presencias-ausencias

En estos dibujos de Giacometti la **ambigüedad** no surge solamente de la relación indefinida y oscilante entre figura y fondo, o entre denso y vacío, sino también de todas las interrelaciones producidas en

⁷⁰ Pedro Burgaleta Mezo, *op. cit.*, Valencia, 2010, p.138-147.

la escena. Las líneas continuas y discontinuas, muchas veces nudosas, superpuestas unas a otras, más o menos desdibujadas, por las cuales el objeto se hace, se deshace, se mezcla con otros objetos y con el espacio que los envuelve, ganan nuevas identidades y generan un espacio/plano pictórico abierto y ambiguo en todos sus componentes. Todo funciona como un **campo de fuerzas** que se dibuja y se desdibuja al mismo tiempo. El espacio y los objetos pierden sus límites precisos. En muchos casos no existe fondo o, si existe, casi no se percibe. En otros la figura se “vacía” y llega al límite de su visibilidad, se deshace y se funde en un fondo vacío. Yace en pequeños apuntes gráficos esenciales, borrosos y flotantes, pero notablemente expresivos de su identidad.

“Nunca a favor de la forma, ni de la plástica, ni la estética,
sino al contrario. Absolutamente en contra.
Juego sí,
erótico sí,
inquieto sí,
destructor sí.”

Alberto Giacometti, 1932⁷¹

Se busca una disolución de la identidad objetiva de las cosas y de los espacios, para luego re-dibujarla y volverla a desdibujar. En este dibujar y borrar se genera una **dialéctica de presencias-ausencias** que constituye el **lugar flotante** de los dibujos de Giacometti. Es un trabajo sobre “lo que está y existe pero que luego huye”, como si la intención fuera captar la fugacidad de los ambientes y las cosas, o bien las imperceptibilidades no-objetivas de la persona que se retrata.

Consideramos que los dibujos de Giacometti efectivamente materializan y generan un juego de fuerzas perceptuales que, de acuerdo con la teoría de Rudolf Arnheim⁷², funciona con gran eficacia como activador de la percepción del observador. Sin embargo, de alguna manera estos dibujos parecen desafiar esta teoría, toda vez que para Arnheim los objetos físicos o las imágenes no pueden presentar/materializar directamente estas fuerzas, pues ellas no aparecen en la tela, sino que solo pueden aparecer en el sistema nervioso como imágenes mentales.⁷³ No obstante, estas fuerzas

⁷¹ En *op. cit.*, Madrid, 2001, 179.

⁷² Rudolf Arnheim, *El Pensamiento Visual*, Paidós, Barcelona, (1ª ed. 1969) 1998.

⁷³ Arnheim defiende que la significación de las configuraciones formales en el arte, así como la de los modelos visuales en la ciencia, reside enteramente en las **fuerzas perceptuales** que transmite, y estas, sin embargo, no aparecen en la tela como objeto, sino que aparecen en el sistema nervioso como imágenes mentales toda vez que, según él, las ilustraciones u otros objetos físicos solo pueden evocar estas fuerzas y no presentarlas directamente: “El dibujo de un círculo y su punto central no contiene las fuerzas que puede evocar en la imagen experimentada por el observador. Ningún objeto físico le ofrece al ojo otra cosa que formas y colores en reposo o en movimiento. Los valores de oscuridad o brillo de un cuadro, claro está, pueden producir tales fuerzas con mayor eficacia que

16.1 |

16.2 |

16.3 |

16.4 |

16.5 |

16 | ENTRE DIBUJAR Y DESDIBUJAR, Giacometti 16.1 | 16.2 | Dibujos 16.3 | Retrato de James Lord (las dieciocho etapas), 1965 16.4 | J. Lord con Giacometti 16.5 | J. Lord posando para el retrato

“parecen” también materializadas en estos dibujos de Giacometti. ¿Estarán realmente? ¿No será esta incerteza una ambigüedad inherente a estos dibujos? Creemos que, al final, esta incerteza, ambigüedad o imprecisión es una de sus cualidades principales, y es en ella donde residen estas fuerzas perceptuales que se transmiten y se materializan.

| Valor del proceso, valor de la poética, valor de la relación

Su dibujo es como un **proceso de búsqueda y exploración** que se expresa en esa dialéctica de presencias y ausencias. Giacometti entiende lo que está viendo y sintiendo en el propio proceso de exploración del dibujo, a través de una operación de hacer/deshacer. Es un proceso dinámico y creativo cuyo objetivo no es acabar o definir el dibujo sino sentir, interpretar y expresar lo que está más allá de la objetividad de lo que se dibuja. Aquí reside el **valor del proceso** –el acto de dibujar– que se vuelve a la vez una operación poética, estética y hermenéutica. El dibujo de Giacometti es como un registro o una huella de su conexión con el mundo, donde el amago no es significar sino explorar lo que no se puede ver o entender de pronto.

Al empezar un dibujo o una escultura Giacometti no busca una razón, un significado o sentido que los fundamente. Al contrario, deja que sea la imaginación o la propia labor la que desvele el lugar de la obra. Tampoco su obra es intencionalmente expresiva, interpretativa o simbólica.

“Solo puedo hablar ‘indirectamente’ de mis esculturas y esperar decir parcialmente lo que las ha motivado. (...) Hace años que no realizo más que aquellas esculturas que surgen en mi imaginación ya acabadas. Me limito a reproducirlas en el espacio sin cambiar nada, sin preguntarme qué pueden significar.”

Alberto Giacometti⁷⁴

El dibujo se conquista en el propio *devenir del proceso creador*. En él se va desvelando toda su dinámica flotante e imprecisa, típica del persistente *dibujar-desdibujar-dibujar* de Giacometti. El dibujo siempre inconcluso y sin límites definidos se va constituyendo, entre forma y configuración, como un registro sutil e intrincado de esa labor poética –de esa *poiesis*– en la que se mezclan inconsistentemente ideas, emociones o percepciones más o menos fugaces. Hay en ello una **evocación al proceso en sí mismo** y un **enfoque en la poética** más que en la estética.

| 313

un simple dibujo lineal; y el movimiento que se le añade a la imagen en la danza, el teatro o el cinematógrafo, promueve el resultado aún más activamente. Estas son diferencias de grado, pero el hecho básico sigue siendo que las fuerzas perceptuales aparecen en el sistema nervioso, no en el cuadro como objeto del mundo exterior". Rudolf Arnheim, *El Pensamiento Visual*, Paidós, Barcelona, (1ª ed. 1969) 1998, p.295.

⁷⁴ En *Escritos*. Alberto Giacometti, Editorial Síntesis, Madrid, 2001, p.52.

“Este objeto cobró forma poco a poco (...) Se fue insinuando lentamente, sus diversas partes fueron cobrando forma y ocupando un lugar determinado en el conjunto.”

Alberto Giacometti⁷⁵

Intencionalmente, el dibujar-desdibujar de Giacometti no borra completamente la identidad de la línea, la mancha, el plano o el objeto, sino que se puede ver la sutil presencia de todos los registros o huellas de ese mismo acto de desdibujar. En la superposición o enredo de esos registros débiles –residuos o “memoria de lo que ha estado dibujado”– con otros de mayor definición o presencia formal, el espacio que se dibuja gana una nueva identidad. Una **identidad dinámica** que, metafóricamente, más que transparente es **translúcida**.

Es un dibujo que **sustituye la cosa por la relación**, es decir, desplaza la presencia inerte o pasiva –tridimensional– del objeto y espacio por un sistema de relaciones –multidimensional– entre los distintos componentes de la escena, el espacio que los envuelve, y las indecibilidades o los accidentes que se van generando en el acto de dibujar. Más que presentar las cosas, presenta las interacciones visibles e invisibles *entre* las cosas.

| Otra mirada

“El Arte por el Arte es absurdo. El Arte para educar –tendencioso– es absurdo. (...) El Arte es lo que produce el alma –su parte más bella y más noble. Debe haber algo elevado, noble, grande (todo esto junto, naturalmente).”

Alberto Giacometti⁷⁶

Como en un **estado de permanente “suspensión”** los dibujos de Giacometti son intencionalmente inconclusos. Sin límites definidos, sus espacialidades, sus potencialidades, sus expectativas, sus imperfecciones y su asombro componen su **espacio no-objetivo flotante**. Este es un espacio del que los observadores vamos formando parte poco a poco. Una vez enredados en él empezamos a recrearlo: nos entrañamos lentamente para después aprestarnos a participar.

314 | Es un dibujo que no es entendido como un fin en sí mismo sino como una permanente búsqueda, como un proceso (en abierto) de **exploración de otro tipo de percepción**, de otras cualidades ambientales y de otras formas de dibujarlas. O simplemente, es el resultado del **disfrute del acto de crear/producir como un placer en sí mismo** en cuanto acto de desvelamiento (de un *des-velar*, de un “*traer a la presencia*”) y en cuanto acto de comunicación entre autor y mundo, es decir, en cuanto

⁷⁵ En *op. cit.*, Madrid, 2001, p.52.

⁷⁶ En *op. cit.*, Madrid, 2001, p.148.

exploración de otra “mirada” sobre el mundo, en un intento de imaginarlo, sentirlo y transgredirlo, y luego presentarlo recreándolo en cada momento. Tanto el dibujo como la escultura de Giacometti son la huella de ese intento.

“Yo, tú, él, estamos todos perdidos.

En la cacerola, él cantaba la Carmañola.

La literatura no está madura, en absoluto madura, o más bien yo no estoy maduro para la literatura y nunca lo estaré, tengo la cabeza vacía y confusa y tal vez (soy)¹ un poco obtuso, incluso chocho o idiota y cansado, las piernas flojas, soy flojo, dormido, indeciso, indiferente a casi todo, no veo claro, nada, paso los días y sobre todo las noches trabajando, o mejor **haciendo y deshaciendo cabezas o figurillas de arcilla que nunca culminan** —cómo podrían hacerlo si no sé lo que quiero hacer, dónde quiero llegar con ellas, no las veo acabadas— y pintando, cubriendo hoy lo que hice ayer.”

Alberto Giacometti, 1951⁷⁷

17 | ENTRE DIBUJAR Y DESDIBUJAR, dibujos, Giacometti

En su proceso, tanto en el dibujo como en la escultura, se da la transgresión de un modo de *ver* asociado a la percepción cognitiva tridimensional, estática y discontinua de las cosas y del espacio vacío que está *entre* las cosas. Lo que hace Giacometti a través de su obra es ser crítico a esa mirada discriminadora (**indagando lo que no está y desdibujando lo que está**) en busca de un nuevo espacio perceptivo donde todo interactúa y se conecta.

⁷⁷ En *op. cit.*, Madrid, 2001, p.245. (Nota 1: palabra añadida). Subrayado de la doctoranda.

Y *entre dibujar y desdibujar* se constituye el procedimiento poético adoptado por Giacometti en esa indagación, cuya intención subliminal es “transparentar” o “desvelar” toda una realidad que en el límite se presenta como un **intrincado sistema –relacional, dinámico y borroso– de fuerzas y flujos**. Un sistema transgresor, fronterizo e intersticial que se crea en sus dibujos entre lo continuo y lo discontinuo, y que se sitúa entre la presencia efectiva de las cosas y la memoria de una presencia pasada: la presencia de la huella.

Un desvelar que revela un espacio de múltiples dimensiones que se entrelazan continuamente en el espacio-tiempo del proceso, del dibujo y del observador. Un espacio de transparencia que al final resulta translúcida y requiere otra mirada. Una mirada capaz de habitar ese espacio intermedio *entre* lo objetivo, lo subjetivo y lo no-objetivo.

“Una vez construido el objeto, tengo tendencia a encontrar en él, transformadas y desplazadas, imágenes, impresiones, hechos que me han emocionado profundamente (a veces sin que me haya dado cuenta), formas que siento muy cercanas a mí. A menudo soy incapaz de identificar todas esas cosas, y eso las hace aún más inquietantes para mí.”

Alberto Giacometti⁷⁸

1.5.3. La pintura imaginal de Palazuelo: entre percepción e imaginación

“Las imágenes (lo imaginado) son el vehículo de fuerzas psíquicas primeras, y son para mí *más fuertes* que las ideas.”

Pablo Palazuelo⁷⁹

| Mundo intersticial, mundo imaginal

“**De Somnis es un lenguaje nocturno** pero no una exploración romántica de sus valles y honduras, sino una **comunidad inquieta con el lenguaje de la imaginación activa** y con las imágenes que esta genera. (...) trata específicamente de estos extraños estados perceptivos, no muy lejanos del dormir o soñar, que para Palazuelo son enormemente productivos, como **puentes de acceso al mundus imaginalis**, y que le proporcionan las licencias necesarias para abandonar lo conocido por lo desconocido.”

Kevin Power⁸⁰

⁷⁸ En *Escritos*. Alberto Giacometti, Editorial Síntesis, Madrid, 2001, p.52.

⁷⁹ S. Amón, P. Palazuelo; “*Materia, forma y lenguaje universal*”, *Revista de Occidente*, nº7, Madrid (mayo 1976), p.38. Reproducida en P. Palazuelo, *Escritos. Conversaciones*, Murcia, COAAT, Librería Yerba, 1998, p.23. Frase extraída de Carmen Bonell, *La geometría y la vida. Antología de Palazuelo*, Cendeac, Murcia, 2006, p.95.

⁸⁰ Kevin Power, texto “*Pablo Palazuelo: La imaginación activa*”, en *Pablo Palazuelo: 1995-2005*, catálogo de exposición

Los cuadros de Palazuelo son *pinturas imaginales* porque son la exploración de un ***Mundus Imaginalis***, de un **mundo intermedio**: el **mundo de las “imágenes en suspenso”** (cf. Cap. II, 1.3.4.)⁸¹ y de las estructuras ocultas intuitidas directamente de la vida, siendo la *conciencia imaginativa* unos de sus principios de pensamiento. Son pinturas que exploran un mundo intermedio entre lo racionalmente entendido y lo intuitivo, entre el mundo real concreto intelectualmente percibido y un mundo ambiguo e imponderable, intuitivamente imaginado. Un mundo intersticial entre el mundo empírico y el mundo del conocimiento abstracto que, según Henry Corbin, es solo accesible a través de la “imaginación activa” –potencia mediana, mediadora y creativa– (cf. Cap. II, 1.3.3.). Al final, son pinturas que revelan la “visión” o entendimiento de Palazuelo de ese mundo/substrato de la complejidad real. Sus formas geometrizadas y matriciales, y sus colores densos y precisos presentan o explicitan las figuras abstractas, aunque precisas y activas, imaginadas por Palazuelo.

“La **imaginación verdadera, visionaria**, los sueños del hombre revelan lo que se hallaba escondido, y los signos y las palabras imaginadores fluyen por siempre en una emanación transformante y reveladora: son verdaderas formas que se encarnan en la materia para que ambas, materia y forma, puedan manifestarse y constituir los lenguajes del hombre. (...) La imaginación puede pasar de ser imaginación *pasiva* a ser **imaginación activa**. La forma de la imaginación pasiva se halla sometida a los sentidos de la percepción sensible, externa, mientras que la imaginación activa es facultad meditativa. La primera produce fantasías. Paracelso dice que “la fantasía no es la imaginación, sino que es piedra angular para los locos”. La segunda, **que se apoya también en las percepciones sensibles, pasa sin embargo más allá, y por el influjo del intelecto se convierte en órgano de conocimiento verdadero.**”

Pablo Palazuelo⁸²

(25 de octubre de 2005 – 9 de enero de 2006), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, p.23. Subrayado de la doctoranda.

⁸¹ El ***Mundus Imaginalis*** es lo que Henry Corbin asocia al *octavo clima* –el “*na-koja-abad*” (la tierra de nadie: un lugar que puede expandirse porque no tiene un espacio literal, un “donde”)– de los teósofos del islam. Es el mundo intermedio de las imágenes (“flotantes”, “inmateriales”, “en suspenso”) –el mundo de las “imágenes en suspenso” (*mothol mo'allaqa*)–, que en la cosmología de índole platónica corresponde al mundo de la *Psiké* que está entre el mundo inteligible (*Nous*) y el mundo sensible (*Soma*): Cf. Cap. II, 1.3.4. El ***Mundus Imaginalis***: lugar de aparición de las imágenes en suspenso. Como aclara Corbin “es un mundo cuyo nivel ontológico se encuentra por encima del mundo de los sentidos y por debajo del mundo puramente inteligible; es más inmaterial que el primero y menos que el último.” Es un mundo que se halla en estado potencial en nuestro propio mundo, por eso solo es accesible por medio de la imaginación activa. Como sostiene Kevin Power, es el “*Reino imaginal*”, el umbral de la conciencia, el mediador entre la materia y las realidades perceptivas más sutiles. Cf. Kevin Power, texto “*Pablo Palazuelo: La imaginación activa*”, *Pablo Palazuelo: 1995-2005* catálogo de exposición (25 de octubre de 2005 – 9 de enero de 2006), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, p.19, 24-35.

⁸² En C. Esteban, P. Palazuelo, *Palazuelo*, Maeght, Barcelona, 1980, p.11. Extraído de Carmen Bonell, *La geometría y la vida. Antología de Palazuelo*, Cendeac, Murcia, 2006, p.96. Subrayado de la doctoranda.

18.1 |

18 | ENTRE PERCEPCIÓN Y IMAGINACIÓN, De Somnis, 90s, Pablo Palazuelo

18.1 | De Somnis IV, 1997 18.2 | Tauton I, 2000 18.3 | De Somnis N.T.R. XI, 1999

18.4 | De Somnis I, 1995

18.2 |

18.3 |

18.4 |

| Participación, relación, interacción imaginativa: *trans-formación*

“(...) la obra de Palazuelo es el resultado de una **fuerza imaginativa**, pero no de lo que el pensamiento occidental llama vagamente imaginación. Para él **la imaginación es como un modo de pensamiento**. Conduce a la visión, y a través de ella puede avanzar de una familia a otra, en un proceso que tiene lugar sin tenerlo en cuenta. La energía es espiritual, eufórica por el misterio del cosmos y la vida. Palazuelo recoge **la idea de ‘trans’, de ir de un estado a otro, y las zonas fronterizas son un campo de influencias mutuas, de consonancias y disonancias recíprocas.**”

Kevin Power⁸³

Son obras participativas y a la vez receptivas, funcionando como espacios matriciales entre percepción e imaginación. Espacios en permanente *trans-formación* (espacios cambiantes, espacios en cambio a través de la forma). O mejor, son transformaciones de transformaciones. Espacios no-objetivos donde la forma es proceso. Son espacios entretejidos de relación y transición, entre las cosas y los sueños, entre sentidos o entre acasos, o simplemente entre un deseo y otro. En esa matriz no completamente revelada entre el pintor y la tela, emergen y se sumergen redes, conexiones y líneas que se entrecruzan para formar otros mundos. En una variedad casi infinita se generan, se transforman y se imprimen poco a poco estructuras y formas semejantes que parecen inacabadas y cambiantes.

“No existe nada que no esté estructurado como materia, **todo consiste en estructuras y redes**, un universo de redes. Las estructuras **son múltiples; tienen que moverse, transformarse internamente** para encontrar la salida.”

Pablo Palazuelo⁸⁴

“(...) **mis dibujos nunca son finales**, ¡o al menos no al principio, por supuesto! Pero a veces, cuando creo que están casi acabados, de una manera casi inconsciente —y creo que es importante señalar esto—, como si estuviera en un estado de trance, sin ser muy consciente, sin tener una conciencia clara de ello, **sigo dibujando y transformando algo que en principio había estado casi acabado**. Lo primero que hago es estudiar el motivo de mis pinturas. Más adelante, cuando lo he estudiado suficientemente, trabajo en el cuadro y las transformaciones prosiguen. La transformación no termina en el estado del dibujo. **Hay una transformación que es casi continua.. Como un pulso, un latido del corazón, algo con ritmo que siempre está cambiando, transformándose**. Para mí, lo más importante en mi trabajo es la transformación. **La transformación es un misterio**. La transformación de algo en otras cosas que de alguna manera pertenecen también a aquello que fueron en origen. Y no consiguen libertarse completamente de lo que habían sido previamente: eso siempre forma parte de ellas. La transformación significa que en algún punto en el futuro se darán más procesos de transformación. Me cuesta mucho expresar esta idea pero es algo que siento profundamente.”

Pablo Palazuelo⁸⁵

⁸³ En “Pablo Palazuelo: La imaginación activa”, en *op. cit.*, Madrid, 2005, p.18. Subrayado de la doctoranda.

⁸⁴ En *op. cit.*, Madrid, 2005, p.42-43. Subrayado de la doctoranda.

⁸⁵ En *op. cit.*, (entrevista con Palazuelo realizada por Hans Obrist), Madrid, 2005, p.42.

Son impresiones, son ideas, ensueños, hechos o percepciones que se geometrizan materializándose. La geometría que se revela es, como afirma Hans Obrist, herramienta que permite penetrar en la materia y comprenderla.⁸⁶

“Algunos de estos dibujos son el origen de un nuevo cuadro. (...) el cuadro nunca es exactamente igual que el dibujo. En relación con el cuadro, el dibujo es la semilla, y funciona como punto de partida o como proceso que lo dirige.”

Pablo Palazuelo⁸⁷

Entre simetría y asimetría, y bajo familias interrelacionadas de formas, la obra integra múltiples universos posibles, partiendo del hecho de que todas las formas se encuentran en cada forma. Sus líneas y colores proponen hacer visible lo invisible, volver presente lo que está más allá del mundo formal sensible o de las cosas racionalmente perceptibles. Son como campos de fuerzas sin una configuración definida o una ubicación específica. Son condensaciones de energía que se constituyen como percepciones de ese lugar atópico, utópico e imponderable –imaginal– donde todo es imagen, relación y conexión. Son matrices, activas e inacabadas, en las que la línea y el color, en una operación de repetición en diferencia, son rigurosos, intensos y racionales. La línea precisa y el plano de color casi homogéneo son protagonistas y simbólicos, y el espacio –sustancial, cualitativo, generativo– es objeto de atención.

19 | ENTRE PERCEPCIÓN Y IMAGINACIÓN, Maqueta para *Sonorité jaune* de Kandinsky, 1950, Pablo Palazuelo

⁸⁶ Cf. *op. cit.*, Madrid, 2005, p.42.

⁸⁷ Hans Obrist, texto “Palazuelo de la A a la Z”, en *Pablo Palazuelo: 1995-2005*, catálogo de exposición (25 de octubre de 2005 – 9 de enero de 2006), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, p.41.

“(…) color rojo, símbolo de la energía que infunde, aumenta y transmite la vida. Los colores no son bellos ni lo contrario, y se puede decir que todo depende de nuestra capacidad para pensar, para imaginar con ellos, así como de los sentimientos y emociones que evocan en nosotros”

Pablo Palazuelo⁸⁸

Palazuelo no pinta cosas u objetos, tampoco ilustra ideas, sino que descubre fuerzas y energías en el curso del trabajo, para denunciar un lenguaje creativo que se encuentra en permanente proceso de articulación. Más que una búsqueda de lo real su labor se detiene en una indagación sobre las resonancias cualitativas de la forma, del color y de las estructuras como posibilidades expresivas de un orden oculto.

“**Mi pintura es una imagen más del mundo en sus procesos de formación**, es una visión que hace perceptibles los ritmos que construyen el mundo y de los cuales se puede deducir conocimiento y una determinada actitud ante ese mundo. Jung formula la idea de que la exploración de los números naturales debería permitirnos penetrar más a fondo en el dominio de la realidad unitaria de la psique y de la materia. El nivel inferior, el nivel colectivo de nuestra psique es –como subraya Jung– pura naturaleza, la naturaleza que todo lo contiene y que por lo tanto también contiene lo desconocido, que comprende la materia.”

Pablo Palazuelo⁸⁹

20.1 |

20.2 |

20 | ENTRE PERCEPCIÓN Y IMAGINACIÓN

20.1 | Transverse 20.2 | Transverse nº1, 1993, Pablo. Palazuelo

⁸⁸ En *op. cit.* 2005, Madrid, 2005, p.36.

⁸⁹ Palazuelo, texto manuscrito inédito datado en La Peraleda (marzo de 1998), p.3-4. Cf. M. L. von Franz, *Nom-bre et temps. Psychologie des profondeurs et physique moderne* (1970), Fontaine de Pierre, París, 1978, p.31, 49. Frase extraída de Carmen Bonell, *La geometría y la vida. Antología de Palazuelo*, Cendeac, Murcia, 2006, p.94-95. 11. Extraído de Carmen Bonell, *La geometría y la vida. Antología de Palazuelo*, Cendeac, Murcia, 2006, p.96. Subrayado de la doctoranda.

No hay un concepto fijo de orden o de desorden, sino una incesante búsqueda de otro tipo de orden. Orden y desorden son meras posibilidades de la ley natural. Y el número es el nexo fundamental entre la percepción, la imaginación y lo desconocido: “Jung nos dice que el número no es solamente un aspecto esencial de la manifestación material sino también una propiedad de la mente, tanto inconsciente como preconscious y consciente; los números establecen un puente entre dominio de lo físico perceptible y el dominio de lo imaginario, todas las cosas son formas y su transformación natural tiene lugar fuera del marco temporal humano.”⁹⁰

Entre un orden y otro, causalidad y sincronicidad (simultaneidad), simetría y asimetría, ortogonal y no-ortogonal, sutil y denso, ensueño y materia, creatividad, impredecibilidad y deslumbramiento, sus formas, que valoran la simetría dinámica y rechazan la simetría bilateral, están predispuestas a una constante metamorfosis, y su obra explora las cualidades misteriosas de lo fronterizo y de lo no-objetivo.

“**Para mí la geometría son figuras, las huellas o trazas** que deja el número tras de sí en el movimiento de su operación creativa directa en la naturaleza y también a través de las manos y de la mente del hombre. El descubrimiento progresivo de lo que se hallaba oculto representa para mí la aventura más extraordinaria. Siento **una mezcla de sorpresa, de deslumbramiento y de respeto**. El sentimiento de contento por lo encontrado, y la convicción de que lo encontrado es verdad.”

Pablo Palazuelo, *Geometría y visión*⁹¹

21 | ENTRE PERCEPCIÓN Y IMAGINACIÓN, Virtus-Marin, 1995, Pablo Palazuelo

322 | Se trata de una *pintura imaginal*, resultante de la conciencia imaginativa de Palazuelo, que explora las cualidades misteriosas de la realidad que la psique puede captar bien, así como las relaciones entre la creatividad y lo impredecible. Es una pintura de formas dinámicas y sencillas, y de colores saturados y profundos, que parece que están evolucionando a nuevos órdenes y funciones. Una pintura no-objetiva que intenta revelar al mundo de los sentidos ese *mundo imaginal*: “La obra de Palazuelo

⁹⁰ Palazuelo, en *op. cit.*, Madrid, 2005, p.28.

⁹¹ Palazuelo, en *op. cit.*, Madrid, 2005, p.13. Subrayado de la doctoranda.

constituye un sistema de conocimiento analógico que lo conduce muy cerca de sí mismo y que entra en comunión con múltiples universos. No le preocupa la simpleza de la evidencia racional o el recurso básico de la categorización que define mediante las oposiciones polares, sus intereses residen en la **creación de familias interrelacionadas de formas, y en el hecho de que todas las formas se encuentran en cada forma**. Son formas que se alejan únicamente para regresar. (...) Se trata pues, como dice Prigogine, ‘de un sistema de organizaciones perpetuamente activas que se disipan, se re-forman, y nunca se detienen.’”⁹²

Las series *De Somnis* y *Dream* intentan revelar la validez de los estados perceptivos de los sueños. Las *Virtus-Marin*, *Marin* y *Onda* revelan un despertar a la realidad de lugares construidos por meditación intensa. Las *Circino* revelan la realidad de visiones imaginarias inspiradas. Al final lo que revelan todas las series de la obra de Palazuelo –*Umbra*, *Dream*, *Mármara*, *Oval*, *Virtus-Marin*, *Marin*, *Onda* o *De Somnis*– es la complejidad misteriosa y oculta de alguna dimensión de la realidad reducida a una afirmación matricial formal y pictórica. Una pintura de estructuras dentro de estructuras donde la geometría es matriz explícita.

22.1 |

22.2 |

22.3 |

22.4 |

22 | ENTRE PERCEPCIÓN Y IMAGINACIÓN

22.1 | Onda I, 1991 22.2 | Marin XII, 1997 22.3 | Circino XXV, 2004 22.4 | De Somns XLII, 2000, Pablo Palazuelo

Una obra –en pintura y en escultura– **enfocada en el misterio de la metamorfosis**, y que, como dice Power “se niega a cerrarse, extendiéndose, por el contrario, como una posibilidad imaginativa”⁹³. Es una obra que, **entre la percepción y la imaginación**, ha descubierto **nuevas formas, nuevas espacialidades y nuevos mundos posibles**, abriendo camino a *otras posibilidades* de entendimiento del sentido y del lugar, mediante lo que Palazuelo llama “una imaginación pensante”.

⁹² Kevin Power, “Pablo Palazuelo: La imaginación activa”, en *Pablo Palazuelo: 1995-2005, op.cit.*, Madrid, 2005, p.19. Subrayado de la doctoranda.

⁹³ En *op.cit.*, Madrid, 2005, p.35.

23.1 |
 23 | ENTRE PLANO Y PROFUNDIDAD, El Portugués, 1911, G. Braque 23.2 | 23.3 | 23.4 | Detalles

23.2 |

23.3 |

23.4 |

2. OTROS ESPACIOS POÉTICOS Y ESTÉTICOS: DE TRANSGRESIÓN, EVOCACIÓN Y TRASLACIÓN

2.1. *EL PORTUGUÉS*, BRAQUE: ENTRE PLANO Y PROFUNDIDAD

Aunque enfrentarse en estos momentos con “*El Portugués*” puede seguir siendo una experiencia inquietante para alguien que no esté familiarizado con el arte, es necesario imaginarse lo que habría supuesto este mismo enfrentamiento para un observador de principios del siglo XX. La sorprendente convergencia en una misma imagen de una poderosa presencia y de un tema irreconocible supondría para ese espectador de 1911 un tremendo impacto.

Imaginemos que la primera reacción de aquel espectador, una vez repuesto de la primera impresión, es intentar reconstruir una imagen que, a pesar de su gran presencia, aparece fuertemente fragmentada. Nos podemos imaginar su frustración o su placer –según el tipo de espectador de que se tratara– al comprobar que esa reconstrucción es, en la práctica, imposible.

El título del cuadro “*El portugués*” y el reconocimiento de ciertos elementos, como la silueta de una figura y algo parecido a una guitarra, parece que provocan al espectador para que intente, una vez más, el desciframiento de la imagen. Sin embargo, una segunda ojeada al cuadro nos hace entender que la intención de Braque va más allá que un simple juego para descubrir la figura que se oculta tras un complejo juego de formas y colores. La presencia de números y letras, distribuidos en lugares estratégicos del cuadro, indican que la intención de la imagen va más allá de lo figurativo, aunque en este caso se trate de una “**figuración desdibujada**”.

Siguiendo con el intento de desciframiento del cuadro, y ante la duda sobre qué camino seguir, comprobamos que la imagen tiene, en efecto, un componente de intención claramente figurativa y mimética. Esta intención se hace patente en el “peso” de la silueta que se intuye que, además de poseer una geometría subyacente triangular que alude a una base estable, adquiere mayor densidad cromática y mayor complejidad al aproximarse a la parte inferior del cuadro, dando una sensación de “peso” que se suma a la que recibimos por la proporción vertical del soporte, dirección que alude también a un campo gravitatorio donde las cosas pesan.

Cuando abandonamos estos primeros intentos frustrados de reconocimiento de la imagen y, finalmente, nos abandonamos al disfrute de su contemplación, descubrimos que podemos “desplazarnos” por su superficie con una gran facilidad, como si fuera un territorio, un paisaje, y podemos constatar así que, entre la presunta figura y el presunto fondo, no existe la diferencia que aparece generalmente en los cuadros figurativos.

Sin embargo, ese viaje imaginario a través del plano queda interrumpido en ciertos lugares en los que ciertos cambios de tonalidad y de textura producen una sensación de discontinuidad y fragmentación del espacio. A partir de una superficie plana, que coincide presumiblemente con el plano material de la tela, se sugiere una especie de “topografía” en la que ciertos elementos parecen despegarse de dicho plano referencial, mientras que otros parecen introducirse en el interior del mismo. Sin embargo, una segunda mirada más atenta nos hace descubrir nuevamente las letras y los números que aluden, definitivamente, a una superficie plana.

Poco a poco, a medida que nos vamos familiarizando con el cuadro, se va asentando en nosotros la sensación de estar frente a una imagen cuajada de imágenes, una especie de “máquina para inventar mundos”, un objeto ambiguo de cuya ambigüedad surge la incertidumbre y de esta, la evocación. Un objeto, en definitiva, poético.

Según se avanza en la contemplación de la imagen, cada vez esta se entiende más como un **sistema de paradojas**. *Figurativo y abstracto, plano y profundo* no son en este caso términos excluyentes sino complementarios. La identidad de los elementos se disuelve para encontrarse en un término medio donde todo se comparte.

Así la ambigüedad evocada por el lienzo, que no es casual, se asienta en una sostenida *condición paradójica* –propia del cubismo analítico– en permanente interacción, iniciada en el proceso productivo: parte/todo (el todo se expone como el conjunto de las partes visibles); figurativo/abstracto; construcción/fragmentación; tradición/contemporaneidad (los tonos ocres y marrones muy utilizados tradicionalmente en la pintura figurativa se vuelven nostálgicos aquí, y se constituye una contradicción relativa al grado de contemporaneidad que el lienzo presenta); plano/profundo (bidimensional y tridimensional); ortogonal/no-ortogonal (geometría del fondo y geometría de la figura); fuerte/débil, denso/suave, quebrado/continuo (el resultado es una línea que es fuerte al principio y débil al final); luz/no-luz (la luz aparece entre el negro y el blanco en una gradación de tonos a través de los matices: ocre, negro, blanco); cerrado/abierto (operaciones de cerramiento y de apertura dadas por la forma (línea, retícula), color y tono); elementos organizados y elementos no organizados.

Es esta *condición paradójica* la que sustenta el “conflicto” entre *figuración-abstracción, figura-fondo y espacio plano-espacio profundo*, tres parejas de términos que se relacionan en esta imagen de manera compleja. Con una leve alusión al *sfumato* leonardesco, los elementos se diferencian y se confunden, y la relación de los términos tiene lugar gracias a la existencia de unas “*bandas de transición*”, unos “*espacios intermedios*” por los que cada elemento de estas parejas, y todos los elementos entre sí, se interfieren y se conectan. Es en este límite indefinido de la relación entre estas parejas donde reside el **espacio intermedio** de este lienzo, donde opera la ambigüedad entre lo que es figura y lo que es fondo.

Esta ambigüedad se consigue mediante un tratamiento plástico semejante de la figura y del fondo (del volumen y del espacio), que se deshacen el uno en el otro por medio de la fragmentación de la forma. Plásticamente esta operación de “desdibujamiento” se consigue a través de la línea discontinua muchas veces quebrada, que es enfática y suave a la vez, de la dilución y superposición del color, que se aproxima a la monocromía (matices ocres y marrones, blancos, negros e intermedios próximos, y gradación de los tonos), y de la “textura” dada por la pincelada, que es heterogénea y homogénea. El resultado es una trama entrelazada donde los contornos complejos y poco definidos de la forma piramidal, que implica una imagen (la figura), se encuentran en dependencia interactiva con el fondo.

La **geometría** de la imagen se genera desde dos fuentes: por un lado desde el borde del cuadro y por otro desde la presunta figura, trabándose finalmente con mayor o menor conflicto. En efecto, una trama de fragmentos de líneas verticales y horizontales se encuentra con otro conjunto de líneas inclinadas, enriqueciéndose con otra tercera trama de elementos circulares generados posiblemente desde el orificio de la guitarra, que necesita ser acompañado.

La contracción del espacio, la supresión de la profundidad, la frontalidad, la paleta limitada, los focos de luz definidos, las retículas oblicuas y rectilíneas, la fragmentación y la compleja relación figura-fondo —que son características del cubismo analítico— se encuentran presentes en este lienzo, pero sin embargo, en él asumen un énfasis todavía más evidente: la relación dinámica entre la contracción del espacio (espacio plano) y de la profundidad (espacio profundo) está acentuada por la fuerte presencia de la retícula que resulta del entrelazamiento de dos sistemas de coordenadas.

El **espacio** que resulta de esta relación ambigua figura-fondo es, a primera vista, un espacio fragmentado, complejo, poco profundo, llano y extendido lateralmente. Pero poco a poco, el espacio se va redefiniendo entre la definición inacabada de la figura y la profundidad indecisa del fondo. Se extiende más allá de la superficie del lienzo y se queda sin límites visibles: potencialmente puede contener objetos que no son visibles. La ambigüedad de la relación figura-fondo produce una ambigüedad espacial y una permanente inestabilidad en el entendimiento de la figura y del fondo.

“Una elaboradísima retícula de entramado horizontal y vertical, creada por medio de líneas interrumpidas y planos que avanzan, establece un espacio que es, en una primera instancia, plano y que el observador logra investir de la profundidad necesaria para que la figura adquiera sustancia poco a poco. Braque nos ofrece la posibilidad de una lectura independiente de figura y de retícula”⁹⁴, a la vez que nos ofrece la posibilidad de una lectura simultánea de ambas. El espacio adquiere así

⁹⁴ Colin Rowe, Robert Slutzky, “transparencia literal y transparencia fenomenal”, en *Manierismo y Arquitectura Moderna y Otros Ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.159.

características proyectivas, por la profundidad que consigue alcanzar, y afines, por las superposiciones semejantes.

Este espacio de conflicto y ambivalencia entre *figuración-abstracción*, *figura-fondo* y *espacio plano-espacio profundo* en que no se obtiene ninguna imagen definida, sino la percepción de un movimiento intrincado e incesante entre ellos, y en que las relaciones formales implícitas son claramente legibles, instala un *efecto de transparencia* definido por Gyorgy Kepes⁹⁵ como una cualidad inherente a la organización y a lo claramente ambiguo.

La imagen-objeto se fragmenta y también se fragmenta, en consecuencia, el sujeto-observador tradicional –renacentista o barroco– que está implícito en el cuadro tradicional como uno o como varios puntos de vista siempre reconocibles y definibles. Aquí, por el contrario, el sujeto desaparece, o al menos desaparece su ubicación definida, para reaparecer en forma de una multiplicidad de puntos de vista o finalmente desaparecer.

A través de un laborioso esfuerzo y en una especie de cruce de caminos cultural, Braque intenta recobrar el valor de la forma disuelta por el Impresionismo. Pero ese intento produce una forma nueva y un nuevo sujeto; la herencia de Cezanne y de la más antigua tradición geométrica emerge fragmentando el objeto, y reclamando para el lenguaje pictórico, para el lenguaje en general, un espacio semántico nuevo que en gran parte aún perdura.

Conceptualmente se trata del tema de la unidad, que es una cuestión filosófica entre las partes y el todo, entre lo local y lo universal, y que en este lienzo se convierte en el tema plástico central a través del conflicto intencional que instala entre *figuración* y *abstracción*, *figura* y *fondo*, y *espacio plano* y *espacio profundo*. El *espacio intermedio* es a la vez físico (percepción visual) y conceptual (percepción interpretativa), y es precisamente este espacio de conflicto el que integra en ambivalencia las partes opuestas, forzándolas a una interactividad constante, y desplazando la relación de figura-fondo para una relación figura-figura dinámica e imprecisa.

328 | 2.2. BLOSSOMING, KLEE: ENTRE DIFERENCIA E IDENTIDAD

El *Blossoming* (*florecer*) de Paul Klee, hecho en 1934, es una pintura abstracta sobre un tema de la naturaleza: el “florecer de una flor”. Tal como sugiere el propio título, este lienzo de Klee se centra

⁹⁵ Concepto de transparencia de Gyorgy Kepes: Colin Rowe y Robert Slutzky. En su texto “*Transparencia: literal y fenomenal*” explican el concepto de transparencia enunciado por Kepes como un concepto que difiere de cualquier cualidad física de la sustancia, que se encuentra igualmente distante de la idea de lo transparente como algo perfectamente claro, y que trata de lo claramente ambiguo. *Ibidem*, p.156.

en un tema de acción: el registro de una acción a lo largo del tiempo. El lienzo nos presenta una abstracción de una figuración, es decir la representación abstracta en concepto y en materia de un tema natural y figurativo.

El *floreecer* se encuentra materializado en este lienzo a través de una matriz espacio-temporal resultado de un proceso de abstracción propio del arte moderno.

Esta **matriz** estructuradora está compuesta por tres *submatrices* –la retícula, el sistema en espiral y los planos cuadrangulares resultantes– que se entrelazan en una sutil y ambigua interacción mediada por los planos de color.

La **retícula**, entretrejida y de base cuadrangular, está compuesta por líneas y bandas aproximadamente horizontales y verticales, que se cruzan y entrelazan en una relación no completamente ortogonal. Este sistema, dinámico y trenzado, de bandas formadas por una secuencia de pequeños polígonos de forma cuadrangular variable, con matices y tonos distintos y similares a la vez, donde la línea se impone sutilmente, elimina de la composición un carácter meramente plano. Esta retícula, aunque espacializada y dinamizada por otros elementos pictóricos y órdenes geométricos, es una estructura que mantiene su carácter anti-referencial, anti-jerárquico y anti-discursivo, careciendo de centro, de inflexión y de discurso narrativo.

“La retícula promueve este silencio, expresándolo además como una negación del discurso. (...) Este silencio no se debe simplemente a la eficacia de la retícula como barricada frente al discurso, sino a la protección que proporciona su trama frente a todas las intrusiones externas. (...) La retícula ha colapsado la espacialidad de la naturaleza sobre la limitada superficie de un objeto puramente cultural.”

Rosalind Krauss⁹⁶

La **espiral** es otro componente estructurador del lienzo. Los planos de color se ajustan en bandas y organizan conjuntos de espirales y contra-espirales de movimiento irregular e interrumpido que resultan de la intersección y fusión con la retícula. Se constituye como un sistema de espirales contradictorio, complejo y discontinuo, cuyo movimiento no es de evolución (hacia fuera) o de involución (hacia el centro), sino un movimiento intermedio que intencionalmente no tiene una única dirección ni intensidad, y que ayuda a convertir la matriz en un espacio-tiempo en permanente mutación.

| 329

La espiral está asociada en términos latos a la idea de perpetuidad, eternidad e infinitud, que se relaciona con el concepto matemático de progresión numérica. En términos más específicos y simbólicos, se encuentra asociada a la fertilidad, a los ritmos repetidos de la vida y al carácter cíclico de la evolución, así como a una idea de emanación, extensión y rotación creativa en el campo del

⁹⁶ Rosalind E. Krauss, *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*, Alianza Forma, Madrid, 2002, p.172.

24 | ENTRE DIFERENCIA Y IDENTIDAD, *Blossoming*, 1934, Paul Klee

lenguaje poético. Todas estas asociaciones están de algún modo implícitas en el lienzo, una vez que traducen a través del sistema de espirales una noción de tiempo, de transcurrir del tiempo o de permanente devenir, que son implícitas a la acción del *floreecer*.

El **color** del cuadro no es primario ni secundario, sino que existe en sus matices y tonos próximos a través de parejas de colores complementarios –rojo/verde, azul/naranja, amarillo/violeta– y sus tonos de transición, desde los más luminosos en la zona central del lienzo hasta los más oscuros y opacos en la zona periférica. Los colores se anuncian como superficies activas cuyas formas son polígonos cuadrangulares, cuya estructura es dada por la retícula y cuyo orden más explícito, desde los luminosos hasta los oscuros, o al revés, es dado por el sistema de espirales.

Como resultado de esta entrelazada matriz de color, retícula y espirales, y en la medida en que se observa cuidadosamente el lienzo, surge un número incierto de cuatro o cinco planos cuadrangulares superpuestos, más o menos paralelos, formados por conjuntos de polígonos de color que, distintos unos de otros en tamaño, color y posición, acentúan el efecto de *zooming* de la composición.

El color más claro y brillante (en matiz y tono) acentúa la idea subyacente de vida-fertilidad-generación-crecimiento-inicio, mientras el más oscuro y denso revela la idea de muerte-degeneración-fin, o de tierra-árbol-tronco-hojas. Pero como la matriz del lienzo no produce ninguna referencia a la secuencia cíclica –con un principio y un fin– que estaría directamente ligada al *floreecer* natural, la acción propuesta se fija en otro tipo de tiempo que no tiene inicio ni fin y que compacta la acción (*el florecer*) y los elementos de la acción (la flor, el árbol, la tierra) en un sistema integrado en un tiempo dado: el tiempo del acontecimiento.

“(…) Resultado: un complejo de movimientos en el universo teniendo como centro (...) un manzano en flor, sus raíces, la savia ascendiente, el tronco, con los aros que indican los años, la flor, su estructura, sus funciones sexuales, el fruto, los carozos y su involucro. Un complejo de estadios de crecimiento.”

Paul Klee⁹⁷

Aquí el color, que en este lienzo es el componente pictórico con más grados de variación, actúa, intencionalmente y en conjunto, con el movimiento en espiral y con la retícula como una fuerza sugerente para una acción-tiempo que se sitúa *entre* el brotar de la flor y su caída/muerte o regreso a la tierra. Los campos de colores dados por los polígonos cuadrangulares crecen y se encaminan en una sutil y permanente onda-movimiento como metáfora plástica de la referencia hecha en el título sobre el crecimiento natural de la flor. La dimensión temporal de este *floreecer* (metafórico), que puede ser experimentada siguiendo el efecto cromático con una observación cuidada del lienzo, es el elemento esencial para Klee.

⁹⁷ Paul Klee, *Paul Klee Escritos sobre Arte*, Cotovia, col. Arte, Lisboa, 2001, p.43.

En su teoría de la forma⁹⁸, que empieza con un análisis de la **línea**, Klee define la línea como el movimiento de un punto en el espacio, y la caracteriza como activa (la que se desarrolla libremente, la que se impone), medial (la que se sitúa entre el movimiento de un punto y el efecto de la superficie), y pasiva (la tenue, la que se funde en la superficie). Así a cada tipo de línea le corresponde un tipo de superficie que puede funcionar en el lienzo como un elemento más o menos activo o pasivo. Un mismo tipo de línea puede presentarse bajo muchas formas y expresiones, autónoma o conjugada por otras formas lineales. Según Klee, cuando las líneas son activas, la superficie o el plano es pasivo, una vez que se visualizan bien las líneas y mientras la superficie queda suavizada. Es decir, la causa es una energía lineal y el resultado es un efecto lineal en que la superficie es un efecto secundario. Cuando son mediales se puede visualizar tanto el efecto de la línea como el de la superficie. La causa es una energía lineal y el resultado un efecto de superficie en que la línea es su contorno. Cuando las líneas son pasivas la superficie es activa. La causa es una energía de superficie y el resultado es un efecto de superficie y un efecto secundario lineal, pues las líneas se quedan tenues en la superficie.

De este modo, la línea en este lienzo es una línea medial y pasiva, toda vez que en algunos sitios bordea las superficies de color activando las presencias, y en otros se diluye en ellas activando el valor de estas. Genéricamente es una línea que no es recta ni curva, ni geométrica ni orgánica, ni blanda ni fuerte, ni emocional ni racional, o sea, es tanto una cosa como otra, está entre una cosa y otra, es una línea híbrida que se afirma sin afirmarse por sí misma. En este lienzo una misma línea se puede presentar a la vez como fuerte y marcada (distinta del plano de color), y blanda y tenue (integrada en el plano de color).

La línea no tiene valor como entidad autónoma, sino como contorno (línea medial) o como componente de la superficie de color (línea pasiva), integrándose y fundiéndose en la matriz global del lienzo: valor de la línea en cuanto cadena, en cuanto elemento integrado y dependiente de la estructura, forma y color. De este modo la línea funciona como *elemento estructural*⁹⁹ siendo a la vez ortogonal y

⁹⁸ La gran influencia de Klee en la Bauhaus puede atribuirse a sus artículos sobre la teoría de la forma en el arte (*Bildnerische Formlehre*), que eran su material de enseñanza en los años que permaneció en esta escuela en Weimar (1921-1922) y en Dessau (1925-1931), y en los que estuvo en la Academia en Dusseldorf (1931-1933). Después de salir de la Bauhaus y de aceptar la cátedra de profesor en la Academia en Dusseldorf, Klee abandonó su trabajo teórico para dedicarse solamente a la pintura.

⁹⁹ *Elemento estructural*: Klee en sus estudios sobre ritmos musicales (en *Notas de Lectura* escrito en Bauhaus, Weimar, en 1921/22) y usando Bach como ejemplo, explica la diferencia entre los componentes *individual* y *estructural* de la composición musical, que son conceptos que ha aplicado en el campo de la pintura. El elemento *estructural*, o *dividual* como él lo llama, forma parte de un sistema caracterizado por repeticiones rítmicas sin variación y que puede ser dividido en pequeñas unidades. El elemento *individual* es definido como componente superior, rítmicamente independiente, unidad de composición irrepetible e irregular, que se mantiene esencialmente indivisible y que puede ser fácilmente combinado con un ritmo estructural. Una tercera posibilidad según Klee sería la fusión de ambas características rítmicas: la combinación del elemento *individual* con el *estructural* bajo diferentes posibilidades.

ondulante. Según lo que escribe Klee en su *Libro de los Dibujos Pedagógicos*¹⁰⁰, se puede considerar que la ortogonalidad –como articulación rígida– se asocia al elemento “tierra”, y la ondulación –como un ritmo de articulación suelta– se asocia al elemento “agua”. La tierra y el agua se relacionan a su vez con el tema del cuadro.

Y ya que, como refiere Klee, el modo de entrelazar líneas puede producir las más variadas formas de expresión, desde la tranquilidad hasta la turbulencia, se puede decir que el efecto de la línea en este lienzo –conjuntamente con todos los otros elementos pictóricos– transmite al observador una serenidad dinámica que está asociada al tema del *devenir* en la naturaleza, donde el ojo sigue secuencias continuas de movimiento que adquieren mayor frecuencia en la medida que el valor del color se vuelve más brillante.

La retícula espacial, el sistema contradictorio de espirales y los planos cuadrangulares superpuestos de número indefinido, que se definen y se articulan a través de los pequeños planos de color y de una línea más pasiva que activa, son los componentes que estructuran y dinamizan sutilmente la **matriz** del lienzo, y que la vuelven **espacial y temporal**.

“Generalmente es necesario que existan varios elementos en conjunto para producir formas, objetos u otras cosas de segundo grado. Superficies formadas por líneas que se relacionan unas con otras (por ejemplo, una corriente de agua en movimiento) o construcciones espaciales de energía con relaciones de la tercera dimensión (el pez que va a saltar en la red). Las posibilidades de variación crecen a través de ese enriquecimiento de la sinfonía de las formas y, por eso, también las posibilidades de expresión en número ilimitado.”

Paul Klee¹⁰¹

El orden estructurador de esta matriz espacial y temporal se define por conceptos geométricos inherentes a la topología¹⁰² y las formas fractales¹⁰³ que se conectan con la idea de sistema, y que en

¹⁰⁰ Paul Klee, *Libro de los dibujos Pedagógicos (Materiales para una parte de la enseñanza teórica de la Bauhaus en Weimar)*, traducción para el portugués por Catarina Pires y Marta Manuel de la edición original *Pädagogisches Skizzenbuch*, Munique: Langen Müller, 1925, en *Paul Klee Escritos sobre Arte*, Cotovia, col. Arte, Lisboa, 2001, p.103-163.

¹⁰¹ Paul Klee, *Paul Klee Escritos sobre Arte*, Cotovia, col. Arte, Lisboa, 2001, p.40.

¹⁰² Topología: El orden de la geometría topológica –que se basa en términos como vecindad, proximidad, contigüidad, frontera, límite, relación, deformación, no-corte– es un orden que en términos conceptuales valora lo no-polar frente a lo polar, la vecindad y proximidad frente a la lejanía y la distancia, el contacto frente a la separación, la relación frente a la posición, el sistema frente al elemento, la autosemejanza frente a la igualdad y la diferencia; el tacto y lo sensitivo frente a lo visual.

¹⁰³ Formas fractales: Las formas fractales que se pueden asociar a términos como estructuras generativas, topología, indeterminación, fragmentación, irregularidad, autosimilitud, *zoom*, secuencias, azar, caos, tienen dos

este cuadro de Klee se centra en el polígono cuadrangular irregular y deformado que se presenta en diversas escalas bajo un efecto de *repetición en diferencia*, desde la forma del lienzo –de dimensiones 81x81cm– hasta los pequeños planos de color. Toda la operación plástica se centra en esta figura geométrica que está entre el cuadrado y el no-cuadrado, que al final es una distorsión del cuadrado, y que se presenta en autosimilitud: siempre diferente en tamaño, color y posición.

Esta matriz se sitúa entre lo estático y lo dinámico. La cualidad estática viene dada por el polígono cuadrangular (que remonta al cuadrado, que es un polígono regular estático) en sus diversas escalas, y por la hipotética y apriorística base plana y ortogonal de la retícula. La cualidad dinámica viene dada por el complejo y contradictorio sistema de espirales, la retícula espacial y los planos cuadrangulares superpuestos de número indefinido (que en una primera instancia son cuatro o cinco) que continuamente se interceptan y superponen generando un movimiento blando, oscilante e incesante que relaciona las partes con el todo, en que aquellas se definen y componen bajo el mismo orden que este.

Es a través de esta sutil condición ambigua entre una condición estática y una condición dinámica proporcionada por la retícula, la espiral y por los planos cuadrangulares, y reforzada por los matices y tonos de los colores, que Klee nos presenta el tema del florecer en cuanto una acción espacio-temporal en permanente mutación cuyo ritmo es suave y cadencioso.

Pero aquí, el espacio-tiempo del florecer natural es redefinido y compactado conceptualmente a través de una operación de abstracción anunciada por la matriz plástica por medio de una condición intermedia dada por la integración/fusión de sus propios componentes.

“La realidad se desvanece ante la capacidad de redefinirla entera. Sobre la superficie de papel, ingeniosos mecanismos activan la acción de todos los elementos. (...) Klee acaba con la estabilidad de la visión que busca tan solo un motivo de placer estético en lo visto y exige a esa mirada el ingenio necesario para permanecer activa.”

José García Navas ¹⁰⁴

Se trata de un tiempo no vectorial, sin dirección ni sentido específicos, que continuamente está cambiando, y que no es el tiempo narrativo ni secuencial del florecer natural, sino un tiempo abstracto

características básicas: el infinito detalle y cierta autosimilitud entre las partes y las características del todo; no tienen una dimensión mensurable por un número entero y su fisonomía permanece sensiblemente constante a diversas escalas.

¹⁰⁴ José García Navas, texto “*Abstracción Vital*”, en *DPA – Documents de Projectes d’Arquitectura* 16: *Abstracción*, Ediciones Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, may. 2001, p32.

y compactado. Es un espacio-tiempo-movimiento no lineal dado por la matriz espacial, donde todo funciona como un campo de fuerzas (las estructuras geométricas fundidas, las líneas/bandas entrelazadas, los planos de color, el polígono irregular). Este es un concepto diferente del concepto de espacio tradicional lineal, que se basa en el orden cartesiano, en la geometría euclídea de los volúmenes puros, de las superficies lisas y de las formas regulares, un concepto de espacio que Kandinsky, que fue contemporáneo de Klee, sustituye en su pintura por el concepto de campo y lo define como “porción de infinito determinado por interacción de fuerzas simultáneas”, defendiendo que cada uno de los elementos descritos –y todos a la vez– constituyen la base de una gramática formal que tiene voluntad de sistema. En el concepto de campo de fuerzas el espacio es fluido, es un espacio que se opone al concepto de espacio newtoniano, en el que se basa la física clásica.

“En la base de todo el movimiento está el devenir. (...) también el espacio es una noción temporal. (...) Cuando un punto se torna movimiento y línea, eso requiere tiempo. Lo mismo acontece cuando una línea se transforma en superficie. Del mismo modo, cuando las superficies se mueven para formar espacios. (...) Tenemos, entonces, el espacio de la acción: el tiempo. Naturaleza: movimiento. Solo el punto muerto es intemporal. También en el universo es el movimiento lo que cuenta. (...) En la tierra, la inmovilidad es una parada accidental de la materia. Es una ilusión considerar esta fijación como lo que hay de más esencial. (...) La obra de arte nació del movimiento, ella misma es movimiento cristalizado y es aprehendida en movimiento (músculos de los ojos). (...) A esto corresponde la conjunción simultánea de formas, movimiento y contra-movimiento o, más ingenuamente, de las oposiciones figurativas (en términos de color: utilización de contrastes cromáticos escalonados como en Delaunay). Toda la energía busca un complemento para llegar a la concretización de un estado que reposa sobre sí mismo y que se superpone al juego de las fuerzas. Partiendo de los elementos formales abstractos, pasando por su asociación en seres concretos o en cosas abstractas como números y letras, se produce por fin un universo formal que presenta tal semejanza con la gran creación que basta un soplo para transformar en acto la expresión de la religiosidad, la religión.”

Paul Klee ¹⁰⁵

Conclusiones:

La **espacialidad** del lienzo es dada al observador a través del espacio plano, que poco a poco se vuelve profundo y plano a la vez: no hay figura ni fondo, todo es figura y fondo a la vez, y la percepción viene vinculada por un efecto de zooming entre acercamiento y alejamiento, apelando a una inestabilidad e incertidumbre permanente.

¹⁰⁵ Paul Klee, *Paul Klee Escritos sobre Arte*, Cotovia, col. Arte, Lisboa, 2001, p.41-43.

“¿Será que un cuadro nace de un gesto único? No, se construye pieza por pieza, tal como una casa. ¿Y el observador consigue aprehender el cuadro con una única mirada?”

Paul Klee¹⁰⁶

La espacialidad se configura entre un espacio topológico (dado por la matriz en forma de espiral), un espacio euclídeo (dado por la matriz reticulada) y un espacio afín (dado por el conjunto de planos cuadrangulares superpuestos y paralelos). Es una espacialidad sutilmente dinámica en cuanto campo de fuerzas interactivas resultante de la fusión de estos tres tipos de espacios, que se estructuran respectivamente bajo tres órdenes geométricos distintos: el topológico (de la continuidad, la proximidad, la cadena), el afín (de las relaciones afines, el paralelismo) y el euclídeo (de las coordenadas cartesianas, la distancia, la posición).

Se puede decir, por tanto, que es una espacialidad intermedia que se integra en el “concepto” de lugar gris¹⁰⁷ de Klee, y que se constituye como una espacialidad del entre, fronteriza, sin interior ni exterior, sin principio ni fin, donde el espacio deja de tener límites precisos y orientados, y pasa a ser fluido y deformado en constante mutación. La evocación de ese tipo de lugares también le pertenece al cubismo.

“El símbolo formal de este “no-concepto” es el punto que, en verdad, no es punto ninguno, es el punto matemático. El algo que-es-nada o el nada que-es-algo es un concepto no conceptual de la ausencia de la antítesis. Si dejamos que ese concepto se torne físicamente perceptible (como si hiciésemos un balance en el interior del caos), alcanzaremos el concepto de gris, el punto en que se decide el devenir y el perecer: el punto gris. Este punto es gris porque no es blanco ni negro, o porque es tanto blanco como negro. Es gris porque no está ni encima ni abajo, o porque está tanto encima como abajo.”

Paul Klee¹⁰⁸

¹⁰⁶ Paul Klee, *ob. cit.* p.41.

¹⁰⁷ “Concepto” de gris, lugar gris, punto gris de Paul Klee: “El iniciado tiene la intuición del punto vivo primordial, posee algunos átomos vivos, cinco pigmentos elementales vivos, ideales y determinantes de la forma, conoce ahora un pequeño lugar gris a partir del cual consigue dar el salto del caos al orden.” (Paul Klee, *Paul Klee Escritos sobre Arte*, Cotovia, col. Arte, Lisboa, 2001, p.64). Klee asocia este lugar/espacio/punto gris al caos real-verdadero-auténtico, que defiende no ser un concepto sino un punto o un lugar que está entre el cosmos, en cuanto orden, y el caos, en cuanto desorden, (al cual llama caos antitético). Según Klee este punto o lugar es gris porque ni es caliente ni es frío. Es un punto no dimensional o adimensional, un punto entre dimensiones, un punto en el caos, que tiene como principio la concentración y que desde él irradia en todas las dimensiones el orden despertado de este modo. Para Klee este lugar gris es un lugar/momento cosmogénico al cual corresponde la idea del todo, génesis, principio o creación, y que al final se constituye como un lugar o espacio intermedio en cuanto lugar-espacio-límite de frontera, de umbral y cierre, de reunión, donde las parejas de paradojas se funden y se completan.

¹⁰⁸ Paul Klee, *Paul Klee Escritos sobre Arte*, Cotovia, col. Arte, Lisboa, 2001, p.65.

La **condición intermedia** en este cuadro de Paul Klee es un intermedio conceptual donde el tema “El florecer” es mentor y metáfora al la vez. El tema, plásticamente, es tratado a través de la abstracción sin referencias a lo figurativo, sirviendo como un pretexto para la colocación y experimentación de cuestiones conceptuales en el campo expresivo de la pintura. Así, lo que se explora en este lienzo no es el florecer natural, sino una metáfora de una idea de florecer o crecimiento en cuanto acción en el tiempo, en que el tiempo no corresponde al tiempo narrativo y secuencial de la acción natural, sino que se constituye como un tiempo sin principio ni fin, compactado y presente, como un momento temporal intermedio, impreciso y en permanente mutación. Aquí reside el ámbito intermedio conceptual del lienzo, que se anuncia en esta pintura como un espacio-tiempo de límites indefinidos a través de su matriz plástica. Este espacio-tiempo es evocado por la matriz plástica que se constituye como un sistema intrincado y sutilmente tensionado dado por la integración/fusión de sus propios componentes: desde la figura central, que es un cuadrado irregular, débil y mutante, a los diferentes órdenes geométricos que se entrelazan por medio de las variaciones de matices y gradaciones de tonos. La matriz plástica, que al final es una retícula (figura característica de la práctica vanguardista), no es transparente ni se encuentra oculta, se va volviendo presente por una suave y oscilante apariencia al paso de la mirada interpretativa.

“La retícula reafirma la modernidad del arte moderno de dos maneras distintas. Una de ellas es espacial; la otra, temporal. En el sentido espacial, la retícula declara la autonomía de la esfera del arte. Allanada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, irreal y antimimética. Es la imagen del arte cuando este vuelve la espalda a la naturaleza. En la monotonía de sus coordenadas, la retícula sirve para eliminar la multiplicidad de dimensiones de lo real, reemplazadas por la extensión lateral de una única superficie. La omnipresente regularidad de su organización, no es el resultado de la imitación, sino de la determinación estética. En la medida en que su orden se basa en la mera relación, la retícula es una forma de abrogar las aspiraciones de los objetos naturales a tener un orden propio y particular; la retícula muestra las relaciones en el campo estético como si se produjeran en un mundo aparte, un mundo a la vez anterior y posterior a los objetos naturales. La retícula declara al mismo tiempo el carácter autónomo y autorreferencial del espacio en el arte.

En la dimensión temporal, la retícula es un emblema de la modernidad por ser justamente eso: forma ubicua en el arte de nuestro siglo, inexistente en el arte del siglo pasado. (...) Al “descubrir” la retícula, el cubismo, De Stijl, Mondrian o Malevitch desembarcaron en un territorio completamente desconocido. O lo que es lo mismo, desembarcaron en el presente, declarando la pertenencia al pasado de todo lo demás.”

Rosalind E. Krauss¹⁰⁹

¹⁰⁹ Rosalind E. Krauss, *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*, Alianza Forma, Madrid, 2002, p.23.

25.1 |

25.2 |

25 | ENTRE OCUPACIÓN Y DESOCUPACIÓN ESPACIAL, Jorge Oteiza

25.1 | Vidrios-sandwich para el estudio de la Pared-Luz 1956 25.2 | Cajas Metafísicas, 1958-59

2.3. CAJAS METAFÍSICAS DE OTEIZA: ENTRE OCUPACIÓN Y DESOCUPACIÓN ESPACIAL

La denominación “**Cajas Metafísicas**” se refiere a una decena escasa de obras en chapa de hierro realizadas por Oteiza entre 1958-59. Estas piezas forman parte del conjunto de esculturas que el escultor llamó “*Cajas Vacías*” (poliedros vacíos), y que constituyen diversos ensayos sobre la desocupación del cubo. Son el resultado del proceso experimental que Oteiza desarrolló a lo largo de la década de los 50 y que culmina en 1959 con las obras “*Oposición de dos diedros*” y “*Momento espiritual*”. La intención es abrir las *Cajas Metafísicas* hasta el límite de su descomposición y suprimir definitivamente su expresión plástica. Esta última obra se presenta concretamente como un triedro, que es la unidad mínima que servía para configurar las *Cajas*:

“El sitio de la estatua queda definido por su desocupación, como un mueble vacío. Esta nada elemental, que es nuestro punto de partida, es ahora punto de llegada. Lo que antes era revelación de lo que tenemos, comunicación, se convierte ahora en incomunicación, en contradicción con el tiempo de la naturaleza, en identificación espiritual con nuestra intimidad personal.”

Jorge Oteiza ¹¹⁰

Los límites geométricos de las *Cajas* de Oteiza van más allá del propio objeto, tal como ocurre con los *cuadrados* de Malevich ¹¹¹, como queda patente en la serie de los “*cuadrados negros sobre fondo blanco*”, que son en realidad trapecios o cuadriláteros irregulares cuyos ángulos aluden al exterior de la figura. Lo importante ya no es solamente lo que es “*materia visible*” y lo que “*está dentro*”, sino también lo que es invisible y lo que está fuera o alrededor, así como la interacción que esos elementos experimentan, ya que en los cuadros de Malevich el espacio no es algo estático, sino algo que fluye; en ellos la geometría euclídea sufre deformaciones y discordancias, que se encuentran implícitas en las figuras. Los cuadrados sobre un fondo blanco infinito y homogéneo se presentan en un mundo ingrátido, flotante, ordenado y en movimiento. Las figuras bidimensionales se desligan de la tela, generándose espacios-construcciones tridimensionales de significado abierto en una estructura unitaria. Del mismo modo, la *Caja*, partiendo de un cubo euclidiano, genera un campo de fuerzas que traspasa sus límites físicos, invisible pero conceptualmente presente.

Se trata, en efecto, de una escultura conceptual, física y metafísica, que crea un campo de “visibilidad” más allá de sí misma. Una escultura con límites imprecisos que funciona como una fuente de energía que emana un campo vibratorio más allá de su definición física.

¹¹⁰ Jorge Oteiza, *El final del arte contemporáneo*, sucinto comunicado sucinto, Lima, abr. 1960; en *Jorge Oteiza creador integral*, Los Autores, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 1999, p.14.

¹¹¹ En su memoria para Sao Paulo, Oteiza consideraba los cuadros de Malevich (1915-20) como un “*vacío bidimensional surcado por multitud de elementos planos flotantes.*”

“La superficie delimitadora de tal escultura no solo define las fuerzas configuradoras que constituyen la obra, sino que establece asimismo los límites que se permite alcanzar a estas fuerzas. Esto no significa, por supuesto, que el efecto vectorial se detenga en las fronteras de la escultura. Al contrario, he procurado poner de relieve que las fuerzas visuales de un objeto atraviesan sus confines penetrando en el espacio circundante. Pero el alcance de esa penetración viene determinado por el tamaño y la fuerza del objeto portador de la dinámica. (...) Cuando en una escultura se muestra una silueta diversificada, juega con el espacio circundante de varias maneras. Lo penetra y lo empuja, y crea también, a través de sus propias concavidades, contrafuerzas con base en el exterior, que invaden el cuerpo escultórico. Cuanto más simple es la forma del objeto, más sencilla es la estructura de su interacción con el espacio circundante. Una escultura compleja se entrelaza con el espacio en una rebuscada acción de machihembrado, estando por consiguiente inextricablemente unida a él, en tanto que un cubo o una esfera sencillos parecen bastante separables.”

Rudolf Arnheim ¹¹²

Oteiza estudia la obra de Malevich y crea, en una especie de homenaje inicial, la **Unidad Malevich**¹¹³, que es una superficie dinámica, ligera y flotante, en forma de polígono trapezoidal, con la cual inicia formal y conceptualmente la exploración del “*hiperespacio dinámico*”¹¹⁴. A partir de aquí desarrolla las “*unidades livianas*” con las que intenta superar la idea de *estatua-masa* (pesada y cerrada), para

26 | CUADRADOS NEGROS SOBRE FONDO BLANCO, última exposición futurista '0.10', Petrograd 1915, K. Malevich

¹¹² Rudolf Arnheim, *El poder del centro-estudio sobre la composición en las artes visuales*, versión española de Remigio Gómez Díaz, Alianza Editorial, Madrid, 1984, p.72.

340 | ¹¹³ Oteiza define la *Unidad Malevich* como la pequeña superficie de naturaleza formal, liviana, dinámica, inestable y flotante que Malevich nos dejó en el vacío del plano: Formalmente la *Unidad Malevich* es un polígono trapezoidal cuya dinámica intrínseca viene dada por la combinación de un elemento estático (o ángulo recto) y otro dinámico (la línea diagonal): “La *Unidad Malevich* es un cuadrado irregular con capacidad para trasladarse por toda la superficie mural, en trayectos diagonales. ¿De dónde le viene a esta forma su cualidad dinámica? Sencillamente, de su exterior, donde un desarrollo previamente planteado, en diagonales, como función dinámica del muro total, ha salido en busca de lo que era una representación estática en cualquier lugar elegido en el plano por el pintor, para conformarla a su nueva función.” (Jorge Oteiza, *Propósito Experimental 1956-1957*, escrito para su participación en la IV Bienal de São Paulo en 1957, publicado en su catálogo individual). Malevich significa para el escultor el único fundamento vivo de las nuevas realidades espaciales.

¹¹⁴ Para Oteiza el *Hiperespacio* es una región del espacio temporal más allá de las tres dimensiones espaciales.

abordar la de *estatua-energía* (liviana y abierta), como nueva conciencia estética. La noción dinámica de la conceptual *Unidad Malevich* se muestra en estas *Cajas* desde el objeto en sí, hasta la estructura del hiperespacio.

Las *Cajas Metafísicas* se construyen a partir de las unidades *Malevich*, con las que Oteiza emprende la investigación y especulación del hiperespacio dinámico. Son también una consecuencia del *Muro*¹¹⁵ que, a su vez, es la sección virtual del hiperespacio teorizado en 1944 como principio estético de su escultura, y que más tarde se convirtió en un modelo experimental (la *Pared-Luz*¹¹⁶), que evocaba plásticamente la geometría curvada del espacio-tiempo del Universo.

Desde el punto de vista constructivo-formal, la *Caja* está constituida por varias piezas planas en forma de 'L' y/o de trapecio. Se trata de unas formas en cierto modo contradictorias, llenas y vacías, pesadas y ligeras, que por su carácter incompleto parecen tanto "cerrar" como "abrir", delimitando una cierta porción de espacio, al mismo tiempo que lo dejan expandir. Y parece que el trozo de metal que falta en la pieza en "L" es el resultado de la intersección de la misma con un "*volumen de espacio*", un espacio que, de este modo, se hace presente en la escultura, tal como ocurre con el "fondo blanco" de los cuadros de Malevich.

27.1 |

27.2 |

27.3 |

27 | COMPOSICIÓN SUPREMATISTA 27.1 | Pintura suprematista, 1917-18

27.2 | Aeroplano en vuelo 1915 27.3 | Realismo pictórico de una campesina a dos dimensiones (Cuadrado rojo) 1915, K. Malevich

¹¹⁵ Según Oteiza, el *Muro* recibe los poderes espaciales del exterior: "*Así, el nuevo Muro siempre resultará abierto, de un equilibrio descompuesto, inestable y que se va restableciendo en el exterior. (...) El Muro es el corte físico de un espacio cilíndrico preparado como los dados que el artista va a proyectar*". » (Jorge Oteiza, *Carta a los Artistas de América*: informe sobre el arte nuevo de la posguerra, Revista de la Universidad, Popayán, Colombia, 1944; en "*Propósito Experimental 1956-1957*", escrito para su participación en la IV Bienal de Sao Paulo en 1957, publicado en su catálogo individual)

¹¹⁶ Las *Pared-Luz*, construidas en 1956, eran maquetas de vídeos superpuestos que contenían *Unidades Malevich* (papel recortado) y que se completaban bajo iluminaciones variadas. A través de las maquetas, Oteiza transpone la pintura *plana* de Malevich con la espacialidad del *Muro*. En las maquetas encuentra la revelación del vacío como esencia metafísica del espacio: "Con una luz artificial de lado y con el sol alto, el resultado es impresionante. (...) El aire se convierte en luz. El vacío, en cuerpo espacial desocupado y respirable por las formas. Aquí una forma puede ensayar un giro completo, avanza, "retraslada", retrocede, se pone de perfil y se gira. Proyecta y recibe sombra. La sombra crece o disminuye, se hace más intensa y se completa como una misteriosa zona de penumbra. La penumbra se perfora de luz". Jorge Oteiza, *ibidem*.

“La Caja se encuentra desocupada de todo objeto: es un espacio desocupado, libre, aislado. Puro, absoluto, un vacío de naturaleza metafísica. El escultor renunció a crear más esculturas-objeto que continuaran ocupando el hiperespacio. Ahora la Caja comprende el espacio del Universo. La caja se convierte en continente absoluto de todos los objetos posibles que habitan el hiperespacio, “es” el propio hiperespacio. La “Caja vacía” no tiene nada dentro porque constituye en sí misma el Universo en su totalidad.”

Alberto Rosales ¹¹⁷

Se crea una operación formal dinámica de intersección de sólidos y planos llenos y vacíos, en una exploración de desocupación y ocupación espacial donde la idea de cubo –conceptualmente entendido en presencia y en ausencia– es la entidad primaria, y donde el material es un elemento secundario. Por consiguiente, el pliegue, compuesto por un conjunto de planos de espesor fino, no es una operación constructiva, sino una cualidad formal y significativa, un residuo resultante de esta operación de intersección.

Así, en las *Cajas* el *pliegue* se puede asociar a una idea de continuidad y cambio, a la iteración por diferencia, a lo no-abierto y lo no-cerrado, a lo inacabado, lo inestable, lo flexible. Y el hierro se puede asociar a lo denso, lo pesado, lo duro, lo fuerte, lo *matérico* resistente. La conjugación de estos dos términos en el *pliegue de hierro* crea un espacio estético-conceptual de relación entre lo fuerte y lo débil: el hierro se flexibiliza y se vuelve frágil, el cubo se rompe y se transforma dejando una memoria suya, y la *Caja* se configura en un espacio-forma ambivalente: receptivo y proyectivo, estable e inestable. En la relación lleno-vacío, denso-ligero, tanto el *pliegue de hierro* como el *vacío*, que se densifica y dinamiza (en tanto que *volumen de vacío* y *pliegue de vacío*), se tornan recíprocamente presentes, conjugándose para constituir el objeto.

Con la intención de conquistar el vacío, Oteiza procura la *desmaterialización* de aquello que es material (que se vuelve presente como un residuo), pero lo hace trabajando tanto la *materia* como la *no-materia*. El vacío es utilizado y entendido, conscientemente, como *figura manipulable*, y se convierte en material escultórico con un sentido específico, aunque para eso sea necesario contar con el material hierro, lo que en cierto modo supera la materialidad inherente del objeto escultórico, toda vez que la escultura está hecha de materia¹¹⁸, de algo susceptible de ser tallado y modelado físicamente.

¹¹⁷ Alberto Rosales, texto *Más Allá de la Escultura*, en “*Jorge Oteiza creador integral*”, Los Autores, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 1999, P.55.

¹¹⁸ Según el filósofo Eugenio Trías *materia* significa “madre”, “matriz”, y es inherente a lo matricial, a lo materno; es lo que tiene que ser ordenado y organizado hasta llegar a constituir un mundo: un cosmos. En Eugenio Trías, *Ciudad sobre Ciudad – Arte, religión y ética en el cambio de milenio*, Ediciones Destino, Barcelona, 2001, P.143

A través de esta dinámica se crea un espacio de relación entre *materia* y *no-materia* dado por la fuerte interacción entre el lleno (la materia densa, perceptible) y el vacío (la “no-materia”, o una materia más sutil, incorpórea, no visible y no palpable).

El material¹¹⁹ de esta escultura es el espacio entendido como *masa activa* y el conjunto de las láminas de hierro entendido como *superficie activa*, que constituyen el objeto con un determinado orden. La superficie activa parece cortar o romper con la masa activa –*espacio-temporal*– haciéndola presente.

El objeto se define por una materia y una no-materia inmanentes a través del hierro, como presencia, y del vacío como ausencia-presente respectivamente, generándose un campo de fuerzas geométricas que nace desde esa relación dinámica de oposición y complementariedad, y que se extiende hacia fuera, hacia el *hiperespacio*, hacia fuera de sus dimensiones espaciales y formales. El lleno, el vacío, así como el *hiperespacio*, se hacen perceptibles mediante la presencia relacional de los pares de opuestos.

El espacio de la escultura es, sobre todo, conceptual, expandiéndose más allá de la propia forma. Se trascienden los límites de lo visible y de lo formal, y el espacio adquiere un nuevo estatuto: se convierte en un espacio-tiempo presente, susceptible de ser percibido.

De este modo la Caja, aunque inicialmente hubiese sido formalizada por Oteiza a través de una idea de “conquista del vacío”, se concreta en la dinámica de interrelación entre los opuestos y pares dialécticos que contiene como un *objeto-energía*, y la escultura se entiende como un *campo de fuerzas* donde lo vacío y lo lleno se constituyen como figuras.

“En todas ellas un triedro fundamentalmente estático se proyecta a través del espacio-tiempo hasta que, súbitamente, su extensión sufre un brusco quiebro, como si fuera atraída desde el extremo opuesto del hiperespacio, precipitándose hacia esa zona con un ímpetu plástico que, tras alcanzarla, continúa propagándose en todas las coordenadas espaciales, trazando en su recorrido distintos planos que revelan finalmente las proporciones de una caja cúbica. Una caja vacía, en cuyo interior no hay nada. ¿O tal vez sí?”

Alberto Rosales¹²⁰

Las *Cajas Metafísicas*, en tanto ensayos del proceso experimental de Oteiza sobre la desocupación del cubo, se constituyen como representaciones de un espacio matriz complementario, dinámico e intencionalmente *no concluido* –presentándose física y conceptualmente *en abierto*– un espacio que se formaliza en la interacción entre: materia/campo energético, *cubificado/no-cubificado*, lleno/vacío,

¹¹⁹ Entendido como “materia trabajada”: ordenada y organizada.

¹²⁰ Alberto Rosales, *op. cit.*, p.54.

densidad/ligereza, positivo/negativo, interior/exterior, ortogonal/no-ortogonal, cartesiano/no-cartesiano, receptivo/proyectivo, ocupado/desocupado, figurativo/abstracto, mental/espiritual, físico/metafísico, presencia/ausencia.

En cuanto a la relación dialéctica de presencia-ausencia, y según el filósofo Jacques Derrida, la *metafísica* de la tradición cultural del pensamiento occidental se asienta en el *logocentrismo*¹²¹ que propone el privilegio de la *presencia* en detrimento, por consiguiente, del valor de la *ausencia*. En estas *Cajas* Oteiza transgrede esta *metafísica*, y de un modo general en gran parte de su escultura, toda vez que propone una relación no logocéntrica entre la presencia y la ausencia.

Oteiza lleva a cabo la *desocupación del cubo* rompiendo, vaciando y dislocando la forma cúbica referencial originaria: el arquetipo cubo. El cubo es, en efecto, el referente arquetípico y conceptual de esta escultura. Pero la desocupación que se propone en las *Cajas* no es la meramente física, de un sólido, por rompimiento de una masa, sino “*el rompimiento de la neutralidad del espacio libre, a favor de la estatua, o de un espacio bajo condiciones que la estatua necesita liberarse, pero siempre por un sistema lógico y creciente de formas elementales, de matrices intrínsecamente espaciales, capaces de conjugación*”, a favor de una “*liberación de la energía espacial en la estatua, por fusión de unidades formales livianas, esto es, dinámicas o abiertas*”¹²². El *descubificar* y el *cubificar* son operaciones metafóricas patentes en las *Cajas*, “no se trata tanto de una operación constructiva como de una operación significativa. (...) En las *Cajas* Oteiza plantea la síntesis de las obras realizadas sobre la desocupación del cubo. Se trata de una operación –valga el contrasentido– de racionalización poética. (...) Cubificar significa explicitar las cualidades ambientales en un contexto de universalidad significativa, representado por el cubo en el campo de las formas tridimensionales. La referencia al cubo permite enunciarlas a través de la forma, la luz y la materia, de una manera conceptual y genérica.”¹²³

Oteiza propone una escultura por desocupación espacial, en la que según él “*el Hombre se plantea y busca lo que le falta*”, lo ausente, una escultura receptiva y de servicio espiritual; y rechaza la escultura (el arte en general) formalista, expresiva y llamativa, de mera ocupación formal. Según defiende

344 | ¹²¹ Para Jacques Derrida, el “logocentrismo” de la tradición cultural del pensamiento occidental se basa en una axiología jerárquica que establece un orden de valores entre los pares de opuestos, subordinando siempre uno de los dos términos al otro: “(...) *norma/anormal, standard/parasita, lleno/vacio, serio/no-serio, literal/no-literal* (...) *positivo/negativo, e ideal/no-ideal*.” En Jacques Derrida, artículo “*Limited Inc. Abc*”, *Glyph.2*, 1977, p.236. Según Derrida, es una estructura de pensamiento que concibe el mundo como una base de polaridades, y cuya organización depende de un sistema de “prioridades”.

¹²² Jorge Oteiza, *Propósito experimental 1956-1957*, escrito para su participación en la IV Bienal de Sao Paulo en 1957, publicado en su catálogo individual.

¹²³ Pedro Burgaleta, texto “*El ‘espacio matriz’: Un punto de encuentro entre dibujar y proyectar*”, en “*Dibujar lo que no vemos*”. *Actas del X Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Universidad de Granada, 2004.

Oteiza, para la previa caracterización espacial del arte es necesario establecer conceptualmente una primera polaridad: desocupación espacial – ocupación espacial; afirma que lo mismo se puede encontrar definido en la prehistoria por la oposición estética entre la naturaleza del Cromlech frente a la del Trilito: *“En el Cromlech vale el círculo espacial vacío, marcado exteriormente por la línea secundaria de unas piedras. En el Trilito, el espacio sólo importa como sitio para la ocupación formal de las tres piedras que constituyen la estatua. (...) En el Trilito comienza la actividad formal llamativa: el espectáculo. El Cromlech es la actividad espiritual del Hombre que opera por primera vez en el espacio receptivo como conciencia metafísica.”*¹²⁴

Las *Cajas Metafísicas* se alejan formalmente del rígido cubo euclidiano y se vuelven “*objetos desocupados*” de forma y espacio dinámicos, pero sin perder completamente el referencial del cubo originario: se llega a la desocupación espacial (el vacío) por polarización con la ocupación espacial (el lleno).

Se instala el *espacio cromlech*¹²⁵ que según Oteiza es una suerte de espacio cero, un espacio mínimo: en las Cajas significa la desocupación espacial, el área de silencio, el “cero espacial y expresivo”, el signo vacío y de neutralidad.

Estas *Cajas* de Oteiza tienen también una lectura arquitectónica en la medida en que, por un lado presentan un espacio que puede ser conceptualmente ocupable, y por otro son objetos que han de ser *recorridos* y visualizados desde diferentes ángulos para poder ser entendidos, encontrándose la cuarta dimensión integrada implícitamente.

En su estudio sobre los límites de la escultura Rudolf Arheim afirma que *“a la escultura pertenece tan solo su efecto, como una cualidad pasiva. En una concavidad se percibe el impacto de una fuente externa, pero solo el impacto, no la fuente, pertenece a la escultura.”*¹²⁶. Esta carencia de apertura espacial de la escultura debido a su cualidad pasiva, en estas *Cajas* se ve traspasada por la especialidad y dinámica que proponen: el objeto se “espacializa” más allá de sus propios límites.

¹²⁴ Jorge Oteiza, en *Memoria* de la propuesta de Montevideo, 1959.

¹²⁵ Este *espacio cromlech* de Oteiza deriva de sus meditaciones sobre los cromlechs microlíticos del Monte Aguiña, donde las piedras tienen la función espiritual de subrayar el vacío. “Cromlech eran espacios vacíos que, en tanto que lugares sagrados, servían para apelar a los seres y los dioses de la naturaleza. (...) eran construcciones imaginarias espirituales para la muerte”. Jorge Oteiza, comentario a propósito de una exposición parisina sobre el espacio *Ma*; publicado en un diario vasco, 1979.

¹²⁶ Rudolf Arheim, *op. cit.*, p.72

“La inquietud experimental conduce del lleno al vacío, de la masa a la energía; y de la escultura como arte aplicada a considerar que determinados hallazgos en el terreno escultórico podían tener una traducción arquitectónica”

Javier San Martín ¹²⁷.

En las *Cajas Metafísicas* queda patente una idea de reversibilidad –en la condición dinámica entre sentidos opuestos– de ambivalencia –en el valor simultáneo de los pares opuestos–, y de ambigüedad –en la posición del objeto, que puede ser indefinida y variable, toda vez que su valor y sentido específico no dependen de la posición física que tienen en el espacio, sino de las características intrínsecas y extrínsecas del propio objeto: aunque muchas tengan unos soportes discretos, estos no sirven para definir una posición específica, sino para acentuar la ligereza de la caja, volviéndola flotante, y enfatizando el sentido trascendente de su *desmaterialización* física.

Es esta reversibilidad, ambivalencia y ambigüedad la que produce la “*imagen activa*” que las *Cajas Metafísicas* evocan física y conceptualmente: por la materialización y desmaterialización de la forma cúbica; por la relación entre el objeto y el hiperespacio; y por el hecho de, por un lado aproximarse al objeto arquitectónico por la apertura espacial que propone, y por otro, de alejarse de él por la posición relativa que puede tener en el espacio.

El carácter metafísico de las *Cajas*, manifiesto en la concepción estética de Oteiza, se expresa a través de la tensión espacio-formal entre lleno y vacío, y de su consecuente expansión hacia un espacio externo próximo, donde el objeto escultórico comunica más allá del significado de la propia materia y forma. La escultura se anuncia como un *espacio de tensión* entre el cubo arquetípico y el *hiperespacio*, y es entendida aquí como una actividad de formas que ocupa un espacio y como un espacio desocupado, donde tanto la *materia densa* (el hierro) como la *no-materia* (el vacío) son materiales activos que ocupan y desocupan simultáneamente.

“Necesito para mí mismo, en mi escultura, un sitio espiritual libre, a mi lado, vacío, inmóvil, lejano, duro -duro, en cierto modo hacia fuera–, desnudo, protestante – protestante, en cierto modo hacia fuera –, insoluble y trascendental”

Jorge Oteiza ¹²⁸.

Ese sitio persistentemente buscado por Oteiza, ¿estará en sus *Cajas Metafísicas*?

¹²⁷ Javier San Martín, “*Pasión y paradoja – Oteiza, el escultor de la arquitectura*”, *Arquitectura Viva* nº89-90, Arquitectura Viva S.L., Madrid, 2003, p.131.

¹²⁸ Jorge Oteiza, *Propósito experimental 1956-1957*.

2.4. EL GRAN VIDRIO, DUCHAMP: UN UMBRAL ENTRE APARIENCIAS, REFLEJOS E INVISIBILIDADES

“La pintura pura no es interesante en sí misma como fin. Para mí, el objetivo es algo más, es una combinación o, al menos, una expresión a la que solo la materia gris puede lograr darle forma.”

Marcel Duchamp ¹²⁹

“**Es un umbral** (un espacio donde la materia gris da forma a una combinación) **en el que convive una percepción simultánea de lo que hay a ambos lados**, sin estar presentes estos. Y en ambos **hay una suspensión del yo**, como si uno conociera la ciencia íntima de los intercambios entre lo arbitrario y lo necesario.”

Luis M. Mansilla ¹³⁰

El enigmático *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp—*Le Grand Verre: La mariée mise à nu par ses célibataires, même*—, realizado entre 1915 y 1923 ¹³¹, puede ser considerado como la obra que mejor conceptualiza el paradigma de la inmaterialidad, la transparencia y el movimiento, conceptos que fueron idolatrados por el arte y gran parte de la arquitectura del siglo XX, y que todavía siguen siendo trabajados por muchos arquitectos contemporáneos. Este paradigma se ha ido convirtiendo paulatinamente en el de la “transparencia translúcida” ¹³², concepto venerado por algunas obras de arquitectura actuales, como muchas de las que presentamos en la presente investigación. Podríamos decir que el Gran Vidrio constituye la máxima conceptualización del **lugar intersticial: un umbral fronterizo y multidimensional en permanente devenir, entre apariencias, reflejos e invisibilidades**; un lugar que se expresa a través de una inmaterialidad materializada, una transparencia translúcida y un movimiento/evento que, intencionalmente, no se detiene.

¹²⁹ En Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, (1ª ed.: Massachussets Institute of Technology, 1993) 1997. Citado por Luis M. Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, col. Arquíthesis nº10, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002, p.171. Subrayado por la doctoranda.

¹³⁰ Luis M. Mansilla, *op. cit.*, 2002, p.171. Subrayado por la doctoranda.

¹³¹ El Gran Vidrio consta de dos cristales (uno superior y otro inferior), formando en total un rectángulo de 2,275 m por 1,758 m. Obra realizada en Nueva York entre 1915 y 1923, rota en 1927 y restaurada por el propio Duchamp en 1936. Cf. Juan Antonio Ramírez, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, (1ª ed.: mayo 1993) 2000.

¹³² Hablamos de una “transparencia translúcida” física y metafórica, donde lo intermedio, lo intersticial, lo fronterizo y lo ambivalente/multivalente son modalidades *–figurales–* presentes. Es el actual paradigma de la “transparencia translúcida” o, como diría Kipnis, del “efecto fenomenológico de lo translúcido” o mismo, como diría Buci-Glucksmann, de la “imagen-flujo”, que según Paul Virilio se expandió a partir de finales del siglo XX, con los desarrollos de la tecnología y con la introducción de la velocidad.

28.1 |

28 | ENTRE APARIENCIAS, REFLEJOS E INVISIBILIDADES, Gran Vidrio, 1915-23, M. Duchamp
 28.1 | Gran Vidrio, Museo del Arte Contemporaneo, Estocolmo 28.2 | 28.3 | Fotos de la doctoranda
 del Gran Vidrio, Tate Galery, Londres, 2011 28.4 | Gran Vidrio

28.2 |

28.3 |

28.4 |

Entendemos esta obra como una *instalación-diagrama*, una *instalación-escritura* o una *instalación-texto* a descifrar. Es decir, y como afirma el propio Duchamp, esta obra ha sido dejada “definitivamente inconclusa”, como si se tratara de una matriz, para ser recreada indefinidamente y nunca completamente descifrada, realizada o concluida. Es una **obra de naturaleza lingüística-plástica que es “matriz” y “objeto” a un tiempo**, un espacio intermedio -físico y conceptual- reversible, ambivalente (o multivalente) y fronterizo, de categoría matricial y objetual ¹³³. Se trata de una obra que recupera la noción de idea, de sinsentido y de relación imprecisa (contingente) para el arte, donde la imagen representa un concepto, lo visual se disloca de lo verbal (la mirada se desconecta del lenguaje/texto/frase/título) y se produce una ruptura en las relaciones de complementariedad (del sentido, de la certeza, de lo instituido, de la cultura).

El Gran Vidrio es una obra verdaderamente duchampiana. No busca el sentido estético, sino que pretende conmover la certeza y la “mirada glacial” de un público que ve y olvida inmediatamente. Su objetivo es provocar, desencadenar o suscitar la posibilidad de un acontecimiento diferente, innovador y único, que permita “crear un pensamiento nuevo para ese objeto” (Duchamp), obra o ámbito. Ese acontecimiento imprevisible, dislocador y transformador tiene lugar en ese espacio intersticial efímero que es “la obra puesta en acto en lo espacial” –el Gran Vidrio y toda su contextualización espacio-temporal–. Se trata de un acontecimiento o evento que puede producirse en el intercambio fugaz, contingente, infra-ligero que se produce entre “lo que se da-a-ver” y “la mirada de quien mira”, que Duchamp supone “glacial” y a la que hay que *con-mover*.

29 | LO AMBIVALENTE Y LO OPACO, todo lo contrario del Gran Vidrio,
29.1 | Foto, Porte, 11 rue Larrey, París, 1927, Duchamp 29.2 | Fresh Widow, 1920, M. Duchamp

Como ya hemos referido¹³⁴, el Gran Vidrio puede ser considerada la obra que mejor representa/presenta el concepto de *límite* de Eugenio Trías ¹³⁵, un **lugar-límite fronterizo, ambivalente y generador/transformador** en tanto que *cerco fronterizo* (ontológico) y en tanto que *espacio-luz* (topológico).

¹³³ Cf. capítulo II, 5.4.: Categorías de lo intermedio: matricial y objetual.

¹³⁴ Cf. capítulo II, 3.4.3. De lo ontológico a lo topológico: el límite como espacio-luz.

¹³⁵ Cf. Eugenio Trías, *Los límites del mundo*; Ariel filosofía, Barcelona, 1985; Eugenio trías, *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991; y Eugenio Trías, *Razón fronteriza*, Destino, Barcelona, 1999.

Trías diría que esta obra es intencionalmente un *limes* —“franja oscilante de territorio llena de precariedad y de difusos contornos” que se comprime o dilata en consonancia con la marcha de la reflexión—, un *cerco fronterizo* entre el *cerco del aparecer* (de lo conocido, lo decible o lo que “puede decirse”) y el *cerco hermético* (del misterio, de lo inefable o lo que “debe callarse”). Es esa **banda intermedia de transición, intercambiadora y fronteriza** que une y separa a la vez, y que confiere significado: **un espacio de posibilidad**.

El Gran Vidrio parece intentar acercarse a ese inefable *espacio-luz*, luminoso y fundante, del que habla Trías en su filosofía del límite: un “espacio lógico, o dicho de forma expresiva espacio-luz, donde esa luz es *logos*, palabra, razón”¹³⁶. Un espacio o una espacialidad que, como el mismo Trías explica, es síntesis o cobijo de potencias antagónicas, “potencia de unión-y-diferenciación”, coincidencia de identidad y diferencia, unidad dinámica y creativa que contiene la escisión arquetípica conjunción/disyunción¹³⁷. Es decir, un ámbito intersticial en el que se funde la máxima luminosidad/transparencia con la máxima tiniebla/opacidad, en una composición entre lo visible y lo invisible, lo inmanente y lo trascendente. Trías sostiene que el *espacio-luz* es un “campo de existencia” en el cual cohabitan “**la inmanencia trascendente y la trascendencia inmanente**”, tal como afirmó Duchamp a propósito de su Gran Vidrio. Como refiere Alberto Sucasas¹³⁸, es “matriz originaria de las positivities máximas (el ser; el pensar) más sus sombras reactivas (el no-ser o nada; la sinrazón o la locura)”. Se trata de un lugar que, según la tesis de Octavio Paz en *Apariencia Desnuda*¹³⁹, esta obra de Duchamp ejemplariza magistralmente, entre imágenes, reflejos, sombras y proyecciones. Es un *inframince*-*infra-fino* instantáneo- de transparencias y translucideces físicas y perceptivas, que se pliega y despliega más allá de la imagen espejada y refulgente.

Por constituir un arquetipo, el *espacio-luz* de Trías, según Sucasas, es susceptible de un doble modo de mostración: como *idea* (modo filosófico-conceptual) y como *símbolo* (modo artístico-figurativo). Por consiguiente, en *Los límites del mundo* Trías recurre a la interpretación del Gran Vidrio de Duchamp para elucidar mejor su concepto de *espacio-luz*. Como ya hemos dicho, el Gran Vidrio es la obra que, en su idea y representación plástica, mejor representa/presenta el *espacio-luz*, puesto que,

¹³⁶ Eugenio Trías, *Los límites del mundo*; *idem*, 1985, p.240.

¹³⁷ Eugenio Trías, *Razón fronteriza*, Destino, Barcelona, 1999. Trías, en *La memoria perdida de las cosas*, describe el **espacio-luz** como instancia última de inteligibilidad y como condición trascendental de la duplicidad ser/nada. Esta es la naturaleza “simbólica” del límite, que según Alberto Sucasas, Trías definió como la “*escisión unitaria*” o “*unidad escindida*” en el entrecruzamiento de lo Mismo y lo Otro. Cf. E. Trías, *La memoria perdida de las cosas*, Taurus, Madrid, 1978.

¹³⁸ Alberto Sucasas, “*Pensar la frontera, la filosofía del límite de Eugenio Trías*”, en AAVV *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, Destino, Barcelona, (1ª ed.) nov. 2003, p.9.

¹³⁹ Octavio Paz, *Apariencia Desnuda – La obra de Marcel Duchamp*, Alianza Forma/Era, Madrid, (1ª ed. 1989) 2003.

según Trías, el Gran Vidrio es “puro límite” —en su visión de canto (línea vertical)— a la vez que es “puro espectro de reflejos, refracciones y transparencias” —en su visión frontal (plano condensado y expandido)—.

Para Trías la pura transparencia física del Gran Vidrio, immanente y trascendente a un tiempo, donde todo se condensa (superficie de vidrio) y todo se expande sin límites precisos (espacio físico, psíquico y mental), es trasunto plástico de la transparencia pura del *espacio-luz*. Una “pura transparencia” que al final, como veremos, se vuelve “enigmática translucidez”. Entre un más acá y un más allá de múltiples dimensiones, el fronterizo *espacio-luz* que defiende Trías se instala como cualidad inherente del Gran Vidrio. Y en ese *espacio intersticial* que el Gran Vidrio simboliza, y al que Trías denomina *espacio-luz*, “la *ontología trágica* del ser del límite se libera en la clara exposición de su transparencia cuajada de paradojas.”¹⁴⁰.

“Incluso allí donde no hay existencia ni suceso, allí también rige la razón desde esa doble frontera que abre y libera espacio, espacio lógico, o dicho de forma expresiva espacio-luz, donde esa luz es *logos*, palabra, razón. Podría decirse, todavía desde la perspectiva trágica o expresionista, que ***mundo y sinmundo se rozan en la frontera***. Pero que ***esa frontera, que a ambos determina, debe pensarse no como espejo que deja en sombras su reverso, sino como cristal translúcido o lámina de vidrio*** en donde lo que pueda o no suceder dentro del anverso y del reverso se dan *cita en la diferencia*.”

Eugenio Trías¹⁴¹

El Gran Vidrio, tal como su mismo nombre indica, es un gran y único plano de cristal incoloro y transparente, enmarcado por perfiles metálicos y dividido en dos partes, dos láminas: en la superior está dibujada la “novia”, la “*mariée*”, como dice Duchamp; en la inferior se encuentra los “solteros” (“*ses célibataires*”) y otras figuras, componiendo una especie de mecanismo iconográfico complejo e indescifrable. Es decir, es un díptico transparente de dos caras —anverso y reverso—, limitado por una estructura metálica. Como explica Trías en *Los límites del mundo*, si miramos el Gran Vidrio de lado —visión “de canto”—, es decir, si nos colocamos frente a él lateralmente, vemos únicamente una “**pura línea, un eje vertical que se prolonga hacia lo indefinido**”, que no deja visualizar ni el anverso ni el reverso de la lámina, puesto que “ambos se quedan absorbidos en esa línea que progresa sin remisión”¹⁴².

Toda reflexión de Trías sobre la línea o frontera halla en este “eje-*limes*” del Gran Vidrio su genuino fundamento o sentido, pues como el mismo Trías dice “en esta visión privilegiada del ‘Gran Vidrio’

¹⁴⁰ Marta Díaz Llorente, “*Estela del límite: arte y filosofía*” en AAVV. *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, Destino, Barcelona, 2003, p.224.

¹⁴¹ Eugenio Trías, *Los límites del mundo*; Ariel filosofía, Barcelona, 1985, p.240. Subrayado de la doctoranda.

¹⁴² Eugenio Trías, *op. cit.*, 1985, p.241. Subrayado de la doctoranda.

todos los trazos y figuras en él proyectadas (desde la 'n' dimensión) quedan absorbidos por la más pura de todas las transparencias, la de esa línea o eje vertical, cuyo barrido en profundidad no tiene fin. La más pura de todas las transparencias subsume en lo oscuro todo lo que no sea la pura esencialidad de la línea. (...) El fronterizo era y habitaba esa línea. Por eso se le abre la referencia a un doble ámbito. (...) Vista la lámina en otra posición, se restaura la dualidad del anverso y del reverso. Pero en tanto la sustancia del mentido 'cuadro' es vidrio, en esa duplicidad queda impreso ese carácter de la pura transparencia, es decir, su remisión o absorción a esa 'mitad giratoria' (Duchamp llama a ello gozne, bisagra, o bien barra (/), es decir, *signo de concordancia*)”¹⁴³. Trías correlaciona esta visión del eje del Gran Vidrio con la contemplación extática del Bien del hombre de la caverna platónica.

A estas dos visiones, la de canto en que solamente se visualiza el eje vertical —una pura línea— y la frontal de las dos superficies —el anverso y reverso—, puede asociarse, respectivamente, el concepto trisiano de límite como *cerco fronterizo* y de límite como *espacio-luz*.

Siendo el Gran Vidrio una obra definitiva e intencionalmente inacabada, es una “obra abierta” en la acepción de Eco, al volver permanentemente inmanente lo trascendente y lo que la imaginación del espectador puede generar, y al condensar en su “*trans-aparencia*” varias dimensiones espacio-temporales (desde la dimensión de la línea hasta la “n” dimensión, como refiere Trías, pasando por la cuarta dimensión del espacio-tiempo/movimiento) que ahí —en esa *trans-aparencia*— se vuelven accesibles.

Es una obra que muestra la **fascinación de Duchamp por la cuarta dimensión** tras la lectura del *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions* (1903) de E. Jouffret, y del *Voyage au pays du quatrième dimension* (1912), y cierta atracción por las investigaciones de H. Poincaré, aunque no tomaba muy en serio las teorías científicas. Sin embargo, Trías nos recuerda que Duchamp quiso que el Gran Vidrio fuera entendido como una proyección que ha surgido desde dimensiones superiores a las de nuestro mundo sensorial y perceptivo. ¿Acaso no será la cuarta dimensión en el Gran Vidrio (y en nuestro mundo) una dimensión-bisagra? ¿Una dimensión en la que, a través de percepciones fugaces y contingentes —*inframinces*— podemos acceder a dimensiones superiores? De hecho, las distintas dimensiones a las que alude el Gran Vidrio (objeto y dibujos/iconografías) conjuntamente con todas las proyecciones -suaves y efímeras sombras, transparencias, opacidades, reflejos e incluso las accidentales líneas astilladas-, representadas o reflejadas en su lámina frágil y diáfana, generan en la percepción del espectador distintas y simultáneas espacialidades y temporalidades. Son otras posibilidades espacio-temporales o, como diría Duchamp, otras posibilidades perceptivas —*inframinces*— que en el espacio-tiempo se expanden más allá y más acá de su membrana vítrea. Son *inframinces* que a cada momento apelan a nuestra capacidad imaginativa para imbuirse en sus

¹⁴³ Eugenio Trías, *op. cit.*, 1985, p.241.

intersticialidades y engendrar más y más espectros de mundos o posibilidades que, sin anverso ni reverso –sin dualidad–, se van revelando de modo imprevisto y complejo.

En el Gran Vidrio Duchamp explora la **metáfora de la complejidad y de lo translúcido**, ahí donde todo se superpone o mezcla *transparentemente* en una simultánea condensación y expansión. Ahí donde todo se vuelve relación, interacción, tránsito y transformación.

Construido con ironía y menosprecio hacia las formas superficialmente ilusorias del arte representativo o del arte que valora lo óptico, el Gran Vidrio simboliza, sintáctica y semánticamente, el **lugar intersticial fronterizo** propio del objeto artístico donde el acá y el allá, la figura y el fondo, lo objetivo, lo subjetivo y lo no-objetivo, lo acabado y lo inacabado, lo inmanente y lo trascendente, se interrelacionan o superponen. Un lugar donde el ser, el devenir, las proyecciones, las sombras y los reflejos se superponen, se funden o reverberan en simultaneidades y ambigüedades formales y perceptivas.

“En esa fina membrana de vidrio, que es al mismo tiempo homenaje a lo posible no concebido aún y sarcástico borrón sobre el arte representativo, alcanza el hallazgo del ‘límite’ una intensidad extrema, aunque saturada de escollos.”

Marta Llorente¹⁴⁴

Es una obra que propone una crisis de la pura visualidad (opticalidad), liberándose del naturalismo retiniano, de la racionalidad, de la emotividad, y del compromiso cubista en la acepción habitual. Es decir, es una obra que rechaza la representación pictórica ilusoria –“pintura-espejo” de reverso oculto y negado- y consume la crisis de la pintura de la tradición, abriendo otro espacio de posibilidad y sentido en el campo artístico, abriendo un espacio entre lo visual/óptico, lo conceptual/mental y lo enigmático/hermético que se realiza a través de las elucubraciones de Duchamp sobre la cuarta dimensión. Este es un espacio intersticial límite, hermenéutico (interpretativo) y poético (productivo), racional e irracional, dado por el rigor estático y frío del límite de la “pura línea” condensada (visión de canto), y el provisional mundo inestable y transitorio de límites y tiempos imprecisos de las ambivalentes láminas de cristal (visión frontal). Aunque no emotiva, es una obra que afecta –*con-mueve*– por su dinámica: la que sugiere su iconografía y la que promueve haciendo que el espectador se mueva física y mentalmente a su alrededor. Se trata de una obra que explora complejidades sutiles y sutilezas complejas a nivel visual, conceptual y simbólico, algo que deja al espectador en una perplejidad anestésica o angustiante: después de haberla mirado varias veces sin darse cuenta, el espectador sigue sin sentir nada delante de ella. Es una obra que, como toda (buena) obra de arte, “presenta” y no “representa”.

¹⁴⁴ Marta Llorente “La estela del límite: arte y filosofía”, en AAVV, Eugenio Trias: *El límite, el símbolo y las sombras*, Destino, Barcelona, 2003, p.225.

El Gran Vidrio es, finalmente, como dice Marta Llorente, una metáfora de “ese *límite* tan extrañamente colonizado: una transparencia que se contiene a sí misma como límite”, así como una metáfora de la “construcción filosófica de Trías que se revuelve contra ese muro sellado en su reverso por aquellos que se acercaron antes al límite, por Wittgenstein especialmente. Les queda adjudicada, como metáfora, a todos ellos, la pintura ilusoria de la tradición que el Gran Vidrio rechaza; esa pintura-espejo cuyo reverso no puede ser siquiera presentado, porque está radicalmente oculto, negado.” ¹⁴⁵

Así es el Gran Vidrio, como **un *limes*, un intersticio fronterizo, ambivalente, paradójico e inestable** tan objetual como espacial, tan rígido como flotante, tan enmarcado como expansivo. Un *limes*, un ***limen***, un **espacio intersticial limítrofe** susceptible de ser habitado, desde el cual se abre la posibilidad de otros sentidos. Un ámbito que es tanto frontera como umbral ¹⁴⁶ o, sencillamente, una *ventana-espejo* en el espacio vacante que se repliega y despliega entre imágenes, reflejos, sombras, huellas y proyecciones, entre lo que es inmanente, lo que nos trasciende y lo que, delante de ella, somos capaces de imaginar. Como afirma Heidegger en una frase célebre “el límite no es un final sino un inicio donde se vislumbra algo que está más allá...”: un espacio intermedio fronterizo y oscilante, entre la idea de Duchamp y la percepción del espectador.

Esta es una obra que, **entre reversibilidades de un acá, un ahí y un más allá, no solo evoca la transparencia de la visión misma**, sino el **inconsciente óptico** descrito por Rosalind Krauss. Evoca también el **filme** que, según Lyotard, hace visible lo que reina en el interior de la cámara óptica. Trae a la mente la definición de **poema** de Valéry, al describirlo como “la vacilación prolongada entre el sonido y el sentido”. Evoca asimismo el **sueño** que refiere Luis Mansilla en su *Apuntes de viaje al interior del tiempo*: “el sueño de la expansión poética de la pintura, buscado en la ausencia de correspondencia entre palabra e imagen”, ese sueño que se sitúa en el nudo de lo poético –“no en la falta de correspondencia entre palabra e imagen, sino en el espacio que queda entre ambos: en la oscilación entre ambos”–, en la ventana-espejo, o en “el paso de la cámara oscura al estereoscopio, en su duplicidad, en su dinamismo” ¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Marta Llorente “*La estela del límite: arte y filosofía*”, en AAVV, *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, Destino, Barcelona, 2003, p.225.

¹⁴⁶ El “*limen*”, que literalmente significa “umbral”, “dintel” o “paso primero o entrada al conocimiento de una materia” (dic. RAE), tiene una connotación originaria fuertemente ligada al acto de fundación de la propia arquitectura en cuanto lugar cosmizado.

¹⁴⁷ Luis Moreno Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, col. Arquíthesis nº10, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002, p.167.

“Es una representación de la representación. La realidad se coloca en el cristal, al no representarse sino a sí misma. La consecuencia es hermosa: no sabemos en qué lado estamos, si formamos parte de la naturaleza o del espectador. Por eso es quien mira que debe completar la obra, y ello nos obliga a situarnos. (...) Para Lyotard, *El Gran Vidrio* despliega no los hechos del evento, sino las superficies fisiológicas en que éstos quedan registrados. (...) Como en el dibujo de Durero, lo que hay pintado es la forma que ha tomado el interior del pensamiento al golpear lo real.”

Luis M. Mansilla¹⁴⁸

Entre apariencias, reflejos e invisibilidades en el Gran Vidrio se revela un *inframince* (infra-fino, infra-ligero duchampiano) de *transparencias-translúcidas reflectantes*, más allá de la imagen espejada y refulgente de la transparencia ya conocida. Un *inframince* todavía inconcluso que aguarda siempre al espectador –al otro, al ser– para completarse o, más bien, para *devenir*, generarse o recrearse. Un *inframince* que, tal como ha sugerido Moreno Mansilla¹⁴⁹, en “el territorio de *Le Grand Verre* se ensancha, se dilata como una respiración extensa”.

La condición paradójica y ambivalente proporcionada por la presencia-ausencia simultánea de complejidad y sencillez, unidad y escisión, densidad y sutileza, inmanencia y trascendencia, ser y devenir, ontológico y topológico, reverso y anverso, constituye el tema subyacente que forja la *transparencia fosca* o *translúcida* del Gran Vidrio, tanto de la pieza como de su espacio circundante.

30.1 |

30.2 |

30.3 |

30 | REPRESENTACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN

30.1 | Dibujo, Cols Alités (imagen del Gran Vidrio con paisaje y cables telefónicos), 1959, M. Duchamp 30.2 | Ilustración del cono visual de B. Taylor, en *New Principles of Linear Perspective*, 1715 30.3 | Fotograma: El hombre de la cámara (ver al revés, *retard en verre*), 1929, Dziga Vertov

El Gran Vidrio es una obra que entrecruza magistralmente la *imagen-cristal* o *plano cristalino* con la *imagen-flujo* o *plano fluido*, dos conceptos que Buci-Glucksmann asocia al paradigma estético modernista y al paradigma estético contemporáneo respectivamente, aunque consideramos que este último paradigma –actual– se encuentra *intersticialmente* vinculado a las dos imágenes.

¹⁴⁸ L. M. Mansilla, *op. cit.*, p.169.

¹⁴⁹ L. M. Mansilla, *op. cit.*, 2002, p.165.

Es decir, por un lado, las dos superficies de cristal del Gran Vidrio tornan patente la idea “transparente” de *imagen-cristal*, que despoja de fondo, de espesura y de interioridad, y surge como una piel que substantiva el plano. Es una imagen que alude al cristal deleuziano, donde “todo pasa en la superficie, como en un cristal que no se revela a no ser en sus bordes”¹⁵⁰, y que en el Gran Vidrio se exhibe como incorporeidad, neutralidad, cristalinidad, vaciamiento. Es una imagen abierta a la indiferencia, a la inexpresividad, a la frialdad, a la duplicidad y al desafecto o, más propiamente, a la percepción mental no emotiva, aunque, según el propio Duchamp, erótica.¹⁵¹

Por otro lado, la compleja y enigmática conceptualización del Gran Vidrio, con sus elementos iconográficos ensamblados en un complejo mecanismo, y su espacialidad emergente, expansiva y condensada a un tiempo, entre la idea (hermética), el objeto (evidente) y el espectador (imprevisible), hacen patente la idea “translúcida” (ni transparente ni opaca) y “erótica” (deseosa, atrayente) de *imagen-flujo*, la cual se explicita en una dinámica intrincada de relaciones –mentales, perceptivas, físicas, eróticas–, de flujos, resonancias, refracciones, reflexiones, oscilaciones, cuestionamientos, imágenes, etc. Se trata de una dinámica imprecisa generada entre la idea de Duchamp (intencionalmente indescifrable, dislocadora, provocadora/irónica), la instalación (el objeto y la espacialidad tensionada generada), y la mente (el deseo de querer percibir) y el cuerpo (que se ve obligado a moverse) del que observa. Es una dinámica enigmática y flotante –*figural*– entre perceptibilidades e imperceptibilidades, consonancias y disonancias, reverso y anverso, transparencias y translucideces, característica de la *imagen-flujo*, considerada por Buci-Glucksmann como la metáfora estética de nuestro tiempo y cultura¹⁵².

¹⁵⁰ Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, (1ª ed. original: 1969) 1997, p.75.

¹⁵¹ Una imagen que, según Buci-Glucksmann, se integra en la apología que las transparencias realizan en la modernidad en tanto que “arte como producción de superficies”: idea de transparencia donde el montaje y la fragmentación son recursos recurrentes que, tanto en el arte como en la arquitectura, convocan ambigüedades, duplicidades, virtualidades, híbrides en los planos y espacios, así como indiferencias, inexpresividades, impasibilidades, ausencias de corporeidad o vaciamientos sintácticos y semánticos, entre continuidades y discontinuidades, característicos de la dimensión de lo virtual. Una imagen, una transparencia y una metáfora que, mediante el vidrio o el cristal, se desprenden de la esencia intestina platónica rumbo a una idea de incorporeidad y de superficie, a lo que Buci-Glucksmann denomina “principio de indiferencia” del arte moderno: todas las superficies se vuelven lugares de pasaje, reversibilidad o posibilidad, donde la indiferencia es la modalidad de la impasibilidad y también de la impenetrabilidad con relación a los acontecimientos, que se vuelven superficiales –sin *espesor*, corporeidad o densidad–, como que si estuviesen situados en la superficie reverberante de los cristales. Un *plano cristalino* que alude al cristal deleuziano –“todo pasa en la superficie, como en un cristal que no se revela a no ser en sus bordes” (cf. nota anterior)– y que, según Buci-Glucksmann, ha frecuentado todo lo moderno. Cf. Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir – Une esthétique du virtuel*, Galilée, Paris, 2002; y Christine Buci-Glucksmann, *Estética de lo efímero*, Arena Libros, Madrid, (título original: *Esthétique de l'éphémère*, Éditions Galilée, 2003. 1ª ed. Arena Libros: 2006) 2007.

¹⁵² Cf. Christine Buci-Glucksmann, *op. cit.*, 2002; y Christine Buci-Glucksmann, *op. cit.*, 2007.

“Las creencias y los juicios son valores espantosos, lo único serio es el erotismo, subyacente o no, su presencia está siempre en mi obra”

Marcel Duchamp ¹⁵³

Se trata de una *obra-escritura* multidimensional –*instalación-diagrama*– que es al mismo tiempo línea (vista de lado/perfil), superficie (vista de frente), espacialidad (vista de frente y escorzo) y movimiento (perceptivo, en sus simultaneidades especulares y superposiciones de perspectivas). Tan sencilla como compleja, tan estable como inestable, tan objetiva como subjetiva y no-objetiva, es una obra tanto objeto como matriz: abierta, desnuda, inacabada, disponible para ser recreada –*La novia desnudada por sus solteros, mismamente/La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*–. Como refiere Luis Mansilla a propósito de la obra de arte, el Gran Vidrio no es “un panorama, sino un objeto expectante ante nuestra mirada, que espera ser transido por nuestro mirar para pasar de la potencia al acto, de lo posible a lo ineludible”.

“Un fardo abarrotado de sentidos se depositan en las espaldas del espectador, quedando este encargado de cerrar el proceso creativo, de pasear con el sentido de la vista, esto es, con su corporeidad y su significado. La obra de arte no es ya panorama, sino un objeto expectante ante nuestra mirada, que espera ser transido por nuestro mirar para pasar de la potencia al acto, de lo posible a lo ineludible. El territorio de *Le Grand Verre* se ensancha, se dilata como una respiración extensa.”

Luis Mansilla ¹⁵⁴

31 | ESTUDIO, panel superior (perfil de la vía láctea: la *novia* como un ser hiperdimensional y transparente) y panel inferior (*máquina solipsista*: tijeras, molinillo de chocolate, rueda de agua, trineo) del Gran Vidrio, 1993, J. A. Ramírez,

Es una obra que **produce un acto y una espacialidad intersticial dinámica**, los cuales son, paradójicamente, dependientes e independientes del contexto. Es decir, el Gran Vidrio siempre produce un acto y una espacialidad al ser confrontado por la mirada del espectador, independientemente del lugar donde esté (el Gran vidrio en sí mismo, en tanto que objeto singular con sus dibujos y huellas).

¹⁵³ En “*Marcel Duchamp: una escritura a descifrar*”, http://discursosofreudiano.com.ar/marcel_duchamp.htm, jun 2007, p.1.

¹⁵⁴ En Luis Moreno Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, col. Arquíthesis nº10, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002.p.165.

Sin embargo, las expresiones de ese acto y esa espacialidad logran matices distintos según el contexto/lugar donde se encuentre instalado (el Gran Vidrio espacializado o expandido, en tanto que umbral translúcido). Así pues, “los distintos Grandes Vidrios” de Duchamp, es decir, las distintas fases del Gran Vidrio -todas iguales y todas diferentes-, constituyen una única obra múltiple, receptiva a lo contingente, a lo imprevisto o al acaso¹⁵⁵, y a sus demás contextos o fondos. Es **una obra vinculada a la idea de “obra abierta”, de continua interacción y de repetición en diferencia en el espacio, en el tiempo y en el acontecimiento. Es una instalación-diagrama de carácter arquitectónico.**

“Me gustan estas grietas –le dijo a Sweeney en 1955– porque no se parecen al vidrio roto. Tienen una forma, una arquitectura simétrica. Más aún, les veo una intención curiosa de la que no soy responsable, una intención *ya hecha* en cierto modo, que respeto y quiero.”

Marcel Duchamp ¹⁵⁶

En el ámbito del pensamiento de la diferencia¹⁵⁷, el Gran Vidrio promueve el **sinsentido**, pues la certeza, la contradicción y lo previsible son conmovidos. Promueve también la **diferencia** debido a la indiferencia estética -ni deleite ni repudio estético-, a lo amorfo¹⁵⁸, y a la idea de obra abierta que posee. Promueve lo **imprevisto** o lo **provisional**, el valor del instante, de lo fugaz, lo efímero y lo

¹⁵⁵ Como ocurrió en 1927, después del cierre de la exposición “*International Exhibition of Modern Art*” (19 nov 1926 - 9 ene 1927) en el Museo de Brooklyn, cuando las dos láminas de cristal del Gran Vidrio inacabado se rompieron en el transporte de vuelta a casa de su entonces propietaria Katherine Dreier. Duchamp consideró que el resultado de esta ocurrencia -intervención del azar, el cristal roto/astillado- debería formar parte de la obra: la **“obra abierta” a cualquier eventualidad**. En 1936 lo restauró, recolocando cuidadosamente, con la ayuda de un artesano especializado, las piezas rotas del Gran Vidrio, tal como describe Ramírez: “Los cristales rotos se recompusieron entre dos láminas de vidrio intactas, y todo ello se consolidó con un poderoso marco metálico. Así se hizo realidad la propuesta de una nota, presumiblemente muy anterior: ‘Para un cuadro hilarante (...) Poner toda la mariée en un globo o en un compartimiento transparente’ (Marcel Duchamp, *Escritos. Duchamp du Signe*. Gustavo Gili, Barcelona, (ed. original: *Duchamp du Signe. Écrits*, Flammarion, París, 1975) 1978, pág.45)”. Cf. Juan Antonio Ramírez, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, (1ª ed.: mayo 1993) 2000, p.166.

¹⁵⁶ Marcel Duchamp, *Escritos. Duchamp du Signe*. Gustavo Gili, Barcelona, (ed. original: *Duchamp du Signe. Écrits*, Flammarion, París, 1975) 1978, p.155. Citado por Juan Antonio Ramírez, *op. cit.*, 2000, p.167.

¹⁵⁷ Pensamiento fundamentado en la problemática de la *diferencia*, entendida esta como “*no-identidad*” y “*desemejanza*”, cuyos orígenes se deben a Nietzsche, Freud y Heidegger, y desarrollado por Derrida, Deleuze, Blanchot, Bataille, Klossowski o Michelstaedter, entre otros. Una problemática ajena al pensamiento estético nacido de una larga tradición que se remonta al siglo XVIII, más específicamente a Kant (*Crítica del juicio*: la estética de la vida y la estética de la forma) y a Hegel (*Lecciones de estética*: la estética cognoscitiva y la estética pragmática), donde el *sentir* se evoca y se relaciona con la estética, donde la armonía, la regularidad y la unidad orgánica son los valores de sus ideales de perfección y de conciliación (“fin del conflicto”), y donde se suprime, o al menos se suspende, el dolor y la lucha.

¹⁵⁸ Patente en la iconografía de la parte superior (el dibujo de la novia, la *Mariée*) y en las imágenes espectrales resultantes de las proyecciones y reflejos (de luces, de imágenes, etc.) en el vidrio y espacialidad cercana.

contingente. Promueve, finalmente, la **desconexión, dislocación o ruptura** entre lo verbal y lo visual, entre la tradicional tela de pintura –bidimensional, opaca y colgada en la pared– y esta pintura-objeto – espacialidad desvelada en su anverso y en su reverso.

En conclusión, podemos decir que el Gran Vidrio es una **obra que valora la idea (concepto), lo espacial, lo temporal, y la relación¹⁵⁹ o interacción**, pues busca un intercambio (un acto) que tenga el valor de una separación “infra-ligera”, “infra-fina” o “infra-mínima” –de un *inframine*–, un intercambio que ocurre justo ahí, en esa **espacialidad imprecisa entre las múltiples dimensiones** y entre el objeto (estéticamente anestesiado), el título (intencionalmente un equívoco) y la “mirada glacial del público (que ve y olvida inmediatamente)” (Duchamp). Surgido de una idea que se regocija con la diferencia, lo lúdico y lo irónico, así como con el equívoco del lenguaje, **el Gran Vidrio de Duchamp propone un nuevo significado o un pensamiento nuevo para el objeto, el arte, la vida, la muerte y lo erótico**. Según creía Duchamp, este nuevo significado o pensamiento se logra a través de una diferencia, de una dislocación o de un *inframine*, bajo la forma de lapso o percepción -instantánea, imprevista o contingente- provocados por un mecanismo consciente de juego equívoco de palabras e imágenes, de identidades y diferencias, equívocos e ironías, a la manera de Mallarmé y R. Roussel, cuyas obras tanto fascinaron a Duchamp.¹⁶⁰

32.1 |

32.2 |

32.3 |

32 | INSTALACIÓN-DIAGRAMA, INSTALACIÓN-ESCRITURA, INSTALACIÓN-TEXTO

32.1 | *Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, grietas numeradas 1939, M. Duchamp 32.2 | Gran Vidrio restaurado en una exposición 32.3 | Gran Vidrio restaurado, biblioteca de la casa de Katherine Dreier, Connecticut, 1936, M. Duchamp

¹⁵⁹ Excepto la relación de complementariedad o la de oposición estrictas.

¹⁶⁰ La representación teatral “*Impresiones de África*” (Paris, 1912) de Roussel, a la que Duchamp asistió junto con sus amigos Picabia y Apollinaire, causó en él gran impresión, tal como él mismo comenta: “Inmediatamente reconocí que podía utilizar su influencia y cómo era mejor estar influenciado por un escritor que por un pintor. Él me mostró el camino.” (Marcel Duchamp, citado en “*Marcel Duchamp: una escritura a descifrar*”, *idem*, jun 2007, p.9). En su escrito, Raymond Roussel utilizaba homófonos (palabras de igual sonoridad y significado distinto) haciendo puentes verbales entre ellos y generando juegos de palabras y equívocos, con la intención de encontrar otros modos o mecanismos de expresión, otras posibilidades de sentido y otras identidades. En una pieza teatral estos mecanismos conducen a proyecciones fonéticas e imágenes sorprendentes, como ocurrió en “*Impresiones de África*” en la que se utilizaron proyecciones fonéticas de una expresión para lanzar una idea, confiriéndole una nueva identidad.

En última instancia el Gran Vidrio es una obra que intenta dar forma a lo que Duchamp llamó un “mundo de cantidad ignorada”, quizá un mundo como el inefable, aunque lógico, *espacio luz* del que habla Trías, del cual el mundo visible es solo sombra. En tanto que ámbito intersticial **entre lo figurativo y lo figural el Gran Vidrio evoca un sinfín de impresiones instantáneas, lapsos o equivocaciones, dislocaciones, ironías, imágenes espectrales y actos o eventos imprevistos** que, según creía Duchamp, producen esas ínfimas diferencias *–inframinces–* que posibilitan la emergencia sorprendente de otros acontecimientos o pensamientos, de otras percepciones y nuevas realidades en el arte o en la vida.

Esta obra se propone como un *lugar-límite, fronterizo e intersticial*, tan preciso como impreciso, donde el vidrio, la transparencia y el plano condensado de dibujos, huellas y reflejos, son el soporte que se espacializa en múltiples dimensiones, imágenes y perceptividades. Es una *instalación-escritura* a descifrar, una *instalación-diagrama*, que se manifiesta en una especie de “**diagrama de la Idea**”, como sugiere Buci-Glucksmann¹⁶¹, estructurado, estructurante e inconcluso, siempre receptivo a alguna interacción ocasional, perceptiva, sinestésica, lumínica o ambiental.

El Gran Vidrio se plasma como un ámbito intermedio **en tanto que umbral** entre la idea (concepto), la condición diagramática manifestada (objeto: moldura, iconografía, huellas), el espacio donde se encuentra (contexto) y la mirada del espectador (público). Un umbral entre un límite objetual intransponible –plano de vidrio– y una espacialidad fronteriza flotante, indicial, imprecisa. Un umbral entre lo ontológico y lo topológico, entre la percepción retiniana y la abstracción diagramática¹⁶², entre las diáfanas reflexiones y la cruda opacidad de la iconografía –dibujos, pinturas, cuerpos/”puros esquemas sin carne”, como refiere Buci-Glucksmann–. Es un umbral entre un **espacio de inscripción** y un **espacio de no-inscripción** –invisible pero inmanente, como sostiene José Gil¹⁶³–, entre lo que puede verse, lo que no se ve y lo que puede imaginarse.

¹⁶¹ “¿No es ya la *Mariée* un ‘diagrama de la Idea’, y los cuerpos, puros esquemas sin carne, dominados por una estructura/*appareillage* transparente?”. En *La folie du voir* Buci-Glucksmann nos recuerda que el diagrama está estrechamente ligado a la cartografía y a un espacio de proyección complejo, tal como expuso Deleuze a propósito de Foucault: “Un diagrama es un mapa, o más bien, una superposición de mapas.”. En Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir – Une esthétique du virtuel*, Galilée, Paris, 2002, p.246.

¹⁶² En *La folie du voir – Une esthétique du virtuel*, Christine Buci-Glucksmann escribe acerca del entendimiento de Duchamp con relación a un nuevo tipo de abstracción -no retiniana y diagramática- que se encuentra patente en el Gran Vidrio, explicando que Duchamp utiliza el espejismo como modalidad de un plano de proyección *inframince* que traspasa interior y exterior, y que suscita una abstracción diagramática ligada a la cuarta dimensión, dimensión que Buci-Glucksmann denomina “virtual”, y refiriendo que el cristal funciona como una lupa que magnifica el estatuto de la abstracción. Cf. Marcel Duchamp, “*Virtualité comme quatrième dimension*”, *Duchamp du Signe*, Flammarion, Paris, 1975, p.140, referido por Buci-Glucksmann en *La folie du voir – Une esthétique du virtuel*, Galilée, Paris, 2002, p.209.

¹⁶³ Cf. en este capítulo III, 1.3. La ósmosis estética en la obra de arte y el *espacio de la no-inscripción* en José Gil.

Este ámbito intermedio es reversible, pues avanza y retrocede en un régimen de revelación ambigua —entre **revelación y velamiento**—, en una superposición de imágenes concretas e imágenes espectrales. Es decir, es un ámbito intermedio que, paradójicamente, es concepto, objeto, imagen y flujo, denso y sutil, *imagen-cristal* e *imagen-flujo*, presencia y ausencia-presente, *inscripción* y *no-inscripción*, permanente y fugaz, atemporal y efímero, real y virtual, anverso y reverso, aparente/ conocido y hermético, decible e indecible, objetivo, subjetivo, no-objetivo y enigmático, opacidad, transparencia y translucidez, o simplemente, como sugiere Duchamp, “inmanencia trascendente y trascendencia inmanente”.

Se trata, en fin, de un ámbito intermedio que solicita lo suspenso, lo incierto y lo perplejo —lo *neutro* y la *epojé*, que diría Barthes¹⁶⁴— en una **reivindicación de la “belleza de la indiferencia”** (Duchamp), una “belleza-anestesiada” (Buci Glucksmann) más allá de la mirada, de la imaginación y de la palabra, en ese *lapsus instantáneo* —en ese *inframince* intersticial— en el que toda visión retiniana y racionalidad se ven desnudadas en una máxima revelación que luego se convierte en máximo misterio.

En definitiva, hablamos de un ámbito intermedio de absoluta revelación, desnudez y transparencia, y, paradójicamente, de absoluto hermetismo y opacidad, donde tanto el espectador —que también es personaje/figura y creador— como el espacio de la representación se entrelazan y superponen para constituir el plano de la imagen. Hablamos de ese **umbral dinámico y reversible**, tan expandido

¹⁶⁴ En su investigación sobre el sentir —“El placer del texto” (1973)—, Barthes destaca el valor de lo “neutro” y de la “epojé” en tanto que sombras de las nociones de “obra” y de “placer”, siendo estas nociones claves en la estética tradicional que siempre ha estado vinculada a la lógica de la identidad. Según Barthes, lo neutro no es una neutralización, no es de ningún modo algo amorfo, pasivo, sin conflicto o sin identidad, o tampoco algo que resulte de una conciliación o síntesis de elementos, sino que se constituye como una diferencia respecto a los dos o más intervinientes en un conflicto, toda vez que interviene como un tercer término que es ajeno al contexto inicial. Un tercer término con autonomía e identidad propias con respecto a elementos e identidades de un determinado universo: “(...) neutro no significa la abolición de los datos conflictivos del discurso, sino más bien al contrario, su mantenimiento y su proliferación indefinida. (...) lo neutro no correspondía necesariamente a la imagen plana, consecuentemente depreciada, que tiene la Doga, sino que podía constituir un valor fuerte y activo.”. (Roland Barthes, «Lo neutro», curso en el Collège de France en 1977-1978, en *Oeuvres Complètes*, vol.III., Seuil, 1995, París, p.887). La *epojé* es para Barthes una experiencia de “suspensión” —“suspensión del juicio propio”— que contiene en sí misma cierta tensión y sutileza —una tensión-sutil— que actúa, tal como advierte Perniola, como una “participación impártcipe”, una “ebriedad sobria”, un “sentir a distancia”. Una tensión-sutil, dinámica y fronteriza, que no puede definirse completamente (no sabe dónde están sus límites) puesto que se sitúa en ese espacio ambiguo entre dos o más entidades: “(...) sin darse cuenta de dónde acaba mi identidad corpórea y comienza el cuerpo de otra entidad física. Se trata, en suma, de un sentir que borra la separación entre el yo y el no yo, entre lo interno y lo externo, entre lo humano y las cosas.”. (Mario Perniola, *El arte y su sombra*, Cátedra, 2002, Madrid, p.37.). Cf. capítulo II, 3.2.3. En la tensión creativa de lo fronterizo: el goce, el texto, lo neutro y la *epojé* en Barthes. Cf. Roland Barthes, “El placer del texto”, trad. de Nicolás Rosa, en *El placer del texto y lección inaugural*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, (ed. original: Éditions du Seuil, París, 1973; título original: *Le plaisir du texte*. 1ª ed. en español: junio de 1974) 2007.

como superficial, que entre representación, presentación y creación constituye el Gran Vidrio a cada momento. Un ámbito intermedio en permanente devenir que es espacio y tiempo, ser y devenir, moderno y actual, lugar y no-lugar, donde no hay nada por revelar y donde, sin embargo, todo queda por revelar.

Así es *Le Grand Verre* de Duchamp, un **umbral fronterizo y multidimensional entre apariencias, reflejos e invisibilidades**, donde la “pura transparencia” se vuelve, al final, “enigmática translucidez”, la cual, como ha referido Alberto Sucasas, “simboliza el tránsito de la ontología trágica (duplicidad de las dos caras) al monismo topológico (pues ambas lo son de una misma superficie)”¹⁶⁵.

“(…) cuando Duchamp reivindicaba una ‘**belleza de la indiferencia**’, él sabía que para ser extraño a lo bello, al gusto, al conformismo establecido, esa indiferencia produciría tal efecto que el observador acababa por hacer la obra. **El entre-dos indiferente del *Grand Verre* remite, por lo tanto, a poder ser afectado, a toda una poética de las nuevas transparencias y ligerezas, de los flujos, incluso una ‘poética del lugar**’, por retomar una propuesta de Jean Nouvel. ‘Hacer existir y no juzgar’: tal podría ser el punto de partida de toda **estética de lo virtual, propia de la imagen-flujo**. Como si los dos conceptos de Duchamp, el *inframince* y el *espejismo*, se fundiesen y permitiesen ‘**mirar por transparencia**’ todas las ‘**inscripciones móviles**’, las ‘**propiedades vibratorias**’, las ‘**suspensiones dispersas**’, las **gotas espejadas** y otras **reverberaciones** de sus obras. Una estética-anestesia post-duchampiana, donde el desvío surge de la inoptitud blanca de lo visual y de todas las combinatorias de signos e imágenes.”

Christine Buci-Glucksmann ¹⁶⁶

Como explica Marchán Fiz, “el *Gran Vidrio* es una suma de experiencias, un inventario de sus obsesiones, un astro en torno al cual gira una constelación de obras que lo anteceden o se segregan. Parafraseando al propio autor es como “una expansión (épanouissement) por concentración” (*Notas*, núms. 51, 137 y 151). Y si bien en su esquema básico parece retomar la dicotomía hermética del arriba, con la novia en sus tonos oscuros y plateados, y el abajo, con los solteros en color minio, en realidad explora ‘una mezcla de acontecimientos / representados plásticamente: pues cada uno de esos acontecimientos es una / excrecencia del cuadro general’ (*Notas*, núm. 77).”¹⁶⁷

O como señala J. A. Ramírez, el Gran Vidrio es un cementerio de ideas, “una especie de yacimiento semántico enormemente sugestivo” donde está “encerrado casi todo el trabajo de su autor, el cual confirmó a Cabanne que coleccionaba ideas diferentes para ponerlas juntas”.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Alberto Sucasas, “*Pensar la frontera, la filosofía del límite de Eugenio Trías*”, en AAVV *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, Destino, Barcelona, (1ª ed.) nov. 2003, p.351.

¹⁶⁶ Christine Buci-Glucksmann, *op. cit.*, 2002, p.259. Subrayado de la doctoranda.

¹⁶⁷ Simón Marchán Fiz, *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, en *Summa Artis – Historia General del Arte*, vol. XXXIX, Espasa Calpe, Madrid, (1ª ed.: 1995) 2001, p.72.

¹⁶⁸ Juan Antonio Ramírez, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, (1ª ed.: mayo 1993) 2000, p.144.

“P.C. – Cada vez que usted hacía una experiencia nueva, la integraba en el *Gran Vidrio*. El *Gran Vidrio* ha representado, durante ocho años, la suma sucesiva de sus experiencias.

M. D. – Exactamente, así es.”¹⁶⁹

El atemporal y enigmático Gran Vidrio duchampiano es el **lugar-límite intermedio** por antonomasia. Es **objeto y matriz al mismo tiempo**: manifestación objetual –definida/precisa/enmarcada/detenida– y manifestación espacializada, estructurante y receptiva –indefinida/imprecisa/inefable/dinámica–. Es decir, es un ámbito intersticial que reúne las dos categorías –*matricial* y *objetual*– y las dos modalidades –*figurativa* y *figural*– de la tabla categorial de lo intermedio (cf. capítulo II, 5.).

Realizado hace casi un siglo, el Gran Vidrio es una obra que se ubica, física y conceptual o simbólicamente, en esa *condición intermedia* y *fronteriza* que investigamos y que se encuentra presente en ciertas obras de arquitectura actuales. Una condición cuyas metáforas –lo *translúcido*, la *penumbra* y la *espuma*– entrecruzan los conceptos de *imagen-cristal* y de *imagen-flujo* de Buci-Gluckmann, y pueden asociarse al concepto de *suspensión-entre* de Sloterdijk¹⁷⁰. Se trata de una condición que –entre apariencias, reflejos e invisibilidades– se manifiesta a través de *transparencias-translúcidas* emergentes en el Gran Vidrio y cada vez más patentes en el paradigma cultural actual. Esta condición de la que hablamos, en el Gran Vidrio provoca la participación, pues activa la imaginación, la contemplación, la sensibilidad y el movimiento corporal del espectador, al mismo tiempo que propone una experiencia de la obra de arte más expansiva, inestable, interactiva, afectiva (en el sentido de “afectar”/“con-mover”), es decir, una experiencia entre lo estético y lo poético, más háptica, más espacializada, más arquitectónica.

“No es este el lugar para desglosar más ampliamente esta mezcla de acontecimientos plásticos, que se inicia todavía en la órbita de las preocupaciones cubistas heterodoxas, se despliega en la desinhibición dada y aprovecha un accidente para bordear la poética surrealista.”

Simón Marchán Fiz¹⁷¹

¹⁶⁹ Citado por J. A. Ramírez, en Juan Antonio Ramírez, *op. cit.*, 2000, p.144.

¹⁷⁰ Sloterdijk sostiene que la ***suspensión-entre*** está asociada a los entrelazamientos y tensiones inmanentes y “horizontales” en la argumentación y auto-reflexión del pensamiento contemporáneo, en la oposición y superposición de los distintos lenguajes y en las mezclas culturales, sociales y políticas del espíritu del tiempo actual. Según este pensador, la *suspensión-entre*, que “se mueve entre los lenguajes, entre las disciplinas; entre las culturas, entre el arte y la ciencia, y, en los escalones superiores, entre mundos intermedios”, reemplazó la ***suspensión-sobre*** que está asociada a la actitud contemplativa defendida en el primado idealista y trascendente de la metafísica clásica, entendida como “suspensión vertical” (entre cielo/tierra, trascendente/inmanente). Cf. Peter Sloterdijk, Hans-Jürgen Heinrichs, *O Sol e a Morte – Investigações Dialógicas*, Relógio D'Água, (1ª ed.: Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2001) 2007.

¹⁷¹ En *El Gran Vidrio* (Marcel Duchamp, 1915-1923), <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.pt/2008/05/el-gran-vidrio-marcel-duchamp-1915-1923.html>.

espacios intermedios figurales el la arquitectura contemporánea | Capítulo IV

el espacio-matriz en el proyecto arquitectónico: el diagrama | 1

apuntes de la máxima tensión dialógica en el lugar arquitectónico | 2

lo dialógico en Siza | 3

el *in-between* en Eisenman | 4

consideraciones finales . el tropo de lo intersticial en la arquitectura contemporánea | 5

“La arquitectura es un fenómeno concreto. (...) es una realidad viviente.

Desde tiempos remotos, la arquitectura ha ayudado al hombre a dar significado a la existencia.

Mediante la arquitectura se ha conquistado un equilibrio en el espacio y en el tiempo.

En consecuencia, la arquitectura trasciende las necesidades prácticas y la economía.

Se ocupa de significados existenciales.

Los significados existenciales derivan de fenómenos naturales, humanos y espirituales.

La arquitectura los traduce a formas espaciales. Las formas espaciales, en arquitectura, no son ni euclidianas ni einstenianas.

En arquitectura, forma espacial significa lugar, recorrido y área, o sea estructura concreta del ambiente humano.

En consecuencia, la arquitectura no puede describirse sólo en términos de conceptos geométricos o semiológicos.

La arquitectura debe entenderse en términos de formas significativas.”

Christian Norberg-Schulz,

C. Norberg-Schulz, *Architettura occidentale. Architettura come storia di forme significative*, 1979

1. ESPACIO-MATRIZ EN EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO: EL DIAGRAMA

En el proceso de proyecto arquitectónico, además de los croquis, esbozos o dibujos donde ya se encuentran los rasgos más o menos definidores de la forma, suelen existir los **diagramas digitales**, modelos diagramáticos informatizados que han ido cobrando fuerza sobre todo durante estas dos últimas décadas. En tanto que **modelos o artefactos gráficos prefigurativos**¹, estos diagramas permiten otras posibilidades relacionales, sintéticas y coherentes en el complejo orden de configuración de los espacios de la arquitectura actual, conceptual y perceptivamente cada vez más inestables y borrosos.

“Pero esta cosa o forma no remite a una “palabra” que pudiera designarla, o a un significado del que fuese signifiicante... Consideraremos esta formación de asertos una forma de expresión.”

Gilles Deleuze²

1.1. LOS CROQUIS Y LOS DIAGRAMAS

Al revés de **los croquis**, que son parciales y de alguna manera pretenden ser definitorios o conclusivos de una situación específica (fenotípica), **los diagramas** se refieren a intencionalidades, orientaciones,

1 | CROQUIS, Magma Arte & Congresos, Adeje, Tenerife, 1998-2005, Fernando Menis, Felipe Artengo Rufino, José M.ª Rodríguez-Pastrana Malagón

¹ Según Víctor Martínez López un **diagrama de arquitectura** no es un dibujo o un esbozo, sino un artefacto gráfico que, más que representar, muestra relaciones, prefigura condiciones, interconecta todos los factores que influyen simultáneamente en el proyecto (desde condiciones del entorno, premisas del contexto y programa, necesidades del usuario, hasta la particular forma de expresión del arquitecto) y describe algo sin representarlo del todo. Cf. Víctor M. Martínez López, Joan Puebla Pons, comunicación: “*Diagramas digitales y comunicación visual en arquitectura*”, publicación del Congreso *SIGRA di MX2007*, Universidad La Salle, México, 2007, Teoría y proceso de diseño, p.280.

² Acerca del diagrama, en Gilles Deleuze, *Foucault*, Minneapolis, Universidad de Minnesota, p.31 y sigs.; extraído de Greg Lynn, “*Formas de expresión: el potencial proto-funcional de los diagramas en el diseño arquitectónico*”, en *El Croquis* nº72 (I): “*Ben van Berkel 1990-1995*”, El Croquis Editorial, Madrid, 1995, p.16.

sentidos, condiciones generales generadoras o directoras (genotípicas), o incluso a condiciones de azar o accidentales que en sí mismas contienen y proponen directrices estructurantes. Al ser artefactos gráficos prefigurativos, los diagramas se erigen como **líneas o campos de fuerza orientadores** donde lo más importante son las **relaciones**, los **flujos**, las **direcciones**, el **sentido** o los **sentidos** que nuestra percepción e intención puede captar en ellos, y las posibilidades formales o funcionales que pueden derivar de ello. En los croquis, sin embargo, la cuestión principal es proporcionar de forma más o menos concreta las referencias específicas del espacio que se idealiza, su forma o configuración, la escala, las dimensiones, la posición, etc.

Es decir, de manera general y al contrario de los croquis, la función básica de los diagramas en el proyecto arquitectónico (sobre todo los *conceptual-generativos*) es, por un lado, relacionar/interconectar los parámetros en cuestión (condiciones del entorno; premisas y necesidades del contexto, programa y usuario; ideas, intenciones, sensibilidades y forma de expresión del arquitecto; etc.); por otro lado, su función es prefigurar condiciones genéricas de la propuesta y sugerir o aludir a un conjunto de

posibilidades configuradoras, tanto a nivel de la forma como de la función. Por ende, **el diagrama siempre comporta una cualidad potencial** (no revelada o no activada) “indicialmente estructurante” y “geométricamente orientadora”, es decir, sin ningún detalle, descripción o especificación configurativa. Se constituye como un **“espacio-matriz” que funciona como una “meta-escritura”** y no como una metodología, debido a que su dimensión ambigua al mismo tiempo “contiene”, “informa” y “propone” directrices estructurantes que son solo “posibilidades” y no determinaciones. Posibilidades matriciales que se plasman en el proceso de proyecto, y que siguen plasmándose formal y funcionalmente en el lugar arquitectónico.

“Las máquinas concretas son ensamblajes o mecanismos duales, mientras que la máquina abstracta es el diagrama informal.”

Gilles Deleuze³

Por su condición abierta, flexible y versátil, los diagramas pueden correlacionar con diferentes niveles de complejidad y apariencia cuestiones o datos típicos de la arquitectura como son: los flujos de personas, el aire o la luz, el asoleo, los campos visuales, la topografía, los aspectos espaciales y funcionales o de uso, la secuencia de construcción, etc.

3 | GRÁFICO DE CAMINOS Y GLISSANDI IN PITHOPRAKTA, Bars 52-60, 1956, Lannis Xenakis

“Foucault lo bautiza con el apelativo más preciso: es un “diagrama”, lo que significa algo “operativo”, abstraído de cualquier obstáculo (...) o fricción (y que) ha de ser desligado de cualquier uso concreto. El diagrama ya no es un archivo audiovisual, sino un plano, una cartografía coextensa con el campo social en su conjunto. Es una máquina abstracta”.

Gilles Deleuze⁴

³ *Idem*, p.39 y sigs.; en *El Croquis* nº72 (I): “Ben van Berkel 1990-1995”, El Croquis Editorial, Madrid, 1995, p.29.

⁴ *Idem*, p.34 y sigs.; en *El Croquis* nº72 (I): “Ben van Berkel 1990-1995”, El Croquis Editorial, Madrid, 1995, p.27.

1.2. DIAGRAMA ANALÓGICO VERSUS DIAGRAMA DIGITAL

Desde mediados del siglo XX todo **diagrama analógico** ha sido utilizado en la arquitectura para generar condiciones estratégicas, comprender y comunicar el proceso de diseño (sobre todo con relación a la distribución e interrelación forma-función). Sin embargo, su nueva y reciente variante, **el diagrama digital**, viene a añadir otras valencias/potencialidades al proyecto arquitectónico actual. Esto lo hace de varias formas:

- Proponiendo nuevos repertorios iconográficos (interrelación de varios tipos de información escrita y gráfica basada en una estética de datos);
- Posibilitando un nuevo modo de proyecto en tanto que técnica de prefiguración (con programas informáticos que, a través de algunas premisas dadas, desarrollan aleatoriamente el espacio-forma presentando inéditas hipótesis espacio-formales impensables e irrealizables sin la ayuda del ordenador). Los procesos de “*espaciamento*” (*spacing*) de Eisenman son un ejemplo;
- Viabilizando más fácilmente su directa conversión en el modelo formal de la arquitectura misma (en la forma y espacio del edificio o lugar). Esto es algo que ocurre en muchas obras de Greg Lynn, UN-Studio (Ben van Berkel y Carolina Bos), FOA – Foreign Office Architects (Alejandro Zaera Polo y Farshid Moussavi); Toyo Ito o Sou Fujimoto; y por último;
- Permitiendo la detección y visualización de estructuras subyacentes en los procesos azarosos e impredecibles⁵ (como por ejemplo el mapeo potencial del espacio, el tiempo y cualquier tipo de movimiento, o el mapeo de cuestiones más abstractas como lo accidental, lo divergente o lo cambiante, y sus respectivas conversiones formales); o permitiendo la elaboración y construcción de sistemas espaciales, formales y funcionales complejos, generados con la intervención de operaciones virtuales (simulaciones, animaciones, etc.), desde los cuales pueden plantearse nuevos enfoques en el campo de la arquitectura.

La arquitectura contemporánea se debate con conceptos, fenómenos, sistemas y espacios o lugares cada vez más complejos y dinámicos, incluso “inestables o flotantes” y, en consecuencia, de geometrías complejas no euclidianas y espacialidades no cartesianas y topológicas. En el proyecto arquitectónico actual, el **diagrama digital** se convierte en una **técnica** o un **artefacto** de información y posibilidades adecuado para comunicar, organizar o prefigurar/generar intenciones, estrategias y procedimientos conceptuales, formales y funcionales cada vez más centrados en temas de complejidad, transformación, flexibilidad, polivalencia, interacción, imprecisión, virtualidad, etc.

⁵ Cf. Víctor M. Martínez López, Joan Puebla Pons, comunicación: “*Diagramas digitales y comunicación visual en arquitectura*”, publicación del Congreso SIGRA di MX2007, Universidad La Salle, México, 2007, Teoría y proceso de diseño, p.281.

4.1 |

4.2 |

4.3 |

4.4 |

4.5 |

4.6 |

1.3. EL DIAGRAMA DIGITAL COMO INTERFAZ

Más que servir para la concreción específica final de analizar o representar (como ocurría con el diagrama analógico), la función base del medio diagramático digital es la de desarrollar, producir y comunicar al mismo tiempo, presentando nuevas formas de visualización, percepción y creación/producción: “(...) ahora su característica más esencial radica en el acto de **desarrollar y actuar como mediador entre interpretar los medios gráficos** a través de los cuales pueden visualizarse el espacio, la forma y la información del contexto de manera simultánea **y el proyectar.**”⁶

En el diagrama digital se vuelve importante la cuestión del proceso —el proceso productivo en el proyecto arquitectónico—, puesto que su papel es el de **mediador**. Actúa como **interfaz estratégico-visual** y, en ciertos casos, **productivo/creativo**. Actúa también como un **espacio-matriz generador** desde el cual se interrelacionan fenómenos complejos. Funciona como herramienta heurística para articular y generar las estrategias de proyecto, y como medio de expresión para comunicar gráficamente los contenidos arquitectónicos. En casos más extremos, su funcionamiento es el de modelo formal del objeto arquitectónico (como por ejemplo en la Casa Virtual de los FOA – Foreign Office Architects de Alejandro Zaera Polo y Farshid Moussavi). Durante estas dos últimas décadas, se ha utilizado el diagrama digital como técnica de prefiguración del propio objeto arquitectónico, donde las premisas del proyecto son lo intencional y lo aleatorio, lo real y lo virtual, como podemos observar en muchos de los proyectos de Eisenman: Casa Virtual, Iglesia para el año 2000, Biblioteca L’Ihwei en Ginebra, Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela, etc.).

5 | DIAGRAMA, Casa Virtual, FOA – Foreign Office Architects

372 | El “diagrama” se distingue de la “notación”, aunque ni todas las notaciones son diagramáticas ni todos los diagramas son notacionales. Mientras que la notación está asociada al concepto de tiempo, el diagrama está íntimamente **asociado al concepto de espacio y organización**, y además tiene **carácter relacional y transaccional**. James Clerk Maxwell define el diagrama como “una figura dibujada de tal manera que las relaciones geométricas entre las partes de la figura ilustran las relaciones entre los otros objetos.”⁷

⁶ Cf. Víctor M. Martínez López, Joan Puebla Pons, *ibidem*, México, 2007, p.281. Subrayado de la doctoranda.

⁷ Definición de “diagrama” en Encicl. Británica, vol. 8, Londres, 1910, p.146. Extraído de Stan Allen, *ibidem*, 2009, p.49.

El diagrama digital cada vez se usa más en la práctica proyectual arquitectónica contemporánea. La tecnología informática evoluciona continuamente, y las formas y los espacios se vuelven cada vez más complejos, intrincados y entrelazados, en una ambigüedad cada vez más explícita⁸ entre edificios, y entre los edificios y el territorio (las denominadas “topologías operativas”). El diagrama digital ayuda también al arquitecto a involucrarse en la complejidad de lo real.

Arquitectos o estudios como Rem Koolhaas/OMA, MVRDV, Nox-Lars Spuybroek, Ben van Berkel y Caroline Bos con su UN-Studio, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi, Peter Eisenman, Greg Lynn, Toyo Ito, Kazuyo Sejima, Zaha Hadid, FOA – Foreign Office Architects, Ábalos & Herreros, o Eduardo Arroyo, entre otros, utilizan el diagrama en el proceso de proyecto de sus obras como procedimiento o técnica para materializar sus conceptos o ideas, aunque cada uno haga su propia interpretación de él. Asimismo, se revelan una gran variedad de estilos cognitivos de conceptualización, formalización y comunicación utilizados en la práctica arquitectónica contemporánea. Esta práctica se encuentra vinculada a unos ordenadores cada vez más potentes, capaces de trabajar directamente en tres dimensiones, por ejemplo, lo que permite concebir, dibujar, visualizar y calcular estructuras espaciales complejas con mayor facilidad y eficacia.

6 | DIAGRAMA, Gesturbe Dance

“Los diagramas son muy esquemáticos y gráficamente reducidos; con todo, no son simplemente pictóricos. Los diagramas son sintácticos y no semánticos, tienen más que ver con la estructura que con el significado. De forma inmediatamente accesible y muy telegráfica, los diagramas especifican las relaciones de las partes con el todo y sugieren un modelo operativo del todo. Leer un diagrama es más o menos instantáneo; hay una aprehensión inmediata de las relaciones entre las partes, mientras que el proceso de lectura de un esquema notacional es más largo, desplegándose en el tiempo, como leer un texto o una partitura musical.”

Stan Allen⁹

⁸ En Stan Allen, *Practice: Architecture, Technique + Representation*, Routledge, Taylor & Francis Group, Great Britain, (2ª ed. expandida; 1ª ed. 2000, G+B Arts International) 2009, p.49. Subrayado de la doctoranda.

⁹ En Stan Allen, *Practice: Architecture, Technique + Representation*, Routledge, Taylor & Francis Group, Great Britain, (2ª ed. expandida; 1ª ed. 2000, G+B Arts International) 2009, p.50. Subrayado de la doctoranda.

1.3.1. Tipos de diagrama digital

Dentro de las múltiples posibilidades de trabajo con diagramas digitales en el proyecto arquitectónico contemporáneo, son cuatro los modos principales de trabajo que podemos identificar, que caracterizan, a su vez, cuatro tipos de diagramas:

Tipo 1

Diagrama como técnica proyectual-generativa digital –diagrama conceptual-generativo–: este tipo de diagrama se utiliza como una técnica generativa o una forma de notación a partir de la cual se generan, experimentan e investigan dinámicas espacio-formales a través de un léxico diagramático creado que tiene por base una determinada idea, concepto o registro. Se trata de una técnica informatizada de proyecto cuya función es **generar una estructura arquitectónica matricial** –un **espacio-matriz**– y desde ella investigar y comprobar posibilidades de forma y espacio para el objeto/edificio/lugar, independientemente de si comporta un componente intencional o aleatorio, muchas veces dado por los programas digitales informáticos. Como ejemplo y en términos genéricos podemos decir que las prácticas proyectuales de Peter Eisenman y de Bernard Tschumi se asocian más a este tipo de diagrama.

Tipo 2

Diagrama como modelo formal pragmático –diagrama conceptual-formal–: se utiliza como modelo formal concreto (bi o tridimensional) de una idea, concepto o expresión; puede operar como directriz de la futura configuración y espacialidad del objeto arquitectónico (por ejemplo: la cinta de Moebius ha funcionado como directriz de la forma, del espacio, de la función y posibilidad de uso en la *Casa Moebius* de UN-Studio; cf. capítulo IV, 2.6.); o puede convertirse directamente en configuración y espacialidad del objeto arquitectónico: por ejemplo, la cinta de Moebius se ha convertido directamente en la forma y el espacio de la *Casa Virtual* de FOA (cf. capítulo IV, 2.6.).

Este diagrama se constituye como un *espacio-matriz* conceptual y geométrico del objeto arquitectónico, y es un tipo de diagrama recurrente en los proyectos de arquitectura contemporánea, sobre todo a partir de comienzos de los 90. Podemos verlo en varios estudios: Eisenman, UN-Studio (Ben van Berkel y Carolina Bos), FOA – Foreign Office Architects (Alejandro Zaera Polo y Farshid Moussavi), Steven Holl, Toyo Ito, Sou Fujimoto, Daniel Libeskind, Enric Miralles (con Carmen Pinós y Benedetta Tagliabue), Greg Lynn, Nox Architects, MVRDV, Herzog & De Meuron, Rem Koolhaas (OMA/AMO), y Zaha Hadid, entre otros.

Tipo 3

Diagrama como modo cognitivo de comunicación –diagrama estratégico-informativo–: estos diagramas son utilizados como estructura organizativa y estratégica morfológico-funcional en la visualización y planeamiento de procedimientos. Los estudios de los FOA – Foreign Office Architects, de Sejima, de Ito, de Fujimoto, de Holl, de Libeskind, de Hadid, de MVRDV, de Miralles y de Koolhaas (OMA/AMO) lo utilizan mucho en sus proyectos, presentaciones, comunicaciones y ediciones.

Tipo 4

Diagrama como organigrama funcional –*diagrama funcional*–: utilizados como estructura organizativa y estratégica funcional para correlacionar funciones, usos y flujos de un programa. La mayoría de los estudios de arquitectura recurren a este tipo de diagrama, ya que se trata de un importante auxiliar estratégico-organizativo funcional en el proyecto, y un apoyo para la formalización de objetos arquitectónicos con programas o especificidades complejas.

La función base de algunos diagramas es “representar” y “comunicar”. En otros casos se trata de “presentar” y “crear”, o “presentar y representar al mismo tiempo”.

Con el desarrollo de los sistemas informáticos o computacionales los diagramas han evolucionado desde una condición analógica (en la que eran representativos) hasta una condición digital, en la que pueden ser **presentativos** (primer tipo: *diagrama conceptual-generativo*), **presentativos y representativos** a la vez (segundo tipo: *diagrama conceptual-formal*), o solamente **representativos** (tercer y cuarto tipos: *diagrama estratégico-informativo* y *diagrama-funcional*).

Para nuestro tema de lo intermedio nos interesan los diagramas del primer tipo (*diagrama conceptual-generativo*) y del segundo tipo (*diagrama conceptual-formal*), porque son modelos conceptuales-formales que “presentan”, al revés de lo que ocurre con los otros dos tipos cuya función básica es “representar”, formal, configurativa o funcionalmente.

Solo los que tienen la capacidad para presentar pueden constituirse como *espacios-matrices*, puesto que el **espacio-matriz** es, a nuestro entender, un espacio de cualidades sugerente, estructurante, orientador, sin ninguna definición concreta. Tal como exponen Deleuze y Guattari hablando de su noción de diagrama, es un espacio que propone un nuevo tipo de realidad que todavía está por venir:

“Una máquina abstracta en sí misma no es física ni corporal, ni tampoco semiótica; es diagramática... Funciona por la materia, no por la sustancia, por su función, no por la forma... La máquina diagramática o abstracta no funciona para representar, ni siquiera algo real, sino que **construye una realidad que está por venir**, un nuevo tipo de realidad “.

¹⁰ El término **“meta-”** (del gr. μετα-), según el dic. RAE, significa “junto a”, “después de”, “entre”, “con” o “acerca de”. Así que el diagrama para Eisenman, sea bidimensional o tridimensional, es una **“meta-escritura”**, una *entre-escritura*, un *espacio-escritura*, un *espacio-matriz*, tanto de orientación como de inscripción: es más propiamente *la escritura de la escritura*, el lenguaje de la escritura/arquitectura o la reflexión intrínseca de la arquitectura, lo que Eisenman llama “interioridad de la arquitectura”. Por ende, el diagrama no es una metodología ni un mero proceso.

Tanto el diagrama **conceptual-generativo** como el **conceptual-formal** pueden ser entendidos en el proyecto de arquitectura como expresión conceptual, formal y prefigurativa de la condición matricial del lugar o edificio. Son diagramas que, independientemente de su carácter o especificidad, se forman entre una idea, un concepto o un primer registro, y la configuración del objeto de arquitectura. Son diagramas que se constituyen como *espacios-matrices*, como *ámbitos* o *espacios intermedios figurales matriciales* o generativos. Son, por tanto, espacios intermedios de categoría matricial y modalidad figural (imprecisa, abierta, inconclusa).

1.3.2. El diagrama conceptual-generativo en Peter Eisenman y en Bernard Tschumi

Como hemos mencionado en el punto anterior, tanto Eisenman como Tschumi utilizan el *diagrama conceptual-generativo* como técnica o instrumento en sus prácticas proyectuales, aunque cada uno lo hace a su propio modo.

Como hemos ya referido, este diagrama es un **espacio-matriz** o, como dice Eisenman, una “**meta-escritura**”¹¹ en tanto que campo de orientaciones y posibilidades a ser aprehendidas e inscritas, primero en el proyecto, y después en la construcción del lugar arquitectónico. Estas posibilidades y orientaciones, directrices o sentidos, no están totalmente contenidos en el propio diagrama, sino que también **residen en el espacio intermedio entre el diagrama y el observador**, creador o arquitecto. El diagrama es simplemente una matriz evocadora e inspiradora: sus contenidos o evocaciones no se encuentran “embebidas” o “encerradas” en su forma o materia, sino que se indican o se delinean, más o menos explícitamente, como señales o huellas. Es por ello por lo que evocan múltiples interpretaciones o consideraciones.

“En el diagrama están implícitas múltiples funciones y acciones en el tiempo. Las configuraciones que desarrolla son agrupaciones momentáneas de la materia en el espacio, sujetas a continuas modificaciones. **Un diagrama es una descripción de relaciones potenciales entre los elementos**; no solo un modelo abstracto de la forma en que las cosas se comportan en el mundo, sino **un mapa de los mundos posibles**. (...) Los diagramas (...) anticipan nuevas organizaciones y especifican relaciones aún por realizarse. (...) Simplificados y altamente gráficos, los diagramas son susceptibles de múltiples interpretaciones. **Los diagramas no son esquemas, tipos, paradigmas formales, u otros dispositivos reguladores, sino sencillos marcadores de posición: instrucciones de actuación, o descripciones contingentes de posibles configuraciones formales.**”

Stan Allen¹²

¹¹ En Stan Allen, *Practice: Architecture, Technique + Representation*, Routledge, Taylor & Francis Group, Great Britain, (2ª ed. expandida; 1ª ed. 2000, G+B Arts International) 2009, p.51. Subrayado de la doctoranda.

¹² Cf. Luca Galorofo, *Digital Eisenman – An Office of the Electronic Era*, Birkhäuser, Basel, (ed. original: *Eisenman digitale. Uno studio dell'era elettronica*, Testo & Immagine, Turin, 1999) 1999, p.27-42.

| El diagrama conceptual-generativo en Peter Eisenman

Como describe Galofaro¹³, la práctica proyectual de Eisenman se traduce en una producción simultánea de dibujos, modelos gráficos a escala, maquetas y modelos digitales, que se interconectan y ganan sentido y configuración final a través del diagrama digital, cuya huella persiste en el espacio-forma del edificio. Para Eisenman el diagrama funciona como un **instrumento heurístico y de crítica** en su proceso de proyecto: va en busca de otras cualidades espaciales y conceptuales para una reflexión dentro de la propia disciplina de la arquitectura.

En la segunda etapa de su obra Eisenman usa el diagrama digital como agente o instrumento mediador para investigar, explorar, crear y dibujar el espacio arquitectónico dentro de la temática base de lo intersticial –lo “*in-between*”, que es su tema central–, y lo hace a través de un proceso que es al mismo tiempo interpretativo, estético y poético. A este proceso le da el nombre de “***spacing*”, “*espacement*” o “**espaciamento**”** ¹⁴. Para él, el *spacing* en el proceso de proyecto es un procedimiento que, teóricamente, a través del concepto de “*blurring*” (desdibujamiento) y, prácticamente, a través de programas informatizados, busca una arquitectura que, por un lado, “desbibuje” o destituya la idea de certezas, valores seguros, dominantes o “fuertes” instituidos en la cultura, y que por otro lado, sea afectiva, que se implique e interactúe con su propio espacio, forma y función, y con su relación con el hombre; que sea como una *matriz figural de fuerzas*, en la que la forma débil y dinámica incorpora también el suelo o se entreteje con él en sus espacialidades interiores y exteriores.

Frente a la búsqueda tradicional de la forma que se sintetiza en la idea de la caja o el contenedor, Eisenman propone una manera alternativa mediante la cual se puede encontrar la forma o el espacio a través de un largo proceso, un proceso en el que se mezclan planteamientos racionales y procedimientos de dibujo informatizado que introducen aleatoriedades formales donde el diagrama es el mediador. A ese procedimiento Eisenman le da el nombre de “*spacing*” (“espaciamento”).

El *spacing* en la arquitectura se opone al “*forming*” (“conformamiento”), tal como lo *figural* (condición imprecisa o indefinida entre lo figurativo y lo abstracto), anunciado por Lyotard y también por Deleuze, se opone a lo *figurativo* (*figuración*).

¹³ El “*spacing*”/“*espacement*”/“espaciamento” en español, es un término definido por el filósofo Jacques Derrida con referencia a la escritura. Derrida distingue la escritura de la escritura arquitectónica, afirmando que esta implica una condición de lectura creativa que no existe previamente. Es decir, para Derrida el “***spacing*”** es la **lectura implicada, afectiva**, que un sujeto puede tener, mental y corpóreamente, dentro de la arquitectura, no contentándose con el simple deambular por ella. Es una **lectura de descubrimiento y expansión** de la conciencia, sensibilidad e imaginación: es a la vez una **operación interpretativa y poética**.

¹⁴ Peter Eisenman, “*Procesos de lo Intersticial*”, en revista *El Croquis: Peter Eisenman, 1990-1997*, nº83, El Croquis Editorial, Madrid, 1997, p.32. Subrayado por la doctoranda.

“En el contexto de la arquitectura, el **“spacing”** como oposición al **“forming”** empieza a sugerir una posible relación figura/figura que a cambio sugiere una nueva posibilidad para lo intersticial. El **“spacing”** produce otra condición de lo intersticial. (...) ahora figura/figura es una condición “figural” que ya no es necesariamente abstracta. **Es espacio como una matriz de fuerzas y sentido**. Es afectiva, en cuanto que requiere tanto del cuerpo como de la mente y el ojo para su entendimiento.”

Peter Eisenman¹⁵

A través del diagrama informatizado, Eisenman desarrolla en cada caso un léxico formal y estructural morfogenético (superposiciones, torsiones, inversiones, plegamientos, *driftings* (derivas, desplazamientos), *graftings* (injertos), etc.), en el que las **relaciones entre** las formas, los espacios o incluso las funciones son las protagonistas. El sistema de relaciones, en tanto que campo de fuerzas, se vuelve más importante que cualquier condición polarizada específica. Este léxico diagramático posibilita manipular la forma y espacio en varias escalas, contextos y materialidades, en el ámbito del *spacing*. Son operaciones que buscan reflexionar sobre el ámbito de lo intersticial en la arquitectura, y que de modo general, tienen por base la retícula o malla cartesiana, muchas veces asociada a la forma cúbica, que a su vez está asociada a las formas en “L” (*“El-Forms”* como dice Eisenman). La retícula es manipulada enseguida, intencional y aleatoriamente, formalizándose como un campo matricial de fuerzas y sentido del proyecto: un *espacio-matriz*, del que emergerá más o menos literalmente el objeto o lugar arquitectónico.

7 | DIAGRAMA, Biblioteca L'lhuei, Geneva, Suiza, 1996-97, Peter Eisenman

¹⁵ Cf. Luca Galorafo, *Digital Eisenman – An Office of the Electronic Era*, Birkhäuser, Basel, (ed. original: *Eisenman digitale. Uno studio dell'era elettronica*, Testo & Immagine, Turin, 1999) 1999, p.27-42.

De alguna manera, el modelo diagramático utilizado por Eisenman procede del concepto de diagrama deleuziano, o al menos se inspira en él, toda vez que, como hemos analizado en el capítulo anterior (punto 1.4.), también para Deleuze el diagrama puede tener una dimensión más informal, una condición no estructurada o una funcionalidad abstracta o incluso accidental, pues más que definir una estructura precisa y rigurosa que indique una solución o “la solución”, se propone explorar el proceso y descubrir en ello (entre lo intencional y lo aleatorio) otras propuestas de solución apriorísticamente no consideradas.

El diagrama informatizado/digital utilizado por Eisenman se vuelve una técnica interpretativa y poética que, independientemente de si el proyecto comienza a través de una idea, de un concepto o de cualquier registro, se activa como proceso crítico de modificación, transformación o metabolización de esa misma “inspiración” o punto de partida inicial, que puede ser más o menos controlado por ser a la vez intencional y aleatorio.

En la mayor parte de la obra de Eisenman este diagrama *conceptual-generativo* construye y desarrolla un campo matricial de fuerzas que, actuando en el proyecto como orientador formal, se abre desde el

8 | DIAGRAMA, Rebstockpark, master plan, Frankfurt, Alemania, 1990-94, Peter Eisenman

primer registro o la primera intención a muchas posibilidades de configuración/definición del objeto o lugar arquitectónico. Consecuentemente, hace posible la exploración y el descubrimiento en arquitectura de nuevas formas de ocupar que promueven otros posibles modos de vida.

El diagrama en la obra de Eisenman es un **interfaz productivo y estratégico-visual**, que funciona como un *espacio intermedio figural* tanto en su categoría *matricial* como *objetual*: el diagrama se mantiene activo desde el proceso productivo hasta el objeto final. La idea, la intención, el concepto

o el primer registro implícito en el diagrama se formaliza, o mejor, se “espacializa” (espaciamento/ *spacing*) a lo largo de todo el proceso de proyecto, entre operaciones de transformación intencionales y aleatorias que, finalmente, se configuran en el objeto arquitectónico. El diagrama se vuelve formalmente explícito en todas las escalas, ámbitos, espacialidades o materialidades del lugar arquitectónico: desde la macroescala del emplazamiento y del edificio (estructura compositiva, forma, configuración, materiales, etc.) hasta la microescala de sus partes y detalles (textura, color, iluminación, etc.), pasando por su estructura y organización funcional (función, uso, equipamiento fijo y móvil, etc.). La Iglesia para el año 2000 para Roma, la Biblioteca l’Ihwei para la plaza de las Naciones en Ginebra o la Ciudad de la Cultura en Santiago de Compostela son buenos ejemplos de ello.

El resultado final es que las obras de arquitectura de Eisenman, sobre todo las de la segunda etapa, se presentan como verdaderos *tropos de lo intersticial* en los que la matriz estructurante nacida con el diagrama y traducida por un proceso de espaciamento (*spacing*) se plasma literalmente entre visibilidades e invisibilidades que, sin llegar a fundirse, se mezclan en complejidad y tensiones en el espacio arquitectónico. El *spacing* y el diagrama se vuelven procedimientos claves en su operación poética, que explora y experimenta el *ámbito figural*, fronterizo y ambivalente en busca de una condición intersticial en la arquitectura, una condición en la que lo figural se halla en el proceso de proyecto (a través del diagrama) y en el espacio y la forma del lugar (aunque no siempre de modo literalmente borroso).

Se trata de una arquitectura en la que el diagrama se constituye como expresión de la condición de lo *figural*. La práctica proyectual de Eisenman se traduce en una producción simultánea de dibujos, modelos gráficos a escala, maquetas y modelos digitales que, como describe Galofaro¹⁶, se interconectan y ganan sentido y configuración final a través del diagrama digital cuya huella persiste en el espacio-forma del edificio.

| El diagrama conceptual-generativo en Bernard Tschumi

380 | Para Tschumi el diagrama funciona como “dibujo operativo” cuyo objetivo es generar una síntesis formal estructurante del programa, el contexto y el concepto o idea.

A través del diagrama conceptual, que se constituye como forma de notación, el programa, el contexto y el concepto son transmutados y articulados en tanto que una secuencia de eventos o

¹⁶ Cf. Jean-Luc Nancy, *El olvido de la filosofía*, Arena Libros, Madrid, (1ª ed.: original: *L'oubli de la philosophie*, Éditions Galilée, Paris, 1986) 2003, p.73.

acontecimientos, movimientos y espacios. A partir del diagrama informatizado (*conceptual-generativo*) se genera un léxico diagramático de investigación y experimentación arquitectural básico que opera con reglas de transformación (rotación, inserción, dislocación o transferencia) y que puede llevar a combinaciones formales de multiplicaciones, repeticiones, inversiones, metamorfosis, anamorfosis, fusiones o disoluciones, etc.. Se construye una gramática formal operativa que une concepto, forma y experiencia con el objetivo de diseñar y construir espacios de eventos, espacios de vida, espacios de sentido abierto. Además de constituirse como espacios de necesidad son, sobre todo, espacios de posibilidad, abiertos, dinámicos e interactivos, formal y funcionalmente.

Según Jean-Luc Nancy en *El olvido de la filosofía*¹⁷, el único sentido que resiste es el sentido “abierto”, o bien a través de “la apertura del sentido”, o bien a través de “la apertura al sentido”. Esto es lo que pretende Tschumi en su arquitectura a través del diagrama: generar un lugar de sentido abierto a través de la apertura del sentido; generar lugares de eventos y acontecimientos –abiertos, receptivos, flexibles, polivalentes– que se conciben en el proyecto (como denuncian sus dibujos *Manhattan Transcripts*) y repercuten en el lugar arquitectónico construido (es decir, en la vida) facilitando su futura modificación, ampliación o desarrollo.

9 | DIAGRAMA, The Manhattan Transcripts, Bernard Tschumi

“Si la arquitectura es tanto concepto como experiencia, espacio y uso, estructura e imagen superficial (no jerárquicamente), entonces la arquitectura debería dejar de separar estas categorías y debería fusionarlas en combinaciones inauditas de programas y espacios. **“Crossprogramming”, “transprogramming”, “disprogramming”**: estos conceptos representan los desplazamientos y la contaminación mutua de los términos. Mi propio trabajo en los 70 constantemente reiteró la tesis de que no había ninguna arquitectura sin evento, sin acción, sin actividades, sin funciones; la arquitectura tenía que ser vista como la contaminación de espacios, eventos y movimientos, sin ningún tipo de jerarquía o precedencia entre estos conceptos.”

Bernard Tschumi¹⁸

¹⁷ Bernard Tschumi, *“The architecture of the event”*, en revista *Architectural Design: “Modern Pluralism – Just exactly what is going on?”*, n°1/2, Vol.62, ene-feb, 1992, p.25.

¹⁸ Víctor M. Martínez López, Joan Puebla Pons, *ibidem*, México, 2007, p.283-284.

1.4. CONSIDERACIONES FINALES: EL DIAGRAMA COMO ÁMBITO INTERMEDIO

Después del estudio realizado consideramos que:

- El diagrama **conceptual-generativo** (Tipo 1: técnica proyectual-generativa), muy utilizado en estudios como los de Eisenman o Tschumi, se constituye en el proyecto como *ámbito intermedio matricial* (generador, orientador, estructurante: categoría matricial) de modalidad *figural* (*nocturna*, imprecisa, abierta). Un ámbito intermedio en tanto que interface comunicativo y productivo, puesto que funciona como un artefacto prefigurativo, una “meta-escritura”, un *espacio-matriz*, que a la vez recibe inscripciones y orienta. Un ámbito intermedio entre la exploración intrínseca de sus conceptos definidos y la complejidad final configurada de sus espacialidades y superposiciones funcionales;
- El diagrama **conceptual-formal** (Tipo 2: modelo formal pragmático), que opera como artefacto formal de ideas o conceptos. Utilizado sobre todo en estudios como UN-Studio, FOA, Ito, Fugimoto, Holl, MVRDV, Herzog & De Meuron, Libeskind, Koolhaas (OMA/AMO), Hadid o Miralles, se constituye en el proyecto como un *ámbito intermedio matricial* geométrico-conceptual del objeto arquitectónico, de modalidad *figurativa* (diurna, formalmente más o menos precisa) puesto que es un modelo concreto;
- El diagrama **estratégico-informativo** (Tipo 3: modo cognitivo de comunicación), muy utilizado en presentaciones, comunicaciones y ediciones en la práctica proyectual de estudios como los de Sejima, Ito, Fujimoto, Holl, MVRDV, FOA, Libeskind o Koolhaas, entre otros. Se constituye como un *ámbito intermedio objetual* (categoría objetual) de modalidad *figurativa* (*diurna*, precisa), toda vez que tiene que servir para comunicar de modo claro, concreto y explícito en tanto que interfaz estratégico-visual;
- El **diagrama funcional** (Tipo 4: organigrama funcional), utilizado en la mayoría de las prácticas proyectuales cuando tratan de programas extensos o complejos. Se constituye igualmente como un *ámbito intermedio objetual* de modalidad *figurativa*, pues tanto mayor es su utilidad en el proyecto cuanto mayor es su rigor y explicitud para informar.

Sin embargo, los cuatro tipos de diagramas expresan las **fuerzas que actúan en el proyecto** en tanto que vectores formales o funcionales; todos ellos abarcan la complejidad del sistema vigente; todos ellos presentan (*a priori*) y representan (*a posteriori*) espacialmente de manera sintética e interconectada las decisiones tomadas; todos ellos ayudan a desarrollar y expresar ideas, conceptos, programas, sensibilidades o emociones, y a explorar de modo controlado (y también no-controlado, en el caso del diagrama conceptual-generativo) el proceso evolutivo de la forma y el espacio (Tipo 1 y 2), o las posibles relaciones entre espacio-forma-programa-uso (Tipo 1, 2 y 3), o simplemente las relaciones entre funciones y/o usos (Tipo 4).

Por otro lado, actualmente, precisamente por constituirse como proceso heurístico, perceptivo, comunicativo y productivo-creativo, el diagrama digital se presenta como un *ámbito intermedio* emergente entre la arquitectura y muchas otras temáticas de distintos campos disciplinares. Un *ámbito* que funciona como un **interfaz** de conexión o articulación entre los distintos dominios del conocimiento, concretando explícitamente en su formalidad las diferentes temáticas implicadas. Al mismo tiempo, entre virtualidad y posibilidad, intención y azar, aspira a **conquistar nuevos u otros territorios** para la arquitectura –conceptuales, formales y programáticos-. Como afirma Martínez López “(...) es importante comenzar a reconocer el verdadero valor de los proyectos producidos mediante esta genuina forma de comunicación visual, pues es precisamente a través de los diagramas donde se hace explícita y visible una conexión latente con el conocimiento de otras disciplinas. (...) puede corroborarse (...) que esta “arquitectura diagramática” busca siempre establecer nuevas metáforas y analogías entre los diferentes dominios del conocimiento humano, pero sobre todo aspira a la continua renovación del lenguaje arquitectónico.”¹⁹

10 | DIAGRAMA, Restaurante Evaristo, Albufeira, Portugal, Arquitectos Lda – Bernardo Alves y Carlos Macedo

El diagrama digital genera un **espacio intermedio transdisciplinar**. En términos generales, este es un espacio estratégico-comunicativo y, específicamente en sus versiones de *diagrama conceptual-generativo* (Tipo 1) y *diagrama conceptual-formal* (Tipo 2), un espacio comunicativo-productivo. En tanto que *artefacto mediador matricial*, contribuye en estas dos versiones a la expansión creativa de la producción arquitectónica, algo que confirman muchas obras de los estudios mencionados, algunas de las cuales aparecen estudiadas en el presente trabajo.

¹⁹ Víctor M. Martínez López, Joan Puebla Pons, *ibidem*, México, 2007, p.283-284.

Estos dos tipos de diagramas representan un importante avance con relación al tradicional diagrama dialógico tan explorado en el Movimiento Moderno, cuya función era representar procesos o estrategias de un modo lineal y preciso para lograr la solución arquitectónica más optimizada en la relación forma-función. El diagrama ha dejado de ser solamente una técnica estratégico-informativa que *representa*, y se ha convertido en una **técnica u operación poética que, además de representar, *presenta* y *evoca*.**

Más allá de servir para organizar funciones o flujos y comunicar conceptos o estrategias, en la práctica proyectual de la arquitectura actual, y con la intención de absorber tanto lo sintáctico como lo semántico, el diagrama sirve sobre todo para expandir la imaginación, activar la emoción y otras sensibilidades, y desde ahí “*pro-ducir*” (crear, desvelar) otros modos de concepción y formación en el proyecto, en tanto que artefacto, técnica, procedimiento, o, como defiende Eisenman, “meta-escritura”. El diagrama sirve, en fin, para abrir la posibilidad de construcción de otros espacios en la cultura y la vida.

2. APUNTES DE LA MÁXIMA TENSION DIALÓGICA EN EL LUGAR ARQUITECTÓNICO

2.1. EL ENTRE COMO MURO: GALERÍA STOREFRONT, NUEVA YORK, STEVEN HOLL Y VITO ACCONCI | 1992-1993

La galería especializada en la obra de artistas y arquitectos jóvenes *StoreFront for Art and Architecture* (Manhattan, Nueva York) acogió un proyecto de Steven Holl en colaboración con Vito Acconci en el que se nos muestra el valor de un *elemento intermedio figural* en la arquitectura. Se trata de un elemento estático y dinámico, formal y espacial, límite y no-límite: el “*muro interfaz participativo*” (“*participating wall*”). Es un muro que genera ámbitos espaciales flotantes en los lugares arquitectónicos, que se puede maniobrar, en este caso, abrir y cerrar de modo pivotante, vertical y horizontalmente.

Si el muro y el umbral, es decir, lo más o menos denso, fijo y limítrofe, y lo vacío, espacial y traspasable constituyen los dos elementos formales *intermedios figurativos* más primarios o elementales del espacio arquitectónico, el “*muro móvil*”, entre muchas otras posibilidades, es el más elemental y primario *intermedio figural* debido a la movilidad y participación que entraña, y a la consecuente flexibilidad espacial y mayor valencia de uso. Y si su materialidad es translúcida, o si es un muro compuesto por partes (secciones, rasgaduras, etc.) móviles, articuladas y “participativas”, como la fachada de esta galería, a través de su manejo se pueden generar múltiples espejismos de luz e imágenes que

imprimen en el espacio posibilidades estéticas ambientales²⁰, funcionales y contingentes que van a reforzar la **condición figural del lugar**. El *muro móvil*, tan utilizado por los arquitectos modernistas-funcionalistas en los años 60, da lugar al ***muro interfaz participativo***, protagonista de casi todas las obras de Holl, y un híbrido de lo anterior, pues es fijo y articulado a la vez.

“Más allá del espacio autónomo, habitación a habitación, está el espacio interactivo en que los “muros participativos” reordenan los ambientes domésticos. El espacio ajustable se vuelve vivo, sobre todo en los

espacios domésticos de Manhattan o Tokio, donde cada metro cuadrado es un universo. A diferencia de los pesados sistemas de “partición movable” de los años 60, los muros participativos son un híbrido de los muros fijos y articulados. El espacio se hace dinámico y contingente”

Steven Holl²¹

En la galería este muro interfaz participativo, diseñado para ser protagonista, es el que promueve la interacción entre el programa/uso, el espacio y el lugar. Es al mismo tiempo fachada, límite y umbral, anuncio, escaparate, pantalla, banco, mesa, apoyo, protección lumínica, lámpara pública por la noche (pues la luz atraviesa las juntas y llega a las demás partes) o es simplemente el elemento organizador y estructurador del espacio. El muro interfaz participativo de Holl se vuelve aquí, de modo inédito, ***“fachada participativa”*** o, como dice el propio Holl, una *“inside-out facade”*, una bisagra interactiva, entre interior-exterior, transeúntes-visitantes, exposición-actuación (*performance*), función de “galería” y cualquier otra función, cuerpo-espacio (en la medida en que, como dice Holl, se necesita el cuerpo, o solamente un hombro, para modificar el espacio expandiéndolo o contrayéndolo); una bisagra interactiva entre la parte y el todo, la arquitectura y el arte

11 | ESPACIO ARTICULADO –HINGED SPACE–: “DE LA AUTONOMÍA PARA LO INTERACTIVO, tiempo transcurrido mostrando la rotación natural de la Tierra alrededor del punto fijo de la Estrella del Norte”, Bernard Tschumi

El programa y el espacio (forma, luz, ambientes, etc.) cambian dependiendo de la interacción con la fachada. Por consiguiente, el muro, ese elemento fronterizo pero formalmente bien definido (*ámbito intermedio figurativo*) es en la obra el vector hacia una idea de improbabilidad, ambigüedad, dinamismo,

²⁰ De día o de noche, las aperturas, fisuras o rasgaduras, de la fachada (cerrada o abierta) iluminan y componen los ambientes de todo el espacio, interior y exterior cercano.

²¹ Steven Holl, *“Hinged Space (from autonomous to interactive)”*, en Steven Holl, *Parallax*, Birkhäuser-Publishers for Architecture, Basel-Boston-Berlin, 2000, p.226.

12.1 |

12.2 |

12.3 |

12.4 |

adaptación y participación, todos ellos conceptos clave de gran parte de la arquitectura contemporánea, iniciada en los años 90. Es decir, es el vector operativo hacia la condición *figural*: fronteriza, ambivalente, imprecisa. La función de esta nueva fachada ya no es simplemente “dividir” o “limitar” el espacio interior del exterior, sino proponer al lugar arquitectónico otra condición más interactiva y comunicativa entre espacio, forma, programa, vida y acontecimiento. Como dijo el director del Kyong Park (contiguo a la galería), esta nueva fachada “no es ni muro, ni barrera, ni interior, ni exterior, ni espacio, ni edificio, ni lugar, ni institución, ni arte, ni arquitectura, ni Acconci, ni Holl, ni StoreFront”.

Todo el espacio y dinámica funcional de la galería están implícita y explícitamente subordinados a la posición y forma de esta fachada. La fachada, el espacio, el visitante, el transeúnte y el acontecimiento se interceptan dinámicamente en este *lugar-galería*. Como refiere Holl, la intención no fue la de crear un espacio minimalista o estático para un programa fijo o convencional, sino un espacio híbrido formal y funcionalmente, un **“espacio combinativo dinámico”** (concepto de “espacio articulado” –“*hinged space*”– de S. Holl ²²); un espacio interactivo, articulado, ajustable a cada momento, condición o programa expositivo; un lugar anunciado y anunciador que invita a cualquier ciudadano a participar de su acontecimiento, destronando la socialmente instituida exclusividad del mundo del arte. Se trata de traer el arte a la calle.

Aquí todo es intersticial y fronterizo: día y noche, abierto o cerrado. La grieta siempre está presente. Como consecuencia de la tensión intencional y de la interacción formal-espacial, a través de un elemento intermedio *figurativo* bien definido como es el muro-fachada se genera un espacio intermedio de modalidad *figural*.

Al espacio intermedio dinámico que se crea entre interior y exterior, hay que unir el hecho de que la galería esté situada en la esquina de una manzana de Manhattan en la que confluyen tres barrios urbanística y socialmente distintos, como son Chinatown, Little Italy y Soho, lo cual intensifica la condición tensa y fronteriza de “lugar intermedio” de este espacio debido a su fachada interfaz, a ser una esquina, y a estar situado en una zona socialmente variada y muchas veces tensionada.

Por otro lado el material utilizado para este muro-fachada es un compuesto mixto de hormigón y fibras recicladas (papel, periódicos, etc.), para que su ligereza permita el manejo de los diversos paneles pivotantes que, como un puzzle, se interaccionan en este lugar de la ciudad: la fachada se disuelve y la exposición se proyecta hacia la calle.

²² En 1983 Holl empezó a trabajar con este concepto de “espacio articulado” (“*hinged space*”) con el proyecto de una serie de apartamentos/viviendas en Manhattan, como son el *Cohen Apartment*, el *XYZ Apartment* en la torre MoMA. O el *Theological Apartment*. El conjunto de veinte y ocho viviendas de Fukuoka en Japón (1991) es otro buen ejemplo de la materialización de este concepto en el espacio doméstico. Aunque es en la galería Storefront donde por primera vez Holl trabaja este concepto directa y exclusivamente a través de la fachada.

“(…) Puede ser exacto y luego transformarse de repente en un espacio combinativo y dinámico. Puede ser severo o relajado. Cuando la fachada está cerrada, toma la forma tipológica de un escaparate de Manhattan de corte triangular. Cuando está abierta, se ve arrastrado-absorbido-atraído-inmerso en la ciudad exterior. El volumen tridimensional puede hacerse cuatridimensional con cambios en el tiempo. Con esta fachada StoreFront realizó un nuevo tipo de espacio dinámico, urbano e interactivo”.

Steven Holl²³

En la StoreFront la idea de arquitectura se materializa como un **lugar de acontecimiento** público, de tensión e interacción intencional, que se expande físicamente hacia el exterior, y conceptualmente más allá del concepto de la galería tradicional. Hablamos, literalmente, de un espacio-límite, un ámbito flotante, un **lugar intermedio de límites imprecisos** que propone otro tipo de fachada y acceso, otro modo de ocupación y uso (participativo, interactivo: *entre* interior y exterior, público y privado), otro modo de entender el programa (polifunción, usos múltiples), otro usuario/ocupante (tanto visitante como transeúnte), y otra idea de la arquitectura (*figural*, entre arte y arquitectura). Se trata de un lugar intermedio de categoría objetual (objetivada en el muro interfaz participativo) y de modalidad *figural* (imprecisa).

13 | INSTALACIÓN “(G) host in the (S) hell”, Galería Storefront, Nueva York, 2008, Didier Fiúza Faustino – Bureau des Mésarchitectures

388 | Tanto en esta galería de Holl como en la Casa N de Fujimoto, que analizaremos en el punto siguiente, la operación poética es la de “dislocar” una idea de arquitectura consolidada o conformada a través del abrir o romper la caja arquitectónica, y ya no mediante operaciones de transparencia o vaciamiento como propuso el modernismo. El objetivo es generar espacios intersticiales, en ambos casos *figurales*. Estos espacios son conceptuales pues es otro el modo de entender el espacio (más permeable, más flexible, más ajustable, más ambiguo; el valor de la “relación” y la “interacción”); son también espacios formales (entre interior y exterior, y entre interior e interior: el valor de lo “intersticial” y lo “fronterizo”) y funcionales (nuevos modos de entendimiento del programa, uso y espacio ocupable: el valor de lo “ocupable” que, siendo más versátil, incluye lo “habitable”). En todo caso hay un vector operativo, poético y estético hacia lo *figural* bien definido: el “muro interfaz móvil” y la “relación intersticial entre lleno y vacío”.

²³ Steven Holl, “*Hinged Space (from autonomous to interactive)*”, en Steven Holl, *Parallax*, Birkhäuser-Publishers for Architecture, Basel-Boston-Berlin, 2000, p.234.

2.2. EL ENTRE COMO INTERSTICIO: CASA N, OITA, SOU FUJIMOTO | 2006-2008

Al igual que la galería *StoreFront* de Holl que acabamos de analizar, la *Casa N* de Sou Fujimoto se abre y rompe la “caja arquitectónica” para generar espacios intersticiales. Son *espacios intermedios figurales*: multivalentes, ambiguos, imprecisos, insólitamente predecibles e impredecibles. Son espacios entre conceptos instituidos o pre-establecidos que se adaptan y recrean; espacios entre formas, funciones y usos habituales que ganan otro sentido; espacios entre ámbitos interiores, entre espacio interior y espacio exterior; entre valores estéticos, lumínicos y matices ambientales de blancos y neutros que esperan ser coloreados por la vida; espacios entre tensión y tranquilidad o, simplemente, entre identidad y diferencia. Esta casa para “dos personas y un perro”, como dice Fujimoto, es literalmente una “**casa-intersticio**”.

La casa es un edificio de un único piso cuya estructura formal “anidada” está esencialmente compuesta por tres “cajas” o “cáscaras”, según Fujimoto, perforadas por “rectángulos vacíos”. Estas cajas son de dimensión progresiva, concéntricas, pues unas están dentro de otras, con muros verticales y cubiertas horizontales. Aunque a primera vista no se detecte, las dos cajas interiores son paralelepípedicas y la exterior no lo es únicamente porque se ajusta a los límites del lote. La más grande y exterior ocupa todo el lote y alberga el jardín semi-interior y semicubierto, la del medio define gran parte del espacio interior, y la más pequeña, más constreñida, corresponde al espacio interior más central donde se encuentran las salas. En esta casa de Fujimoto **todo es intersticial, ambivalente e**

14.1 |

14.2 |

14.3 |

14 | ENTRE CAJAS: ENTRE CASA, CIUDAD, NATURALEZA Y VIDA

14.1 | Caja dentro de caja/anidamiento/lreko 14.2 | Una casa, una ciudad y un jardín, boceto conceptual, 2008, Sou Fujimoto 14.3 | Matrioshkas

interrelacionado: nada es completamente cerrado o abierto, interior o exterior, opaco o transparente, tranquilo o dinámico. Entre entornos graduales, diferentes nociones de distancia y percepción, y una posibilidad de uso flexible, la casa es diseñada, construida y ocupada en una permanente y paradójica *comuni3n-separaci3n* de lo íntimo con lo social, y de los núcleos servidores (cocina, ba3o) con los núcleos servidos (demás espacios: habitaciones/salas, jardín, etc.).

La **estructura formal concéntrica y autosemejante** de esta Casa (las tres cáscaras) se acerca a la de las muñecas *matrioshkas* rusas, donde el interior y el exterior se invierten, mezclan y entrecruzan: el interior es también exterior, y el exterior interior, en una repetici3n infinita de inversiones entre

15.1 |

15.2 |

15.3 |

15.5 |

“fuera” y “dentro”. La diferencia estriba en que en la Casa N no hay un solo centro ni hay simetría, ni la proporción entre las partes es constante. Sin embargo, el concepto de **repetición en diferencia** y el **orden fractal** están patentes en ambas: cada una de las partes es “semejante”, y no “igual” entre sí, variando en la escala o en sutiles apuntes. Bajo un orden de “autosimilitud”, esta composición fractalizada y sutilmente desconcertante entre las tres cáscaras perforadas es la que posibilita esta **interrelación dinámica e inversa** que vuelve el ambiente lumínicamente heterogéneo e impreciso, y todo el **espacio “flotante”, fronterizo y multivalente**. Según refiere Fujimoto, esta inversión y fusión de interior y exterior es una herencia de la arquitectura histórica japonesa: de la tradición de jardines, de galerías y de, como él dice, “espacios vibrantes e intermedios”.²⁴

“La superposición de cajas anidadas en la Casa N podría entenderse como una versión tridimensional de esas nubes en los dibujos de los biombos japoneses. Las cajas se llevan hasta su entorno inmediato, como marcos transparentes que relacionan los diversos acontecimientos que tienen lugar entre ellas. **Son objetos imprecisos pero, aun así, pueden ser claros mientras mantienen su vaguedad.** Se trata de una nube abstracta. (...) Este tipo de vivienda como un todo, es un lugar que mezcla interior con exterior, naturaleza con artificio y casa con ciudad.”

Sou Fujimoto²⁵

Todo el espacio de la casa se constituye intencionalmente en una **sutil tensión-quietud**, que se evidencia en su ambiente como una especie de *tranquilidad sutilmente dinámica* generada por efectos de **reversibilidad y paradoja formales y lumínicos**. Son efectos estudiados y contruidos desde su geometría, bien patentes en sus diseños (plantas, secciones, alzados) y fotos, como por ejemplo, los que enumeramos a continuación:

- La zona más central de la casa (la caja más interior que consideramos su centro principal: zona de comer y estar, las “salas”) está geométricamente descentrada con relación al centro de las otras dos cajas.
- La entrada de la casa sufre varias inflexiones direccionales, como la inflexión y luego contra-inflexión de dirección, desde la calle hasta la zona más interior, la de la cocina.
- Todos los ámbitos o estancias de la casa tienen dimensiones semejantes, sobre todo en su longitud y anchura. Es decir, no hay grandes variaciones entre todas ellas, con la excepción de la altura que se jerarquiza sucesivamente (caja interior, caja intermedia, caja exterior, además de los vacíos en las cubiertas que perceptivamente se proyectan hasta el infinito).

²⁴ Cf. *ibidem*, p.141.

²⁵ En *ibidem*, p.137, 138. Subrayado de la doctoranda.

- Las zonas de circulación y de estar, así como los espacios servidores y servidos, se interpenetran ambivalentemente sin límites rigurosos.
- No hay zonas sociales ni íntimas, es decir, todas son sociales e íntimas al mismo tiempo, con la intención de generar mayor ambivalencia entre las espacialidades. En realidad ningún espacio en la casa es completamente íntimo, reservado o declarado. El espacio formado por la caja más interior (“salas” y jardín) se intersecta y mezcla intencionalmente con la zona donde se han colocado las “habitaciones” a través de las aperturas en los muros o de las indefiniciones formales entre ellos, de tal forma que ninguna zona de la casa se vela o se desvela totalmente.
- Los ámbitos más interiores o recogidos de la casa son, paradójicamente, los de acceso más fácil: a través de un recorrido transversal se llega a la zona de comer y estar, a la cocina y al baño.
- Al contrario de la casa tradicional japonesa, de estancias con accesos y dimensiones jerárquicamente definidas, la zona de comer y estar de la Casa N se sitúa en la caja más interior y pequeña (todas sus dimensiones son menores, incluso la altura libre).
- Parece no haber grandes distinciones formales entre los muros interiores y los muros exteriores. En ellos todo es semejante: aperturas, color, textura, acabado. Sin embargo su espesor es distinto (más fino en los interiores y más espeso en los exteriores), generando en el espacio sutiles y contradictorios matices ambientales.

16 | ENTRE INTERIOR Y EXTERIOR 16.1 | Casa convencional, Casa del futuro, 2006-2008 16.2 | Biblioteca, Musashino Art University, Toquio, 2007-2010
16.3 | Casa del infinito, concurso, 1995, Sou Fujimoto

- Las aperturas (ventanas y puertas) o vacíos en los muros tienen distintas dimensiones y su disposición es casi aleatoria, aunque ha habido intención de generar alguna intimidad con relación a la calle. El único vano que posibilita una relación visual directa con la gente y coches de la calle es el de la entrada. Todos los otros privan de cierta forma esa visibilidad entre calle-casa a la altura de lo ojos.
- Las aperturas rectangulares en los muros verticales y horizontales generan una luminosidad variable y compleja a lo largo del día que a menudo puede volverse tan difusa como localizada.

Todas estas cuestiones espacio-formales que acabamos de mencionar, conjuntamente con **la coherencia de la caja ortogonal de muros verticales** y consecuente estabilidad del espacio (cartesiano), la compleja luminosidad sutilmente diferenciada dada por el color blanco único y las “rasgaduras”, la homogeneidad de la textura lisa, la depurada simplicidad de los materiales (el hormigón, el cristal y la madera), el minimalismo de los detalles constructivos, y el juego sensible de lo artificial con lo natural, generan entre sí, paradójica y ambivalentemente, un lugar de tensión y tranquilidad.

Se trata de un lugar que se constituye dinámica e intersticialmente en lo que llamamos *sutil tensión-quietud* tanto de formas, proporciones, tonos y matices entre todos los componentes del espacio, como de interacciones físicas, funcionales y perceptivas entre el objeto/la casa y el sujeto/el ocupante. Un lugar donde el vector operativo hacia lo *figural* es precisamente ese permanente y dinámico “**estar en relación**” que las formas bajo la luz y la sombra descubren, aunque su atmósfera en una primera mirada sea más de quietud. Hablamos de un intencional y explícito sistema de relaciones que el lugar revela, donde tanto el lleno como el vacío, el interior y el exterior, la luz y la sombra, lo más privado y lo más social, son meros intersticios que componen el espacio de la Casa de forma interrelacionada e indefinida.

17.1 |

17.2 |

17.3 |

17 | CASA T, Maebashi, Gunma, Japón, 2005, Sou Fujimoto

Muchas otras obras de Fujimoto son también, intencionalmente, *lugares intermedios* que enaltecen sobre todo la “interrelación” o el “estar en relación”. Un buen y sencillo ejemplo es la Casa T, pequeña vivienda de planta baja para una familia de cuatro personas, que funciona además como lugar de muestra de obras de arte contemporáneo. Ubicada en Maebashi (Gunma, Japón) y construida en 2005, la Casa T, de estructura de madera, un solo piso (aproximadamente 90m²) y fachada con pocas aperturas, que más bien se parece a una piel continua que protege de lo exterior, propone en su interior un espacio central común donde se pueden fundir las distintas estancias. Es literalmente un espacio intermedio ambiguo de límites imprecisos y cambiantes, formalizado por unos sencillos tableros de contrachapado de 12mm de grosor que organizan a la vez un amplio rango de distintas espacialidades, orientaciones y luminosidades, en el que cohabitan usos y diferentes tipos de privacidad.

Aunque de forma muy distinta, tanto la Casa N como la Casa T han sido construidas/diseñadas bajo una geometría orientada por un principio de “repetición en diferencia”, en el que ningún espacio es exactamente igual al otro. La **semejanza**, la **ambigüedad**, la **ambivalencia** y la **versatilidad formales, perceptivas y funcionales** son resultados de este principio.

En ambas viviendas las estancias están tanto segregadas como en continuidad. Se establece una situación ambigua de “semiapertura” entre los demás ámbitos espaciales (no completamente cerrados/ /oprimidos ni declaradamente abiertos/diáfanos), en una constante reverberación de continuidad y discontinuidad en el interior (Casa T y Casa N) o entre el interior y el exterior (Casa N). Como sostiene Toyo Ito²⁶, esta condición hace emerger una **sensación de distancia recíproca entre las demás estancias que es al mismo tiempo de cercanía y lejanía**. Hablamos de una condición de “oscilación” y ambivalencia o ambigüedad, dadas por un **constante “estar en relación” entre las formas, espacios y usos**, patente en estas dos casas, que posibilita una habitabilidad u ocupación más creativa, flexible y plurivalente que, por ende, resulta más fácilmente ajustable a las distintas condiciones, cambios y acontecimientos de la vida cotidiana actual.

Tanto en la Casa T como en la Casa N Fujimoto ha generado intencionalmente una *condición intermedia* espacio-formal que, por un lado evoca una sensación de seguridad y proximidad entre los miembros de la familia y, por otro, conlleva un modo de vivir/ocupar que propicia cierta tensión psico-corporal que estimula los relacionamientos en la familia e interacciones en el lugar. Sin embargo, en ambos casos se trata de una condición que, aplicada a viviendas para familias más numerosas, implicaría seguramente que la privacidad de sus miembros se viera comprometida.

“(…) en la arquitectura de Fujimoto **las relaciones humanas están abiertas hacia el exterior y, por tanto, son complejas y diversas**. En consecuencia, los usuarios experimentan con la eliminación de las fronteras entre interior y exterior. Sin embargo, **estos experimentos encierran una contradicción esencial que puede percibirse en la arquitectura**. (...) La Casa N (...) es una propuesta extremadamente interesante con relación a este tema. Al crear espacios anidados, experimenta con la definición de **espacios que invierten la dualidad interior/exterior**. Es decir, que el espacio interior/exterior/interior, que se genera debido a la situación de los límites en tres capas, es un intento de convertir el exterior en un interior del interior. Desde luego, la parte interior de un interior es físicamente un espacio interno, pero, psicológicamente, da lugar a un **espacio interior misterioso** que se percibe como si nos halláramos en un patio. (...) obtenemos la experiencia sin precedentes de **un interior que equivale a un exterior**. (...) Este tipo de experiencias espaciales son extraordinariamente excepcionales.”

Toyo Ito²⁷

²⁶ Cf. Toyo Ito, “Arquitectura teórica y sensorial: los experimentos radicales de Sou Fujimoto”, en *2G Revista internacional de arquitectura* n°50, “Sou Fujimoto”, Gustavo Gili, 2009, p.4-9.

²⁷ En Toyo Ito, “Arquitectura teórica y sensorial: los experimentos radicales de Sou Fujimoto”, en *op. cit.*, 2009, p.9. Subrayado de la doctoranda.

En **conclusión** podemos decir que la Casa N es un lugar arquitectónico que en su sutil tensión formal y ambigüedad espacial y funcional afecta o *conmueve* el cuerpo (en su totalidad) de quien lo experimenta, ocupa o vive. Es decir, se trata de una arquitectura que ha sido proyectada con la intención de promover una experiencia espacial sinestésica en la que necesariamente se utilizan las posibilidades sensoriales de todo el cuerpo. Una arquitectura ambigua en concepto, espacialidad y programa, y en la relación espacial que establece con el cuerpo/utente, la calle y el barrio. Una arquitectura que pretende construir un lugar para vivir tanto la acción como la contemplación. Una arquitectura diseñada para ser una vivienda unifamiliar, pero que al final podrá albergar otros programas o usos (estudio, despacho, oficina de trabajo, tienda, etc.).

Contrariamente a la obsesiva lucidez, funcionalidad y homogeneidad de la vivienda moderna, Fujimoto propone aquí una arquitectura que integra lo **inesperado**, lo **sensorial** y lo **ambiguo** –o incluso, el **sinsentido**– cuyo valor se centra en las interacciones entre el espacio, el uso y el cuerpo. Una arquitectura que enaltece sobre todo la interacción entre espacio-usuario y entre forma-espacio-luz (que aquí se centra en las relaciones entre las tres cajas y consecuentes correspondencias espaciales entre interior-interior e interior-exterior), y las múltiples posibilidades de ocupación y percepción que el lugar en interrelación con el cuerpo puede promover.

18 | ENTRE OPACIDADES Y PURAS TRANSPARENCIAS, Casa N, Oita, Japón, 2006-2008, Sou Fujimoto

Entre cambios graduales de entorno y sin límites rigurosos, el espacio, la forma, la función, la luz y las sombras de esta Casa N de Fujimoto se vuelven insólitamente imprecisos, flotantes, sorprendentes, predecibles e impredecibles al mismo tiempo. Es decir, se vuelven *figurales* en la interacción que promueven con sus habitantes y en la relación que la casa establece con el entorno (calles/otros edificios/barrio) de día y de noche: el espacio es fronterizo, la función multivalente o indefinida, el uso ambiguo y la percepción del interior y del exterior, entre opacidades y puras transparencias, es dinámica e inesperada.

“Este lugar que parece nacer de la nada genera, de algún modo, una **misteriosa otredad**. **Una ventana de una ventana de una ventana...**, la luz que brilla al otro lado, como la luz que atraviesa los árboles de un bosque o la que se filtra entre las nubes, se nos presenta como **algo inesperado** y no intencional. **Todas las cosas que flotan entre estas nubes rectangulares coexisten con la impredecibilidad y la sorpresa de la otredad**. Un lugar en el que **coexisten la incertidumbre y la claridad**.”

Sou Fujimoto²⁸

Es un **lugar literalmente intermedio** que, de modo concreto, cartesiano y preciso (sin ambigüedades formales y materiales), evoca el valor de la interrelación, de la interacción, de lo intersticial, de lo fronterizo, de lo ocupable que, siendo más abarcador que lo “habitable”²⁹, lo incluye. Evoca el valor de la indeterminación o flexibilidad espacial y funcional. Evoca, en fin, el **valor de lo intermedio**, un intermedio *ligeramente tensionado*.

Este valor es también patente en obras emblemáticas de la arquitectura moderna como por ejemplo en la *casa Schröder* (Utrecht, 1924) de Rietveld (muros/divisorias móviles, y estructura de circulación centralizada); o en el *pabellón de Alemania* (Barcelona, 1929) de Mies (transparencia literal/material y transparencia conceptual/compositiva: minimalismo formal entre transparencias, brillos y reflejos). O en una arquitectura más reciente como la *Open House* (Malibú, 1983-89) de los Coop Himmelblau: interacción entre forma/estructura y espacio, con el recurso a la dirección diagonal y transparencia literal, la caja de configuración compleja, límites irregulares e imprecisos, y espacio sin determinación

19 | GRADACIÓN, El valor de lo intermedio

396 | específica de uso. No obstante, como hemos analizado, consideramos que es en la sencillez o minimalismo formal de la Casa N donde el valor de lo intermedio encuentra su máxima exaltación. Es en su sencilla y depurada estructura ortogonal anidada y perforada de “la caja dentro de la caja” donde todos los elementos, dimensiones u órdenes generan una **constante tensión relacional entre sí y entre los usuarios/habitantes**.

²⁸ En *ibidem*, p.137. Subrayado de la doctoranda.

²⁹ Distinguimos “habitar” de “ocupar”: “habitar” significa ocupar segundo un hábito o una costumbre; mientras que “ocupar” es un modo de ocupación más abarcador y versátil.

En la Casa N todo es un intersticio, ambivalente y fronterizo. **Todo oscila dialógicamente** entre parejas y dilemas. **Todo es interrelación entre** una cosa y otra: entre acá y allá, entre casa y ciudad, entre hogar y calle, entre intimidad y revelación.

“(…) vivir en esta casa es parecido a lo que sería habitar entre las nubes. No se encuentra un límite definido en parte alguna, solo cambios graduales de entorno. (...) es un espacio exterior que se siente como interior y un espacio interior que da la sensación de estar en el exterior. En una estructura anidada, el interior es invariablemente el exterior, y viceversa. Mi intención era hacer una arquitectura que no tratase del espacio o de la forma, sino que simplemente expresara **la riqueza de lo que hay “entre” la casa y la calle. Imaginé que, esencialmente, la casa y la ciudad no se diferencian tanto**, solo son distintos acercamientos al continuum de un único tema, o diferentes expresiones de una misma cosa: la ondulación del espacio primordial donde habitan los humanos.”

Sou Fujimoto³⁰

La arquitectura de Fujimoto es simultáneamente teórica y experimental, racional y sensorial. Es una arquitectura que procura **explorar los tropos intersticiales de los conceptos, de las formas y de las funciones**. Una arquitectura que, como hemos mencionado, valora sobre todo la relación, la condición imprecisa e intersticial, la interacción, el “*devenir*” y lo que en ello puede también “*ser*”, creativamente, a cada momento: el valor del momento presente, del instante que “mientras tanto aparece”, de lo inesperado o no programado, de una infinidad de espacios y momentos intermedios en una gradación de posibilidades. Una **arquitectura que intencionalmente habita ese espacio intermedio estético-conceptual** que se construye **entre la herencia moderna de una arquitectura lúcida, cristalina y sensorial y la complejidad fluida, azarosa y no-objetiva** (ni objetiva, ni subjetiva, sino algo *entre* ambas) **de temas y de experimentos arquitectónicos contemporáneos**.

“Creo que la **gradación** va a convertirse en una **palabra clave para la arquitectura del futuro**. (...) En la arquitectura ordinaria, nuestro mundo se organiza según la palabra “función”, separándolas en términos de blanco y negro. Pero, ¿**no está la vida real constituida por innumerables acciones entremedias?** A diferencia de Internet, el espacio real no puede transformarse súbitamente de 0 a 1. **El encanto del espacio físico yace en la riqueza de gradaciones que existen en el mundo real** entre el 0 y el 1. Se pueden conseguir experiencias valiosas con nuevas formas que utilicen ese tipo de “gradación”; son descubrimientos arquitectónicos. Las cajas anidadas de la Casa N ilustran esa idea, y el suelo articulado de la Casa de madera definitiva es un ejemplo de otro método. (...) **Hay gradaciones por descubrir entre todos los conceptos, y deberíamos ser capaces de darles forma. La idea de gradación nos abre a grandes posibilidades arquitectónicas.**”

Sou Fujimoto³¹

³⁰ En *2G Revista internacional de arquitectura* n°50, “*Sou Fujimoto*”, Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p.70. Subrayado de la doctoranda.

³¹ “*Futuro primitivo*” en *2G Revista internacional de arquitectura* n°50 “*Sou Fujimoto*”, Gustavo Gili, 2009, p.132. Subrayado de la doctoranda.

Hablamos de una arquitectura cuyo ámbito intermedio es de tipo físico (literal) y conceptual (interpretativo), realizado a nivel perceptivo, formal y funcional, que aquí se inscribe en nuestra categoría *objetual* y, como hemos referido, en la modalidad *figural*.

“(…) a mí me interesan las composiciones anidadas. Al colocar **capa sobre capa mediante el anidamiento de cajas perforadas, se produce una zona a un tiempo espesa e indefinida**. El anidamiento genera varias gradaciones. Y, sobre todo, no está sujeto a escala alguna. (...) se expande desde una cajita que cabe en la palma de la mano hasta la escala del mobiliario, la escala de la casa que lo contiene, la escala urbana, la escala planetaria, la escala cósmica. (...) es, además, un formato tolerante. La arquitectura anidada siempre es un fondo y permite que las diversas impurezas en que consiste la vida diaria y la diversidad del mundo real se desarrolle en **sus intervalos**.”

Sou Fujimoto³²

2.3. EL ENTRE COMO TRANSLUCIDEZ Y TRANSGRESIÓN: *GLASS VIDEO GALLERY*, GRONINGEN, BERNARD TSCHUMI | 1990

En la Galería “la apariencia de permanencia (los edificios son sólidos; están hechos de acero, cemento, ladrillos, etc.) se ve cuestionada en gran medida por la representación inmaterial de sistemas abstractos (imágenes de televisión y electrónicas)”³³ así como por los reflejos e imágenes del ambiente envolvente, las cinemáticas de la ciudad, todo su cristal incoloro y transparente, y su doble inclinación (a la vez transversal y longitudinal), que junto con la perpleja presencia de los visitantes y espectadores componen su dinámica y transgresora *condición translúcida*, que implícita y explícitamente se revela y desvela en el tiempo.

En 1990 Tschumi construyó la *Glass Video Gallery* (*Galería de Cristal para Vídeo*) en Groningen, Holanda, un pabellón público diseñado para la visualización de vídeos de música. Esta obra manifiesta nuestro concepto de *intermedio figural/impreciso* tanto formal como conceptualmente. En ella la *condición translúcida* del espacio arquitectónico –física y metafórica– así como su capacidad para activar la percepción, imaginación y otros modos de ocupación, es a la vez efectiva, transgresora y dislocadora de la tradicional noción de lugar.

El *ámbito intermedio figural* se establece a través de las operaciones de “dislocación” perceptiva, funcional y física (material y estructural), implícita en la dinámica condición “translúcida” entre realidad y virtualidad dada por la superposición y velocidad variada de flujos, imágenes y reflejos que se generan

³² En *ibidem*, 2009, p.135.

³³ Bernard Tschumi, ‘*Groningen, Glass Video Gallery, 1990*’, en *Event-Cities*, MIT Press, Cambridge, 1994, p.559. Extraído de Todd Gannon (ed.); *The Light Construction Reader 2*, The Monacelli Press, EUA, 2002 (1ª ed.), p.29.

en el pabellón, sobre todo cuando se activan los vídeos y se abre al público. Esta condición introduce nuevas articulaciones entre interior y exterior, forma y uso, concepto y experiencia, y edificio y ciudad con la intención de proponer otra noción de lugar arquitectónico.

“Si el espacio es una cosa material, ¿tiene límites? Si el espacio tiene límites ¿existe otro espacio fuera de esos límites?”

Bernard Tschumi³⁴

Tanto en el espacio interior como en el entorno cercano se generan varios grados de transparencias, espejismos, disoluciones e inestabilidades perceptivas que introducen límites imprecisos entre interior-exterior, interior-interior, ancho-estrecho, movimiento-permanencia, espacio-evento, sonido-silencio, secuencia-simultaneidad, material-inmaterial, concreto-abstracto, natural-artificial, observado-observador, activando para el visitante y/o espectador una experiencia entre dos dimensiones: la real y la virtual. El espacio se ve tensionado por la forma paralelepípeda de la galería (dimensiones: 3.60m x 2.60m x 21.60m), inclinada en sus dos direcciones, transversal y longitudinal; tensionado por su materialidad transparente y su apariencia más o menos reflectante y frágil, ya que se usa cristal templado incoloro y finas rejillas/retículas de acero en paredes interiores y exteriores, cubierta, pavimento y gran parte de la estructura. El movimiento, velocidad y reversibilidad parpadeantes de imágenes, luces, sonidos y múltiples reflejos (monitores electrónicos de vídeos y música instalados en seis columnas paralelepípedas a lo largo de la galería), de la presencia activa o pasiva de los visitantes/espectadores y del entorno cercano (transeúntes, coches, árboles, viento, lluvia, luz natural y artificial, etc.) también contribuyen a esta tensión.

En este lugar se genera una condición espacial de complejidad y dinamismo donde la paradoja, la reciprocidad y la imprecisión perceptivas son temáticas claves, pues en la galería se mezclan la sencillez y coherencia de la forma paralelepípeda ortogonal base, la claridad y neutralidad de la construcción (en la que se minimiza/desdibuja la diferencia entre superficie (piel) y estructura: pilares y vigas de cristal y mallas metálicas que se unen a través de pequeñas piezas metálicas), la transparencia literal de gran parte de la materialidad, y la sensación de inestabilidad dada por la posición inclinada elevada del suelo, el vértigo de los límites indefinidos, la representación inmaterial de los sistemas electrónicos abstractos, los pasos y miradas más o menos perplejas de los visitantes y espectadores (que son tanto observadores como observados) y el movimiento de la ciudad.

³⁴ En *Questions of Space, Lectures on Architecture*, Texto 5, cuestiones: 1.1 y 1.11, Bernard Tschumi and the Architectural Association, Londres, 1995 (1ª ed. 1990), p.32.

20.1 |

20.2 |

20.3 |

20.4 |

20.5 |

20.6 |

20.7 |

“Si el espacio no tiene límites ¿las cosas se extienden hasta el infinito? Dado que toda extensión finita del espacio es divisible hasta el infinito (puesto que cada espacio puede contener espacios más pequeños), ¿acaso puede una colección infinita de espacios formar un espacio finito?”

Bernard Tschumi³⁵

La estabilidad topológica y la lógica lineal cronológica/temporal se ven intencionalmente afectadas con toda reverberación cinemática y fenomenológica de fragmentación/discontinuidad y/o continuidad visuales en el vacío de la galería. Se disuelven las opacidades, los límites visibles precisos, las coordenadas del cuerpo y espacio, y la única condición temporal, pues se superponen muchas temporalidades: de la ciudad, del recorrido, de los flujos visuales y sónicos, de los pensamientos, sentimientos, emociones, etc. La noción de espacio y tiempo puede dilatarse (cinemáticas de desaceleración; mayor profundidad de campo visual y/o sonoro; etc.) pero también puede comprimirse (cinemáticas de velocidad extrema; el piso inclinado y único recorrido de la galería; etc.). La noción de escala y proporción oscila en la percepción corpórea del visitante, activando la emoción e imaginación en la experiencia del lugar. Entre cognición, imaginación, emoción y perplejidad el sujeto construye su campo perceptivo y habita el lugar multidimensionalmente. Sujeto y objeto se confrontan interceptando e interactuando en un mismo espacio, generando un espacio intersticial, al contrario de lo que ocurre en la típica sala de cine, donde ambos se neutralizan en su oscuridad separándose físicamente del espectáculo.

De noche, sumergida y suplantada por la “realidad” de los flujos fílmicos de las pantallas iluminadas, el volumen de la caja arquitectónica casi se desmaterializa. La materialidad de la arquitectura se vuelve casi residual.

Objeto, sujeto y lugar son espectáculo, espacio y arquitectura. El espacio arquitectónico se instala dinámicamente a cada momento entre la disolución, dislocación y coherencia de la realidad perceptiva, que se vuelve múltiple, imprecisa y siempre distinta. Objeto y sujeto, espacio y evento, arte y arquitectura interactúan para constituir el lugar.

“Acaso la galería de vídeo debería ser una oscura caja, estática y cerrada como el “tipo” arquitectónico creado para el cine; una prolongación de la sala de estar con carteleras y luces de neón; o en lugar de ello, un nuevo “tipo” que sacara a la calle lo que anteriormente era un evento de sala de estar, bar y salón, en un cambio de expectativas total.”

Bernard Tschumi³⁶

³⁵ En *Questions of Space, Lectures on Architecture*, Texto 5, cuestiones: 1.12 y 1.121, Bernard Tschumi and the Architectural Association, Londres, 1995 (1ª ed. 1990), p.32.

³⁶ En Bernard Tschumi, Revista *a+u – Arquitectura y Urbanismo*: “Bernard Tschumi 1983-1993”, mar. 1994, p.52.

En la galería Tschumi promueve intencionalmente una condición de **translucidez y velocidad** conseguida mediante la tensión dinámica simultánea de todas estas polaridades, cualidades, cinemáticas y circunstancias que se entretajan con la presencia sinestésica del visitante para establecer el “lugar” (y no solamente el “edificio” o la exposición). Bajo la metáfora de lo translúcido y de la imagen cinemática se ha imaginado, diseñado y construido un lugar de variadas características:

- Un lugar arquitectónico donde forma, función, uso, luz, color, interior, exterior, cercanía, lejanía, información, música, visitante, espectador, artificio y naturaleza se mezclan y/o funden en un **“espesor” espacial entre materialidad e inmaterialidad para constituir un espectáculo** de noche y de día en continua actividad en la ciudad;
- Un **lugar paradójico de coherencia, multiplicidad y fragmentación**, sencillo y complejo a la vez, cuya intención ha sido la dilución de los límites de lo visible o real y la instauración de otra posibilidad de ocupación y experiencia en la arquitectura. La neutralidad y coherencia de la sencilla caja ortogonal y transparente se ve dinamizada por su posición inclinada junto con toda cinemática sonora y visual. La planta libre se confronta con el único sentido del recorrido. Su espacio es a la vez abierto y cerrado;
- Un lugar en el que el sujeto y el objeto, y el edificio y el entorno interactúan necesariamente para “significar” arquitectónicamente el espacio y el evento. En esta dinámica se crea un **espacio intersticial entre sujeto/objeto/evento**, un “espacio-experiencia”, que se hace manifiesto al mismo tiempo. Por un lado es un espacio lineal, es decir, narrativo, secuencial: del recorrido interior (dirección y sentido únicos a lo largo del eje longitudinal). Por otro es un espacio no-lineal, simultáneo o fragmentario: de la simultaneidad de la experiencia vivida (transparencia material; planta libre; coexistencia de percepciones, distintos tiempos, espacialidades, imágenes e información).
- Se trata de un lugar perceptivamente dinámico e inestable donde como ha escrito Tschumi “espacio y evento/proceso pretenden ser una sola cosa”: el “espacio como evento/acontecimiento/proceso/movimiento” en una relación no jerárquica (que Tschumi expresa gráficamente en una secuencia de dibujos en su *The Manhattan Transcripts*³⁷) que desafía la típica apariencia de la permanencia y

402 | ³⁷ En *The Manhattan Transcripts*, a través de una secuencia de dibujos (realizada en 1981), Tschumi resalta la importancia de una nueva relación no jerárquica entre arquitectura y uso, donde conceptos como los de contradicción/ /confrontación/conflicto y fractura/fragmentación/dislocación/movimiento son entendidos como valores y temáticas centrales a explorar (contrariamente a lo propuesto por los análisis funcionalistas estrictos). Según Tschumi, lo importante es que la arquitectura consiga mantener todos los aspectos y sus contradicciones de modo dinámico, en una nueva relación de reciprocidad e interacción entre espacio y evento/acontecimiento/acción (influenciado por el discurso Situacionista y las temáticas de la “era del 68”, donde “evento” era entendido como acción y pensamiento). Para Foucault “evento/acontecimiento” es más que una mera secuencia lógica de palabras, actividades o acciones, es “el momento de erosión, colapso, cuestionar y problematizar lo que condiciona el espacio donde los eventos pueden eventualmente ocurrir” al que denominó “eventos del pensamiento” (John Rajchman). Derrida definió “evento” como “la emergencia de una multiplicidad dispar”, revelando que la palabra “evento” tiene la misma

estabilidad del edificio arquitectónico. Un *lugar intermedio* que, regido por una concepción de orden más inclusiva y más compleja, adquiere al final el estatuto de un **objeto-lugar-evento**;

- Un **lugar figural** (impreciso: que “no es figura ni fondo”, sino “algo entre ellos”) **de transición, exposición y comunicación** construido en base a la metáfora literalizada de lo “translúcido”. Un lugar de complejidad, interacción, interrelación, reciprocidad, conflicto y superposición, cuya experiencia ya no es la de la *promenade architecturale*. Ahora ubicuamente la percepción se “repliega” y oscila entre una vivencia global (panóptica y “panhápica”) y otra parcial o fragmentada, y el cuerpo oscila afectivamente entre una especie de “no-figura” y “no-fondo”. En esta oscilación que queda “entre”, la experiencia del lugar se multiplica y se vuelve incierta en una coexistencia compleja, dinámica y perturbadora, casi en un único momento/espacio-tiempo (4ª dimensión), que niega lo puramente ordenado, finito, lúcido, narrativo, histórico y funcional. Una experiencia que nos recuerda las **Cárceles** de Piranesi o el **proceso de dibujo** de Giacometti;
- Un **lugar de ambigüedad, reverberación y reversibilidad** donde lo artístico y lo arquitectónico se confunden intencionalmente, donde el objeto/el edificio y lo urbano se interpenetran dialógicamente, y donde la mente y la mirada vacilan entre visibilidad cognitiva e invisibilidad de lo inconsciente, en una evocación a la revelación ambigua y espectral del **Gran Vidrio** de Duchamp y al inconsciente óptico descrito por Rosalind Krauss³⁸. Entre opacidad (vista lateral (Gran Vidrio); ofuscamiento (Galería)) y transparencia, reverso y anverso, y un sutil y ambiguo velar y desvelar, el límite se relaciona con la dimensión “n”. La forma, el cristal y lo virtual disuelven la ilusión tridimensional de la perspectiva y reconquistan la superficie plana (tal como hizo Picasso y el Cubismo). El espacio se fragmenta, reverbera o expande, y el observador es llamado a formar parte de la escena;
- Un **lugar intermedio figural** donde sujeto y objeto, espectador y espectáculo, espacio y evento, cultura y natura, arte y arquitectura se superponen multidimensionalmente en una especie

raíz etimológica que “invención” (Cf. B. Tschumi, *'The architecture of the event'* en *Architectural Design*: "Modern Pluralism-Just exactly what is going on?" vol. 62 nº1/2, ene-feb1992, p.25-27). Siguiendo a Foucault y Derrida, para Tschumi el acontecimiento que siempre está asociado al espacio no es ni un inicio ni un fin (contrariamente a la “forma sigue la función”), sino un punto de inflexión donde la vida ocurre. Por consiguiente, lo importante es la espacialización que surge con los acontecimientos o las experiencias y su relación implicada recíproca. En trabajos como *The Manhattan Transcripts*, Tschumi presenta sencilla y explícitamente una definición de arquitectura mucho más amplia e implicada, que traspasa la condición de la forma (estructura o configuración) o caja/contenedor compuesta de muros, para integrar también la contaminación de términos heterogéneos, incompatibles e improbables: “Con su ir más allá de la definición convencional de uso, los *transcripts* aprovechan su formato experimental para explorar confrontaciones improbables” (Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, St. Martin Press, Nueva York, 1981, pag.7-8).

³⁸ En *El inconsciente óptico* Krauss nos aporta una visión que va más allá de la retina, una visión entre el ojo, la mente cognitiva racional y la mente inconsciente; una visión transparente construida en un *desire-in-vision*, la visión misma que se produce entre la opacidad de los órganos y la invisibilidad de lo inconsciente. Cf. Rosalind Krauss *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, (1ª ed.1993: Massachussets Institute of Technology) 1997.

de “hiperrealidad poliperceptiva” (física y conceptualmente, real y virtualmente, espacial y temporalmente) sin límites precisos ni pudor. Una “hiperrealidad” que, por consiguiente, cuestiona declaradamente el problema de la especificidad de la cultura y de su valor, a través de una construcción ocupable en la que lo urbano, lo arquitectónico y el vídeo, en tanto que forma de arte, se encuentran integrados. Cuestiona también, por sus grados de transparencias e interacción mediática, la viabilidad de la vida privada en la cultura mediática contemporánea. Un lugar que, en su invocación a una “poliperceptividad” o más bien, “intersensorialidad” sinestésica del visitante (a través de las experiencias consubstanciadas por las imágenes fáticas³⁹ (de contacto) de vídeos, superficies y espacialidades que paradójicamente realizan una materialidad dentro de la inmaterialidad, en un proceso que aporta el *inframince* de Duchamp en sus “perceptibilidades mínimas”), critica la primacía de la visión (de lo óptico) y de la razón de la moderna tradición cultural occidental.

“(…) La exploración de estos efectos, muchas veces mediante proyecciones o cristales líquidos, concretiza efectos escénicos fantasmagóricos de extrema plasticidad, creando en la coherencia/incoherencia y en la ambigüedad una estetización que por un lado puede ser casi hiperrealista, por otro se presta a la ficción más fantaseada y manipulada, interactiva. Este tipo de delirio se asemeja al vértigo del laberinto y de la incógnita múltiple que este preconiza. (...) Lo endógeno, lo interior⁴⁰, pasa a la superficie, se vuelve efecto de exterior, y la manipulación de realidades, la interacción manual (antes atributo propio de la pintura) pasa a ejercerse (en el comando de pantallas, programas, etc.) implementando otra acepción de visualidad y visión.”

Ana Guerreiro⁴¹

Según Terence Riley, en el campo de la arquitectura el cambio del paradigma mecánico (de la máquina) hacia el electrónico (de los *media*) puede haber sido trazado por proyectos como esta galería de Tschumi –así como por la *Slow House* de Diller y Scofidio o el proyecto (1993) *Residencia Kyle* para Houston de Joel Sanders– pues esta galería se presenta como la deconstrucción y reformulación

404 | ³⁹ Expresión del pintor Georges Roques, cit. por C. Buci-Glucksmann, en Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir – Une esthétique du virtuel*, Galilée, Paris, 2002, p.264.

⁴⁰ "El 'Yo-tela', imagen con que C. Buci-Glucksmann hace el pasaje del 'Yo-piel' hacia la superficie simbólica de representación virtual, va perdiendo territorio de identidad en la basculación que realiza a través del pasaje continuo de fronteras, abriéndose sin embargo al *interface*, mediante la pluralidad de miradas y la intersensorialidad. Así, mediante lo virtual, se instala la posibilidad de explorar lo involuntario y lo extraño, articulando el juego y una mirada por las particularidades, por el detalle y por las pequeñas percepciones. Cf. C. Buci-Glucksmann, *op cit.*, p. 262."

⁴¹ En Ana Cristina S. Guerreiro, *Opaco, Translúcido, Transparente: Arte e Arquitectura Contemporâneas Entre o Cristalino e o Ambiental*, tesis doctoral en arquitectura y comunicación visual, FAUTL (Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa), Lisboa, 2008, p.272-273. Trad. de la doctoranda.

de la arquetípica “casa de vidrio”, aunque no sea una vivienda/residencia. La arquitectura se vuelve menos material y más virtual, más *media*.⁴²

En esta obra al **“desdibujar/desmaterializar/dislocar” fractalizando y dinamizando perceptivamente el objeto arquitectónico**, Tschumi critica su concepto instituido y propone otro concepto de lugar que supera lo visual, lo tridimensional, lo cartesiano, lo esencial, lo armónico y lo entendido como real: un **“lugar de transgresión”** que, como sostiene Tschumi, además de transgredir los límites y tabús instalados por la historia (sin destruirlos) niega la forma en que la sociedad lo espera, introduciendo nuevas posibilidades en el campo de la arquitectura que proponen al hombre otras experiencias vitales.

“Los límites permanecen, pues transgresión no significa la destrucción metódica de cualquier código o regla que concierna al espacio o la arquitectura. Antes al contrario, introduce nuevas articulaciones entre interior y exterior, entre concepto y experiencia. Sencillamente, significa superar prevalencias inaceptables”.

Bernard Tschumi⁴³

La galería se constituye al mismo tiempo como una extensión y contracción de la condición de “calle” (espacio público de la ciudad/la “calle” interior), así como la dilatación y compactación de la condición de objeto arquitectónico y artístico, donde los conceptos de espacio, programa y acción/movimiento/ /acontecimiento se entrecruzan en múltiples interacciones y se efectúan exhaustiva y recíprocamente en la forma/materialidad, uso y percepción, con la intención de romper/criticar/“dislocar” o, como diría Tschumi, “transgredir” y reconstruir los componentes y abordajes convencionales de la arquitectura sobre el lugar.

“La transgresión abre la puerta a lo que se encuentra más allá de los límites observados habitualmente, pero mantiene estos límites exactamente igual. La transgresión es complementaria al mundo profano, excediendo sus límites, pero no destruyéndolo.”

Georges Bataille⁴⁴

⁴² Cf. en Terence Riley, *The Un-Private House*, The Museum of Modern Art, New York, 1999, p.33.

⁴³ En *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge/Massachusetts/Londres, Reino Unido, 1994, p.78. Trad. de la doctoranda.

⁴⁴ Georges Bataille, *Eroticism*. Extraído de Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge/Massachusetts/Londres, Reino Unido, 1994, p.65. Trad. de la doctoranda.

Se trata de un **lugar límite o fronterizo intersticial** que se establece en una **matriz espacial politópica, policrónica y multidimensional**, dada por una variación de tensiones simultáneas que se entretajan y se engendran en el espacio y tiempo entre realidad y virtualidad. ¿Acaso es un lugar de hiperrealidad? Como un *hipertexto* en la *web*, la galería manifiesta, anunciándolo o reflejándolo, nuestro actual paradigma mediático-cultural, mecánico y electrónico al mismo tiempo, y caracterizado por la complejidad, diversidad, simultaneidad, multiplicidad, velocidad e interactividad.

Es por ello que consideramos esta obra de Tschumi un *lugar intermedio figural* que insertamos en nuestra categoría objetual, ya que más que un lugar de transparencia, estabilidad y pura coherencia, es un **lugar de translucidez y transgresión** donde las condiciones de continuidad y dislocación, coherencia y fragmentación, realidad y virtualidad, pueden ser simultáneas. Un lugar que evoca tanto el concepto de *imagen-flujo*⁴⁵ de Christine Buci-Glucksmann sobre el dinámico y complejo *lugar de afectación/interrelación* en la contemporaneidad, como el homólogo concepto de *efecto fenomenológico de lo translúcido* de Jeffrey Kipnis (cf. capítulo II, 4.1) que, definido como “*el alucinante espectro de reflexiones, refracciones y difracciones formales*”, caracteriza ciertos *objetos-lugares-eventos* arquitectónicos contemporáneos, y que no obedece a un sentido de origen o direccionalidad, claridad o transparencia sencillos, sino a “un deslumbrante desorden que viene a sustituir a la elegante claridad, mientras que el arquitecto enreda al observador en una tela de araña formada por las duplicaciones formales de espejos y velos”⁴⁶. Hay un abandono de la legibilidad estricta y directa de la percepción del objeto arquitectónico y una llamada a una experiencia o vivencia más interactiva y evocadora del lugar, conseguidos intencionalmente en el proyecto, a nivel del orden estructurante, de la forma y el espacio, y de la funcionalidad y el uso que propone.

⁴⁵ En el campo del pensamiento y la producción artísticos, Christine Buci-Glucksmann distingue el concepto de *imagen-flujo*, vinculado a la idea de complejidad, dinamismo, corporeidad y translucidez, del concepto de *imagen-cristal* (deleuziana o no), vinculado a la idea de sencillez, pureza, ligereza, superficialidad, transparencia y desmaterialización, que se integra en la apología de las transparencias en la modernidad. Según Buci-Glucksmann, la imagen-flujo se asocia a una condición de la “contemporaneidad” en sus acepciones rizomáticas de complejidad, intrincamiento, reverberación, afectación (en oposición a neutralidad o indiferencia), y que se revelan en una ambigüedad entre profundo y superficial, realidad y virtualidad. Esta ambigüedad es inherente a la categoría topológica (no lineal, no polarizada, no dual) y a la cualidad de lo fronterizo, donde se establece la reversibilidad. La imagen-flujo es, por ende, un concepto que se halla patente en una gran parte de la arquitectura actual, desde Tschumi, Eisenman, Gehry, Koolhaas, Ito, Libeskind, Fujimoto, a las “topografías operativas” de Miralles, Hadid, FOA, entre otros. Cf. Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir – Une esthétique du virtuel*, Galilée, Paris, 2002.

⁴⁶ Cf. en Jeffrey Kipnis, texto “*P-Tschumi’s Progress*”, revista *El Croquis*. *Peter Eisenman, 1990-1997*, nº83, El Croquis Editorial, Madrid, 1997, p.42.

2.4. EL ENTRE COMO LIMITE DIFUSO: MEDIATECA, SENDAI, TOYO ITO | 1995-2000

"Debemos crear una arquitectura como una entidad duradera y permanente, pero a ello hay que añadirle un aire ficticio y provisional. (...). Lo mismo pasa con los materiales en arquitectura, **para nosotros ya han desaparecido del todo las fronteras entre lo real y lo irreal**. (...) Considero que el destino de la arquitectura desde ahora en adelante dependerá de cómo descubrir la estructura de la ficción."

Toyo Ito⁴⁷

La Mediateca de Sendai, proyecto realizado por Toyo Ito, **cuestiona sobre todo los límites del espacio construido**, tema este recurrente en todo su trabajo. Siendo más precisos, se podría decir que lo que cuestiona son las tradicionales dialécticas interior-exterior e interior-interior inherentes al espacio arquitectónico de la cultura occidental (norteamericana y europea) y, por consiguiente, las estrictas relaciones entre el programa y el espacio, o la función y la forma, típicas de una arquitectura entendida como "conclusa" o finita donde "la forma sigue a la función" o "la forma contiene la función".

Este cuestionamiento se produce tomando como fundamento una cosmogonía triádica que entrelaza **naturaleza, técnica y sujeto contemporáneo**, y que para Ito funciona como una matriz –conceptual,

21.1 |

21.2 |

21 | MEDIATECA DE SENDAI, Toyo Ito 21.1 | Sección 21.2 | Matriz de flujos difusos

formal, material, funcional y afectiva– en el proceso de proyecto. Hablamos de una matriz o, más bien, de un *espacio-matriz*, que se compone de la observación y contemplación inspirada en la naturaleza, de la eficiencia utilitaria de la tecnología, y de una ética afectiva por el sujeto, por la cultura y por el presente, para plasmar forma y espacio, y para producir arquitectura.

| 407

⁴⁷ Toyo Ito, "Arquitectura en una ciudad simulada", 1991. En Fernando Vegas López-Manzanares y Josep Lluís Bo Chover (coords.), *Toyo Ito. Arquitecturas en el bosque de los medios*, Ediciones Generales de la Construcción, col. Memorias Culturales nº41, Valencia, 2004, p.5. Subrayado de la doctoranda.

22.1 |

22.2 |

22.3 |

22.5 |

22.4 |

22.6 |

22.7 |

22.8 |

Ante este cuestionamiento y basándose en este *espacio-matriz*, Ito propone en su Mediateca el **entendimiento dinámico del límite**. Un entendimiento donde el límite es película osmótica, membrana háptica "flotante"/deslizante, muro movable, estantería porosa o mobiliario sencillo y fácil de desplazar. Un entendimiento donde el espacio presupone una metamorfosis constante y puede servir para múltiples usos, y donde la arquitectura pretende ser "blanda", al tratarse de una arquitectura de contornos más suaves y difusos –osmóticos– en la que el espacio se vuelve espacialidad polisémica de múltiples usos, para así poder facilitar la interacción y reversibilidad en el interior y entre el interior y el exterior. Como el propio Ito afirma, es una **"arquitectura blanda"**, una arquitectura que, entre lo realmente ocupable y lo virtualmente vivible, apela a la transitoriedad, a la reversibilidad, a la evanescencia a través de la desmaterialización de los límites y de la importancia de lo digital o lo electrónico. Es **una arquitectura donde todo parece ser intermedio**: donde la ambigua, interactiva y polivalente condición *entre* –formal, espacial, funcional y perceptiva– viene dada por el "límite difuso" que instala objetivamente la idea de **"espacio líquido"** anunciado por Ito.

Este espacio líquido tan bien defendido por Ito es un espacio resbaladizo/cambiante/mutable y sencillo, inspirado tanto en la danza de la escenografía *Cholon*, como en la tradicional concepción espacial japonesa, cuyas delicadas paredes interiores estaban hechas de papel *washi* translúcido, montado

23.1 |

23.2 |

23 | CHOLON, ESCENOGRAFÍA PARA DANZA CONTEMPORÁNEA
23.1 | En la residencia Yamasaki, Toquio, 2001 23.2 | En el teatro Cocoon, Toquio, 2001

sobre estructuras cuadriculadas de madera movibles –los *shoji*–, o incluso de papel grueso pintado en tanto que divisorias correderas –los *fusuma*–. Todos estos elementos que configuran y transfiguran dinámicamente la espacialidad a cada momento, junto con las nuevas soluciones tecnológicas –constructivas y mediáticas–, han servido a Ito de fuente de inspiración en el proyecto de esta Mediateca.

24.1 |

24.2 |

24.3 |

24.4 |

24.5 |

"Al cabo de dos o tres minutos, el bailarín comenzó a transpirar y el sudor de su frente comenzó a gotear sobre el pavimento. **La escena, ya de por sí inestable por el carácter y el tratamiento de los materiales**, se volvió resbaladiza. Al contemplar cómo el bailarín combatía contra estas circunstancias adversas, pensé que aquella escena era una metáfora de nuestra cotidiana lucha en la vida contemporánea.

Aunque no caminemos sobre planchas de aluminio, **nuestro entorno es semejante ya que estamos rodeados de luces, ruidos y un gran número de ondas informáticas**. La situación del hombre es paradójica porque, por un lado, siempre necesita estar en contacto con la naturaleza, con la tierra, la vegetación... pero, al mismo tiempo, alberga en su interior el ímpetu de desafiar otros materiales de carácter artificial como el mismo metal o el vidrio. **En mis proyectos de arquitectura trato de reflejar ese ímpetu que desafía el mundo de los materiales inorgánicos.**"

Toyo Ito⁴⁸

En esta obra Ito aplica la idea de Khan de estructura contenedora de espacio. Se trata de un edificio prismático pero que sin embargo contiene una "densidad ligera y casi textil" dada por los trece *tubos* interiores trenzados entre sí. Estos tubos, contruidos en acero y cristal e inspirados en la "cuerda en la que se puede entrar" de las investigaciones de Robert Ricolais de los años sesenta, tienen una apariencia flexible y una doble función, la de estructura y la de espacialidad ocupable. La idea de Ito es explorar y dibujar la materia vacía, es decir, construir con estructuras porosas, permeables y flexibles para que el espacio se vuelva fluido y avancemos hacia una **arquitectura de límites difusos**, según sus propias palabras. Una arquitectura cuya espacialidad es más ligera, menos constreñida, más libre y susceptible de poder ser cambiada y transformada a lo largo del tiempo. Como hemos comentado, esta es una arquitectura de límites blandos, que puede reaccionar ante el entorno natural, donde la forma es porosa, el espacio pretende ser "flotante o líquido", y el programa o la ocupación flexible. Así fue pensado este edificio de la Mediateca, como una "arquitectura que pretende ser ligera", una arquitectura que se ajusta al tiempo, a las necesidades del presente y las idiosincrasias de una colectividad, donde, como sostiene Ito, "el espacio blando debería garantizar la libertad de movimientos de la gente"⁴⁹.

El edificio presenta una nueva porosidad espacial, que valora el vacío, el lleno y la ligereza formal a un tiempo, cuyas conexiones verticales –los tubos– y mecanismos inteligentes funcionan metafóricamente como un sistema nervioso insertado en los tejidos de los cuerpos. Esta porosidad es tanto real -material, formal, estética/perceptiva– como virtual –informatizada, electrónica, mediática–, y expresa la **idea de cerco provisional, difuso o impreciso**, implícito en esta **arquitectura que pretende ser borrosa y ambigua**.

⁴⁸ Toyo Ito, "Arquitecturas en el bosque de los medios", comentario de Ito sobre su escenografía *Choron*, residencia Yamasaki, Tokio. Extraído de Fernando Vegas López-Manzanares y Josep Lluís Bo Chover (coords.), *op. cit.*, Valencia, 2004, p.15. Subrayado de la doctoranda.

⁴⁹ Toyo Ito, *Escritos*, José M^a Torres Nadal (ed.), Colección de Arquitectura n^o41, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia (1^a ed.: 2000) 2007, p.88.

“Los trece ‘tubos’ impiden la erección de ‘muros’ y sugieren ‘lugares’ en vez de ‘habitaciones’... Se generan diferencias de ‘lugar’ en el área cuadrada de piso de cincuenta metros de lado... El hacer los ‘tubos’ distintos en tamaño y en configuración y el disponerlos aleatoriamente sirve para hacer más evidentes las diferencias de ‘lugares’. Es decir, **el objetivo era evitar tanto como fuera posible un espacio uniforme**... Los ‘tubos’ de la Mediateca de Sendai aspiran a ser organismos naturales como árboles (que definen lugares no uniformes). Las ‘planchas’ de los forjados son losas planas y aspiran a un estado de uniformidad multiestratificada. **Este objeto de tipo arquitectónico ha sido compuesto con elementos de tendencias opuestas**. ¿Llegará el momento en que me libere de esta contradicción?”

Toyo Ito⁵⁰

El "entre como límite difuso", que se vincula sobre todo con la idea enunciada por Ito de "espacio líquido", se plasma en la Mediateca bajo una especie de **transparencia translúcida flotante y borrosa**, dada sobre todo por la coexistencia relacional de los siguientes aspectos:

- El sencillo volumen prismático ortogonal envuelto en una piel exterior que oscila entre lo translúcido, lo transparente y lo opaco a través de planchas de cristal impreso y de planchas de metal que cierran los huecos de los forjados.
- La estructura reticulada y abierta de los trece tubos verticalizados que soportan el edificio y que, como refiere el propio Ito, parece que se balancean y danzan como algas en el agua o como árboles en el aire. Son tubos con funciones híbridas –*intermedias*– que funcionan como columnas de soporte y que sirven de canal/hueco para los accesos verticales (ascensores y escaleras) a los distintos pisos, para las infraestructuras técnicas (conductos de aire acondicionado y otras instalaciones), o incluso para las más variadas conexiones o perspectivas visuales dentro del edificio (verticales, horizontales, diagonales, etc.). Se constituyen como "cuerpos fluidos" (parecen flexibles o "biomórficos"), sostiene Ito, cuyo movimiento/flujo –de personas, luz, aire, imágenes– trae al espacio interior una dinámica flotante.⁵¹
- Los muros móviles del espacio interior, que funcionan más bien como "membranas hápticas flotantes" animadas por las actividades de la mediateca e interacción de los usuarios;

⁵⁰ Toyo Ito, "Dividing Versus Making continuous", en *Global Architecture Detail* n°2: "Toyo Ito, Sendai Mediatheque, Miyagi, Japan, 1995-2000", A.D.A. EDITA Tokyo Co., Tokio, 2001, p.6-7. Citación extraída en Juan Antonio Cortés, "Más allá del movimiento, Más allá de Sendai", *El croquis* n°123, "Toyo Ito 2001-2005 – más allá del movimiento moderno", El Croquis Editorial, Madrid, 2004, p.42. Subrayado de la doctoranda.

⁵¹ Estos trece tubos, o sea, estas columnas de forma tubular entrelazadas por una combinación de finos conductos de acero que, según Ito, "pueden recordar a una cesta de bambú", además de soportar las planchas que componen las losas de cada uno de los pisos, albergan en su interior varios tipos de sistemas como circulaciones verticales (una escalera y un ascensor), conductos de aire acondicionado y de suministro de energía, y posibilitan el pasaje de luz (natural y artificial) así como la percepción y comunicación entre los demás pisos, puesto que en esencia se encuentran vacíos. Como ha referido Ito, "estos tubos son orgánicos, como si se tratara de plantas, tanto en su forma como en su propia función (...) Columnas parecidas a algas" (Toyo Ito, "Tarzanes en el bosque de los medios", 1997, en Iñaki Ábalos (ed.), *Naturaleza y artefacto*, col. Compendios de Arquitectura Contemporánea, Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p.174-175.). Los trece tubos y las losas (de cincuenta metros de lado) forman parte de la estructura principal del edificio.

- El espacio interior diáfano aunque no homogéneo/uniforme (distinto en cada zona y piso), donde los usuarios pueden, en cierto modo, interaccionar con los muebles y divisorias ligeras, o caminar libremente y elegir su sitio de estar tal como en cualquier lugar público de encuentro en la ciudad. Se trata de un espacio de acceso relativamente fácil y de visibilidad entretejida, desde el exterior y en el propio interior.

Los trece tubos, los demás muros o divisorias interiores, los muebles y escaparates, los movimientos de los usuarios, y todas las distintas "transparencias translúcidas" de la Mediateca parecen componer un mundo flotante y denso a la vez, un mundo sutilmente ambiguo, en movimiento y transformación continua, tanto de día como de noche. Un **mundo intermedio de límites borrosos**, como el que se genera entre nosotros y los ordenadores, un mundo ambiguo tal como lo describe Asahi Shimbun, un diseñador gráfico experto en ordenadores: "Naturalmente, el interior de un ordenador no es el interior de mí mismo, pero tampoco está fuera de mí. Es un **mundo ambiguo donde las fronteras son vagas** y no sabría decir hasta dónde se extiende uno mismo. En el mundo de los medios electrónicos el tiempo y el espacio son nociones distintas a las de nuestra vida cotidiana. A medida que penetro en su mundo, siento una sensación extrañamente confortable en mi propio interior. Cuando estoy sentado frente a un ordenador tengo la sensación de que estoy unido a otro mundo, como si tuviera con los pies mojados a la orilla del agua."⁵²

"Sin esos tubos, todo no pasa de un espacio homogeneizado a la manera de Mies van der Rohe. Mientras tanto, al introducirlos, pude crear allí muchos 'lugares' diferentes. Así la imagen de las olas se tornó una imagen del bosque. **Al caminar por un bosque, todos nosotros somos capaces de percibir micro-ambientes**. Claros soleados, rincones húmedos y sombríos, cada uno con su propio carácter, induciendo a una actividad distinta.

25.1 |

25.2 |

25 | MEDiateca DE SENDAI, Toyo Ito 25.1 | Matriz, los "tubos" 25.2 | Tentáculos de una Anemona, foto de Manel Royo

Me preocupé de traducir esa imagen a través del mínimo posible de paredes y subdivisiones, creando, en lugar de eso, una sucesión de lugares entre los tubos. (...) En el interior, las correspondencias entre los espacios y las actividades fueron indicadas por medio de muebles (...) cualquiera, joven o mayor, que use ese equipamiento se sentirá libre para deambular por él, eligiendo sus lugares favoritos, lo cual, como he dicho inicialmente, refleja mi intención de crear 'espacios para el relajamiento y para la desconstrucción, donde podemos experimentar alguna liberación de los constreñimientos impuestos por las convenciones'."

Toyo Ito⁵³

⁵² Asahi Shimbun, 19.jul.1994. En Toyo Ito, *"Tarzanes en el bosque de los medios"*, 1997, en I. Ábalos (ed.), *op. cit.*, 2009, p.176.

⁵³ En Akira Suzuki (ed.), *Toyo Ito, Conversas con Estudiantes*, G. Gili, Barcelona, 2005, p.29-31. Trad. y sub. de la doctoranda.

En este caso nos encontramos ante un **entre como límite difuso conceptual, formal y funcional**, asumido en este edificio como cualidad arquitectónica, en la que forma, espacio, percepción, ocupación, técnica, cultura y ética necesariamente se entrecruzan en la idea de arquitectura de Ito. Su idea de arquitectura se ubica entre la naturaleza (la naturalidad de la vida orgánica y animada, el bosque, los árboles, las algas, etc.) y el artificio (la tecnología aplicada en el proceso constructivo, en los sistemas ambientales/térmicos, y en los sistemas digitales informáticos interactivos); entre la forma prismática y las formas sinuosas curvilíneas; entre estructura cerrada y estructura abierta; entre interior y exterior, y entre interior e interior; entre dirección espacial horizontal, vertical y diagonal; entre opacidad, transparencias y translucideces diáfanas; entre imagen virtual e imagen real; entre el programa planteado y los usos posibles; entre visual, táctil y multi-perceptivo, en busca de una vivencia espacial más háptica o, se podría decir, holística –multidimensional o multiperceptiva–. En la arquitectura de Ito el espacio arquitectónico público y la experiencia vivida se entrelazan más allá de lo puramente visual, formal o útil, en una convivencia más entrañada, implicada u osmótica, es decir, más interactiva, más libre, más afectiva y menos constreñida.

En su texto *"Arquitecturas en el bosque de los medios"* Ito comenta que **la idea fundamental en la Mediateca era crear un bosque artificial** más que construir un edificio o tipo determinado de arquitectura, es decir, su intención es crear la transparencia de un bosque en cada planta. Como el mismo Ito explica, lo que pretende es "crear un espacio más libre liberado de las tradicionales divisiones por medio de tabiques, donde entrara el sol en algunas zonas, en otras se crearan zonas en sombra..."⁵⁴. Es decir, la idea de Ito para la Mediateca es más bien la de crear la *transparencia translúcida* de un bosque. De un **"bosque translúcido"** decimos nosotros, donde los tubos estructurales recubiertos de cristal **parecen árboles al viento –o algas flotantes–** entre espejismos de luz y sombra, donde las telas y los tabiques móviles **parecen membranas flotantes**, y los reflejos, las pantallas, los ordenadores, los libros, los muebles⁵⁵ y el desplazar libre de los usuarios **parecen suaves oleadas de movimiento, luz, color y vida**. Así se plasma en la Mediateca la idea de fluidez, continuidad e inestabilidad integrada en esa paradójica y simultánea complejidad-simplicidad característica del bosque, o mejor dicho, del "bosque artificial", como lo define Ito.

"Para plasmar esta **idea de fluidez y continuidad** he realizado experimentos con imágenes en tres dimensiones asistidas por ordenador. El objetivo de estos experimentos es demostrar que, aunque la arquitectura parezca estable, en realidad no lo es del todo, ya que en el fondo se trata de una entidad que se va moviendo igual que sucede con el interior del cuerpo humano, que va evolucionando tanto en su estructura como en su proceso."

Toyo Ito⁵⁶

⁵⁴ Toyo Ito, *"Arquitecturas en el bosque de los medios"*, en Fernando Vegas López-Manzanares, Josep Lluís Bo Chover, Fernando Aranda Navarro (coords.), *op. cit.*, Valencia, 2004, p.29.

⁵⁵ Unos fueron diseñados por Kazuyo Sejima, otros por Karim Rashid y otros por Ross Lovegrove.

⁵⁶ Toyo Ito, *"Arquitecturas en el bosque de los medios"*, en Fernando Vegas López-Manzanares, Josep Lluís Bo Chover, Fernando Aranda Navarro (coords.), *op. cit.*, Valencia, 2004, p.33. Subrayado de la doctoranda.

Y es justamente desde la **metáfora del bosque, que remite a lo translúcido**, desde donde Ito empieza a generar su idea de *arquitectura de límites difusos*, su idea de una arquitectura que promueva más la condición translúcida que la puramente transparente, una condición considerada por Ito como la **nueva transparencia de la arquitectura contemporánea**.

Se trata de una **"transparencia translúcida" que anuncia un mundo en estado de fluctuación**, como el cuerpo líquido en estado fetal o ciertos organismos como las crisálidas en estado de transformación, o como el mundo digital en el que nuestra sociedad occidental vive, de múltiples dimensiones entre lo real y lo virtual. Es la transparencia translúcida que en esta obra resulta de un entrecruzamiento de lo que Ito llama "transparencia translúcida o fluida" –acuosa como el mundo digital mediático–, "transparencia erótica" –en continua transformación– y "transparencia opaca" –efecto escaparate–, una transparencia translúcida expresiva en todo el edificio que, a un tiempo y entre límites más o menos difusos o flotantes, genera un espacio ocupable/habitable *intermedio* de fáciles intercambios y una permanente interacción a lo largo del día, un espacio de categoría *matricial* y modalidad *figural* (diferenciada/heterogénea)⁵⁷.

El concepto de transparencia de Ito remite a tres tipos distintos de transparencia translúcida que, de alguna forma, se encuentran muy presentes en la arquitectura actual: la *transparencia translúcida o fluida*, que es acuosa, viscosa y fluidamente continua como en el mundo digital o cibernético; la *transparencia erótica*, que alude a estados de continua metamorfosis y mutación; y la *transparencia opaca*, que, según

26.1 |

26.2 |

26 | LOS "TUBOS", Mediateca, Sendai, Toyo Ito 26.1 | Sección, los "tubos": personas, artículos, electricidad, humo, aspersión, luz, aire acondicionado, entrada de aire 26.2 | Doble piel, verano e invierno

Ito, permite responder a las exigencias de la sociedad de consumo y de control, erosionada por el efecto de escaparate. La transparencia contemporánea, según Nouvel, es finalmente flexible, constituyendo un lenguaje específico en la arquitectura actual, por ser un material mutante compuesto por arena y que por tanto tiene una energía colosal, puesto que "el vidrio en realidad es una tendencia pesada"⁵⁸.

⁵⁷ Cf. capítulo II, 5. Tabla categorial de lo intermedio.

⁵⁸ Jean Baudrillard; Jean Nouvel, *Los objetos singulares, arquitectura y filosofía*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, (ed. original: Calmann-Lévy, 2000: *Les objets singuliers*; cf. p.174) 2001, p.99-101.

La noción de una sociedad envuelta en flujos electrónicos, en permanente movimiento, en un medio fluido o flotante, invisiblemente osmótico, dependiente, mutable y cambiante, es otra de las metáforas de Ito, la cual se plasma en una **"arquitectura en estado de fusión"** o en una **"arquitectura blanda, de límites difusos"**. Esta es una metáfora recurrente, que emerge de la voluntad de Ito de entrelazar –o fundir– el espacio real con el espacio ficticio del mundo informático-electrónico, de modo que se pueda **"generar un espacio como fluido, en el que se sucedan incesantemente movimientos de ida y vuelta entre la ficción y la realidad"**. Para mí, el espacio ideal de la arquitectura es el que me hace sentir que estoy siempre dentro de él. Para realizarlo como una nueva *arquitectura*, haría falta describir algún otro sistema que supere el orden y racionalidad arquitectónicos del clasicismo."⁵⁹.

Ante la complejidad de la vida contemporánea Ito considera que no hay que constreñirse ante cuestiones exclusivamente formales, sino que hay que integrar todo lo demás: la necesidad, lo actual, la tecnología, la forma, la costumbre, etc. Para ello la arquitectura se resolverá en una incesante búsqueda de la inmaterialidad, es decir, **"hacer desaparecer la forma" o sencillamente "volverla más transparente y fluida"**... Como refiere Ito, frente a los excesos de la forma hay que crear espacios para la acción humana, es decir, **"espacios blandos"**, receptivos y flexibles, susceptibles de ser cambiados constante y fácilmente, espacios de límites difusos –formales, funcionales y perceptivos– con múltiples posibilidades de transformación o ajuste a cada momento: "Al igual que una tela cambia de forma al soplar el viento, me parece que la arquitectura que no hace sentir apenas su forma, es la que menos te condiciona para la vida de hoy en día"⁶⁰.

"¿Qué atractivo sería si existiera una arquitectura como el viento, como un asceta del viento que flota en el aire! (...) lo que me atrae no es visualizar el viento, sino pensar lo maravilloso que sería si pudiera existir una arquitectura que no tuviera forma, ligera como el viento. (...) La arquitectura que me gustaría llamar 'metamorfosis del viento' es aquella que se acopla al cuerpo humano y cuya suavidad llena todo el conjunto arquitectónico, y que hace sentir una sensación ligera y refrescante, en lugar de ser determinado rígidamente el lugar de actividades de la gente por la costumbre sistematizada llamada arquitectura".

Toyo Ito⁶¹

En su idea de arquitectura Toyo Ito defiende una "arquitectura ligera", que se sienta como efímera, que funcione como filtro o sensor de las corrientes energéticas naturales y de los flujos electrónicos e informáticos. En definitiva, y especialmente en esta obra, la arquitectura que Ito defiende es una **arquitectura de fluidez sutilmente densa** característica del ambiente licuado, es decir, de un ambiente que nunca es puramente transparente ni tampoco puramente ligero, sino más bien "fluida

⁵⁹ Toyo Ito, *"Una arquitectura que pide un cuerpo androide"* en *Escritos*, José Mª Torres Nadal (ed.), Col. de Arquitectura nº41, *idem*, Murcia (1ªed.: 2000) 2007, p.65.

⁶⁰ Toyo Ito, *"Hacia la arquitectura del viento"* en *Escritos*, José Mª Torres Nadal (ed.), Col. de Arquitectura nº41, *idem*, Murcia (1ªed.: 2000) 2007, p.37, 38. Subrayado de la doctoranda.

⁶¹ Toyo Ito, *La arquitectura como metamorfosis*, 1991. Subrayado de la doctoranda.

y sutilmente translucido”: un ambiente construido **entre ligereza y densidad**. Ito habla de “espacio líquido”, en una indagación de las estructuras elásticas y flexibles que soportan mejor la corriente y la presión del agua (Toyo Ito, *“Tarzans in the media forest”*, 1997).

“Me gusta la música de Toru Takemitsu⁶² y también me gusta lo que escribe. Él sigue siendo una gran influencia en mi arquitectura. Particularmente en relación a la imagen de “olas”. Los sonidos no se articulan entre sí por algún formato; **cada sonido, individualmente, fluctúa libremente en el espacio, interfiriéndose mutuamente. Yo siempre pienso en espacios con ese grado de indeterminación.** Pero lo que es arquitectónico tiene que ser estructural y no se puede seguir expandiendo; en última instancia debe ser una entidad fija. Soy demasiado –y dolorosamente– consciente de la laguna entre, por ejemplo, la Mediateca de Sendai en su estado de obra finalizada y la imagen de bosque que preparamos en computación gráfica. **Sería maravilloso si todo fuese infinitamente flexible y expansible,** pero no, todo termina siempre en la solidez de una roca. El hecho es que en el mundo real nada de lo que proyecto es exactamente como yo quería que fuese. Sin embargo para mí es **mucho más interesante el proceso de circunvolución de imágenes que pasan por varias transformaciones que cualquier imagen materializada con total fidelidad,** en la medida en que no purifica la arquitectura (...); la arquitectura se vuelve mucho más fuerte al dejarse contaminar por diversos puntos de vista.”

Toyo Ito⁶³

Y de hecho, su Mediateca puede considerarse una transposición conceptual del espacio líquido que el propio Ito ha identificado con el Pabellón de Mies en Barcelona, “como si el líquido se hubiera transformado en sólido” (Toyo Ito, *“Tarzans in the media forest”*). A diferencia y al revés de lo que ocurre en el Pabellón de Mies, la “liquidez translúcida” y “solidez más o menos flotante” que caracterizan el espacio de la Mediateca hacen el lugar más ambiguo, efímero y fronterizo. Es decir, el espacio líquido de la Mediateca es, intencionalmente, más borroso, complejo y dinámico; formal y perceptivamente más interactivo, tensionado, transformable y polivalente a cada momento o necesidad de los usuarios. Son dos tipos distintos de “espacios líquidos”: la “dinámica liquidez translúcida” de la Mediateca y la “tranquila liquidez transparente” del Pabellón de Mies dada por su enmarcada horizontalidad, orientada fluidez espacial y polarizado contraste entre solidez opaca, solidez reflectante, hiper-transparencia licuada (aunque Ito la considere translúcida) y liquidez literal (los dos estanques).

“La fluidez no proviene simplemente del método compositivo del espacio de Mies, sino también, en gran parte, del brillo de los materiales utilizados. **El vidrio, la piedra y el metal parecen fundirse y flotar en el espacio. Se relacionan entre sí y, al reflejarse en la superficie del agua, crean un lugar lleno de erotismo.** El espacio de Mies no produce una sensación de ligereza y fluidez, sino más bien **crea una impresión de densidad, como si nos encontráramos dentro de un líquido.**”

Toyo Ito⁶⁴

⁶² Toru Takemitsu (1930-1996) –compositor, educador y escritor– era un auténtico artista multimedia que trabajó en un espacio intermedio –un puente– entre el oriente y el occidente, invitado por las Orquestas Sinfónicas de Boston y San Francisco, y por la Orquesta Filarmónica de Nueva York, entre otras grandes orquestas del mundo.

⁶³ En Akira Suzuki (ed.), *Toyo Ito, Conversas con Estudiantes*, *idem*, 2005, p.76-77. Trad. y subrayado de la doctoranda.

⁶⁴ En Iñaki Ábalos (ed.), *“Naturaleza y artefacto”*, *idem*, Barcelona, 2009, p.171. Subrayado de la doctoranda.

“(…) sin duda, sus obras son transparentes. No obstante, la transparencia del Pabellón de Barcelona no es semejante a la del aire límpido, sino que se trata de una transparencia similar a la que contemplaríamos si estuviéramos mirando las cosas desde la profundidad del agua y que bien puede describirse como translúcida. **Esta fluidez infinita que sentimos en el pabellón se debe, sin duda, a esta característica de espacio líquido y translúcido. En él ya no experimentamos la sensación del fluir del aire, sino la impresión de vagar lentamente dentro del agua.** Precisamente esa impresión es la que hace que el espacio sea distinto y único.”

Toyo Ito⁶⁵

Así pues, mientras que en el pabellón de Mies la idea de líquido se vuelve formalmente algo consistente y reflectante, generando en el espacio percepciones y de erotismo”—, en la Mediateca la idea de líquido se convierte en una **fluidez espacial ligeramente densa** de límites difusos o imprecisos, es decir, un espacio a la vez denso y flotante. Se trata de un “**espacio líquido**” generado por unos sistemas de relaciones dinámicos constantes, entre movimientos, densidades, percepciones, reflejos, flotaciones y translucideces. Un lugar donde lo óptico, lo háptico y lo erótico se cruzan en sus límites difusos.

Es otra idea de espacio líquido, muy distinta de lo que ocurre, por ejemplo, en los Baños de Vals de Zumthor, obra donde lo líquido —lo acuoso— es literal y preciso, e intencionalmente contrastante con todos los demás elementos del espacio (lo sólido, la textura rugosa de las superficies, los efectos lumínicos cuidadosamente dibujados, etc.), aunque evoca lo erótico igualmente.

En conclusión, consideramos que la Mediateca de Sendai es una **obra simbólica de la cultura contemporánea** y relevante en el panorama arquitectónico de este cambio de siglo. Por un lado revela, en el ámbito de la arquitectura actual, el interés por el debate (experimento) sobre otro estado de la materia —el *líquido*, en cuanto “metáfora viva”/condición espacial-formal vivencial—, un estado distinto de la solidez y densidad del edificio tradicional y de la tan idolatrada solidez etérea o depurada de los edificios y espacios modernos. Por otro lado, en el ámbito de una tecnología avanzada, construye en el lugar habitable los límites difusos y las transparencias translúcidas que posibilitan fáciles transformaciones en los diversos pisos, distintas interactividades entre espacialidades, multivalencias funcionales e intercambios comunicativos en todo el edificio, todos ellos aspectos asociables al *hipertexto* cibernético y a la cultura mediática actual. Más aún, su espacio-forma, que intencionalmente es asumido como un *espacio-matriz* en la acepción que le otorgamos⁶⁶, materializa en sus ambigüedades tanto la geometría euclidiana (en el paralelepípedo estructural del edificio y demás estancias interiores) como la geometría topológica (en sus adaptables dinámicas espaciales, formales y funcionales: movimientos, cambios, perspectivas, luminosidades e imágenes fluidas y flotantes).

Se trata de una obra donde la arquitectura integra la actual “cultura digital” en el concepto, la forma y la función. En suma, es una obra donde los límites difusos —físicos, perceptivos, funcionales— son una evidencia, y la adaptabilidad, la multivalencia y la interactividad son cualidades clave.

⁶⁵ En Iñaki Ábalos (ed.), *op. cit.*, 2009, p.172-173. Subrayado de la doctoranda.

⁶⁶ Cf. concepto de *espacio-matriz* en Cap. II, 5. Tabla categorial de lo intermedio: 5.4. Cat. de lo intermedio: matricial y objetual.

“Toyo Ito es el inventor de un gran concepto de la arquitectura contemporánea, el “espacio líquido”, cuya fluencia, continuidad y viscosidad conformarían una imagen heurística del filtro digital que media entre nosotros y el mundo de los fenómenos. (...) Ito nos retrata a través de su cosmogonía, nos aproxima a un mundo inestable y fugaz sin ansiedad; acepta instalarse en la ausencia de certezas con optimismo; extrae belleza de lo prosaico y construye con estos materiales verdaderos monumentos de nuestra época. Algo que (...) es verdaderamente singular, pues aúna un genuino amor hacia la arquitectura (...) con una intensa fe en las potencias estéticas de una tecnificación sin aparente materialidad, prácticamente evanescente.”

Iñaki Ábalos⁶⁷

En sus escritos y arquitectura Ito expresa, a menudo bajo metáforas, su reflexión y preocupación sobre la vida en la metrópoli actual. Aportando lo que refiere Ito podemos concluir que se trata de una vida y un espacio urbano –de una urbanidad– que habita ese ámbito intermedio inestable e impreciso entre el espacio real (efectivo, evidente, conocido) natural y cultural, y el espacio virtual (imaginario, informático-electrónico, o incluso ficticio) de los ensueños y de las expectativas, así como del mundo electrónico fluido, con el cual nuestra contemporaneidad se entrelaza cada vez más.

En realidad, como comenta Ito, actualmente el espacio urbano de las grandes ciudades se constituye como un *collage* de fragmentos entre lo real y lo virtual. Un espacio urbano que Ito describe metafóricamente a través de temas que aluden de alguna manera al concepto de *intermedio* que investigamos bajo el título *Lo intermedio como lugar. Lo intersticial, lo fronterizo y lo impreciso*, temas como por ejemplo: “arquitectura del viento”, “arquitectura fluida”, “arquitectura como filmina/envoltorio transparente”, “arquitectura como manifestación efímera/inestable”, “arquitectura como dispositivo

27 | MEDiateca de SENDAI, Toyo Ito, perspectiva: los varios pisos

que produce fenómenos”, “arquitectura como jardín de luz, jardín del viento y jardín del microchip”, “arquitectura como punto de paso”, o “arquitectura borrosa o de límites difusos”.

| 419

Es decir, lo que Ito hace a través de estas metáforas que luego se convierten en arquitecturas es, como sostiene Iñaki Ábalos, utilizar el presente/la actualidad “para estimular la imaginación”, “para excitar la aparición de imágenes que siendo producto de los fenómenos van más allá de estos”⁶⁸. Son

⁶⁷ I. Ábalos, “Toyo Ito, el arquitecto de la vida moderna”, en Toyo Ito, *Escritos, idem*, 2007, p. 14, 16 y 17. Sub. de la doctoranda.

⁶⁸ Iñaki Ábalos, “Toyo Ito, el arquitecto de la vida moderna”, *idem*, 2007, p.12-13.

imágenes, “fantasmas”, apariciones, que Ito utiliza para dibujar y construir su arquitectura. Este es el valor de sus escritos y de las metáforas que genera, de las palabras y de las imágenes inspiradas y atentas a la contemporaneidad: sirven para construir arquitectura.

La suya es **una arquitectura que nace en ese ámbito intermedio**, un ámbito que en Ito se encuentra entre la reflexión sensible sobre lo real (naturaleza, hombre, cultura), la aceptación de lo virtual (el mundo electrónico/informático/digital) y la imaginación. Un ámbito intermedio que la Mediateca de Sendai enaltece –en concepto, espacio y usos– y que la arquitectura de Ito se propone enseñar. Un espacio intermedio que plantea otra relación entre ciudad y mundo, natural y artificial, hombre, cultura y naturaleza, tal como escribe Ábalos a propósito de la obra de Ito: “La técnica que le interesa es aquella que sin prácticamente visibilidad ha transformado la organización e imágenes del mundo en nuestra época. (...) **haciendo que no solo la idea de ciudad haya cambiado irreversiblemente sino también la escala con la que entendemos hoy el mundo: es la relación ciudad-mundo** (...) Lo que le interesa de la naturaleza no es su contemplación ni sus valores medicinales (los modelos romántico y moderno) sino su capacidad para mostrarnos, para darnos claves emocionales con las que interpretar los cambios culturales que la era digital ha introducido en nuestras vidas. Toyo Ito sabe muy bien que la naturaleza (...) esconde (en nuestra época) revelaciones privilegiadas para quien sepa atender a su voz, sepa ligar los cambios tecnológicos con las formas distintas de concebirla y aproximarse a ella.”⁶⁹

En definitiva, es toda una condición intermedia que resulta de su ambición cosmogónica sobre la vida actual, ambición que, como explica Ábalos, integra las técnicas digitales, la visión de la naturaleza y la búsqueda de definición para el sujeto contemporáneo: “Lo natural, lo artificial por excelencia y el hombre y la mujer actuales enmarcados en un único tiempo, el presente, componen siempre el núcleo temático de estos artículos que rozan a veces el género de la ficción narrativa. **La arquitectura queda ahí insertada en ellos como resultado de la interacción de sus protagonistas, como aquello necesario que media y se produce como efecto, un producto del rozamiento, de la fricción de estos agentes.**”⁷⁰

El ámbito o espacio intermedio del que hablamos produce una “**arquitectura intermedia**”, una arquitectura de espacialidades, topografías y usos intersticiales, concebida a través de un método propio teórico-práctico que rechaza la tipología, enaltece la modernidad, integra lo virtual en lo natural (y viceversa), y propone un modo contemporáneo y pragmático (eficiente, eficaz, práctico) de entender la arquitectura y la vida. Una arquitectura que se inspira en metáforas, y se produce conscientemente entre programa, lugar, memoria, naturaleza, tecnología, valores estéticos –donde lo fluido, lo borroso, la translucidez y la ligereza son atributos importantes–, y valores éticos –donde el sujeto común, su relación armónica con la naturaleza, y su integración en la cultura y tiempo contemporáneos son fundamentales–.

⁶⁹ Iñaki Ábalos, “Toyo Ito, el arquitecto de la vida moderna”, *ibidem* 2007, p.14. Subrayado por la doctoranda.

⁷⁰ Iñaki Ábalos, “Toyo Ito, el arquitecto de la vida moderna”, *ibidem* 2007, p.13. Subrayado por la doctoranda.

Así es la “arquitectura intermedia” de Ito, donde tanto Mies como Le Corbusier como Kahn son referencias, aunque muchas veces no explícitas. Nos encontramos ante una arquitectura dinámica y expresiva de límites difusos, que se construye entre la identidad de la forma específica y de los espacios sencillos, y la no-identidad de los flujos más o menos sutiles dados por las superficies o membranas orgánicas, flexibles y flotantes curvadas tridimensionalmente; una arquitectura de límites difusos que la Mediateca de Sendai tan bien revela.

En la Mediateca podemos ver que la arquitectura de Ito asume **el ámbito intermedio como el “material arquitectónico” por antonomasia**, desde la idea a la forma y el espacio, y desde el programa a las funciones y los usos. Es este un **ámbito intermedio *figural*** –tanto *matricial* como *objetual*⁷¹– que se ve plasmado en esta obra bajo límites difusos a través de las múltiples intersticialidades: estructurales (entre los trece tubos), espaciales (entre las distintas membranas hápticas), funcionales (entre distintos programas y usos) y perceptivas (entre las tres transparencias translúcidas anunciadas por Ito).

Esta arquitectura pretende reflejar el entendimiento de los flujos de la comunicación, de las multiplicidades técnicas, y de las dinámicas socio-culturales actuales. La Mediateca es una de las obras de Ito que mejor refleja y exhibe la importancia de la naturaleza integrada con la tecnología y la cultura, la importancia de lo digital en la desmaterialización de los límites, y de la consistencia estereotómica de la arquitectura. Nos encontramos ante una arquitectura que indaga lo inefable, la sutileza y la fugacidad, en busca de la transitoriedad y de la evanescencia materializadas en espacio y forma ocupables.

“Con gran naturalidad y desparpajo, Toyo Ito va desgranando su forma de entender la arquitectura, el mundo que nos rodea y la situación del hombre en una sociedad en continua transformación. Recuerdos y pasajes intimistas se mezclan con referencias a la cultura japonesa y con certeras miradas sobre la situación arquitectónica actual. **Sus consideraciones tratan de situar al arquitecto contemporáneo en un espacio inestable y fugaz desde la perspectiva fenomenológica y creativa, buscando algún sistema provisional desde el que producir arquitectura.** Del todo recomendable es la lectura de sus palabras, tanto por su capacidad evocativa e imaginativa, como por permitirnos comprender su obra que así se presenta coherente, estimulante e incluso provocativa, ante un panorama arquitectónico saturado de formas y lugares comunes. (...) preside una concepción de **arquitectura que se nutre del presente y escruta los vientos del mañana.** El conjunto de su obra es una **magnífica invitación a la imaginación**, con sus palabras y con sus obras inmatriciales e intensas, auténticas, libres de formalismos vacíos, y, sobre todo, atentas a un presente cada vez más convulso. **Una bella arquitectura pensada para la acción de ese hombre contemporáneo** que desde Japón nos precede y nos anuncia, esperamos, un venturoso y feliz futuro.”

Jorge Torres Cueco⁷²

⁷¹ Cf. en Cap. II, 5. Tabla categorial de lo intermedio: 5.3. Modalidades de lo intermedio: figurativa y figural; 5.4. Categorías de lo intermedio: matricial y objetual; 5.5. Presencia y legibilidad de lo intermedio: lo *intermedio figural*.

⁷² Jorge Torres Cueco, “Toyo Ito, arquitecto de la era microelectrónica”, en Fernando Vegas López-Manzanares, Josep Lluís Bo Chover, Fernando Aranda Navarro (coords.), *Toyo Ito. Arquitecturas en el bosque de los medios*, col. Memorias Culturales, Ediciones Generales de la Construcción, Valencia, 2004, p.6, 10. Sub. de la doctoranda.

28.1 |

28.2 |

28.3 |

28.4 |

2.5. EL ENTRE COMO DIAGRAMA: CASA MOEBIUS, 'T GOOI-UTRECHT, BEN VAN BERCKEL Y CAROLINE BOS, UN-STUDIO | 1993-1998

“Nunca como ahora la casa flexible, sin determinación previa, ni significación precisa alcanza mayor oportunidad y coherencia. La plasticidad social se corresponde con este proyecto de plasticidad interior donde cada uno busca abrigo indeterminadamente.”

Vicente Verdú⁷³

29 | CASA VIRTUAL, FOA – Foreign Office Architects (Alejandro Zaera-Polo, Farshid Moussavi), 1997

El proyecto de la *Casa Moebius* de Ben van Berkel y Caroline Bos (UN-Studio), así como el de la *Casa Virtual* de Zaera-Polo y Moussavi (FOA), pretenden presentar una nueva alternativa a la tradicional estructura morfológica y tipológica del espacio habitacional (doméstico). Para ello se basan en el concepto de *cinta de Moebius*⁷⁴ y en la manipulación de una superficie plegada o, en palabras de Zaera-Polo, de una “plataforma abstracta de características irregulares”.

30 | CASA VIRTUAL, FOA – Foreign Office Architects (Alejandro Zaera-Polo, Farshid Moussavi), 1997

⁷³ Vicente Verdú, *Hacia Otra Casa*, en *La casa, su Idea – en ejemplos de la escultura reciente*; Comisario: Juan Antonio Álvarez Reyes; Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid; Madrid, enero-marzo 1997, pág. 43.

⁷⁴ La Cinta de Moebius (Möbius strip), es un modelo matemático-geométrico descubierto por el matemático alemán August Ferdinand Möbius (1790-1868) en 1858: espacio topológico obtenido por una faja rectangular entrelazada con las extremidades conectadas formando un único lazo. Su concepto, regente de la geometría topológica, es el de fusión y permanente continuidad y contigüidad sin rupturas ni polaridades.

A través del concepto de cinta de Moebius, de la geometría del pliegue y de la idea de reconfiguración de la relación entre edificio, ocupación/uso, superficie del suelo y espacio envolvente, ambos proyectos proponen una indefinición de los límites físicos y visuales entre espacios y recorridos interiores y exteriores, así como en su modo de ocupación. Esta indefinición intencional se traduce específicamente en una continuidad y contigüidad entre los distintos tipos de luz natural y artificial, entre elementos verticales y horizontales (donde la dirección diagonal pasa a ser protagonista), entre estructura y superficies, entre superficies opacas y transparentes, entre superficies y mobiliario fijo, y entre caja arquitectónica, suelo y paisaje. Una dilución, fluidez y contigüidad formal y espacial en busca de una mayor complementariedad e integración entre el habitáculo (en tanto que espacio interior), el usuario (habitante y público en general) y el lugar (en tanto que envolvente exterior cercano), patentes tanto en la Casa Virtual de FOA como en la Casa Moebius del UN-Studio.

31 | NUCLEOS DUROS, nódulos y áreas de desarrollo y dilatación alrededor

“Ya no estamos sujetos a un espacio concreto, y nuestra vida tiene que atravesar permanentemente nuevos espacios en vez de dominar un único espacio: volvemos a ser una cultura nómada. (...) **¿Cómo puede la arquitectura estructurarse en un suelo cada vez más inestable, tanto en su naturaleza como en su delimitación?**

Alejandro Zaera-Polo⁷⁵

Basándose en la **dinámica geometría topológica y fractal** formulada por el matemático Benoit Mandelbrot en 1975, el desplazamiento diagonal de planos y espacios hace posible la fluidez espacial y la interpenetración y superposición programática en los pisos y medios-pisos en la Casa Moebius, así como la superposición ilimitada de viviendas en la Casa Virtual. Se formaliza una estructura espacial compleja y fluida cuyos espacios interiores y exteriores se entrelazan de forma ambigua y dinámica.

Mientras que en la Casa Moebius la estructura espacio-formal se basa en el concepto de la cinta de Moebius (de permanente continuidad y contigüidad) y se vuelve “diagrama” (un “diagrama construido”),

⁷⁵ Alejandro Zaera, 'Topografías Operativas', en *Quaderns D'Arquitectura I Urbanisme* n°220, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1998, pág. 35. Subrayado de la doctoranda.

en la Casa Virtual, que en realidad no es más que una propuesta conceptual y formal, la estructura espacio-formal es, literalmente, la geometría de la cinta de Moebius multiplicada y transformada en posibilidad de espacio arquitectónico. En el proyecto de la Casa Virtual esta condición geométrica fluida y ondulante comienza con la interrelación activa que las diversas casas establecen con el *topos*/suelo (al que Zaera-Polo llama “plataforma”). Esta relación se acerca más al concepto de **“sistema operativo”**⁷⁶, que interrelaciona dinámicamente todas las polaridades, que al tradicional sistema de “base”, deshaciéndose la habitual relación figura-fondo entre el edificio y el suelo/ envoltura. La idea es la reconfiguración no solo de la superficie del suelo sino también de la relación que este establece con el edificio, y a su vez, de la relación que se entabla con el lugar construido y con el tipo de vida del sujeto habitante/usuario.

32 | CASA VIRTUAL, FOA – Foreign Office Architects (Alejandro Zaera-Polo, Farshid Moussavi), 1997

El proyecto pretende presentar nuevas alternativas a la tradicional estructura morfológica y tipológica del espacio doméstico por la manipulación de una plataforma abstracta de características irregulares. El desplazamiento diagonal del plano hace posible la superposición ilimitada de unidades habitacionales, formalizando una estructura espacial compleja, cuyos espacios exteriores e interiores se entrelazan ambiguamente. La estructura espacial propuesta en este proyecto tiene inicio en la relación activa que establece con el suelo (“plataforma”) que pasa a estar más próximo al concepto de “sistema operativo” que al tradicional concepto de “base”.

⁷⁶ En oposición a la noción de “suelo tradicional”, Zaera-Polo y Moussavi caracterizan la noción de “suelo nuevo” de la siguiente forma: construcción artificial; no es abstracto, neutro u homogéneo sino concreto y diferenciado; no es figura ni fondo sino un **sistema operativo**, activo, complejo y mutante, inseparable de las siguientes intervenciones; no constituye un dato ni una referencia; no es macizo ni vacío; y presenta una estructura diagonal al revés de presentar una estructura determinada por la gravedad. Cf. en Seminario *Injertos, pensamiento periférico*, organizado por CIRCO M.R.T. coop. na U.I.M.P., Santander, julio 1997.

33.1 |

33.2 |

33.4 |

33.3 |

33.5 |

33.6 |

33.7 |

“La **ambigüedad entre la superficie y el espacio**, entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad, es una de las constantes de estos proyectos, como alternativa a la contraposición entre el suelo y la figura arquitectónica. La superficie ya no es solo la envoltura del espacio, sino también su determinante, ya que entre ellos surge una estrecha relación. Una segunda realidad es la **ambigüedad entre el suelo y la envoltura**. (...) Aquí el suelo se convierte en una superficie activa construida, un plan construido donde la arquitectura emerge como figura improbable y flotante.”

Alejandro Zaera-Polo⁷⁷

A esta estructura espacial fluida le corresponde una confluencia e interpenetración de vivencias, usos y apropiaciones que dinamiza todo el espacio interior, potencializando futuras alteraciones de ocupación y programa a través de la acción/interacción del usuario.

En consonancia con la dinámica incesante y topológica de la cinta de Moebius, la **estructura espacial fluida e intercalada** de la Casa Moebius sugiere una secuencia programática continua entre zonas diurnas y zonas nocturnas, entre las zonas de trabajo y las zonas de ocio, proporcionando al habitante una permanente experiencia espacio-temporal de continuidad y contigüidad entre evento y espacio, interior y paisaje. Los distintos espacios interiores se funden o interceptan unos a otros, y el interior se envuelve de modo permutable con el exterior. La fusión y/o interpenetración de los espacios nodales y “servidores” (entradas, escaleras, baños, cocina, etc.) con los espacios “servidos” (salas, habitaciones, etc.), así como de los espacios de permanencia con los de circulación, caracteriza la estructura espacial continua, flexible y polivalente de la casa. Como dicen sus autores, se trata de “una estructura fluida para habitar –vivir, trabajar y dormir–”.

Esta idea de **continuidad y contigüidad espacial** se materializa, implícita y explícitamente, en la totalidad programática, espacial y formal de la Casa del siguiente modo:

- En el **programa**, por la diversidad y no itemización de usos y funciones que propone.
- En el **espacio**, por la estructura interpenetrante y fluida a nivel de los espacios o ámbitos de circulación, de permanencia y de servicio (“servidores”).
- En la **forma**, por la relación que establece con la envolvente exterior y con el terreno. Esta relación se ve acentuada por las desnivelaciones, por la intersección de volúmenes, por la inesperada combinación de materiales (hormigón y cristal), que se prolongan desde el límite exterior hacia el interior formalizando pavimentos, paredes, escaleras y mobiliario (bancos, mesas, bancadas) en hormigón que deriva de la estructura portante. En el interior los diversos espacios y pocos

⁷⁷ Alejandro Zaera, *ibidem*, 1998. Subrayado de la doctoranda.

compartimentos o ámbitos son definidos por paredes resistentes de hormigón, por superficies de cristal, algunos muebles fijos, áreas de circulación y distintos tipos de luz natural, que los intersectan y unifican, relacionándolos.

“La Casa de Moebius de Ben van Berkel (...) es un ejemplo de un tipo de libertad diferente. El objetivo aquí no era ahondar en el Modernismo histórico, sino crear un nuevo modelo cuyo punto de origen fuera la cinta de Moebius (...). Las herramientas de diseño asistido por ordenador utilizadas por Ben van Berkel se adaptan de forma natural para trabajar con este tipo de modelo matemático, pero el arquitecto también ha proporcionado una razón lógica para hacer eso. Así, esta casa sorprendente pasa de las áreas de día a las de noche en una secuencia fluida. Ben van Berkel muestra que el ordenador está alcanzando la madurez no solo como herramienta de diseño sino también como dador de forma, y esta es una dimensión importante en la libertad de la arquitectura”.

Philip Jodidio⁷⁸

Así pues, la idea conceptual de permanente interacción (inestabilidad y mutación), continuidad y contigüidad (condición de auto-similitud y vecindad) típica del **orden topológico** encuentra representación física en la forma, en el espacio, en el programa y en los múltiples perfiles de uso, estableciéndose en todo el objeto arquitectónico en una relación de **continuidad entre las partes y el todo**.

La intención es la de generar un lugar para habitar u ocupar que a la vez corresponda y desafíe al sujeto paradigmático contemporáneo: el **sujeto todavía “postestructuralista” o “posthumanista”**, excéntrico, anónimo e imprevisible, más nómada que sedentario. Un sujeto que en la fugacidad de su vida cotidiana se ha visto obligado a confundir trabajo con vida, exterior con interior, natural con artificial, real con virtual. Un sujeto dependiente y “aculturado” en un modelo de “ciudad genérica” (como propone Koolhaas en su *The Generic City*, 1994), globalmente magmática e imprecisa en sus leyes, valores y territorio; homogénea en su heterogeneidad, inestable e insegura, construida bajo el continuo intercambio entre las dimensiones natural, artificial y virtual de los medios telemáticos. Un “sujeto olvidado y cada vez más aislado”, sin memoria de la tradición ni futuro, que vive provisionalmente un presente continuo entre el “ocupar” y el “habitar” en un espacio cada vez más ubicuo. Un huésped temporal o turista que está dentro y fuera, en una posición casi siempre “heterotópica” y “heterocrónica”, en la acepción foucaultiana⁷⁹, de experiencia simultánea espacios y tiempos variados y diferentes. Un sujeto desarraigado que vive en la creencia de que el mundo es mayoritariamente exterior, inseguro y atemorizante – un mundo complejo de incertidumbres y vértigos que lo incita a moverse en ansiedad

⁷⁸ En Philip Jodidio, *Building a New Millennium*, Taschen, Holanda, 1999, pág. 21.

⁷⁹ Cf. M. Foucault, “Des Espaces Autres: Utopies et Hétérotopies”, conferencia pronunciada en el Centre d’Études architecturales el 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº5, octubre, 1984, p.46-49. Edición consultada: “Espacios otros: utopías y heterotopías”, en *Carrer de la Ciutat*, nº1, Barcelona, ene, 1978.

pero sin cuestionar ni dialogar⁸⁰. Un sujeto, como refiere Iñaki Ábalos, cuya mirada se dirige hacia el mundo fuera de él mismo, y en cuya concepción espacial no hay “un mundo de fondos y figuras, sino fluidez, fugas, continuidades y vórtices”, y que “como él, parasita, no es convidado, ni extraño, solo cumple su función como elemento integrante del sistema global”.⁸¹ El sujeto que transforma la ciudad genérica en su naturaleza, bien definido por Toyo Ito como “*Tarzán en una floresta mediática*”.

La idea abstracta de espacio fluido y complejo, que la razón ya no consigue dominar, se vuelve realidad tangible en la Casa Moebius a través de una materialidad precisa: **el diagrama**. El concepto de cinta de Moebius en el proyecto se convierte literalmente en diagrama (condición formal estructurante – *matricial*: orientadora y receptiva–, que denominamos *diagrama conceptual-formal*⁸² (cf. 1.3.1 del presente capítulo)). La casa se desarrolla a través de él en un “bucle espacial, funcional y lumínico”, en una serie ininterrumpida y alternada de espacios y usos entre sus áreas más sociales y privadas, acompañada por el curso de la luz a lo largo del día, y moldeada por la forma plegada global en la que los volúmenes de hormigón se funden o interpenetran dinámicamente con los volúmenes transparentes de cristal.

Es decir, el **diagrama** es el medio (conceptual-formal) que vuelve posible la generación de la estructura formal, funcional y material integrada y fluida de la Casa Moebius: es una **condición intermedia matricial** entre el concepto de cinta de Moebius y el diseño arquitectónico concreto (la configuración de la casa). Tal como ha explicado van Berkel, el proyecto de la Casa Moebius solo ha sido posible por el recurso a técnicas computacionales, pioneras en aquella época, en el trabajo y control geométrico con base en el diagrama.

Como destacó Iñaki Ábalos, “**la arquitectura postestructural encuentra en el diagrama la aplicación y el desarrollo de lógicas materiales invisibles, pero capaces de explicar y generar realidades.**

(...) Hay una “bio-lógica” común al sujeto desvanecido del postestructuralismo y a las ciencias de lo inestable, del caos, la cual encuentra, en la capacidad iterativa y proliferante del ordenador y en el

⁸⁰ Etimológicamente “dialogar” quiere decir: *día* (entre, a través de) + *logar* (*logos* : palabra, conocimiento). Es decir, hablamos de un sujeto que “no dialoga” porque, por un lado, se aísla en su mundo y no habla, volviéndose mudo y separado; por otro, habla pero no comparte “sabiduría”, el “verdadero conocimiento” o la “palabra auténtica y creativa” que siempre es inspiración e implica sentimiento de unión para traer a la presencia creatividad, ánimo, unión y evolución.

⁸¹ Cf. Iñaki Ábalos, *A boa-vida. Visita guiada às casas da modernidade*, Gustavo Gili, Barcelona, (1ª ed. 2001, título original: *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*) 2003, p.157. Trad. de la doctoranda.

⁸² Este tipo de diagrama –*diagrama conceptual-formal*–, de tipo 2 en nuestra clasificación (ver punto 1.3.1 del presente capítulo), opera en este proyecto del UN-Studio como modelo formal pragmático del concepto/geometría de la cinta de Moebius, funcionando como directriz de la configuración y espacialidad de la Casa Moebius. Se constituye como el *espacio-matriz* geométrico-conceptual de esta Casa.

trabajo sobre diagramas dinámicos, **el medio para volver visible y material lo que es incorpóreo y fluido.**"⁸³

El *diagrama* en su condición estructurante mediadora (que rige, orienta o dirige, aunque pueda ser de una manera más o menos abierta o imprevisible) es un **ámbito intermedio de categoría matricial**, y la *Casa*, en su configuración y versatilidad de uso, es un **lugar intermedio de categoría objetual**. Ambos se insieren en nuestra modalidad *figural*: el diagrama porque media implícitamente a modo de directriz, y la Casa por la interrelación dinámica de sus límites formales, espaciales y de uso.

"Lo virtual se relaciona con lo actual no por una transposición –un llegar a ser real–, sino por una transformación a través de procesos de integración, organización y coordinación. (...) La realidad es un flujo, una actualización irreductible en el tiempo; el mundo es una exfoliación de diagramas."

Sanford Kwinter⁸⁴

La relación de continuidad de la Casa Moebius no constituye una forma de restablecer el límite entre interior y exterior, plano y volumen, opaco y transparente, lleno y vacío, antes bien, propone una negación o ruptura con ese mismo límite, definición, separatividad o polaridad. Una relación de continuidad y contigüidad que solo ha sido posible gracias al diagrama como espacio-matriz (*pre-lugar*, matriz generadora) en el que se ha configurado arquitectónicamente un lugar topológico para habitar y/o ocupar.

Este lugar se inscribe en el concepto de Deleuze y Guattari⁸⁵ de "**espacio liso**", que es un espacio nómada, de continuidades y singularidades, vectorial, proyectivo, topológico, abierto "en el que se distribuyen las cosas-flujo" (Deleuze y Guattari). Al contrario del "**espacio estriado**" que, asociado a la geometría euclidiana y a las coordenadas cartesianas, es métrico, dimensional, visual y sedentario, constituido por muros y caminos definidos.

Por todas las razones expuestas, asociamos esta condición de relación, confluencia e interpenetración programática, formal, espacial, material y lumínica de la Casa Moebius a la **zona de indiscernibilidad**

⁸³ En Iñaki Ábalos, *A boa-vida. Visita guiada às casas da modernidade*, Gustavo Gili, Barcelona, (1ª ed. 2001, título original: *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*) 2003, p.161. Trad. y subrayado de la doctoranda. El incremento y desarrollo de la tecnología informática en las últimas décadas del siglo XX permitió el diseño y construcción de estructuras espaciales complejas consideradas antes imposibles de materializar. Las técnicas computacionales se volvieron importantes no solamente en la representación y presentación del proyecto, sino sobre todo como medio en el que se concibe la propia forma y espacio arquitectónicos (su conceptualización, desarrollo y definición), permitiendo su concretización con facilidad y rapidez.

⁸⁴ En Iñaki Ábalos, *op. cit.*, 2003, p.161. Trad. de la doctoranda.

⁸⁵ Cf. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mil Mesetas – Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia, (Título original: *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980) 1994.

de **Deleuze**, porque es *figural* sin dejar de ser efectiva y tangible. También la asociamos a la ambivalente ocupación y desocupación espacial implícita en las **cajas metafísicas** de **Oteiza** puesto que también aquí las superficies dobladas, el vacío y el lleno, lo cercano y lo infinito, se activan e interactúan como material para constituir el espacio.

Es una arquitectura cuyo concepto se funda más en el “*devenir*” que en el “*ser*”. Una arquitectura que valora la relación, la acción y el evento, en una acepción al *sentido-acontecimiento*, a la *línea de fuga* y al *concepto fluido* de Deleuze (a los que ya nos hemos referido en el capítulo II), donde la forma se pliega y repliega para construir un espacio más fluido, interactivo y versátil. Un espacio de “proceso” más flexible y evocador: de fácil transformación.

Este es el *espacio intermedio* de la Casa Moebius, que es más “norma” (matriz) que “modelo” (definido y finito). Un espacio que, por su tangibilidad, empieza a cuestionar la “casa posthumanista” (de construcción mental y presencia latente, más virtual que tangible, como es la Casa Virtual del FOA). Un espacio que intenta desafiar al todavía actual sujeto posthumanista rumbo a otra condición más integrada e interactiva.

“La casa está pasando de la condición de ‘modelo’ a la de ‘norma’, siendo la norma una fórmula indefinida y manipulable en la intersección de líneas de producción y deseo, una fabricación mucho más flexible y fluida que un modelo finito. Esta tendencia, tal como nació de la fusión de tecnología y capital, parece marcar una dispersión efectiva del ego de la arquitectura moderna, y permite que se comience a imaginar una tendencia cultural alternativa, una psicología diferente de la ‘casa’.”

Decoi Architects⁸⁶

34 | CASA MOEBIUS, 'T Gooi-Utrecht, 1993-1998, Ben van Berckel y Caroline Bos, UN-Studio

⁸⁶ Decoi Architects, en *Singular Housing-El Dominio Privado*, Jaime Salazar, Manuel Gausa, Actar, Barcelona, 1999, p.23.

35.1 |

35.2 |

35.3 |

35.4 |

35.5 |

35 | LO DIALÓGICO EN SIZA. Piscinas das Marés, Leça da Palmeira, 1961-1966, Siza Vieira

3. LO DIALÓGICO EN SIZA

3.1. PISCINAS DAS MARÉS, LEÇA DA PALMEIRA | 1961-1966

Las *Piscinas das Marés*, de propiedad municipal y diseño de Álvaro Siza Vieira, se constituyen como un **lugar literalmente “intermedio”** ubicado entre el rebelde océano atlántico y el paseo marítimo de la norteña ciudad de Leça da Palmeira, cercana a Oporto. Entre la tierra y el mar, es este un lugar de paseos, baños y convivencia o simplemente de contemplación, muy próximo al restaurante *Boa Nova* diseñado por Siza tres años antes. Se trata de un **lugar intermedio dialógico**⁸⁷, tan exuberante como discreto, tan expansivo como contenido, tan doméstico como público, tan interior como exterior, tan receptivo como proyectivo, tan anguloso (*takete*) como redondeado (*maluma*)⁸⁸, tan ambiguo como preciso en sus formas, escalas, límites o perspectivas visuales... **un lugar intermedio generado tanto por un orden sensitivo-intuitivo como por un orden racional y contundente**, un lugar intermedio que asume un alto nivel de precisión a la vez que un alto nivel de ambigüedad.

El Programa de las *Piscinas das Marés*, que es muy sencillo, se compone esencialmente por una rampa de acceso que desde el paseo marítimo (la carretera y la acera pública, en un nivel superior) nos conduce bajando al interior del edificio (un interior apenas cubierto, no cerrado, al funcionar solamente en verano), a sus terrazas y a la zona de las piscinas y la playa. El mismo edificio de las Piscinas funciona como un muro de contención entre el paseo marítimo y el edificio propiamente dicho donde se encuentran la entrada, el ala de los vestuarios, zona de baños y servicios, la zona del bar con su terraza, las dos piscinas de agua salada (la pequeña para niños y la otra para adultos) y la playa de rocas y algo de arena. El proyecto original proponía también un restaurante con una zona de cocina y servicios, obra que no ha sido llevada a cabo.

⁸⁷ Cf. 3.3.2. Espacio dialógico y espacio no-dialógico del capítulo II.

Consideramos que, de un modo general, lo *intermedio* puede ser un espacio formalmente “dialógico”, “no-dialógico” o incluso algo “híbrido” entre los dos. Lo intermedio dialógico es un espacio de relación, un “entre que conecta”, un entre “puente/conector” significativo. Lo intermedio no-dialógico es un espacio de no-relación, un “entre autónomo”, un “intervalo” no-significativo entre polos o polaridades (entidades nucleares identificables, semántica y formalmente definidas). Lo intermedio dialógico y no-dialógico a la vez es el espacio donde ambas naturalezas están presentes, aunque con mayor o menor grado de ambigüedad o de apariencia. El término “dialógico” se asocia al término “diálogo” que, según explica David Bohm, proviene de la palabra griega *dialogos*, cuya raíz *logos* significa “palabra” (o “el significado de la palabra”) y cuyo prefijo *día* significa “a través de”, y no “dos”. Es decir, el diálogo puede establecerse entre dos o más personas, o incluso interiormente con la propia persona. Como dice Bohm el diálogo implica o hace posible una corriente de significado que fluye entre, dentro y a través de los implicados, a partir de la cual puede emerger algo creativo, un nuevo entendimiento o una nueva comprensión.

⁸⁸ Cf. términos *takete* (anguloso: compuesto por ángulos y direcciones rectilíneas) y *maluma* (redondeado: formas curvilíneas y ondulantes) en el capítulo II, 2.5.

36.1 |

36.2 |

36.3 |

Es un lugar de paseo, ocio y baños que se descubre y disfruta mientras se contempla la playa, el océano, el horizonte, la arquitectura que nos envuelve y también los apuntes de ciudad que están por detrás, y al mismo tiempo nuestra mirada se escapa a lo lejos, hacia el poniente, hacia las olas y hacia el cielo. **Es un lugar en la orilla que se plasma en una espacialidad dibujada entre el rigor formal de la línea, la robustez de los planos rectos (a veces quebrados) de los muros y plataformas, y la sinuosidad consistente y complaciente/delicada de la materia natural, una “materia-material” casi amorfa** (sólida y rugosa, líquida y reflectante, etérea y ambiental) tan texturada como lisa, dada por la arena, las rocas, el agua, la espuma y las olas de ese mar rebelde e incansable, o por la neblina en el aire tan típica en esta costa atlántica del norte de Portugal. Aunque actualmente este lugar permanezca cerrado, descuidado, abandonado y olvidado en invierno, preserva en todo momento ese aura de lugar de paseo y posibilidades funcionales y contemplativas.

Se trata de una arquitectura dibujada entre las limitadas y sencillas intervenciones de Siza (plataformas, escaleras, muros, senderos y zonas de estancamiento) y el paisaje natural e irregular de tierra, roca y océano. Los materiales utilizados son básicamente el hormigón armado visto en los muros, losas de piedra u hormigón rugoso con gravilla en los pavimentos, madera de Riga oscura en las estructuras de las cubiertas y divisorias, y las cubiertas en chapa de cobre. Es decir, hormigón frente a madera, rocas naturales frente a arena y agua.

Es una arquitectura que está constituida por un sistema de plataformas horizontales en combinadas con un retranqueamiento un poco laberíntico de muros verticales en hormigón armado visto, donde el ángulo recto y puntualmente el agudo son premisas geométricas clave. **Es una arquitectura entendida como filtro**, un filtro que nos dirige hacia la luz, el mar, el horizonte y la contemplación, y que al mismo tiempo nos hace despertar a la forma y textura cercana de lo táctil y sensitivo de la “materia bruta” en su estado más natural. **Nos encontramos ante una arquitectura que se entiende a la vez como “frontera” y “transición”**, como compromiso entre forma y lugar, edificio y su ámbito visual donde el recorrido y la espacialidad a través de su geometría y la idea de inducción de la mirada invitan al usuario a una percepción enmarcada y contemplativa del lugar arquitectónico.

Esta arquitectura se constituye a través de un **entrelazamiento de geometrías artificiales y naturales suavemente tensionadas** y se manifiesta en el sistema de planos/plataformas horizontales de hormigón rugoso con gravilla, piedra o agua en las piscinas, que refuerzan el orden horizontal en el paisaje y se contraponen al conjunto de los robustos muros verticales en hormigón armado visto. Toda esta matriz formal, construida con base a un paralelismo rítmico de planos verticales (líneas paralelas en planta que se expresan directamente en la sección) donde hendiduras y acentos horizontales con una u otra quiebra (pliegue) de ángulo agudo (triangulaciones), enfatiza la estratificación y conduce la

mirada encuadrada en un sutil y dinámico espacio-tiempo del recorrido que favorece la relación entre experiencia y percepción consciente tanto del entorno natural como de los espacios.

“Siza entiende la arquitectura como un estímulo para la percepción consciente, siendo sus soluciones maneras de **conducir la mirada**, de **controlar la sensación del tiempo**, de **provocar el movimiento** y de **marcar las transiciones entre los espacios**. Se trata, en suma, de alentar la experiencia sensitiva mediante volúmenes abstraídos y un lenguaje austero y silencioso que busca, de ese modo, acentuar la percepción del espacio para favorecer la posibilidad de una visión inédita de las cosas.”

Enrique de Teresa⁸⁹

A diferencia del restaurante Boa Nova (obra vecina también de Siza, 1958-63), se elimina ahora cualquier referencia a la arquitectura tradicional (tejado inclinado, ventanas autónomas, interior definido y cerrado, etc.) reverenciando e integrando lo natural y el paisaje como material.

Es interesante constatar que, en la relación propuesta arquitectónica-contexto preexistente/lugar, **el “conflicto”** o, más bien, la **“integración paradójica de opuestos”** está claramente asumida en esta obra de Siza. La arquitectura de las piscinas se hace a la vez autónoma e interrelacionada con todo el contexto, cercano y lejano, a través de la idea de **“frontera habitable”**, en tanto que forma distinta de asumir el entorno natural comparado con otras obras cercanas.

El *ámbito intermedio* emerge en la idea base de “arquitectura-fronteriza”/“espacio-fronterizo” (entre la carretera y la playa/el mar) y se formaliza en operaciones de yuxtaposición e intercepción de la geometría base, paralela y ortogonal de los muros construidos, con la geometría natural ondulante y dinámica de la playa y el mar (rocas, arena, olas y espuma) y puntualmente con la geometría curva y diagonal (triangulada) que se evidencia entre las dos anteriores (plano diagonal de la zona de bar-terraza, “suave” diagonalización de la piscina grande; plano curvo de la piscina pequeña para niños; pequeña escalera triangular de acceso a la playa).

Ya en los primeros bocetos se enaltece la *promenade architecturale* y la planta libre de Le Corbusier y las matrices de índole wrightiana, miesiana y aaltiana fundamentalmente inspiradas en la pintura cubista. **Un lenguaje arquitectónico que pretende diluir el objeto frente a una arquitectura que se quiere expresar como campo sutil de tensiones y fuerzas, a la vez que, paradójicamente, se contrapone y abraza el territorio en el que se instala**, donde los espacios y las formas pasan a ser significativos por la disposición espacial y temporal de los elementos que los configuran y no por cualquier tipo de alusión o simbolismo.

⁸⁹ Enrique de Teresa, *Tránsitos de la forma. Presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*, col. arquia/tesis nº22, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2007, p.17. Subrayado por la doctoranda.

37 | PISCINAS DAS MARÉS, Plantas, Siza Vieira.
Direcciones geométricas principales⁹⁰

Los edificios de Siza, en su mejor expresión, **son como campos de fuerzas y energías activados por la luz**. Con frecuencia utiliza los muros de tal modo que se cortan unos a otros en un laberinto a través del cual se abre paso un recorrido en forma de sendero sinuoso. La sensación que se tiene es la de atravesar capas reales o implícitas, como si las máscaras públicas se estuvieran desprendiendo para revelar el corazón de un proyecto, a veces tan sólo un luminoso vacío.”

William Curtis⁹¹

⁹⁰ Esquemas gráficos de Enrique de Teresa, con adaptación de la doctoranda. En Enrique de Teresa, *op. cit.*, Barcelona, 2007.

⁹¹ William Curtis, “alvaro siza: una arquitectura de bordes” en *El Croquis* nº68/69: “Álvaro Siza, 1958-1994”, ed. El Croquis, Madrid, 1994, p.40. Subrayado por la doctoranda.

Así son estas Piscinas de Siza, un **lugar arquitectónico paradójico suavemente tensionado** entre la arquitectura, una idea de escultura o instalación, el entorno natural y la experiencia de quien lo vive. La suave tensión se produce entre el estar y el caminar. Aquí lo cercano y lo lejano, lo construido y lo natural, lo interior y lo exterior, lo claro y lo oscuro, la tierra y el mar, los muros y las rocas, el hormigón visto y la piedra natural, lo recto y lo curvo, lo vertical y lo horizontal, la arena y el agua, el agua tranquila de las piscinas y el agua agitada del océano, se confrontan intencional y dialógicamente y adquieren la misma importancia.

En este lugar los opuestos se encuentran a través de una arquitectura literalmente intersticial o fronteriza, imaginada y generada por un “sentir intuitivo” entre la sensibilidad y la lucidez cultural típicas de Siza que, inspirado en sus preexistencias físicas, energéticas, ambientales y humanas (sociales y culturales), establece intencionalmente un diálogo vivo y vivificante/inspirador entre la arquitectura, el lugar y una realidad latente más o menos perceptible.

El lugar arquitectónico de las Piscinas, más que un “muro habitable”, es una **“frontera habitable” entre espacialidades, límites, usos, ritmos y geometrías ligeramente tensionadas** entre lo natural, lo artificial, lo interior, lo exterior, lo formal, lo informal, lo preciso, lo impreciso, la compresión, la expansión, la reunión, la dispersión, lo liso, lo encrespado, lo táctil, lo etéreo, la luz, la sombra, lo tranquilo, lo agitado, la función y la ocupación. Es un proyecto y un lugar que, como refiere William Curtis, alcanza un alto nivel de integración al tiempo que orienta sobre las **múltiples ambigüedades de los bordes**⁹².

Lo que a Siza le interesa en el lugar a diseñar y a construir no es propiamente el entorno natural o el paisaje como el mar o la arena, la orilla o el horizonte, sino más bien el aliento o la inspiración de esa realidad latente emanada por esos mismos elementos, que constituyen esa “materia-material” del nuevo lugar arquitectónico. También se muestra atento a las huellas que la memoria social y las gentes han dejado en el lugar a lo largo del tiempo, con sus usos y caminos recorridos, a los materiales y sistemas de construcción, a un programa que se haga flexible, y a quienes ocuparán el nuevo lugar. Como refiere Moneo, Siza trabaja reconociendo la realidad y su “arquitectura contribuye a definir la realidad de la que es preciso partir. De ahí que sea obligado conocerla.”⁹³ Esto es algo que Siza confirma con sus propias palabras cuando afirma: “comenzar (un diseño) con la obsesión de la originalidad corresponde a una actitud inculta y superficial.”⁹⁴ Es decir, para Siza, el lugar, su *genius*

⁹² William Curtis, “*alvaro siza: una arquitectura de bordes*” en *El Croquis* n°68/69: “*Álvaro Siza, 1958-1994*”, ed. El Croquis, Madrid, 1994, p.32-45.

⁹³ En Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Actar, Barcelona, 2004, p.203.

⁹⁴ Álvaro Siza, *Immaginare l'evidenza*, Roma, Laterza, Bari, 1998, p.133. Trad. de la doctoranda.

loci y toda su memoria (la preexistencia), resume en sí mismo un valor importante y primordial previo a cualquier idea o dibujo. Siza lo asume como el origen de toda su arquitectura y suele recordar que es entre la “singularidad de las cosas”, más o menos evidentes, donde emprende su labor para dar nacimiento a la arquitectura.

Consideramos que la arquitectura de las Piscinas de Siza **surge en ese “ámbito intermedio” que empieza en el reconocimiento de la realidad (entre la latente y la expresada)**, el reconocimiento del lugar preexistente, y se **constituye intencionalmente en la dialéctica generada por el encuentro de disonancias, polaridades u opuestos**, valorando así el conflicto, la condición mestiza o híbrida, el compromiso y la tensión entre condiciones, polaridades y oposiciones, tal como comenta Siza:

38 | PISCINAS DAS MARÉS, Bocetos, Siza Vieira

“(…) me muevo entre conflictos, compromisos, mestizajes y transformaciones.”⁹⁵ Como explica Moneo, Siza sabe que lo contingente implica multiplicidad y ambivalencia, y sabe que es a través de los conflictos que se manifiesta la contingencia, y que solo desde su reconocimiento aparece la respuesta a las cuestiones y a los problemas específicos que plantea la arquitectura.⁹⁶

⁹⁵ Álvaro Siza, *Architecture Writings*, Skira, Milán, 1977, p.205. Extraído de Rafael Moneo, *op. cit.*, Barcelona, 2004, p.206. Subrayado de la doctoranda.

⁹⁶ Rafael Moneo, *op. cit.*, Barcelona, 2004, p.206.

“Comienzo el proyecto cuando voy a ver el terreno (el programa y los condicionamientos son casi siempre genéricos). Otras veces comienzo a partir de la idea de un lugar, una descripción, una fotografía, algo que me han dicho. Todo tiene un comienzo. **Un lugar vale por lo que es y por aquello que quiere ser, cosas a veces opuestas pero nunca sin cierta relación.** Mucho de lo que he diseñado hasta ahora (...) fluctúa en el interior del primer dibujo. Desordenadamente. Tanto, que bien poco permanece del primer lugar que evoca el todo. Ningún lugar está desierto. Puedo siempre ser uno de sus habitantes. **El orden es el acercarse de los opuestos.**”

Álvaro Siza⁹⁷

En el proyecto de las Piscinas, Siza claramente ha pretendido que quienes transitan los espacios y recorridos sean conscientes de las relaciones arquitectura-entorno, edificio-lugar, claro-oscuro, interior-exterior, cercanía-profundidad, preciso-impreciso, liso-texturado, observado-contemplado, realidad objetiva-realidad latente, mediante el entrecruzamiento geométrico, el desplazamiento formal y el constante interrelacionamiento espacial. Aquí la arquitectura es entendida como **una red de relaciones de fuerzas y energías entre el edificio, el lugar y quien la experimenta, que se pone en evidencia para que la sensibilidad, el intelecto y quizá la intuición las perciba.** Son fuerzas y energías que se expresan en relaciones dialógicas entre formas activas o incisivas y formas pasivas o sutiles, donde lo anguloso (*takete*) y lo redondeado (*maluma*) intencionalmente se entrecruzan e integran. Esta idea que implica el cuerpo y la mente con el recorrido y la percepción, vinculando el lugar construido a una permanente relación de revelación y de redefinición, nos recuerda las esculturas e instalaciones de Richard Serra, como por ejemplo el *Shift*, cuya intención no se halla en la visualización del territorio donde se integra, sino más bien en percibir las características formales de ese lugar mediante el recorrido propuesto, mediante la experiencia tangible de ello. Tal como indica el comentario de Rosalind Kraus sobre lo que genera esta obra de Serra:

“Una red de perspectivas con la que establecer un *horizonte* interno para la obra (por oposición al horizonte real), una red con la que definir a su vez constantemente la visión personal del objeto en términos de relación con dicho objeto; su idea de transitividad de esta relación (*elevantar, extender, comprimir, girar*), de manera que la obra marca la actividad de la relación del espectador con su mundo.”

Rosalind Kraus⁹⁸

440 | El espectador al final no es únicamente “espectador”, en su pasividad, sino que es llevado a experimentar, pasando a ser un “ocupante/habitante” que activamente vive la obra y el lugar.

⁹⁷ Álvaro Siza, *Architecture Writings*, Skira, Milán, 1977, p.203. Extraído de Rafael Moneo, *op. cit.*, p.205. Subrayado de la doctoranda.

⁹⁸ R. E. Kraus, “Richard Serra. Una traducción”, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996, p.279-280.

En las Piscinas Siza propone **una arquitectura que se afirma sin imponerse**, una arquitectura dibujada para una inducción y control de la mirada de quien la vive o la experimenta. Es una arquitectura que a través de sus alineamientos, que reflejan la delicada maestría y sensibilidad de su autor, redibuja y dignifica el lugar acotándolo, y conduciendo al visitante a nuevas y sutiles miradas del paisaje, que se redescubre suavemente en movimiento como una *promenade architecturale*, enunciando una influencia de Le Corbusier, como hemos referido anteriormente. El visitante en su recorrido va degustando los acontecimientos plásticos de esta delineada experiencia espacio-temporal, que de esta forma inhibe la mirada errática ante la amplitud indeterminada del paisaje y acentúa su percepción consciente.

“Lo que ni los dibujos ni las fotografías pueden transmitir es la inmediatez táctil e incluso física de la arquitectura. **Los muros y las losas flotantes son aspas de luz que impulsan gradualmente al cuerpo humano desde la tierra al mar.** Hay incluso una evocación del gesto de cogerse de la mano al borde de la piscina en la forma en que las cubiertas de madera abrazan los muros que tienen debajo.”

William Curtis⁹⁹

Tanto en las Piscinas como en el *Shift* la experiencia del lugar se revela de importancia primordial. Ambas son obras que no surgen para ser vistas sino para ser experimentadas, recorridas, “tocadas”, tanto por el cuerpo como por la mente. Son obras que nos enseñan a sensibilizarnos a través de las formas y espacialidades y no solamente a verlas en sí mismas como meros espacios u objetos.

39.1 |

39.2 |

39 | EL VALOR DE LA ORIENTACIÓN

39.1 | Piscinas das Marés, Siza Vieira 39.2 | Shift, Ontario, 1970-1972, Richard Serra

Esta es la premisa fundamental del *Land Art*, que no **consiste solamente en contemplar, sino en introducirnos, comprometernos y experimentarnos en ello**, invitando a una experiencia visual, sensitiva y mental desarrollada en el espacio y en el tiempo.

⁹⁹ William Curtis, “*alvaro siza: una arquitectura de bordes*” en *El Croquis* nº68/69: “*Alvaro Siza, 1958-1994*”, ed. El Croquis, Madrid, 1994, p.43. Subrayado por la doctoranda.

“Cada uno de mis proyectos pretende apoderarse, con el mayor rigor, de **una imagen fugaz con todas sus sombras**; en la medida en la que se consigue aferrar esta cualidad que escapa a la realidad, el diseño resultará más o menos claro y será tanto más vulnerable cuanto más preciso sea.”

Álvaro Siza¹⁰⁰

Esa intención de apoderamiento de “una imagen fugaz con todas sus sombras” o de capturar el **“instante fugaz, contingente, cambiante”** desde el *genius loci* (el espíritu del lugar), y conservarlo en la obra de arquitectura, es clave y genuina en Siza. Es una intención declaradamente manifiesta en las *Piscinas das Marés* a través de esa **condición intermedia cambiante sutilmente tensionada entre opuestos**, que se expresa como un **sutil campo de fuerzas que nos envuelve** (en el estar y en el caminar) y que nos hace sensorialmente presentes tanto la arquitectura como el paisaje, lo cercano y lo lejano, lo nuevo, lo preexistente y la memoria.

40.1 |

40.2 |

40.3 |

40.4 |

40 | PISCINAS DAS MARÉS, Siza Vieira

40.1 | Muro diagonal del bar 40.2 | Vista del mar desde el bar 40.3 | Salida de los vestuarios 40.4 | Interior de los vestuarios

442 | Tal como dice Rafael Moneo en unos de sus textos “(...) como Pessoa, que nos habla del delirio ante aquella “cosa movida”, Siza se esfuerza por capturar, en su arquitectura, el instante”¹⁰¹, ese instante fugaz y cambiante que su obra guarda en esos intersticios entre la materia densa y una atmósfera sutilmente dinámica; el espíritu del lugar, la memoria y lo que se propone; el orden de una geometría

¹⁰⁰ Álvaro Siza, “*Sul mio lavoro*”, publicado en *Álvaro Siza. Tutte le opere*, Electa, Milán, 1999, p.73, trad. Rafael Moneo. Extraído de Rafael Moneo, *op. cit.*, Barcelona, 2004, p.204. Subrayado de la doctoranda.

¹⁰¹ En Rafael Moneo, *op. cit.*, Barcelona, 2004, p.202.

rigurosa, el orden de una geometría azarosa y el accidente; y en el caso de las piscinas la estructura formal estable de los muros de hormigón visto y la dinámica formal inestable dada por los movimientos cambiantes de la arena y del agua del mar.

“Como todos los grandes enamorados, me gusta la delicia de la pérdida de mí mismo, en la que el gozo de la entrega se sufre completamente. Y, así, muchas veces escribo sin querer pensar, en un devaneo exterior, dejando que las palabras me hagan fiestas, niño pequeño en su regazo.”

Fernando Pessoa¹⁰²

Hablamos de ese **instante fugaz, cambiante e impreciso –conflictivo, comprometido, mestizo, transformador–** de algún modo presente en la obra de Siza, de ese instante borroso o impreciso, pero impactante, que antes de haber sido arquitectónicamente manifestado ya había poseído a Siza, de ese instante espacial y temporal que humildemente siempre nos conmueve y que muchas veces no nos es inteligible en una primera impresión.

“ENTRE

el trazo espontáneo de un momento fugaz,
una condición precisa de memoria,
y una sensibilidad estructurada de la forma, de la materia y de la proporción,
siempre acompañada de una irreverencia consciente,
a la vez reconocible e inesperada,
está la maestría de una obra.

En una orientada tensión de “entres” vive y nos inspira la obra de Siza.”

Ana Vasconcelos 103

Si algo se revela claro en la arquitectura de Siza, y de una forma muy explícita en esta obra de las Piscinas, es su sensibilidad y lucidez para establecer un diálogo entre la obra y el lugar. **Es una arquitectura que revela una poética personal cuya intención es integrar percepción, experiencia e intelecto a través de un caminar literal.** Un caminar o un recorrido a través de la experiencia de los espacios y formas, que conjuga el captar de lo sensible y la intelección consciente. Una arquitectura comprometida con el lugar (su paisaje, luz y memoria) y entendida en continuidad con el pensamiento y los principios del Movimiento Moderno, sobre todo con influencias de Le Corbusier, Wright, Mies y Aalto. Influencias estas que siempre están muy presentes en toda su obra (tal como las obras de Loos y Oud –entre otros–, y de fases anteriores de la historia de la arquitectura), que está

¹⁰² Fernando Pessoa, Libro del desasosiego. Seix Barral, Barcelona, enero 1996 (1ª ed. abril 1984, título original: Livro do Desassossego. Trad. de Ángel Crespo), p.38. Extraído de Rafael Moneo, *op. cit.*, Barcelona, 2004, p.202.

¹⁰³ Ana Vasconcelos, doctoranda, en *Honoris Causa. Álvaro Siza.*, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 11.nov.2010. Trad. de la doctoranda.

constituida por **encuentros y mestizajes que entrelazan y confrontan** lo universal del modernismo (y lo particularmente importante para Siza con respeto a estos autores), con lo popular, lo cultural, lo local y ese “sentir intuitivo” de Siza que capta la memoria y atmósfera preexistentes, atendiendo a lo contingente, a lo inesperado y a lo esencial o más original en la arquitectura.

“Hay en Siza, sin duda, un potente instinto que le permite ir más allá de las arquitecturas aprendidas. Liberar su propio instinto es quizás una de las más necesarias y difíciles tareas que tiene ante sí un arquitecto. Tal vez el examen de la obra de alguien tan liberado como Siza nos ayude a conseguirlo.”

Rafael Moneo¹⁰⁴

Como dice Moneo **“la arquitectura en sus manos se convierte en algo próximo a la poesía**. Ante ella, sobre todo en sus primeras obras, tenemos la sensación de encontrarnos frente a la realidad transcendente: una sensación no muy distinta a la que experimentamos con la lectura de un poema. Y, a un tiempo, tal y como ocurre con (...) Fernando Pessoa, Siza trata de convencernos de que él no actúa, de que él simplemente desvela aquello con lo que luego nos sorprende. (...) este “palabrear” (de Pessoa) nos permitirá **ver la obra de Siza como un compuesto de toda una serie de vocablos autónomos, ligados entre sí** vía la trama que el arquitecto ha urdido en torno a ellos.”¹⁰⁵.

Podemos atrevernos a decir que **la obra de Siza, tal y como la poesía de Pessoa, se fundamenta en una labor arquitectónica “intersticial”**, en sus entramados culturales, en sus tangibilidades, en sus contingencias, en sus perceptividades, sutilezas y sensibilidades incorporadas y entrecruzadas. Y las *Piscinas das Marés* son sin duda un eximio ejemplo de esta labor, donde esa condición intermedia/intersticial y continuamente cambiante, da lugar a la sucesión temporal, a un movimiento que activa la dimensión de lo sensible, y al gozo o contemplación de los instantes fugaces e inesperados y a la vez inspiradores. En esta arquitectura el tiempo, el espacio y el *genius* del lugar se nos hacen presentes sensorialmente al sentirnos afectados por su condición tangible y material que entrecruza lo denso y lo sutil.

“Son frases sin sentido, que corren mórbidas, con una fluidez de agua sentida, un olvidarse de riachuelo en el que **las olas se mezclan e indefinen, volviéndose siempre otras, sucediéndose a sí mismas**. Así las ideas, las imágenes, trémulas de expresión, pasan por mí en cortejos sonoros de sedas esfumadas, donde una claridad lunar de idea oscila, batida y confusa.”

Fernando Pessoa¹⁰⁶

¹⁰⁴ Rafael Moneo, *op. cit.*, Barcelona, 2004, p.214.

¹⁰⁵ Rafael Moneo, *op. cit.*, Barcelona, 2004, p.201.

¹⁰⁶ Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*. Seix Barral, Barcelona, enero 1996 (1ª ed. abril 1984, título original: *Livro do Desassossego*. Trad. de Ángel Crespo), p.38-39.

Como ya hemos mencionado, el proyecto de las Piscinas no fue construido en su totalidad: actualmente sigue faltando la zona del restaurante-bar prevista en el proyecto original. Es decir, las Piscinas de Leça representan para Siza una obra incompleta, y según el mismo Siza, el hecho de estar inacabada no tiene nada que ver con la estética modernista de lo no acabado o de la obra abierta. Pero en verdad consideramos que la propuesta arquitectónica de las Piscinas se constituye –conceptual, espacial y funcionalmente– como **un lugar “en abierto” o “no concluso” donde la idea de incertidumbre es en cierto modo aceptada e integrada**, un lugar de alguna manera receptivo a la sorpresa o a lo inesperado, **un lugar con una cierta ambigüedad en su espacialidad y función**, cuya flexibilidad y valencia al nivel del uso u ocupación puede ser grande; un lugar que puede soportar múltiples posibilidades de intervenciones, modificaciones o adaptaciones al largo del día, de las estaciones del año, o de los tiempos. Se trata de un lugar que propone el diálogo entre certeza (en la definición y el rigor de la forma, materialidad y su función básica) y ambigüedad (en las relaciones espaciales interior y exterior, contención y amplitud, cercano y lejano, y posibilidades de uso).

Se trata de una **arquitectura fronteriza** en el concepto base de “frontera habitable”, en la forma y el espacio que propone, cuyas espacialidades no son completamente abiertas ni cerradas, y en las demás relaciones e interrelaciones espaciales y visuales que establece con el paisaje próximo y lejano, con la calle marginal, el océano, los vientos y la luz, lo artificial y lo natural, donde las decisiones

41.1 | Secciones transversales por los vestuarios 41.2 | Interior de los vestuarios 41.3 | Patio de los vestuarios

41 | PISCINAS DAS MARÉS, Siza Vieira

y todas las opciones formales en el proyecto se presentan como estímulo sensitivo activado por la percepción visual y táctil del lugar preexistente. **Es una arquitectura que, más allá de la condición de “frontera habitable”, plasma una espacialidad intermedia, una espacialidad intersticial, fronteriza e imprecisa.**

Por ende consideramos que en esta obra de Siza están presentes las metáforas de la penumbra y de la espuma –metáforas de ámbito *figural* (impreciso)– (cf. capítulo II, 4.2. y 4.3.) representadas en su

condición espacial-temporal abierta, suavemente tensionada y ambigua que promueve una dinámica de ocupación, vistas y movimiento imprecisa (no limitada, cambiante), entretejida, fluida y permeable, entre lo natural y lo artificial, la horizontal y la vertical, la tierra firme y el agua oscilante, la carretera y la playa, la percepción de los sentidos y el movimiento del cuerpo, el espacio y el lugar...

Por todo lo explicado concluimos que en las *Piscinas das Marés* el ámbito intermedio, compuesto por una interrelación entre precisión y ambigüedad (perceptiva, formal y funcional), regla y no regla, estático y dinámico, se presenta tanto en la categoría matricial (estructura geométrica generativa/matriz) como en la objetual (configuración, límites y contornos formales; cf. tabla categorial, capítulo II, 5.4.), así como tanto en la modalidad figurativa (precisa) como en la modalidad *figural* (imprecisa) *diferenciada* (cf. tabla categorial, capítulo II, 5.3.).

42 | PISCINAS DAS MARÉS, Vistas, Siza Vieira

La modalidad figurativa del *ámbito intermedio* de este lugar está formalizada de un modo preciso, claro y objetivo en el edificio y gran parte de sus espacios interiores. El concepto, las dimensiones (regularidad de la espesura de muros y cubiertas, relativa regularidad de la altura de los muros y plataformas), los contornos formales, los materiales aplicados (material y texturas de los muros en hormigón armado visto, pavimentos de piedra y de hormigón rugoso con gravilla, madera Riga tratada y cubierta de chapa de cobre) y los recorridos aparecen bien definidos y están tratados de modo homogéneo en todo el edificio.

La modalidad *figural diferenciada* se expresa en esa condición formal, perceptiva y funcional ligeramente tensionada y ambigua entre artificial y natural, interior y exterior, cerrado y abierto, luz y sombra, cercano y lejano, vacío y lleno, horizontal y vertical, curvo y recto, liso y texturado, duro y blando, rígido y suave, estático y dinámico, forma y línea de fuerza... puesto que el *entre figural* o lo *intermedio figural* es un ámbito o espacio que, entre el “ser” y el “devenir”, tiene una naturaleza indicial, ambigua y dinámica, es decir, un espacio cuyos límites formales son imprecisos, aunque sus contenidos semánticos puedan metafóricamente ser evidentes o declarados.

Y en las piscinas de Siza este espacio *intermedio figural* tiene una **naturaleza dialógica**, puesto que convoca a una “relación” formal que incluye, aunque de modo más o menos explícito, las demás polaridades, elementos o materialidades que hemos mencionado, así como todas las dinámicas interactivas entre ellas. Lo intermedio dialógico en esta obra de Siza es un espacio de relación —un “entre que conecta”— significativo, o sea, se encuentra arquitectónicamente presente/manifestado, como lugar habitable aunque con mayor o menor grado de ambigüedad y como “material arquitectónico”.

Es un “lugar intermedio” entre el riguroso y lejano sonido de la ciudad y el tembloroso y cercano silencio del océano, constituido en una integración o combinación ligeramente ambivalente de elementos, formas y estructuras concretas de naturaleza intencionalmente contrastante, entre lo definido, lo flotante y lo fugaz: un lugar entre la opaca densidad de los muros construidos, la ambigua interrelación de los espacios, la suave porosidad de la arena y la ondulante permeabilidad de la espuma del mar agitado.

Al final el contenido esencial de este “lugar intermedio” en la obra de Siza se puede expresar de modo sencillo en estas palabras sabias de Carlos Macedo y Rafael Moneo:

“ser esto y ser aquello
familiar y extraño
memoria y ahora
modelo y transgresión
identidad y relación
contención y apertura
discreto e inconventional
puro y mestizo
local y extranjero
matriz y diseño
ser objeto y lección de arquitectura”

Carlos Lemonde de Macedo¹⁰⁷

43 | PISCINAS DAS MARÉS, Vistas, Siza Vieira

“Ser arquitecto significa, simplemente, ser capaz de condensar el tiempo hasta convertirlo en un instante, en un lugar concreto: vivir la ficción de que, en nuestras manos, la historia, o mejor dicho, las cosas y los episodios por venir, en un tiempo que pasará a ser inevitablemente historia, se colapsan.”

Rafael Moneo¹⁰⁸

¹⁰⁷ Carlos L. de Macedo (arquitecto y profesor en la Faculdade de Arquitectura de la Universidade de Lisboa), *Honoris Causa. Álvaro Siza.*, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 11.nov.2010. Trad. de la doctoranda.

¹⁰⁸ *El Croquis* nº64, 1994, p.37.

44.2 | Planta de emplazamiento, centro parroquial, Siza Vieira

44.3 | Vista aérea, centro parroquial, boceto, Siza Vieira

44.1 |

44.4 | Bocetos, Siza Vieira

44.5 |

3.2. IGLESIA DE SANTA MARIA, MARCO DE CANAVESES | 1990-1997

La Iglesia de Santa María, ubicada en Marco de Canaveses (norte de Portugal, cuarenta kilómetros al noroeste de Oporto, proyecto de Álvaro Siza Vieira, se insiere en el programa del Complejo Parroquial rural, compuesto por tres edificios: la Iglesia y Capilla mortuoria, el Auditorio y Escuela dominical, y la Casa del padre. Hasta la fecha solamente se ha construido el edificio de la Iglesia y la Capilla mortuoria.

Consideramos que en la obra de Siza es importante reflexionar sobre la lectura que el mismo Siza realiza acerca del contexto o lugar tanto al comienzo como a lo largo del proyecto. El lugar es analizado/investigado a través su mirada sensible y perspicaz en sus diversas cualidades físicas y socio-culturales (urbanas, paisajísticas, sociales, culturales, etc.), cualidades que a su vez son interpretadas por Siza como las **"fuerzas de lugar"**. Estas fuerzas están constituidas por una variedad de acontecimientos que, aunque a menudo contradictorios, constituyen un potencial repertorio formal, espacial y cultural en todas sus propuestas arquitectónicas. Los distintos aspectos del contexto físico y cultural son absorbidos por su arquitectura a través de diferentes tipos de relaciones: relaciones de visibilidad, posición, orientación, recorridos, aspectos lumínicos, etc., es decir, relaciones que se formalizan en el nuevo lugar arquitectónico. Relaciones más o menos visibles que enlazan el lugar preexistente y el paisaje alrededor con la nueva propuesta arquitectónica. Esto es precisamente lo que ocurre en la iglesia de Santa María Marco en Canaveses.

45 | IGLESIA DE SANTA MARIA, boceto de Siza Vieira

"El paisaje y el ambiente también interfieren en la arquitectura. Cada ciudad tiene una atmósfera propia y quien proyecta debe entenderla, captar eso que tienen todas las ciudades, que es una especie de vocación de la forma que se ha ido escribiendo a lo largo de los siglos"

Siza Vieira ¹⁰⁹

¹⁰⁹ En Valdemar Cruz, *Conversaciones con Álvaro Siza*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.51.

46.1 | Boceto, Siza Vieira

46.2 |

46.3 | Secciones longitudinales (izq.: la nave, la torre-campanario y capilla funeraria; dir.: la nave, la torre-baptisterio y capilla funeraria)

46.4 |

La coherencia del trabajo de Siza no se basa en una adopción o repetición estilística, sino que reside en una progresiva labor entre su sensibilidad intuitiva inicial del local y del programa, y la búsqueda de la forma y del espacio. Es decir, en el **progresivo desarrollo del acto de proyecto en cuanto proceso dinámico racional-intuitivo**, que se va ajustando al lugar, a un tiempo específico o de actualidad, y a la forma que va surgiendo en esta labor sensible y cuidada. Como siempre comenta Siza, en su obra no hay ninguna "fórmula" única o preferida, toda vez que cada proyecto tiene una contextualidad propia (lugar, sitio, historia, cultura, etc.). Por tanto, lo que el propio Siza propone es una **"teoría deslizando"** cuya cualidad es poder adaptarse a las circunstancias y tiempos de cada lugar en cada momento. Se establece desde luego una **relación dialógica entre el proceso de proyecto y el lugar**, liderada por una sensibilidad perceptiva extremada, característica de Siza.

La Iglesia de Santa María revela una serie de imágenes, iconos o motivos reconocibles (cultura portuguesa e ideología cristiana) que aluden a la tradición o al lugar, a pesar de su geometría abstracta o depurada, como por ejemplo: la piedra, los mosaicos (azulejos), la pintura en cal blanca, la madera en el pavimento, la modelación de las plataformas del emplazamiento, etc. Se trata de **una obra de raíces vernáculas, modernistas y expresionistas**, que valora tanto los aspectos de la arquitectura tradicional portuguesa (los materiales de revestimiento interior y la escala en las relaciones entre los distintos edificios del complejo parroquial), como los presupuestos modernistas (el color blanco, la forma sencilla y depurada, la cubierta plana, la ventana horizontal, las terrazas, la promenade arquitectural).

47 | IGLESIA DE SANTA MARIA, boceto de Siza Vieira

"Uno estudia profundamente la función para liberarse precisamente de la función. Uno examina todos los aspectos de un contexto con el fin de liberarse del contexto. La arquitectura toma el cuerpo como respuesta a todas esas cosas; pero solo cuando se dejan atrás y se consigue un nivel nuevo de resolución."

Siza Vieira¹¹⁰

¹¹⁰ *El Croquis* nº95, 1999, p.15.

48.2 | Boceto, Siza Vieira

48.3 | Boceto, Siza Vieira

48.4 | Planta baja: 1. Entrada principal, 2. Nave, 3. Presbiterio.

48.5 | Planta nivel inferior y planta intermedia del cuerpo lateral:
1. Entrada, 2. Presbiterio.

48.1 |

Además de todas estas relaciones dialógicas, la iglesia presenta en su espacio y forma **otras dialécticas de oposiciones**: formas lógicas y formas intuitivas, formas activas y formas pasivas, formas angulosas y formas sinuosas (ej. la pared curva/alabeada y la pared plana; las plataformas, las escaleras o los muros, y las rampas, los demás movimientos topográficos del terreno o los itinerarios), sistema formal cartesiano y sistema formal no-cartesiano, geometría euclidiana y geometría topológica (dada tanto por la pared alabeada en el interior como por las inclinaciones y los ajustes en el terreno), simetría y no-simetría, interior y exterior (espacio interior contenido y espacio diáfano exterior), luz sutil cenital y luz direccionada en el interior, espacio público y espacio privado del altar, entre otras. Consideramos que el conjunto de todos estos aspectos –disonantes, polarizados y contradictorios– generan una **relación formal "inquieta" o tensionada** en esta arquitectura; una relación que se traduce espacialmente en una dinámica de conflictos y, a veces, de ambigüedades visibles e invisibles a nivel perceptivo, formal, energético y simbólico. Sin embargo es una obra donde **la sensación de simplicidad, equilibrio y armonía empieza a emerger desde la primera mirada**; y, poco a poco, a medida que nos acercamos al interior de la nave, esa sensación se amplía, bien sea por el suave sonido del agua que corre en la pila bautismal, bien por la sencillez y domesticidad del ambiente, o por el sentimiento de comunión que este interior nos devuelve.

Además de todas estas dinámicas relacionales formales y espaciales que acabamos de referir, esta obra sintetiza una reflexión dialéctica sobre la relación Hombre-Dios, la relación mundo cotidiano-mundo hermético, la relación inmanencia-transcendencia o, más sencillamente, la relación tierra-

49 | IGLESIA DE SANTA MARIA, boceto de Siza Vieira

-cielo. Se trata de una reflexión literalmente materializada en la Iglesia en la relación geométrica que se establece entre la dirección horizontal y la vertical, en una combinación de elementos y estructuras espacio-formales que, con características o cualidades distintas, opuestas o contradictorias, generan de manera declarada y evidente una arquitectura tan sencilla y depurada como compleja y tensionada. Se podría decir incluso que generan una arquitectura que construye un lugar de **relación y encuentro** "sutilmente tensionado y ambiguo", manifiesto sobre todo en su espacialidad interior: la pared curva alabeada y las paredes angulosas; las dos torres distintas, una vacía/hueca que formaliza el baptisterio y la otra con la escalera y las campanas, más tradicional; los diversos tipos de iluminación natural, que se evidencian entre una cualidad sutil/cenital y otra más localizada y directa, de la ventana horizontal

y otras aperturas. Estas dinámicas de tensión y ambigüedad espacio-formal también se expresan en el exterior en ciertos apuntamientos como, por ejemplo, en la relación "sutilmente ambigua" entre verticalidad y horizontalidad del edificio; o en la forma y función del muro del patio de la capilla Mortuoria que funciona como límite, entrada y galería a la vez, anunciando y definiendo el patio de ingreso de esta capilla. Es decir, se trata de un muro que adquiere un estatuto de "elemento intermedio" en tanto que umbral, frontera y espacio/galería, un "muro habitable", cuyas distintas columnas (en forma y material) producen un efecto extraño y disonante.

Tal como nos revela esta obra, el proyecto de Siza a menudo es de una "aplastante simplicidad", tal como refiere el escritor y periodista Valdemar Cruz a propósito del proyecto de la reconstrucción del Chiado en Lisboa, pues es un proyecto que, a pesar de las intencionales tensiones inherentes, hace resurgir, como comenta este autor, una "arquitectura tranquila, marcada por un notable equilibrio, sobre todo por la humildad subyacente a algunas opciones de Siza"¹¹¹. Hablamos de una arquitectura que tanto rehabilita caminos perdidos y devuelve a la luz aspectos esenciales de la arquitectura original, como diseña o inventa nuevos elementos, proponiendo nuevas o diferentes relaciones entre ambos, donde la simplicidad, el despojamiento **y la armonía sutilmente tensionada** son palabras clave.

La Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses fue diseñada con esta misma lógica relacional, **entre simplicidad, despojamiento, tensión, evidencia, tradición e innovación**. Más allá de las opciones espacio-formales que, intencionadamente, rompen con las convenciones litúrgicas católicas¹¹²,

50 | IGLESIA DE SANTA MARIA, planta de los pisos de la torre sineira, sección-alzado noroeste, Siza Vieira

454 | como podemos observar por las imágenes que presentamos, la Iglesia se revela en una extrema simplicidad, un depurado candor y conmovedor despojamiento entre evidentes tensiones polarizadas. Estas tensiones abarcan aspectos simbólicos, espaciales, formales y funcionales relativos al lugar, a la iglesia tradicional, a la arquitectura doméstica y a la cultura arquitectónica contemporánea.

¹¹¹ Cf. Valdemar Cruz, *Retratos de Siza*, Campo das Letras, Porto, 2005, p.143.

¹¹² A pesar de toda la polémica, son opciones consideradas correctas por eminentes teólogos. El padre Nuno Higinio, el responsable por la parroquia que encargó el proyecto a Siza, considera que esta Iglesia es "el primer templo construido según el Concilio Vaticano Segundo y, por eso, es significativa para la arquitectura mundial". Cf. Valdemar Cruz, *Retratos de Siza*, Campo das Letras, Porto, 2005, p.144; trad. de la doctoranda.

Sin embargo, a pesar de todas estas relaciones y tensiones, esta Iglesia de Siza es, como ha comentado Frank Gehry, una "pieza calma de arquitectura, que no se inspira en nada, ni en nadie". Es, de hecho, una obra de arquitectura donde "la belleza es el esplendor de la verdad", como dijo el poeta portugués Eugénio de Andrade recurriendo a San Agustín. O una obra donde la evidencia pretende ser evidente, tal como sostiene Valdemar Cruz al comentar que "de nuevo Siza osó imaginar la evidencia".¹¹³

"Si, para Siza, la arquitectura es siempre la plasmación –mediante formas construidas– de las tensiones que alientan la percepción del lugar y del espacio, la manera en que este último es percibido y sentido constituye una preocupación cada vez más acentuada y esencial de su trabajo. La definición de ese espacio vendrá marcada, en gran medida, por las sensaciones que provoca. La arquitectura se afirma, por lo tanto, desde esa percepción espacial (...). Imaginar el efecto que pueden producir sobre el observador los distintos espacios se convierte en Siza en una cuestión primordial a la hora de pensar el proyecto y plantear sus estrategias. (...) el espacio interior quiere aparecer como un ámbito vivo, un lugar donde poder 'descubrir la novedad mágica, el carácter singular de las cosas obvias'¹¹⁴, según sus propias palabras."

Henrique de Teresa ¹¹⁵

51 | IGLESIA DE SANTA MARIA, bocetos de Siza Vieira

La Iglesia de Siza propone una arquitectura clara y objetiva en sus elementos formales, materiales y conceptuales, y sin embargo, intencionalmente compleja y contradictoria en sus estructuras y sistemas de relación espaciales, formales y lumínicos, por la ambigüedad y tensión más o menos subliminal de su espacialidad y de su percepción del interior. Por ejemplo, por un lado, el eje ritual indicado por

¹¹³ Cf. Valdemar Cruz, *Retratos de Siza*, Campo das Letras, Porto, 2005, p.144, 145.

¹¹⁴ Álvaro Siza, "Prefacio", en *Álvaro Siza. Profesión poética*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988, p.9.

¹¹⁵ Henrique de Teresa, *Tránsitos de la forma. Presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*, col. arquia/tesis nº22, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2007, p.205. Subrayado de la doctoranda.

la puerta principal y por el altar está efectivamente patente pero, por otro, queda imbricado, o resulta incluso ambiguo, en el juego formal y envolvente del espacio (única nave/sala) cuya intención es promover el sentimiento unitario de los que asisten a la misa. Otro ejemplo sería la múltiple implicación de geometrías, sonidos y tensiones energéticas (sentidas como ruidos, sonoros y visuales) en la unidad y coherencia del espacio interior (sentida como silencio), donde lo que parece inarmónico se vuelve al final armónico y envolvente.

La **ambigüedad** y la **tensión** de la que hablamos han sido engendradas conscientemente por Siza, y pueden ser vivenciadas sobre todo en el espacio interior donde las diversas zonas funcionales (más o menos públicas, abiertas o cerradas), sus componentes formales y la combinación de varias propuestas lumínicas parecen hundirse o mezclarse tensionada y gentilmente. La **ambigüedad** a la que nos referimos nace de un juego de sutiles tensiones y contradicciones que se revela, sobre todo, en la relación entre el plano del suelo y el plano del techo, el rectilíneo y el curvilíneo, el juego de fuerzas y formas, lo incierto y lo racionalmente riguroso, la luz que vela y la luz que revela, lo que se impone y lo que se disuelve, lo doméstico/familiar y lo público/institucional, la forma interior y la forma exterior, el contenido y el contenedor, el ruido y el silencio, lo denso y lo impalpable, lo conocido y lo inesperado, la memoria narrable y lo inefable, el orden y su ruptura/transgresión, un juego que recoge referencias evidentes a la obra de Le Corbusier y Aalto.

52 | IGLESIA DE SANTA MARIA, bocetos de Siza Vieira

"Son imágenes que pretenden captar la instantaneidad de un momento en el discurrir por el edificio, formas que quedan fijadas por la mirada en ese punto concreto que el lápiz o la pluma ha capturado."

E. Morteo¹¹⁶

¹¹⁶ E. Morteo, "Álvaro Siza: Il progetto come esperienza", p.17. Extraído de Henrique de Teresa, *Tránsitos de la forma. Presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*, idem, p.213. Subrayado de la doctoranda.

La iglesia, en su volumen blanco, depurado, riguroso y en cierta forma imponente, disimula o esconde una espacialidad interior más plástica, expresiva, informal y dinámica, presentándose arquitectónicamente entre una condición más informal, doméstica o familiar y otra más formal, monumental y austera. Su matriz formal reúne intencionalmente distintas escalas, proporciones y diferenciaciones, sin embargo no rompe la sensación de unidad y continuidad espacial. A la explícita idea de movimiento ascensional –una promenade arquitectural física y perceptiva que, venida desde la zona exterior más baja, termina en el interior en la sutil unión de la pared curva con el techo– se encadenan diálogos, contrastes o yuxtaposiciones formales para generar un equilibrio tenso entre contraposiciones y disonancias controladas y reiteradas.

Es el equilibrio tenso que, de algún modo, se encuentra presente en todas las obras de arquitectura de Siza, aunque a menudo de forma más intrínseca o atenuada. Nos referimos a una **tensión sutilmente dinámica** que es dignificada en la única nave de la Iglesia de Marco de Canaveses. Se trata de una "**tensión** espacialmente ambigua" dada por la geometría convexa y el juego de rebotes diagonales en una múltiple implicación de los vértices y paramentos de la nave, una tensión diagonalizada que acentúa la unidad del espacio, una tensión de formas y fuerzas, entre la simplicidad y la complejidad, que en esta obra se ha vuelto "material arquitectónico".

53 | IGLESIA DE SANTA MARIA, la cruz, bocetos de Siza Vieira

La ambigüedad¹¹⁷ espacial/atmosférica y el equilibrio tenso se vuelven en casi todas las obras de Siza "material arquitectónico" y se expresan intencionalmente en la idea, la forma y el espacio.

¹¹⁷ La "ambigüedad" puede ser entendida de dos modos, tal como sugiere William Empson: "La ambigüedad puede ser usada para acusar un poeta de alimentar opiniones nebulosas, en vez de loar la complejidad del orden en su espíritu."

"Desde esa prefiguración inicial, la elaboración del proyecto oscila entre el reconocimiento de las huellas y los elementos capaces de hacer surgir la aparición de un sistema geométrico vertebrador del proyecto, y **una especie de suspensión última** que acepta su naturaleza no finita, impalpable, pero que puede ser capturada en el discurrir de los instantes para fijar nuestra mirada. **La obra de Siza persigue la creación de una magia** que, partiendo de lo real y atendiendo a satisfacerlo, **crea una atmósfera, un espacio cuyas sensaciones se hacen** indefinibles y trascienden lo concreto para sumirnos en un universo emotivo."

Henrique de Teresa¹¹⁸

O quizá, más que emotivo...

La ambigüedad espacial, la interrelación formal en equilibrio tenso, la superposición o contraposición de lógicas formales distintas, la sorpresa, la alteración del orden inicial con una ruptura o transgresión y la presencia del collage poseen en esta obra especial valor: en el dibujo, como mecanismos compositivos, y en la experiencia de los espacios, como **"ámbitos vivos"**. En la obra de Siza suelen ser los mecanismos que generan lo que llamamos **ámbito intermedio de tensión y conflicto** – ese **"frágil momento poético"** como comenta Frampton¹¹⁹– y dan **primacía al "espacio"** donde el movimiento y la temporalidad son factores esenciales.

Stanley Edgar Hyman refiere que Empson ve a la ambigüedad "acumularse precisamente en los polos de mayor eficiencia poética, y la considera generadora de una cualidad a la que llama "tensión", a la que podríamos llamar el impacto poético propiamente dicho."¹²⁰

"Cuando empecé en la arquitectura, el cubismo era lo que me interesaba. De hecho, me encontraba más comprometido con los 'modernos' de algunas décadas anteriores, como Picasso y Braque. Me han interesado otras muchas cosas –y vivo entre muchos lugares y épocas–, pero sigo teniendo el cubismo grabado en el fondo de la memoria."

Siza Vieira¹²¹

Sin embargo el *ámbito* intermedio, entre la simplicidad, la quietud, la ambigüedad y la tensión dinámica, que casi toda la obra de Siza tan bien manifiesta, genera un lugar inspirador y acogedor, un lugar arquitectónico entre la trascendencia y la inmanencia que se cumple como un lugar de encuentro evocador, entre los hombres y entre los hombre y Dios. Un lugar que, sin duda, refleja la maestría de Siza.

¹¹⁸ Henrique de Teresa, *idem*, p.213. Subrayado de la doctoranda.

¹¹⁹ K. Frampton, *"Poesía y transformación: La arquitectura de Álvaro Siza"*, en *Profesión poética*, p.12.

¹²⁰ Stanley Edgar Hyman, *The Armed Vision*, Vintage Books, Inc. Nueva York, 1955, p.237.

¹²¹ W. J. R. Curtis, *"Una conversación (con Álvaro Siza)"*, p.16. Extraído de Henrique de Teresa, *idem*, p.215.

En la Iglesia de Marco de Canaveses el *ámbito intermedio* compuesto por contradicción, ambigüedad e interrelación es de modalidad figural (imprecisa) diferenciada (cf. tabla categorial, capítulo II, 5.3.). Es decir, se trata de un ámbito capaz de volver la atmósfera espacial imprecisa y conflictiva/tensionada, no a través de elementos o dinámicas formales fluidas o hundidas, sino a través de yuxtaposición, combinación o integración de elementos y formas diferenciadas, concretas y bien definidas. Este ámbito opera tanto en el sistema formal como funcional (propuesta de uso) interrelacionando la claridad y la simplicidad objetivada de las formas, con la complejidad de las dinámicas de fuerzas del sistema espacial, compuestas de contradicciones y ambigüedades subliminales: entre serenidad y conflicto, entre emoción y austeridad, entre la tierra, el cielo y la humanidad. Un ámbito que construye un "lugar intermedio".

La nueva arquitectura se basa en un nuevo orden humano y responde a una nueva etapa cultural. Pero también se apoya en unas nuevas potencialidades y medios culturales, en unos nuevos recursos, de los que son lógica consecuencia de otras, también nuevas, calidades de construcción."

Francisco Javier Sáenz de Oíza¹²²

¹²² *El Croquis* nº32-33, 1988, p.200.

54.1 ||

54.2 |

54.3 |

54.4 |

54.5 |

54.6 |

54.7 |

4. EL *IN-BETWEEN* EN EISENMAN

4.1. CASA GUARDIOLA, PUERTO DE SANTA MARÍA, CÁDIZ I 1987-88

La *Casa Guardiola* es un proyecto no construido de Peter Eisenman para una vivienda unifamiliar y autónoma en los alrededores del Puerto de Santa María, en Cádiz, sur de España, cuyo nombre se corresponde con el de su cliente.

Según el propio Eisenman, la Casa Guardiola, junto con el proyecto para el *Cannaregio, Romeo y Juliet*, es uno de sus proyectos claves desde el punto de vista teórico y disciplinar en su investigación en la arquitectura. Para Eisenman, obras como la *Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura Aronoff* (estudiada en el 4.2. de este capítulo), el *Centro de Convenciones Columbus*, el *Hotel de Banyoles* y el *Carnegie Mellon Research Institute*, son en realidad desarrollos del concepto de la Casa Guardiola. En el proyecto de esta casa Eisenman inaugura el uso de volúmenes oblicuos interceptados donde el valor simultáneo entre lleno y vacío, entre figura y fondo, parece desafiar la ley de la gravedad y tiene la intención de cuestionar los conceptos tradicionales clásicos y modernistas de la arquitectura.

Para comprender mejor la arquitectura de la Casa Guardiola hay que recordar las dos etapas de la obra e investigación arquitectónica de Eisenman: la primera etapa se encuadra entre los años 60

55 | CASA GUARDIOLA, Peter Eisenman

hasta finales de los años 70 y se corresponde con la concepción de sus primeras casas; la segunda comenzó en los años 80 coincidiendo con los últimos números de la revista *Oppositions* (fundada por él mismo en 1972) y se prolonga hasta el día de hoy.

En su primera etapa, en la época del arte minimalista, Eisenman se centraba en una arquitectura de componentes elementales basados casi únicamente en una sintaxis intrínseca. En esta etapa sus proyectos todavía representaban objetos, aunque fueran objetos que contenían un sistema.

56.1 |

56.2 |

56.3 |

56.4 |

En la segunda etapa la composición formal se vincula a temas extrínsecos a la arquitectura como son el ámbito de la ciencia contemporánea, del pensamiento, de la ficción, etc., y lo hace mediante conjeturas y especulaciones del propio Eisenman sobre la interioridad y práctica de la disciplina de la arquitectura. Al contrario de lo que se podría suponer en una primera impresión, el recurso a temas extrínsecos a la disciplina (que funcionaban como “motes” del paradigma cultural vigente) tenía la intención de comprobar la especificidad inherente de la arquitectura en tanto que campo técnico-cultural que puede tratar cualquier temática a través de un lenguaje formal propio, a modo de “presentación” y no de “representación”. Esto es lo que Eisenman denomina “interioridad de la arquitectura”. La Casa Guardiola se inserta en esta última etapa.

Según Eisenman, el proyecto de la Casa Guardiola investiga el significado del lugar –*topos*–, y también el modo en que este concepto cambia en función de las épocas y niveles de interpretación cultural del mundo, teniendo en cuenta que es necesario cambiar o “cortar” –“*make the cut*”– las ideas o conceptos de arquitectura que ya no estén vinculados al espíritu del tiempo –el *Zeitgeist*– (en lo cultural, lo científico, lo tecnológico, etc.) y la vez investigar sobre otras posibilidades de hacer lugares.

En su investigación, Eisenman elige algunos temas que considera centrales para el debate de la arquitectura. Veamos a continuación algunos ejemplos:

- La importancia de la actualización y sintonización de la disciplina de la arquitectura con el ***Zeitgeist*** o **espíritu del tiempo** que ya hemos mencionado.
- La cuestión del **logocentrismo** o **la metafísica de la cultura Occidental** que considera que en una relación dialéctica de opuestos siempre se valoriza una de las polaridades (hay jerarquía de una de las polaridades en detrimento de la otra).
- La cuestión de la **anterioridad**, la **interioridad** y la **exterioridad** de la arquitectura. La anterioridad se refiere al registro y la memoria de los discursos del pasado; la exterioridad a la relación de la arquitectura con temas, conceptos y sistema exteriores a ella misma y de los cuales también participa; la interioridad a los mecanismos internos y procedimientos proyectuales específicos de la disciplina, que además de guardar reflexiones propias de la arquitectura, también guarda toda la anterioridad cosmológico-conceptual. Las tres son importantes para la práctica y la investigación en la disciplina, puesto que los objetos y lugares arquitectónicos son (como consecuencia y no como finalidad) representativos de estos conceptos referenciales.
- Por último, las cuestiones inherentes al concepto de **“lugar”**, donde la **idea de receptáculo** –*chora*– de Platón descrita en el *Timeo* es central para Eisenman que, sintéticamente, describe

como algo que no es ni lugar ni objeto, ni contenedor ni contenido, sino algo que está entre las dos polaridades. En verdad, **chora es la matriz, el receptáculo del devenir o el lugar de la inscripción** (cf. capítulo II, 1.2.2.).

“

Para Platón, **el receptáculo** es como la arena de la playa: **no es un objeto ni un lugar, sino meramente un registro del movimiento del agua**, que deja sobre ella las huellas de la marea, imprimiendo una marca con cada ola sucesiva que se retira hacia el agua. Al igual que el pie deja su marca en la arena mientras que esta permanece como huella del pie, **cada uno de esos residuos y acciones quedan fuera de cualquier orden racional o natural: son, a la vez, ambas cosas y ninguna.**”

Peter Eisenman¹

Eisenman defiende que en la actualidad han ocurrido dos cosas que han puesto las **formas tradicionales de “hacer lugar” en cuestión**. En primer lugar nos encontramos con una tecnología que ha dominado la naturaleza; el coche y el avión con su potencial de accesibilidad ilimitada han hecho que las redes racionales y los patrones radiales del siglo XIX se vuelvan obsoletos. En segundo lugar, el pensamiento moderno ha encontrado absurdos dentro de la razón tradicional y ha encontrado lo ilógico dentro de lo lógico. Eisenman sostiene que estos desafíos al orden han sido reprimidos por el pensamiento racional, pero en la nueva condición del hombre esto ya no puede ocurrir.

Todas estas consideraciones, que son intrínsecas a la anterioridad, interioridad y exterioridad de la arquitectura, están de algún modo patentes en el proyecto de la Casa Guardiola. Eisenman defiende, por ejemplo, que con el colapso de las formas tradicionales de “hacer lugar” ha llegado también un colapso de las categorías de figura-fondo y moldura-objeto. Y es precisamente esto lo que pretende expresar con el proyecto para la casa Guardiola: proponer **otra forma de entender la categorías de figura-fondo**, interior-exterior, moldura-objeto, contenedor-contenido, topos-atopía, lógica-irracionalidad, etc.

Para Eisenman la Casa Guardiola “no es ni un trabajo expresionista ni de mecánica de precisión”, sino que más bien “tiene las cualidades de un **accidente controlado**, de una **línea que una vez escrita no puede ser borrada**, pero en cuya linealidad hay la densidad de reverberaciones imprevisibles.”²

Y tal como sucede con las **“huellas legibles”** de la arena en el pie y del pie en la arena, la Casa Guardiola, en tanto que matriz o receptáculo de devenir, en tanto que **lugar de inscripción**, imprime en todos los ejes espaciales los registros de ese “accidente controlado” (lo no previsible controlado),

¹ *El Croquis* nº41, Peter Eisenman 1990-1997, El Croquis Editorial, Madrid, 1989, p.77. Subrayado de la doctoranda.

² Peter Eisenman, *Guardiola, Puerto de Santa María Cadiz, España*, en 1ª Trienal de Arquitectura, “*A Arquitectura em Manifesto*”, ed. Câmara Municipal de Sintra, Sintra, 1990, p.32. Subrayado de la doctoranda.

de esos movimientos arrastrados, indicios de los movimientos del diseño. Todo queda impreso en la forma y espacio de la casa, como si hubiera sido grabado.

Según comenta Eisenman, estas *huellas visibles*, esta matriz de líneas y vestigios grabados, no son estructura, no son lugar, ni son objeto, sino que pasan a estar asociadas a una condición de lo *figural*. Las huellas legibles, las marcas, los registros, los arrastramientos, las erosiones, son todas expresiones de un **proceso de desdibujamiento**, al que Eisenman denomina **“blur” o “blurring” (borroso)** y constituyen un sistema de referencias caracterizadas por el límite indefinido entre la figura y el fondo, el edificio y la ladera, el interior y el exterior.

Bajo el pretexto de un programa de vivienda autónoma/aislada, que se va a ubicar en una ladera adyacente al mar, el objeto arquitectónico es diseñado y estructurado a partir de una forma en **“L” –EL form–** por su potencial de ambigüedad perceptiva, entre sugestivamente reconstituir un cuadrado o transformarse en un punto. La forma en “L” expresada a través de una definición volumétrica correspondiente a un **cubo** con una sustracción periférica de un **cubo menor**, se sujeta a un proceso de operaciones formales realizadas a nivel de las tres dimensiones del espacio según los ejes geométricos X, Y y Z, bajo el recurso de **desplazamientos/dislocaciones, translaciones, rotaciones e intercepciones**.

Con la intención de superar la investigación del plano, tan debatido en anteriores trabajos de Eisenman, y de explorar y experimentar una condición diferente en la arquitectura, la tridimensionalidad de la Casa Guardiola no procede de la extensión o elevación de la planta, sino de operaciones de intercepción, sustracción y giro de formas cúbicas que, en lleno y en vacío, resultan en espacialidades que se formalizan en L tridimensionales entrecruzadas y sutilmente dinamizadas en los tres ejes X, Y y Z.

Es decir, **esta estructura matricial** –lo que Eisenman denomina **“diagrama”**– **es interpretada en sus sucesivos momentos, bien a través de relaciones de llenos y vacíos, o bien a través de sus posibilidades expresivas como volúmenes, como planos y como líneas, produciendo una estructura compleja** tanto en su expresión formal, como en la modulación del espacio ocupable resultante, pero, simultáneamente, ofreciendo una legibilidad conceptual por la simplicidad de comprensión de un mismo elemento generador (un molde recto y ortogonal) que sistematiza diferentes posiciones en el espacio.

Los registros de las operaciones formales exceden la configuración física primaria del objeto al ser interpretadas, **evidenciando componentes de “impresión” (entre el moldear y ser moldeado) y de “trazo” –tracing– (como registro de las acciones)**, y enfatizando este proceso en la expresión material del tratamiento de las superficies a través de los ladrillos cerámicos vidriados y no vidriados, del estuque de color blanco y de color coral, y de las estructuras reticuladas de los perfiles metálicos.

Por consiguiente y resumidamente, consideramos que el ámbito intermedio en la Casa Guardiola se establece en las siguientes relaciones:

entre unitario y fragmentario
entre continuo y discontinuo
entre encastrado y elevado
entre ortogonal y oblicuo
entre regular e irregular
entre proceso y objeto
entre contener y ser contenido
entre dinámico y estático
entre interior y exterior
entre racional e irracional
entre artificial y natural
entre presencia y ausencia
entre estable e inestable
entre estructura y superficie

Se trata de una propuesta arquitectónica que investiga y asume literalmente lo **“intermedio”**, o lo **“entre”**, a través de la manipulación consciente de mecanismos formales fundamentados en el concepto de *in-between* estudiado por Eisenman. Es decir, **en la Casa Guardiola la condición intermedia es intencionalmente “revelada y desvelada”, emergiendo literal y explícitamente desde el concepto base de *intermedio*** (inspirado, como ya hemos comentado, en el *chora* o “receptáculo” de índole platónica en tanto que matriz generadora, y en tanto que registro, vestigio o huella de un proceso o movimiento) hasta su manifestación concreta en la forma, la espacialidad, la materialidad y la propuesta de uso.

Su estructura formal-espacial se propone como un ámbito intermedio no dialógico (cf. capítulo II, 3.3.2.2) puesto que fue pensada/diseñada como una condición “entre polaridades o entidades”, es decir, como un **“intervalo”** o un **“intersticio”** que reside entre ellas que, específicamente y como ya habíamos comentado, se expresa en una forma y espacio resultante de operaciones geométricas de desplazamientos, rotaciones, sustracciones e intercepciones entre la forma volumétrica “L” y el cubo o el cuadrado.

Se trata de un espacio de complejidad y flujo (aunque el programa sea sencillo y la volumetría relativamente pequeña), compuesto por su propia **“dinámica procesual” que es única y literalmente “intermedia”, sin polaridades, sin inicio ni fin, sin llegada ni partida.**

Así es el espacio de movimiento experimentado en el *Desnudo descendiendo las escaleras* de Duchamp o en las series coreográficas de danza de Merce Cunningham (cf. capítulo II). Es un espacio

que fluye continuamente sin dar importancia a las paradas, a los momentos fijos y puntuales de partida o llegada; un espacio que valora la continua sucesión de movimientos del cuerpo donde lo único que importa es la dinámica entre inicios y finales. Su *performance* está enfocada únicamente en el movimiento, en el “devenir”. Es un espacio intermedio de *presentación*, y no de *representación*, en el que las polaridades, las posturas corporales de inicio y fin, son rechazadas, carecen de importancia o no existen.

Y así es el espacio de la “forma como proceso y el “espacio no-objetivo” de las pinturas matrices de Vieira da Silva y de Palazuelo, o el espacio entre “ocupación y desocupación” de las *Cajas Metafísicas* de Oteiza (cf. capítulo III). En todos ellos lo que es perceptible o experimentado se centra en esa porción secuencial de *espacio-tiempo-movimiento*; el “proceso” o “devenir”, sin principio ni fin; ese **entre autónomo**, esa **zona mediana**, o ese **in-between** investigado por Eisenman.

Lo mismo ocurre en la casa Guardiola. Son todos espacios pensados y contruidos como “**campos de fuerzas**”, espacios que se han vuelto **lugares fronterizos de continua tensión, transición y transformación**. Espacios que no son dialógicos.

El ámbito intermedio de la Casa Guardiola se presenta física (construcción, edificio) y conceptualmente (concepto, estrategia proyectual) y se manifiesta de modo literal a nivel de lo formal, en su estructura formal que es más matriz que configuración, donde el espacio, que es más interior que exterior, se vuelve espacialidad intersticial. Se manifiesta a nivel de lo perceptivo, donde lo borroso es efectivo, y de lo funcional (que niega la función específica para asumir posibilidades de uso y ocupación). Y se caracteriza a la vez en la categoría **matricial** y **objetual** de lo intermedio, y en la modalidad **figural** (imprecisa, borrosa)³ diferenciada e indiferenciada, pues por un lado se reconocen los cubos y “L” originales, y por otro no se consigue acabar de definirlos.

³ Cf. capítulo II, 5.

57.1 |

57.2 |

57.4 |

57.3 |

57.5 |

4.2. ESCUELA DE DISEÑO, ARTE Y ARQUITECTURA ARONOFF, CINCINNATI, OHIO | 1988-1996

La Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura Aronoff, en Cincinnati (proyecto iniciado en 1988 y obra concluida en 1996) constituye una intervención de reorganización y ampliación de un edificio universitario destinado a la enseñanza del arte, el diseño y la arquitectura.

La propuesta inicial para esta obra de Eisenman era ampliar y reorganizar los 13.500 metros cuadrados del edificio existente (*Escuela de Diseño, Arquitectura, Arte y Planeamiento*) construyendo 12.000 metros cuadrados más para exposiciones, biblioteca, teatro, auditorio para 350 plazas, cafetería, laboratorio fotográfico, estudios y despachos. Su intención era ampliar y recualificar las instalaciones existentes: estudios, laboratorios, despachos, accesos y servicios, con la propuesta de instalar en la zona entre la ampliación y el edificio existente un gran vestíbulo polivalente (*College hall*) que funcionara como un espacio simbólico de unión, compartido para jurados y exposiciones.

La idea era unificar estas cuatro escuelas en un único centro, de modo que fuera posible promover un mayor intercambio e interacción entre todas las disciplinas, profesores y alumnos. Quería construir un nuevo lugar de enseñanza, aprendizaje donde poder compartir. Ha sido por lo tanto de esta premisa de interrelación y ampliación de donde ha nacido la propuesta de Eisenman.

Así pues, el proyecto se desarrolló desde el mismo lugar (solar/edificio) y la idea de obtener una mayor interrelación/interacción se instituyó como el concepto clave. La propuesta arquitectónica para el nuevo edificio de la ampliación emerge de la relación dinámica entre dos estructuras preexistentes: las curvas de nivel del solar y las formas zigzagueantes del edificio existente. Es decir, el nuevo edificio se constituye formal y espacialmente entre ambas estructuras, plasmando literalmente la idea que existe desde el inicio de **espacio intermedio de relación, intercambio y mediación**. Y además, según refiere Eisenman, el propio proceso del proyecto fue interactivo, con la colaboración conjunta de los alumnos, profesores, administradores y amigos de la Escuela, con el objetivo de que tanto el proceso de diseño, como el edificio, fueran el resultado de un trabajo productivo interrelacionado. Emerge, por tanto, el **valor del proceso**, del “proceso crítico”, que tanto defiende Eisenman, más que del “producto final”.

“El proyecto se ha diseñado para cuestionar y cambiar el modo en que educamos a las personas. No podemos seguir formando a la gente para diseñar lo superficial y lo inconsecuente; las disciplinas de diseño deben asumir un papel mucho más importante en esta edad de la información dominada por los medios de comunicación.

58.1 |

58.2 |

58.3 |

58.4 |

58.5 |

58.6 |

58.7 |

(...) Para este proyecto tuvimos que reformular lo que debe ser un edificio para albergar una actividad tan contemporánea y creativa. El Centro Aronoff debería expresar una actitud determinada acerca de la sociedad y el papel del diseño en ella, y acerca de cómo esta institución se propone hacer frente a ese reto.”

Peter Eisenman⁴

En el proyecto Eisenman tuvo como primer objetivo traer ideas del **campo de lo arbitrario** para poder abrir una realización espacial nueva o diferente. Para ello, su referencia base es una matriz lineal cartesiana segmentada que fue exponencialmente torcida, inclinada, superpuesta (entre las dos estructuras preexistentes: las curvas de nivel del solar y las formas zigzagueantes del edificio existente) y movida, etc.

El dibujo recuerda a una estructura geológica abstracta de placas tectónicas donde nada es igual o constante y todo se constituye sin ninguna referencia programada, conocida o incluso antropomórfica como preveían las premisas de la arquitectura de índole clásica o modernista. **Se genera una forma geométrica desconocida, aleatoria, ambigua, desdibujada, que puede ser muchas cosas a la vez.** Se constituyen formas o figuras que, como comenta Eisenman, cuando se mueven unas sobre otras producen una serie de figuras escondidas o veladas –“**imágenes fantasmas o borrosas**”– que nunca podrían ser producidas por los métodos tradicionales de dibujo. El espacio resultante es inclinado, torcido, no cartesiano, intermedio, como si se moviera entre la estructura del edificio existente y la de la ampliación.

“Los dibujos de Piranesi contienen muchas memorias distintas, la memoria real de las ruinas romanas, la memoria imaginaria de la imaginación de Piranesi, la memoria de los edificios que todavía existen y la memoria de los edificios transformados por Piranesi.”

Peter Eisenman⁵

Como ha dicho Luca Galofaro en su *Digital Eisenman*⁶, la Escuela de Aronoff es en sí misma un ensayo crítico construido sobre Piranesi. Una arquitectura que, al igual que la de los grabados de Piranesi, acumula y reinterpreta en un mismo espacio-forma muchas memorias o referencias que generan un **espacio complejo y dinámico donde la “relación” (diálogo/conexión) es protagonista**: la construcción existente, la topografía, la repetición de formas y estructuras en variación o diferencia, la superposición y conexión formal, el dinamismo y complejidad del espacio, etc.

⁴ AV-Monografías n°53: Peter Eisenman, 1989-95, Arquitectura Viva, Madrid, may-jun 1995, p.70.

⁵ Peter Eisenman, en Luca Galofaro, *Digital Eisenman – An Office of the Electronic Era*, Birkhäuser, Basel, (ed. original: *Eisenman digitale. Uno studio dell'era elettronica*, (Università di Architettura 55, collana diretta da Bruno Zevi; *La Rivoluzione Informatica*, sezione a cura di Antonio Saggio), Testa & Immagine, Turin, 1999) 1999, p.7.

⁶ Cf. Luca Galofaro, *Digital Eisenman—An Office of the Electronic Era*, *ibidem*, 1999, p.91.

Se trata de **una arquitectura dinámica, compleja y “excesiva”** donde el “conflicto” o la “tensión” entre las partes es condición intencionalmente central (igual que la arquitectura que propone Piranesi); una arquitectura que a la vez integra y critica –transgrede– lo preexistente, y que emerge como **una construcción conceptual, formal y espacial fronteriza** (mediadora y separadora a un tiempo de las condiciones iniciales de partida) **y afectiva** (capaz de “con-mover” nuestra mente y cuerpo), tal como defiende Eisenman: “una arquitectura que nos pide para usar nuestro cuerpo otra vez. Arquitectura como exceso; como una condición posible más allá de la función, más allá de la iconografía”⁷.

Tanto en la obra de Piranesi, como en toda la de Eisenman, se busca una síntesis matricial de formas dinámicas más o menos desdibujadas o desplazadas, que se presenta como un **sistema fluido** en movimiento que formaliza una **arquitectura de espacios inestables que se interconectan y superimponen**, tal como se evidencia en la estructura formal y espacial de la Escuela Aronoff.

La conceptualidad primaria de esta arquitectura viene definida por la exploración, investigación y sistematización de relaciones de autonomía e interferencia que se pueden establecer en el diálogo literal entre dos líneas de diferente naturaleza:

- Una línea recta y quebrada (zigzag), consecuencia del contorno, de la configuración del edificio preexistente (bloques paralelepípedicos dispuestos ortogonalmente);
- Una línea curva y sinuosa decurrente de una configuración síntesis entre la geometría del contorno del sitio y la geometría de la morfología del terreno.

Estas dos líneas son espacializadas a través de **operaciones formales, intencionales y arbitrarias**, de dislocaciones y desplazamientos físicos y angulares al nivel de los tres ejes espaciales (x, y, z), creando una matriz tridimensional aparentemente desdibujada/desenfocada en la que se identifican tres momentos que se van disolviendo e interpenetrando. De esta manera se mantiene una identidad propia atribuible a la preexistencia, a la ampliación y al espacio entre los dos volúmenes/edificios, sin embargo simultáneamente también se mantiene una atenuación o disolución de sus diferencias. Es decir, entre el edificio preexistente y la ampliación se genera una especie de “**huella legible**” **volumétrica**, una huella espacializada y dinámica –entre vacío y lleno, entre identidad y diferencia– que recuerda al *Desnudo descendiendo las escaleras* de Duchamp, y que en su conjunto constituye un “**lugar literalmente intermedio**”, un lugar que a un tiempo re-identifica todo lo preexistente y disuelve sus diferencias.

472 |

⁷ Peter Eisenman, *Forming the Critical, Lectures Series*, manuscrito no publicado, 1996; en Luca Galofaro, *Digital Eisenman—An Office of the Electronic Era*, *idem*, 1999, p.10. Trad. de la doctoranda.

Con la intención de crear un tipo de objeto arquitectónico diferente, consecuencia de la estructura y desarrollo de su propio proceso de diseño, que asume lo intencional y lo arbitrario como estrategias, Eisenman propone un proceso que, en síntesis, opera según dos tipos principales de referencia:

- La idea de **forma débil** cuyo contorno/silueta, al contrario de las formas fuertes, es indeterminado o casi imposible de reconstituir formalmente, pero cuyo proceso de concepción es sin embargo legible y comprensible.
- La idea de un **entre literal**, el espacio entre la preexistencia y la ampliación, y de un **entre conceptual**, como modo de interpretar las polaridades sin jerarquización de cualquiera de sus términos: intencional-arbitrario, configuración-flujo, geometría euclidiana-geometría topológica, inercia-movimiento, identidad-diferencia, etc.

Por todo lo considerado podemos concluir que el ámbito intermedio de esta obra se presenta física (construcción, edificio) y conceptualmente (idea, estrategia proyectual); se expresa o manifiesta a nivel de lo formal, lo perceptivo y lo funcional (usos y funciones), y se sitúa en la categoría matricial y la modalidad *figural* (imprecisa, desdibujada, borrosa) (cf. capítulo II, 5.).

59.1 |

59.2 |

59 | *IN-BETWEEN*, Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura Aronoff, Peter Eisenman 59.1 | Estructura matricial 59.2 | Planta de la cubierta, detalle

60.1 |

60.2 |

60.3 |

60.4 |

60.5 |

4.3. IGLESIA PARA EL AÑO 2000, ROMA | 1996

La reflexión sobre lo *intermedio* en la *Iglesia para el Año 2000* ha conducido a una división del campo de análisis en tres partes: en el proceso de concepción (lo *intermedio* como *espacio-matriz*), en su espacio-forma (lo *intermedio* en el *espacio-forma*) y en el uso (lo *intermedio* en el *espacio-ocupación*). El presente estudio incide en la propuesta de proyecto toda vez que este objeto arquitectónico no ha sido construido todavía.

| Lo intermedio en el proyecto arquitectónico: el espacio-matriz

Se considera que en el proceso creativo existe un **espacio intermedio** que se puede denominar **espacio-matriz**¹, un lugar productivo que empieza a constituirse mediante los registros gráficos o los contenidos mentales implicados en el proyecto. En el caso de Peter Eisenman, ese espacio se llama *diagrama conceptual*, y en él los contenidos conceptuales del futuro objeto arquitectónico –al menos en un primer nivel de definición– ya se encuentran definidos.

¹ Se vuelve conveniente recordar la explicación que hace el filósofo Eugenio Trías de “matriz” en su libro *Ciudad Sobre Ciudad*. Él define “matriz” como madre, materia originaria (“chora”, “hylé”, «tierra desierta y vacía», “chaos”), inherente a la *materia viviente*, a lo matricial y materno de donde procede toda la vida, a lo que está por ser ordenado y organizado hasta constituir un *mundo* o *cosmos* (ordenado, creado): “La filosofía es, hoy y siempre, un ejercicio de asombro, siempre renovado y reiterado acerca del misterio del comienzo. Y el comienzo es, en relación al enigma religioso, ese escenario de cita, y de previsible encuentro, entre el testigo (humano) y la presencia (de lo sagrado). Pero siempre existe algo que es previo y anterior (lógica, argumentalmente) al propio comienzo, y que exige un retroceso argumentativo y narrativo. Siempre existe un pasado en relación a todo comienzo. Este es temporal, y en consecuencia presupone siempre un pasado antecedente. (...) Pero esa cita no puede producirse sin que “antes” no se hayan puesto las condiciones que hacen posible esa cita. Pues toda cita presupone siempre la asignación de un lugar y de una hora, o de un “templo” (recorte, demarcación del lugar) y de una fiesta (u hora festiva del encuentro). Lo cual presupone una ordenación (cósmica) de ese “templo” que es el mundo (cosmos, ciudad), en la que tal cita puede producirse. Y esa ordenación o creación del mundo presupone, a su vez, una materia viviente, o matriz fundamental, que ese cosmos ordena y organiza. (...) Primero, matriz o materia originaria (“chora”, “hylé”, o «tierra desierta y vacía», o “chaos”, como en Hesíodo, que significa de hecho apertura, oquedad, bostezo); tiene que existir este proto-principio para que algo pueda ser ordenado, organizado y creado. Luego debe haber una previa ordenación (cósmica) del «mundo» para que haya «lugar» y «tiempo» que pueda posibilitar tal cita. “Inaugurado” el «mundo» ya hay lugar y tiempo posible, y previsible, para una cita del hombre con lo sagrado.” (Eugenio Trías, *Ciudad Sobre Ciudad – Arte, religión y ética en el cambio de milenio*, Destino, Barcelona, 2001, p.159-160.). El término de **espacio-matriz** resulta de esta noción matricial y generativa, en la que el término *espacio* es entendido de un modo lato como un registro gráfico, un modelo tridimensional o un objeto/maqueta. El término fue definido por Pedro Burgaleta como “un lugar de sugerencias ambientales susceptible de transformarse en arquitectura”, en “*Espacio matriz: Un punto de encuentro entre dibujar y proyectar*”, en *Dibujar lo que no vemos*. Actas del X Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. Universidad de Granada, 2004.

61.1 |

61.2 |

61.3 |

*“Este contexto imaginario, de carácter poético, constituía un “espacio matriz” del que iba a surgir la propuesta arquitectónica con un sentido similar al del ámbito en que había nacido (...) Y creo que el punto de arranque de la invención, su grado cero, es determinar el “espacio matriz”, el contexto –previo al sentido– que contiene las soluciones posibles.”*²

Este *espacio intermedio* que se supone que aparece en la concepción del objeto arquitectónico es un espacio estructurante, matricial, que por un lado contiene los condicionantes conceptuales básicos, y por otro se constituye como espacio inacabado, abierto y receptivo, susceptible de ser transformado.

1. El *espacio-matriz* en la concepción/proyecto del objeto arquitectónico

La Iglesia para el Año 2000 pertenece a una arquitectura que propone otra idea de espacio, el espacio como un campo de fuerzas –dinámico, inestable, no ortogonal– y que, como consecuencia o quizás como condición apriorística, investiga sobre nuevos modos de trabajo como maquetas, simulaciones y dibujos (tridimensionales, superpuestos, diagramáticos, etc.) hechos por ordenador, toda vez que el modo tradicional de representación en alzados, plantas y secciones se vuelve insuficiente para explicitar las nuevas propuestas formales y espaciales. Así se vuelve recomendable, casi obligatorio, que el proceso de formalización y conceptualización del objeto arquitectónico se reconsidere constantemente, creando un sistema de relaciones interactivo del que surge el objeto final. Este procedimiento genera lo que se puede llamar **espacio-matriz**, que es un *espacio intermedio* propio de la acción creativa en el que se van explorando y experimentando las posibilidades de materialización del tema.

El *espacio-matriz*, como ámbito abierto y ambiguo, es un espacio de evocaciones anterior a la objetivación de las cosas, es decir a la racionalización, definición y mensuración del objeto arquitectónico. Este *espacio-matriz*, entendido tanto como contenedor de imágenes como contenedor de conceptos, funciona como un *espacio transparente* donde los contenidos se hacen simultáneamente presentes.

2. El diagrama conceptual como condición intermedia: el “cristal líquido”

El proyecto de la *Iglesia para el Año 2000* se inicia con un diagrama plano compuesto por dos elementos: por un lado el dibujo del solar del proyecto y por otro una malla que se superpone a él con la matriz característica del “cristal líquido”. A continuación, este diagrama bidimensional es modificado por la transformación de la malla del “cristal líquido” a través de un proceso por el cual sus componentes se transmutan desde el estado sólido a un estado semi-líquido, registrando este

² Pedro Burgaleta, *op. cit.*, p.6.

62.1 |

62.2 |

62.3 |

62 | EL IN-BETWEEN EN EISENMAN. Iglesia Para El Año 2000, Roma, 1996, Peter Eisenman

proceso en el diagrama gráfico. El resultado es un dibujo diagramático que permanece bidimensional a lo largo de las transformaciones, una pseudo-topología³ en la que el solar, el emplazamiento y la malla quedan implicados y afectados por este proceso gráfico.

El diagrama tridimensional del objeto arquitectónico empieza a constituirse cuando se lee el residuo de la zona que se edifica en la pseudo-topología como si se tratara de una perspectiva axonométrica de masas. Este diagrama bidimensional y tridimensional no es todavía un objeto arquitectónico sino un *ámbito intermedio*, un *espacio-matriz*, entre el primer registro (utilización de un signo no-arquitectónico como motivación— el “cristal líquido”), y el objeto arquitectónico (su espacio-forma y emplazamiento en un territorio).

En el trabajo de Eisenman este *espacio-matriz* funciona como un *espacio-escritura* y no como una metodología o como un proceso. Para él es más importante la capacidad que la arquitectura tiene de influir física y emocionalmente en las personas, que el método aplicado: “Las personas atentas al método no suelen estar interesadas en los afectos de la arquitectura. Sólo están interesados en el proceso, el proceso del proceso, el meta-proceso. A mí no me interesa el meta-proceso, sino la posibilidad de una meta-escritura que surja del proceso.”⁴

El valor de este *espacio-matriz* reside precisamente en ser una *meta-escritura*, en su capacidad de proponer y contener al mismo tiempo directrices estructurantes explícitas. Y este valor reside en su dimensión ambigua, capaz de informar y proponer a la vez, valor intrínseco del *espacio-intermedio* en cuanto límite indefinido.

El proceso aquí explorado se deriva, tal como en toda la obra de Eisenman, de un discurso no-arquitectónico, donde son utilizados signos de un contexto no-arquitectónico que también operan como signos arquitectónicos, como el registro de la transformación del “cristal líquido”. Este registro opera como malla organizativa, convirtiéndose así en signo arquitectónico y funcionando como un pretexto dentro del espíritu del tiempo (el “*Zeitgeist*”⁵ existente) en el proyecto del objeto

³ Pseudo-topología – término utilizado por Jeffrey Kipnis para definir un dibujo que todavía no es tridimensional, pero que pretende serlo; se encuentra entre la bidimensionalidad y una enunciada tridimensionalidad. En “*P-Tr's Progress*”, *El Croquis* nº83: *Peter Eisenman 1990-1997*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997, p.40.

⁴ Peter Eisenman, en Alejandro Zaera-Polo, “*Una Conversación con Peter Eisenman*”, *El Croquis* nº83: *Peter Eisenman 1990-1997*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997, p.20.

⁵ Para Eisenman el “*Zeitgeist*” (el espíritu del tiempo) es una actitud moral de estar en el presente –“*Creo que tenemos la obligación moral de tratar con la inmanencia de la arquitectura tal y como se presenta, aquí y ahora. No de la manera que ha sido, o de la manera que será*”– diciendo sin embargo que su trabajo no opera dentro de él, sino sobre él, transgrediéndolo, y que para transgredirlo uno debe saber en qué consiste. La transgresión o *presentidad*, según Eisenman, es la capacidad de mantenerse fuera de la norma: “*Me interesa la transgresión del Zeitgeist, la*

arquitectónico. Esta “disponibilidad” de la utilización del signo le fue sugerida por la teoría sobre la arbitrariedad del signo de Saussure, que partía de la idea de que los signos y procesos pueden operar de modo simultáneo, y es consecuencia también de las investigaciones del post-estructuralismo, particularmente de Jacques Derrida. Es un proceso de diseño extremadamente artificioso, distinto de los procesos arquitectónicos tradicionales, que se basan directamente en la funcionalidad, en la sintonía con el contexto físico envolvente y en efectos arquitectónicos seductores.

| Lo intermedio en el objeto arquitectónico: el espacio-forma

El *ámbito intermedio* en el edificio de la Iglesia para el Año 2000 se vuelve aquí una cualidad inherente al espacio, a la forma y a la materia. Su presencia puede verificarse de un modo físico y conceptual en algunos aspectos de las relaciones espacio-formales del edificio que se sintetizan en los siguientes términos:

- El vacío, la *presencia del ausente*
- El pliegue, la *contigüidad dinámica*
- La figura-fondo, la *ambigüedad figurativa*
- La no-piel, el límite discontinuo, la renuncia de la fachada y de la piel
- La fractura, el *espacio intersticial*

1. El vacío, la presencia del ausente

En la pseudo-topología del dibujo, Eisenman ha elegido dos masas separadas por una grieta como *diagrama conceptual* para el edificio de la iglesia. A partir de este momento se procesa la transformación de este diagrama, de estas dos masas escindidas por el vacío central, hasta la formalización del espacio-forma de la iglesia. Son dos volúmenes que se separan y unen a la vez a través del vacío intersticial que se constituye como otro volumen de límites indefinidos y desenfocados que se eleva del suelo, un volumen ausente y presente a la vez.

“(…) la complejidad de la inflexión de las masas modela las envolventes de los vacíos interiores longitudinales de los dos edificios en profundas resonancias con el vacío central exterior. En ese sentido, cada masa está habitada por el vacío que produce la escisión. El sistema tripartido de masas y vacíos está integrado en una unidad superior que nunca subordina las diferencias esenciales de cada uno de los miembros. ¿Podría encontrarse una *expresión arquitectónica más profunda de la relación mística de la Santísima Trinidad, donde Padre e Hijo quedan unidos en una última unidad por un efímero tercero, el Espíritu Santo?*”

Jeffrey Kipnis⁶

El objeto arquitectónico se constituye formalmente a través de tres volúmenes (dos positivos y uno negativo entre ellos) geométricamente no cartesianos y topológicos, proponiendo tres recorridos y tres espacios de comunión que, al mismo tiempo, proponen simbólicamente al visitante la experiencia de proximidad y distancia: un espacio es secular, otro eclesiástico y otro (el intermedio) un compromiso entre aquellos dos en términos espaciales y funcionales. Se subvierte la tipología de la iglesia tradicional, donde la forma y el espacio adquieren connotaciones diferentes. La nave de la iglesia se materializa en tres momentos espaciales sin ningún valor jerárquico entre ellos, y la presencia del espacio central se materializa a través de una ausencia —el vacío— de límites indefinidos que se expande intersticialmente hacia dentro de los dos volúmenes periféricos, cuestión esta que se puede percibir teniendo en cuenta los conceptos de *transparencia literal* y *fenomenológica* de Rowe y Slutzky. En esta arquitectura el valor del objeto arquitectónico se desplaza desde los elementos que lo componen a las relaciones espaciales que se establecen entre ellos.

La presencia del vacío es tan vital para el sentido y coherencia del objeto como todos los otros elementos *llenos* que lo constituyen. En el espacio-forma de la Iglesia, el vacío, que es un volumen presente (una *presencia ausente*), activo e indefinido, dentro de otro vacío (una *doble ausencia*) adquiere una intensidad paradigmática: emerge, se eleva, se intercepta con todo el sistema espacio-formal a través de las superficies de cristal (los dos volúmenes periféricos se constituyen como *espacios vacíos* que envuelven el vacío central) y se funde con el suelo. El vacío se dinamiza y se constituye como un campo de fuerzas denso y reactivo que separa y une al la vez: espacio-forma, interior/exterior, interior/interior, edificio-ciudad, parada-pasaje, proximidad-distancia, hombre-Dios. El vacío se asume como una categoría material que complementa la materia y constituye con ella una polaridad dinámica e inestable; se sustantiva para adquirir mayor intensidad gramatical y reclama un valor cultural en la actualidad.

⁶ Jeffrey Kipnis, “P-Tr’s Progress”, en *El Croquis* nº83: *Peter Eisenman 1990-1997*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997, p.40.

2. El pliegue, la contigüidad dinámica

Las múltiples capas y superposiciones, la línea quebrada y diagonal, la estructura laminar, el pliegue en cuanto plano inclinado, están presentes en la forma del edificio y del suelo donde está implantado, y formalizan un todo inestable de límites ambiguos.

"La forma de la iglesia envuelve el suelo, fuera de una realidad palpable moviéndose hacia el cielo y hacia el infinito. La iglesia como tal se vuelve la mediadora entre naturaleza y Dios, entre lo físico y lo infinito."

Peter Eisenman⁷

Se funde el suelo con el edificio a través del pliegue que dinámicamente formaliza el objeto arquitectónico. El pliegue es el mediador dinámico entre suelo y edificio, que a través de su plano inclinado e inestable propone otra relación entre ellos, una relación de continuidad donde se vuelve difícil saber donde empieza uno y termina otro. Este tipo de relación edificio-suelo se distingue de la clásica que entiende el suelo como algo delimitado, estable, horizontal, determinado y homogéneo, cuya única afinidad con el edificio es servir de base para él. El sistema superpuesto de pliegues que se funde y se desplaza del suelo suprime la relación binaria entre espacios –interior y exterior, privado y público, religioso y laico– desenfocando sus límites.

Aquí el pliegue transforma el edificio y el suelo que convencionalmente tiene un código fijo y neutro en una *topografía operativa*⁸, en un campo activo, complejo y mutante, cuya forma y sentido se define con la sintonía de ambos. Se crea un sistema espacio-formal de límites ambiguos entre superficie y espacio, entre las dos y las tres dimensiones, entre figura y fondo, interior y exterior, en que el objeto arquitectónico ya no se presenta como una entidad vertical y autónoma (la figura) del terreno (el fondo), sino como un sistema flotante e implicado que es figura y fondo al mismo tiempo. El pliegue produce una dislocación de las relaciones dialécticas entre elementos.

⁷ Peter Eisenman, en *Area – rivista di architettura e arti del progetto* n°74: *Eisenman, History Italy*, may-jun 2004; p.108.

⁸ Según Manuel Gausa se define como *topografía operativa* a lo dispositivo concebido como y desde movimientos estratégicos de pliegue en el territorio, que funcionan como plataformas y enclaves geográficos sobre el terreno: "Se trata de virtuales paisajes manipulados que remiten a la naturaleza vacante de los espacios libres e intersticiales y, en último término, a la propia definición de paisaje como fondo, como escenario y como construcción a un tiempo: paisaje, pues, dentro de otros paisajes.", Manuel Gausa, Vicente Gualart, Willy Müller, Jose Morales, Fernando Porras, Federico Soriano, *Diccionario Metapolis de la Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.585.

“¿Qué ocurre cuando un suelo – geográfico, geológico, cultural, económico – se deforma por efecto de las dislocaciones temporales y espaciales que caracterizan los regímenes económicos de acumulación flexible? ¿Cómo puede la arquitectura fijarse en un suelo cada vez más inestable, tanto en su naturaleza como en su delimitación?”

Alejandro Zaera Polo⁹

El pliegue en cuanto elemento asociado a la geometría topológica y fractal promueve en la espacialidad del edificio de la Iglesia conceptos de contigüidad, cambio, evolución, multiplicidad, secuencia, flexibilidad, relación, formalidad y dinamicidad. El espacio se define como algo maleable y mutable, y en consecuencia su organización, subdivisión y apropiación se vuelve elástica, poniendo en crisis el concepto de recinto y de estancia.

Para Deleuze¹⁰ el pliegue organiza una forma espacial *afectiva* (que se implica) donde los divergentes modos de nuestro ser se cruzan. Es al final un espacio de relación e intercambio a la altura de nuestra contemporaneidad mediática.

Puede concluirse que el pliegue en el presente objeto arquitectónico se constituye como un *elemento intermedio* de límites infinitos y de contigüidad dinámica: continuidad y discontinuidad simultáneas a nivel formal, espacial y conceptual. Hablamos de continuidad porque se implica con la *autosimilitud* /proximidad y promueve la repetición, fusión e intercepción espacial; y hablamos de discontinuidad porque se implica con el dinámico concepto de *repetición en diferencia*/mudanza promoviendo la fragmentación y la reorientación.

3. La figura-fondo, la ambigüedad figurativa

El tipo de relación entre figura-fondo que interesa en el presente tema arquitectónico es el de la relación de complejidad y ambigüedad donde la discontinuidad, la tensión, la duda, la multiplicidad, la dislocación, el accidente (en cuanto lo no previsible) y lo borroso (lo que Eisenman llama “*blur*” o “*blurring*”¹¹/borroso), constituyen un sistema de referencias que caracterizan este límite indefinido entre la figura y el fondo, o el edificio y el suelo, interior y exterior.

⁹ Alejandro Zaera Polo – Foreign Office Architecture, en “*Sistemas Operativos*”, Cuadernos, Actar, Barcelona.

¹⁰ Según John Rajchman, en “*Out of The Fold*” (*Architecture Design – Folding in Architecture*, 2004), Deleuze define el “espacio conceptual” como algo plegable, o susceptible de ser plegado, desplegado y replegado otra vez. Términos como bifurcación, aperturas y cerramientos, superficies, intervalos, son asociados por Deleuze al “espacio conceptual” y al modo como el pensamiento se “orienta” en el espacio.

¹¹ A Eisenman le interesa sobre todo el “*blurring*” en el sentido conceptual. El concepto de “*blurring*”/desenfocado/desdibujado/borroso de Eisenman se asocia con lo afectivo, cuya finalidad es conseguir una nueva estrategia para una relación cuerpo/mente en la arquitectura, diferente de la convencional: una relación afectiva (afectar como capacidad de influir física y emocionalmente), donde la arquitectura se pueda implicar de un modo más completo con el hombre, activando sus sentidos y su mente (física e intelectualmente).

En la Iglesia este límite indefinido en la relación figura-fondo es un *espacio Intermedio físico y conceptual* a través del pliegue y de las superposiciones espacio-formales que generan la *disolución* del edificio con el suelo, por el que uno y otro constituyen el objeto arquitectónico. En su propio sistema la figura/edificio no vive sola, vive en permanente conflicto/interacción con el fondo/suelo: en algunas partes se funde con él, mientras en otras se eleva y se separa de él. Es como si el edificio emergiese del suelo para después soltarse de él y volver a fundirse en él.

Figuración¹² en el sentido deleuziano significa “*embodiment*”, o *incorporación*, porque incorpora (“embodies”) un *dado contenido*, actuando como contenedor que cierra, abriga y tiene una estética. La *figuración* es un elemento positivo, lleno e incorporado. La *figuración* o *incorporación* en la Iglesia se vuelve *intermedia* (se borra su condición de figura autónoma, se vuelve relacional y implicada), no solamente para negar el suelo, sino para negar también lo intersticial como *figuración* sólida –el *poché*–, que es un elemento estático e inerte, articulado entre dos espacios como un muro, una columna o una fachada. La “negación del suelo” (absorción de este por el edificio) y la idea de lo *intersticial* o *intermedio* en cuanto vacío (presencia-ausente), llevan a una nueva relación entre edificio y suelo. La relación figura-fondo se vuelve ambigua (el suelo tanto se separa como se une al edificio) y se convierte en una relación de figura-figura y figura-fondo en momentos distintos. Es decir, cuando el edificio y el suelo se funden ambos se constituyen como figuras/formas, y cuando el edificio se separa (se eleva) del suelo, este se vuelve otra vez fondo/campo, dando lugar a espacios exteriores cubiertos y en algunos momentos a pasajes/entradas laterales.

Según Deleuze, **lo *figural*** es algo entre lo figurativo y lo abstracto, donde lo figurativo se desdibuja para dar lugar a un *momento intermedio* que no es figurativo ni abstracto, pero que implica/afecta los dos a la vez. Lo *figural* Deleuziano, marcado por procesos del devenir, se vuelve en la Iglesia una “*matriz de fuerzas, una condición del devenir que revela atributos potenciales en el espacio encubiertos por lo formal*”¹³. Se puede decir que **la Iglesia para el Año 2000, al revelar atributos de lo *figural* a través del concepto de “*blurring*” en su forma y espacio (proceso al que Eisenman llama “*spacing*”¹⁴ / “*espacement*”), se constituye ella misma como objeto arquitectónico afectivo** (que

¹² El término *figuración* deriva del *figurativo*, que Deleuze, en su libro “*Francis Bacon: Lógica de la sensación*”, asocia al carácter ilustrativo y narrativo de las cosas, y que, como tal, es también representativo. Y lo representativo está conectado con la idea de encarnado o incorporado. Para Deleuze *figuración* es una *incorporación*, una ilustración, una representación, de lo *figural*.

¹³ Peter Eisenman en “*Procesos de lo Intersticial*”, *El Croquis* n°83: *Peter Eisenman 1990-1997*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997, p.27.

¹⁴ El “*spacing*” / “*espacement*” / “*espaciamiento*” es un término definido por el filósofo Jacques Derrida con referencia a la escritura. Derrida hace la diferencia de la escritura con la escritura arquitectónica, diciendo que esta implica una condición de lectura creativa, que no existe previamente. Es decir, el “***spacing*” es la lectura implicada, afectiva, que un sujeto puede tener dentro de la arquitectura mental y corpóreamente, no contentándose**

se implica e interacciona en su propio espacio-forma y en su relación con el hombre), como *matriz figural de fuerzas* en que la forma débil y dinámica incorpora el suelo.

“Nuestros edificios son difíciles de fotografiar, pues la imagen no los soporta. Los espacios y la sensación que estos producen en el individuo son lo que más nos interesa. En ocasiones parte de nuestros edificios incomodan al usuario, y ese es otro poder de la arquitectura y otra manera de imponer su presencia.”

Peter Eisenman¹⁵

4. La no-piel, el límite discontinuo, la renuncia a la fachada y a la piel

En este edificio el *intermedio en cuanto límite indefinido*, en relación a la cuestión del contorno, es el límite discontinuo, activo y espacial que separa el interior del exterior de modo no lineal, y que ya no es singular, autónomo y definido, como en el objeto de la geometría euclidiana: no es fachada en cuanto plano, piel en cuanto forro continuo, o parte como identidad definida del objeto en su totalidad. El detalle se anula en favor de un sistema complejo y dinámico. En el volumen estriado opaco, la luz natural se transforma en una masa activa dada por una fuerte relación luz-sombra, mientras que en el vacío central la luz natural o artificial, en contacto con las grandes superficies de cristal, se *deshace* por un espectro luminoso reverberante. Las superficies acristaladas de los dos volúmenes laterales del edificio, más allá de funcionar como grandes pantallas de video que posibilitan asistir a la misa en varias zonas en el interior y en el espacio central exterior, se constituyen como un importante elemento informativo, permiten que la luz natural y artificial de las imágenes proyectadas penetre directa e indirectamente en el espacio de la iglesia, diluyendo y desenfocando los límites entre espacios y formas, y ampliando las relaciones dinámicas espacio-formales del propio edificio.

“Aquí el nuevo media y la nueva arquitectura están mezclados/entrenzados para negar el “embodiment” formal de la imagen de la iglesia”

Peter Eisenman¹⁶

con el simple deambular en ella. El “*spacing*” en la arquitectura se opone al “*forming*”/formal, tal como lo *figural* de Deleuze se opone a lo *figurativo*. “En el contexto de la arquitectura, el ‘*spacing*’ como oposición al ‘*forming*’ empieza a sugerir una posible relación figura/figura que a cambio sugiere una nueva posibilidad para lo intersticial. El ‘*spacing*’ produce otra condición de lo intersticial. (...) ahora figura/figura es una condición ‘*figural*’ que ya no es necesariamente abstracta. Es espacio como una matriz de fuerzas y sentido. Es afectiva, en cuanto que requiere tanto del cuerpo como de la mente y el ojo para su entendimiento.” (Peter Eisenman en “*Procesos de lo Intersticial*”, *El Croquis* nº83: Peter Eisenman 1990-1997, El Croquis Editorial, Madrid, 1997, p.32).

¹⁵ Peter Eisenman, *Arquitectura Viva* nº53: Peter Eisenman 1989-1995, Arquitectura Viva S.L., Madrid.

¹⁶ Peter Eisenman, texto *Zones of Undecidability I, The Interstitial Figure: The Church for the Year 2000*, Eisenman Architects, *Investigation of the Interstitial 1988-1998*, The Monacelli Press, Nueva York, 2003, p.260.

El muro en la arquitectura siempre funcionó como límite o *elemento intersticial* figurativo (sólido) más o menos definido entre espacios, formalizando física y conceptualmente la caja arquitectónica, aunque de modo peculiar en cada momento de la historia: el muro romano como límite macizo y grueso; el muro renacentista como límite estratificado compuesto por una multiplicidad de estratos comprimidos y superpuestos todavía independiente de su relación con la envolvente urbana; el muro barroco cuya identidad se produce en cuanto elemento intermedio físico y conceptual, al relacionar de modo intencional el edificio con el espacio urbano y el edificio con su espacio interior; el muro da un gran paso conceptual con la delgada fachada libre o “plano libre” del movimiento moderno, que separa la estructura del forro, transformando este en una membrana libre y autónoma, aunque capaz de establecer relaciones espaciales con el interior y el exterior próximo.

En el proyecto de Eisenman el muro, en cuanto elemento intermedio, se transforma conceptualmente: el límite entre espacios dejó de ser una entidad límite para pasar a ser un *espacio intermedio* de límites indefinidos. En la *Iglesia para el Año 2000* se instala una noción de límite en cuanto entidad espacial que puede ser ocupada, de contornos complejos y poco definidos, en la medida en que se constituye como sistema en el que toman parte un conjunto de elementos que componen el espacio-forma del objeto. Se trata de espacio-forma topológico, basado en premisas de relacionalidad y contigüidad, que renuncia a la autonomía física y compositiva de la fachada tradicional y de la piel como entidades que solamente envuelven la estructura espacial. La *no-piel* se reporta a una arquitectura que propone un espacio topológico que relaciona forma, estructura y material en un orden unísono, y que rechaza conceptualmente la distinción de forro/piel y estructura/organismo en cuanto partes con órdenes distintos.

En esta iglesia el espacio-forma se presenta como un sistema único que sintetiza y absorbe en un mismo orden todos sus componentes: el estructural, el espacial y funcional o distributivo, generando un campo de fuerzas que se imprime como límite dinámico entre interior y exterior.

486 | 5. La fractura, el espacio intersticial

El “corte”, la fisura, la grieta, o la perforación, es reconocido por Lucio Fontana en los años 50 como el signo del espacio liberado, que surge como un nuevo elemento en el campo específico de la pintura, como un nuevo concepto en el arte y como un nuevo sentido en el universo cultural: el propio lienzo hasta entonces considerado como neutro se rompe, se vuelve activo, un elemento intermedio entre lo material y lo inmaterial, entre lo presente y lo ausente que ahora se vuelve presente. Al romper literalmente con la tela, Fontana plantea y enseña al mundo otra realidad todavía no reconocida en aquella época por la cultura occidental: lo que está más allá de la superficie del cuadro, lo que no se ve pero

existe, un nuevo espacio entre el lienzo y cualquier otro elemento, el sentido ilimitado del espacio, el valor del vacío, la conciencia de otra dimensión de un mundo inexplorado.

En este objeto arquitectónico las formas fracturadas, fractales, plegables, torcidas e inestables, pretenden materializar conceptos y órdenes que escapen al campo de la lógica racional en que se apoyan las concepciones tradicionales del espacio, y de este modo despertar nuevas percepciones y entendimientos que aluden a la posibilidad de existencia de un mundo desconocido, inconsciente e irracional. Pretenden también, de algún modo, legitimar en la arquitectura la introducción de criterios y valores (arbitrarios) que se encuentran fuera de su discurso, con la intención de reducir y transgredir los significados incorporados y convencionales.

La fractura, en última instancia, surge en esta obra de Eisenman, dentro de este entendimiento, como una propuesta capaz de dislocar los formalismos existentes, aludiendo, tal como las perforaciones de Fontana, que no son más que el umbral para una nueva libertad de interpretación, a un nuevo concepto de espacio cuyos límites son imprecisos.

La fractura da pie a un nuevo entendimiento de la arquitectura, en el que las formas, estructuradas por una geometría no cartesiana, dinámica e inestable, generan nuevas sensaciones y percepciones espaciales no exploradas, perceptibles por otros sentidos del cuerpo humano y no solamente por el ojo y la mente racional.

La inclusión de la fractura, del corte, de la dislocación o rompimiento de la forma, de lo intersticial en cuanto vacío en la Iglesia, destruye el concepto clásico de objeto de arquitectura como “contenedor” en que se distingue figura de fondo, interior de exterior, edificio de territorio, y aparece el espacio-forma generativo continuo, dinámico y no jerárquico. La fractura deja de ser una simple grieta en el suelo (pasiva) para convertirse en un vacío en suspensión (activo: *presencia dentro de una ausencia*) que denuncia y esconde a la vez la relación que el espacio interior de la Iglesia tiene con la ciudad. La idea de lo *intersticial* en cuanto vacío (*presencia-ausente*) dentro de otro vacío –*presencia dentro de una ausencia*– se vuelve patente en esta obra cuando el edificio se eleva y se separa del suelo: efectivamente el volumen que se separa del suelo y se eleva en el aire es un gran vacío intersticial.

La fractura, que es exaltada en esta Iglesia de Eisenman, conduce al entendimiento de lo *intersticial* como entidad espacial dinámica (*figural*) que abre posibilidad a la exploración de un nuevo concepto de espacio en el discurso arquitectónico a través del “*spacing*”. El “*spacing*”, producido a través de la dinámica de la idea de grieta y pliegue, nos presenta el valor del vacío dinámico, del *entre* activo de límites borrosos, y del espacio que *está entre* las formas, enfatizándose como concepto protagonista en la invención/creación del objeto arquitectónico.

“La conquista final de la arquitectura es el espacio. El espacio es generado según una suerte de posición lógica de los elementos, o según una combinación que genera relaciones espaciales; el valor formal es entonces sustituido por el valor espacial de la configuración. Lo que es importante no es tanto el aspecto de la forma exterior, sino su cualidad espacial y por consiguiente la geometría topológica de las figuras no rígidas sin “mediciones”. Esto no es algo puramente abstracto que es anterior a la arquitectura, sino es el trazo dejado por aquella modalidad de acción en la concretización espacial de la arquitectura.”

Giuseppa Di Cristina¹⁷

En este edificio la fractura, al cuestionar de un modo más profundo la *relación lleno-vacío, figura-fondo, interior-exterior*, y consecuentemente, al explorar el concepto de *intersticial/intermedio* en cuanto *figural*, valora ambivalentemente el espacio que “está dentro”, que “está fuera”, y que “está entre”, y se legitima de este modo como *espacio intermedio* físico y conceptual.

La fractura o el corte funciona aquí como un *espacio intermedio* física y conceptualmente activo, trayendo a la conciencia el valor del *entre* en cuanto límite indefinido, del espacio “entre formas”, o de las formas “entre espacios” y sus múltiples dimensiones. La fractura se presenta como un *espacio intermedio* físico y conceptual en cuanto límite indefinido.

| Lo intermedio en la función y el uso del objeto arquitectónico: el espacio-ocupación

Según el propio Eisenman, la arquitectura eclesiástica de la Edad Media, en el periodo de la catedral gótica, funcionaba como un importante ámbito de mediación entre la celebración de la misa y el ciudadano a través de toda su iconografía (forma, imágenes, pinturas, esculturas, etc.). Con esto quiere decir que la arquitectura hoy no puede contar solamente con su propia imagética o iconicidad para mantener su valor cultural, social y moral en cuanto valor mediático. Así la iconografía de la *Iglesia para el Año 2000* se aleja de la *figuración*-icono de la imagen tradicionalmente reconocida, y se basa en la proximidad y distancia inherente a la idea de peregrinación, y en “la nueva relación entre hombre, Dios y naturaleza mediada por la tecnología contemporánea”¹⁸. En esta obra la forma arquitectónica deja de funcionar como representación al eliminar la tradicional función icónica de iglesia.

El objeto arquitectónico se libera de criterios de legitimidad anteriores tanto de iconicidad, como tipológicos, funcionales y estéticos. Según sostiene Eisenman, estas categorías, aunque presentes, ya no sirven como argumentos o criterios de juicio para legitimar la arquitectura, por eso hay que transgredirlos.

¹⁷ En Michele Emmer, *Mathland – From Flatland to Hypersurfaces*, Birkhäuser, Switzerland, 2004, p.79.

¹⁸ Peter Eisenman, *Area – rivista di architettura e arti del progetto* n°74: Eisenman, *History Italy*, may.-jun. 2004, p.106.

La orientación longitudinal del objeto es naciente-poniente, pero contrariamente a lo que acontecía con la catedral medieval, esta orientación no es una premisa estructurante en el proyecto, dependiendo más directamente del solar donde está implantado o de cualquier otro factor arbitrario, que de un factor natural, geográfico o simbólico. Así la orientación de los accesos, de la capilla y demás espacios interiores y exteriores del edificio dependen única y exclusivamente de cuestiones intrínsecas del espacio-forma propuesto.

Hay una subversión de la tipología de la iglesia tradicional donde la forma y el espacio adquieren connotaciones diferentes, y consecuentemente dislocan el modo en que se entra, se deambula, se ocupa y se apropia el edificio. La tradicional relación del creyente con el espacio de la iglesia es cuestionada.

La iglesia combina dos componentes funcionales: el espacio de comunión y el espacio de comunidad. Funciona de modo interconectado y simultáneo como espacio de reunión/encuentro/acontecimiento religioso y civil, de parada y de pasaje. El programa se sitúa entre lo eclesiástico (la iglesia como lugar de encuentro religioso y sagrado) y lo laico (la calle y la plaza como lugar de encuentro cotidiano, de ciudad). El espacio de la Iglesia se mantiene permanentemente abierto como lugar de culto y como lugar comunitario de la ciudad.

La celebración de la Misa puede hacerse en la capilla, en una de las dos naves laterales, así como de forma simultánea, en estos dos espacios y en el espacio central exterior, a través de pantallas mediáticas de nueva tecnología de video fijas en las superficies acristaladas del edificio.

La flexibilidad espacial a nivel del uso es una característica de este objeto arquitectónico: iglesia en cuanto lugar de acontecimiento religioso y civil; el espacio vacío central es plaza y calle/camino a la vez; el espacio envolvente exterior, que pertenece tanto al edificio como a la ciudad, es abierto, receptivo, flexible en cuanto al uso que propone. Y el hecho de que sea posible asistir a la misa desde el interior o desde el exterior en el espacio vacío central contribuye a una relación *espacio-ocupación* más dinámica y flexible.

Se propone un *espacio-ocupación* dinámico de uso flexible e interactivo donde espacios híbridos, dinámicos e inestables funcionan como bolsas de descompresión y posibilitan nuevos grados de libertad funcional y unidades funcionales superpuestas, estableciendo una nueva interacción entre “diversos públicos”.

El espacio funcionalmente flexible, cambiante y oscilante, se relaciona con el concepto espacial de “*spacing*” ahora aplicado al uso/ocupación. En este objeto arquitectónico el *espacio-ocupación*, por tener límites más o menos imprecisos, es un *espacio intermedio* desde el punto de vista funcional y simbólico.

El proceso creativo de la *Iglesia para el Año 2000* no parte de un concepto, de una malla predefinida o de una condición específica a priori, sino que se constituye como resultado de un proceso generativo que tuvo como base la arbitrariedad –la manipulación del diagrama del “cristal líquido”– para la exploración de una **idea de intersticial como operación poética**.

El “cristal líquido”, por ser un elemento externo a la arquitectura, no es, en sí, un valor arquitectónico, sino un valor arbitrario que ha servido como pre-texto. El objeto se genera de la conexión de este diagrama del cristal líquido con el del plano del solar, que constituye el plano plástico de partida. No parte de un diagrama funcional o tipológico, aunque en el curso del proceso –con la manipulación de los dos diagramas– aparezca la figura tipológica del patio, que acaba por desvanecerse en la propuesta final, mezclándose con la idea de camino, calle y plaza.

La arquitectura de la *Iglesia para el Año 2000* se desarrolla a través de una operación de plegado que nace de la confrontación de los dos diagramas con la idea de intersticio como vacío activo.

Con este procedimiento creativo-productivo Eisenman pone en causa los criterios que se vinculan al valor del origen, función, tipología o significado en cuanto argumentos estructurantes de la arquitectura.

En esta obra, categorías tales como la funcionalidad, la tipología, la iconografía, que se constituyen como formas anteriores de legitimidad en la disciplina, aunque presentes, no sirven como argumentos de legitimidad para esta arquitectura. Se intenta liberar la arquitectura de criterios de juicio anteriores, con la intención de transgredir, o por lo menos de reducir, los significados incorporados (culturalmente instituidos), y de esta forma hacer que la práctica arquitectónica se vuelva una actividad tanto crítica como productiva.

490 | La **condición intermedia** en la *Iglesia para el Año 2000* se encuentra presente, unas veces de modo explícito y otras de modo velado, bajo los aspectos conceptual, formal y funcional, aspectos que señalamos de modo resumido en los siguientes puntos:

- **Idea base:** la exploración de lo *intersticial* como tema principal en cuanto vacío dinámico e interactivo de límites imprecisos;
- **Proceso de proyecto:** el *espacio-matriz* como un espacio de evocaciones, generador y sugerente, se constituye como un *espacio intermedio* en el proceso creativo: entre el primer registro y la propuesta final.

- **Objeto arquitectónico:** el objeto como un *campo de fuerzas* espacial y formal materializa el *Efecto Fenomenológico de lo Translúcido*¹⁹ definido por Jeffrey Kipnis a través de “*reflexiones, refracciones y difracciones formales*”, cuya percepción se encuentra más allá del punto de la legibilidad o, metafóricamente, de la transparencia/claridad, volviéndose compleja, conflictiva y velada, es decir, translúcida/imprecisa.
- **Intersticial.** Lo *intersticial* de límites indefinidos: El vacío en cuanto una *ausencia presente* dentro de otro vacío, una *doble ausencia* (los dos volúmenes periféricos envuelven el vacío/fractura central y a través de las grandes superficies de cristal se materializa la idea del vacío dentro de otro vacío). El pliegue en cuanto *contigüidad dinámica* que implica una relación “interactiva” entre el edificio y el suelo: en continuidad (disolución del edificio con el suelo bajo un orden topológico; repetición y fusión espacial) y en discontinuidad (fragmentación y reorientación formal y espacial del edificio y suelo/territorio, en una constante “repetición en diferencia”: estructura formal que se pliega y repliega reiteradamente). La *fractura* en cuanto *espacio intersticial dinámico* que deja de ser una grieta en el suelo (pasiva) para constituirse como un vacío en suspensión (activo): *espacio-fractura* vaciado de límites y lleno de acontecimiento. La *no-piel* en cuanto límite discontinuo, activo y espacial, que separa el interior del exterior de modo no lineal renunciando a la idea de fachada y piel: el contorno impreciso del edificio.
- **Figura-fondo.** El objeto cuestiona la relación figura-fondo en la medida en que se envuelve con el suelo y al mismo tiempo se intenta separar de él: ambigüedad figurativa entre suelo-edificio. La relación figura-fondo se convierte en una relación figura-figura.
- **Cuerpo-espacio.** La forma matricial como elemento activo, dinámico y mediador en la relación cuerpo-espacio: concebida para provocar interacción (sensible/afectiva y utilitaria) del cuerpo con el espacio.
- **Uso/Función.** Flexibilidad funcional y flexibilidad espacial en términos de uso, resultando en un *espacio-ocupación* dinámico que se abre para la ciudad y funde conceptualmente interior y exterior, a través de:

¹⁹ Kipnis define el *Efecto Fenomenológico de lo Translúcido* como “*el alucinante espectro de reflexiones, refracciones y difracciones formales*” que caracterizan el objeto arquitectónico y “que ya no obedecen a un sentido de origen o direccionalidad sencillo. Un deslumbrante desorden viene a sustituir a la elegante claridad, mientras que el arquitecto enreda al observador en una tela de araña formada por las duplicaciones formales de espejos y velos, guiándonos más allá de la “*Transparencia Fenomenológica*” a un efecto arquitectónico enteramente nuevo” (Jeffrey Kipnis en “*P-Tr’s Progress*”, *El Croquis* n°83: *Peter Eisenman 1990-1997*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997, p.42.). Este *efecto de lo translucido* se contrapone a la idea de legibilidad y de Transparencia Fenomenológica de Rowe/Slutzky, que valora la transmisión directa de las relaciones formales interiores a través de la fachada por medio del ojo y de la mente. Hay un abandono de la legibilidad estricta y directa de la percepción del objeto arquitectónico: al nivel del orden estructurante, del *espacio-forma* y de la funcionalidad que propone.

Proximidad y distancia: se presenta a la vez como un lugar de encuentro/reunión y de recorrido, de parada y de pasaje, entre interior y exterior;

Programa: se sitúa entre lo eclesiástico (la iglesia como lugar de encuentro religioso y sagrado) y lo civil (la calle y la plaza como lugar de encuentro cotidiano y profano: la ciudad).

El tema de la intersticialidad siempre existió en la arquitectura, es una idea que ha sido y sigue siendo definida por muchos arquitectos como por ejemplo Kisho Kurokawa en su *en-space*, o Colin Rowe en su libro *Collage City*, pero para Eisenman es un tema que pre-existe en un estado reprimido que él intenta desvelar. En la *Iglesia para el Año 2000* lo que Eisenman plantea es explorar lo **intersticial en cuanto vacío activo** y cómo afecta al lugar, al espacio y forma, al programa y al usuario.

A través del “**spacing**” (“*espacement*”) y con la ayuda del dibujo informatizado, se concibe y manipula la forma, abriendo la posibilidad a la exploración y experiencia de un nuevo espacio. El *spacing* en la arquitectura se opone al *forming*, tal como lo *figural* (ambiguo, ambivalente, impreciso, borroso) de Gilles Deleuze se opone a la *figuración* (definido, preciso, polarizado). Con el *spacing*, la forma (la estructura y la configuración) adquiere una condición subordinada frente al espacio, y desdibuja la “caja” arquitectónica en cuanto objeto concreto y polarizado, rechazando el concepto clásico de edificio de arquitectura como “contenedor”.

Al revelar atributos de lo **figural** a través del concepto de “**blurring**”/**desdibujamiento** en su forma y espacio, la *Iglesia* se constituye como una *matriz figural de fuerzas*, y consecuentemente, como un objeto arquitectónico *afectivo* que se implica e interacciona en su propia espacialidad y en su relación con el hombre. Es una arquitectura que propone un concepto de espacio activo, y fuerza la experiencia del tiempo real, convocando y re-exigiendo el uso del cuerpo para el entendimiento del espacio.

Se pretende desdibujar las relaciones dialécticas preexistentes en la disciplina (figura-fondo, interior-exterior, forma-función, imagen-significado) y crear espacio frente a crear formas, con la intención, no de formar objetos amorfos, sino de **espacializar la informalidad**. Es una arquitectura que valora los mecanismos de la sintaxis formal donde la forma y el espacio solo por sí ganan importancia.

La *Iglesia para el Año 2000* patenta un entendimiento del **objeto arquitectónico como sistema relacional**. El objeto arquitectónico se constituye como un *sistema relacional* que pasa a ser el único protagonista y se vuelve una *presencia borrosa*: se pasa de la *identidad* a la *relacionalidad*. Se diluyen los límites: se indetermina la forma (la configuración), se dinamiza el espacio y se flexibiliza el programa.

En conclusión, podemos decir que la *Iglesia para el Año 2000* se constituye como un *espacio de conflicto* (físico y conceptual) ambiguo: en su concepción creativa, como *meta-escritura* que surge

del proceso (el *espacio-matriz*); en su *espacio-forma*, como composición dinámica de textos-formas –la *matriz figural de fuerzas*– que asume un papel de mediador activo en la relación suelo-edificio-territorio; y en su función (el *espacio-ocupación* flexible y polivalente). El objeto arquitectónico se presenta como un *sistema relacional dinámico* donde las identidades se desdibujan para formalizar una “nueva u otra identidad”: un **espacio intermedio de límites indefinidos**, cuya legibilidad es conceptual y velada.

Constituyéndose la Iglesia como *espacio intermedio tensionado figural* (a un tiempo de categoría matricial y objetual), tanto en su forma y función como en su concepto, podemos concluir que su sintaxis y semántica se aproximan y se integran en un único espacio sintáctico-semántico común –la barra o bisagra (/) entre significante y significado como *espacio fronterizo* conjuntivo y disyuntivo a la vez, de que habla Eugenio Trías– en el que forma y contenido se funden y constituyen un mismo ámbito. Es decir, en la Iglesia la arquitectura deja de ser entendida como representación de una tipología, significado o icono. Se desdibuja su función de representación, y se enaltece la especificidad del objeto en sí: el objeto arquitectónico se asume como objeto de significación.

Entendemos esta operación crítica de desdibujamiento como un **lugar intermedio figural**, intencionalmente impreciso y arbitrario y no-dialógico²⁰ en la obra de Eisenman, cuya complejidad empezó gradualmente en el proyecto de *Romeo y Julieta*, alcanzando un momento importante en el *Parque de La Villette*, y que se hace efectiva en este proyecto de la Iglesia de modo vehemente, en la medida que introduce un fuerte componente de ambigüedad en el objeto arquitectónico, al borrar sus límites en cuanto contenedor y al cargarlo de *espacios intermedios*.

²⁰ De un modo general consideramos que lo *intermedio* puede ser un espacio de naturaleza formal “dialógica”, “no-dialógica” o incluso algo “híbrida” entre las dos. Lo intermedio dialógico es un espacio de relación, un “entre que conecta”, un entre “puente/conector” significativo. Lo **intermedio no-dialógico** es un espacio de no-relación, un “entre autónomo”, un “intervalo” no-significativo entre polos o polaridades (entidades nucleares identificables, semántica y formalmente definidas). Lo intermedio dialógico y no-dialógico a la vez es el espacio donde ambas naturalezas están presentes, aunque con mayor o menor grado de ambigüedad o de apariencia. Cf. 3.3.2. Espacio dialógico y espacio no-dialógico del Cap.II.

5. EL TROPO DE LO INTERSTICIAL EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA: ENTRE OBJETUAL Y MATRICIAL, REAL Y VIRTUAL, DEFINICIÓN Y DISOLUCIÓN, ENTRE PERPLEJIDAD, IMAGINACIÓN E INTERACCIÓN .

5.1. DEL OBJETO TRANSPARENTE AL SISTEMA TRANSLÚCIDO, COMPLEJO Y FLUIDO: DE LA IMAGEN-CRISTAL A LA IMAGEN-FLUJO

5.1.1. La crisis del objeto moderno y los complejos sistemas contemporáneos

El Movimiento Moderno, llevó a cabo una ruptura figurativa con la tradición. Dicho Movimiento tenía por base el principio de la “expresión natural” del arte, es decir de expresar a través de una semantización inmediata, independiente de convenciones culturales y simbólicas. Así era como la arquitectura moderna expresaba los valores de la propia época, a través de referencias iconográficas relativas a los objetos de la producción industrial. Al final su ruptura con la tradición no se centró tanto en una discontinuidad figurativa sino en la adopción de la simbolización natural. La dialéctica modernista se centraba tanto en la relación forma-función como en la forma-figura.

Mientras que la arquitectura humanista renacentista se vinculó a un figurativismo clásico (la figura como configuración con significado cultural preciso), la de la Ilustración (arquitectos visionarios de la Revolución Francesa, como Boullée, Ledoux, Lequeu, Quatremère, Durand, etc) –como observa Alan Colquhoun en *Form and figure*²¹–, como contestación a este ontologismo figurativo renacentista, propusieron una nueva sintaxis formal, la forma pura, modificando sus significados clásicos. La idea de la “forma pura” nacida con la intención de traducir sublimemente los arquetipos (las ideas puras) y de la creencia, según dice H. Piñón, de que la forma arquitectónica puede ser reducida a un ahistórico grado cero, representa respecto a la tradición la máxima autonomía figurativa.

Así que, como aboga Colquhoun, la forma pura y la tradición figurativa son dos polos distintos ante la cuestión de la continuidad histórica. Y el **rechazo al figurativismo de la tradición de la arquitectura del Movimiento Moderno** se consubstancia en la idea de la forma pura (aunque de modo distinto al de la Ilustración), que neutraliza el significado tradicional de la forma y **reivindica una autonomía figurativa y disciplinar**: “(...) la reivindicación de autonomía por el arquitecto moderno fue, ante todo, un modo de rechazar la idea de arte como proyección sentimental de los valores cotidianos, en tanto

494 | **rechazo al figurativismo de la tradición de la arquitectura del Movimiento Moderno** se consubstancia en la idea de la forma pura (aunque de modo distinto al de la Ilustración), que neutraliza el significado tradicional de la forma y **reivindica una autonomía figurativa y disciplinar**: “(...) la reivindicación de autonomía por el arquitecto moderno fue, ante todo, un modo de rechazar la idea de arte como proyección sentimental de los valores cotidianos, en tanto

²¹ Alan Colquhoun, “Form and figure”, en *Oppositions*, nº12, Nueva York, primavera de 1978. En este texto Colquhoun reflexiona sobre la idea de figuratividad en la arquitectura moderna, apuntando a los repertorios iconográficos de las neovanguardias y a sus sentidos teóricos.

que tales valores eran considerados como una falsa idealización de la realidad. Se trataba, por tanto, de trascenderlos para alcanzar niveles más profundos de la realidad física y económica: sólo a través de un arte autónomo se podía asumir un más auténtico determinismo de lo real”²²

La fe en la razón y el elogio de la ciencia están en las raíces de la **modernidad mecanicista** que caracterizó el *aura* del siglo XX, donde los artistas y arquitectos se entusiasmaron con el tema de la lógica y el funcionamiento de las máquinas, motores y vehículos con la intención de crear un orden más racional en sus producciones. Así que el recurso a la razón, a una lógica cartesiana estable, a la abstracción, a la temática mecanicista, sistemática y organizada de los ingenios, hace que se parta siempre de lo singular o elemental, que es bien analizado, hasta el sistema que no es más que una composición organizada de las partes, y abre la posibilidad de la repetición y construcción en serie. Todo esto arranca, según Josep Montaner²³, de la voluntad programática de la mentalidad moderna de aislar el objeto de la realidad desvinculando sus lazos con ella.

La **arquitectura modernista** funcionalista es entendida como un contenedor de actividades, instalaciones y partes organizadas y articuladas bajo una lógica racional mecanicista que propone un método regido por leyes geométricas claras. La arquitectura y el urbanismo racionalistas donde la *forma sigue la función* y la *forma sigue la figura* se basa en el elementalismo, esquematismo lógico de las partes, y en la separación funcional óptimamente establecida y articulada.

En la llamada **arquitectura posmodernista**, ecletista e idiosincrática, de las neovanguardias de los años 70 y 80 (como el “neorrealismo” de la arquitectura de y próxima a Ventura y Moore, y el “neorracionalismo” doctrinal de Rossi y Grassi) se asume la dimensión cultural –convencional– del significado de la forma arquitectónica, renuncia a la utopía y rechaza la idea de la “forma pura” y respectiva neutralización simbólica típica de la arquitectura moderna. La aparición de la idea de figuratividad en el marco de referencia de la forma, hace trasparecer el valor de la significación cultural y contextual –histórica– de la arquitectura.

En el campo del pensamiento y la producción artísticos, Christine Buci-Glucksmann distingue el concepto de **imagen-flujo**, vinculado a la idea de complejidad, dinamismo, corporeidad y translucidez, del concepto de **imagen-cristal** (deleuziana o no), vinculado a la idea de sencillez, pureza, ligereza, superficialidad, transparencia y desmaterialización, que se integra en la apología de las transparencias

²² Alan Colquhoun, ‘*Modern architecture and historicity*’, conferencia pronunciada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, el 29 de enero de 1980, dentro del ciclo: *Arquitectura: Modernitat i Avantguarda* (versión catalana en *ANNALS, ETSAB*, 1983); cf. en H. Piñón, *Arquitectura de las neovanguardias*, ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1984, p.10-11.

²³ Cf. Josep Maria Montaner, *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, ed. Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2008, p.26.

en la modernidad. Según Buci-Glucksmann, la imagen-flujo se asocia a una condición de la “contemporaneidad” en sus acepciones rizomáticas de complejidad, intrincamiento, reverberación, afectación (en oposición a neutralidad o indiferencia), que se revelan en una ambigüedad entre profundo y superficial, realidad y virtualidad. Esta ambigüedad es inherente a la categoría topológica (no lineal, no polarizada, no dual) y a la cualidad de lo fronterizo, donde se establece la reversibilidad.

La imagen-cristal se ha vuelto la metáfora del “objeto arquitectónico transparente” modernista, desde Duchamp y pasando por los cubistas, hasta llegar al arte como producción de superficies y a la arquitectura que enaltece la “caja” depurada, transparente y cartesiana, como en Philip Johnson o Mies van Der Rohe, entre otros.

La imagen-flujo, por otro lado, es la metáfora del “complejo sistema arquitectónico translúcido” de nuestra contemporaneidad, patente en una gran parte de la arquitectura actual, desde Tschumi, Eisenman, Gehry, Koolhaas, Ito, Libeskind, Fujimoto, a las “topografías operativas” de Miralles, Hadid, FOA, entre otros.

Sin embargo, la imagen-cristal reside todavía en la cultura contemporánea a través de lo digital, en una ausencia de corporeidad (de carne) característica de la dimensión de lo virtual y asociada a una condición de incorporeidad, neutralidad, cristalinidad y vaciamiento: abierta a la indiferencia, a la inexpresividad, a la frialdad, a la duplicidad (anverso-reverso; interior-exterior; anterior-posterior). En la dimensión de lo virtual la imagen-cristal se anuncia sobre todo en el arte que, según Buci-Glucksmann, evidencia el trabajo en las imágenes como modo de creación de pos-imágenes de acontecimientos distanciados, y la creación de cuerpos virtuales.

La imagen-cristal se representa literalmente en la idea de cristal: superficie destituida de fondo, de espesura y de interioridad, que como una piel, substantiva el plano. Como refiere Buci-Glucksmann, es una superficie que, a través del cristal, se desprende de la esencia intestinal/oculta platónica rumbo a la incorporeidad y a la superficie. Como una especie de vacío, está abierta al desafecto.

Según Buci-Glucksmann, **la imagen-flujo que se presenta en la tensión, intrincamiento y reverberación que establece, genera analogías con la imagen barroca. Es la imagen que nace con la tecnología y que se desarrolla, en tanto que paradigma, en el dominio de lo artificial, de lo digital y de lo virtual (cine, vídeo, pantalla, imagen digital, software).** Se realiza como otra posibilidad de realidad (de espacio, tiempo y lugar) donde la ciberpercepción, la hipertextualidad, lo

múltiple, la ubicuidad, la politopía y lo fugaz son inherentes y posibles. Se vincula al pensamiento complejo y antagoniza con la visión unidireccional del pensamiento lógico lineal, ampliando, ultrapasando y debilitando la modernidad (sin subestimar lo que el proyecto moderno tiene de válido en todos los sentidos, incluyendo el dismantelamiento de la cultura retiniana y cronológica).

La imagen-cristal promueve la percepción inmediata y simultánea de múltiples direcciones en un reconocimiento de la expansión, extensión, transitoriedad, fugacidad y relatividad de la realidad.

Tanto la **imagen-flujo** de Buci-Glucksmann como el **efecto fenomenológico de lo translúcido** de Jeffrey Kipnis, patentes en la producción artística y arquitectónica contemporánea y comprobados por la ciencia, se instalan la **cultura de lo “trans”**. Hay innumerables dimensiones y capas más o menos opacas o transparentes que, como **metáforas de translucidez o penumbra, funcionan como velos que no se desvelan, sino que se despliegan y revelan en un movimiento de imágenes de realidades simultáneas**, constituyendo una especie de “transface” entre lo conocido y lo hermético, lo decible y lo indecible, lo visible y lo imaginable: un **espacio fronterizo, intersticial e impreciso**, un *limes* como diría E. Trías, un **espacio figural** como diría Deleuze, una **membrana ínfima** —el *inframince*— o una **membrana dinámicamente transparentada de límites indefinidos** —el Gran Vidrio— como diría Duchamp. Es decir, tanto al inicio como al final, en un eterno y complejo devenir, la imagen de la propia realidad.

Según refieren Deleuze y Guattari, el **espacio liso**, de concepción topológica, es nómada, direccional (no dimensional o métrico), orientador, vectorial, de distancias y haecceidades (acontecimientos o singularidades) donde se señalan fuerzas en lugar de medirse cosas o formas: un espacio sin perspectiva ni contorno en tanto que **campo de fuerzas y flujos marcado por trazos inconsistentes “que se borran y se desplazan con el trayecto”** (Deleuze y Guattari)²⁴ como en la arena del desierto; más intensivo que extensivo, más háptico que óptico (siendo lo háptico algo entre lo táctil y lo óptico), más inexacto, transitorio y dinámico que estable y fijo, más rizomático que jerárquico, más del *devenir* que del *ser*: “*Spatium* intenso en lugar de extenso. Cuerpo sin órganos en lugar de organismo de organización. En él, la percepción está hecha de síntomas y evaluaciones más que de medidas y de propiedades. Por eso el espacio liso está ocupado por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades táctiles y sonoras, como en el desierto, la estepa o los hielos.”²⁵

²⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil Mesetas—Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia, (ed. original: *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980) 1994.

²⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *ibidem*, 1994.

5.1.2. El espacio-tiempo dinámico y multidimensional de la arquitectura actual

El **espacio tridimensional** renacentista es un espacio constituido con base en la denominada geometría euclidiana, un espacio debidamente proporcionado, armónico y coherente que traslucía el ideal clásico de la “forma acabada”, “definida” y “pura”, y en general, una manera tridimensional de ver el mundo externo. El espacio arquitectónico era pensado y diseñado atendiendo a las tres dimensiones volumétricas (X, Y, Z), cuyo orden se fundamentaba en la idea central de estabilidad, coherencia, simetría, jerarquía, límites definidos, etc. En este espacio el valor de la cualidad de perspectiva resultaba clave, tanto en la arquitectura como en la pintura. Según defiende Giedion en su *Espacio, tiempo y arquitectura*, la perspectiva fue uno de los constituyentes más importantes en la pintura desde el Renacimiento hasta la primera década del siglo XX, permaneciendo como elemento constante a lo largo de todos los estilos, aunque bajo distintas formas de expresión²⁶, lo que refleja una visión del mundo a través de una profundidad de campo tridimensional, que refiere a la matriz cúbica de concepción clásica de espacio y volumen.

A comienzos del siglo XX la física relativista, basada en la teoría de la relatividad de Einstein, demuestra que el espacio y el tiempo no son entidades independientes, sino interdependientes, que forman un continuo cuatridimensional –el “**espacio-tiempo**”– por estar íntima e inseparablemente relacionados. **El espacio deja de ser pensado tridimensionalmente y el tiempo deja de ser una entidad autónoma.** En 1908, Hermann Minkowski presenta en una conferencia este concepto de “espacio-tiempo”, surgido del campo de la física experimental: **“Desde hoy en adelante el espacio por sí solo y el tiempo por sí solo están destinados a desvanecerse en meras sombras, y únicamente algún tipo de unión entre ambos conservará realidad independiente.”**²⁷

“En la dimensión espacio-temporal, todo lo que para cada uno de nosotros constituye el pasado, el presente y el futuro se da en bloque... Cada observador, a medida que su tiempo va pasando, descubre, por así decirlo, nuevas porciones de espacio-tiempo que aparecen ante él como aspectos sucesivos del mundo material, aunque en realidad el conjunto de sucesos que constituyen el espacio-tiempo existe con prioridad a su conocimiento de ellos.”

²⁶ Cf. Sigfried Giedion, *Espaço, tempo e arquitetura*, ed. Martins Fontes, São Paulo, 2004, p.464.

²⁷ Palabras de Hermann Minkowski; A. Einstein et al., *The principle of relativity*, ed. Dover Publications, Nueva York, 1923, p.75. en Fritjof Capra, *El tao de la física*, ed. Sirio S.A., Málaga, (1ª 1975, título original: *The tao of physics*), 2005, p.231-232.

²⁸ P. A. Schilpp, *Albert Einstein: philosopher-scientist*, p.114; en Fritjof Capra, *El tao de la física*, ed. Sirio S.A., Málaga, (1ª 1975, título original: *The tao of physics*), p.255.

Giedion comenta que a lo largo de la historia de la arquitectura se pueden distinguir **tres tipos de concepción espacial** que resultan, respectivamente, de **tres grandes fases de desarrollo arquitectónico**:

- El primero corresponde al “**espacio intersticial**” (lo que aparece entre los volúmenes: exterior, sobrante, ilimitado) de la primera fase, en la que se insiere la arquitectura de las primeras grandes civilizaciones -egipcia, sumeria y griega. Aquí el espacio era ilimitado, expresión de la relación una entre el hombre y el cosmos, y se constituía por la interacción entre los volúmenes/edificios. Giedion explica que dicha interacción entre volúmenes es la que da sentido a esta concepción de espacio, toda vez que la configuración del espacio interior no tenía tanto valor arquitectónico.
- El segundo tipo de concepción espacial es el del “**espacio cavernoso**” (interior, excavado, receptivo, íntimo), que se corresponde con la segunda fase comenzada a mediados del período Romano (con el Panteón) hasta finales del XVIII, aunque en todo este periodo esta concepción espacial, en la que el espacio interior y la cubierta de los grandes espacios pasan a tener un papel protagonista en la arquitectura, tuvo muchas diferencias.
- Y el tercer tipo corresponde al “**espacio transparente**” (entre exterior-interior, multiperspectivo, de múltiples niveles, interpenetrado, objetual, dinámico, euclidiano, racional), que es el espacio de la modernidad, perteneciente a la tercera fase iniciada a comienzos del siglo XX; un espacio consecuencia de la revolución óptico-científica que destronó el punto de vista único de la perspectiva.

“La relación entre forma y vacío no puede concebirse como un estado de opuestos mutuamente exclusivos, sino sólo como dos aspectos de la misma realidad que coexisten y están en cooperación continua.”

Fritjof Capra²⁹

Basándonos en el presente tema del ámbito o espacio *intermedio figural* podríamos decir que a finales del siglo XX surgió otro tipo de concepción espacial de firma post-modernista y post-estructuralista al que podríamos denominar “**espacio translúcido de flujos**” y que constituiría el cuarto tipo (entre real-virtual, interior-exterior, hiperperspectivo, multinivelado y no cartesiano, complejo, sistemático, hiperdinámico, rizomático, topológico-euclidiano, emotivo y afectivo) en el que la complejidad, la diversidad, la superposición, el desvanecimiento y el entrecruzamiento de los límites es tanto perceptivo como formal. En el siglo XX el espacio arquitectónico transita desde lo cristalino hasta lo ambiental, definidos respectivamente en los conceptos de imagen-cristal e imagen-flujo investigados por Christine Buci Gluksman, que ya hemos visto anteriormente.

²⁹ Lama Anagarika Govinda, *Foundations of Tibetan Mysticism*, p.223; en Fritjof Capra, *El tao de la física*, ed. Sirio S.A., Málaga, (1ª 1975, título original: *The tao of physics*), 2005, p.295.

En la actualidad la teoría de la arquitectura y del urbanismo siguen debatiendo las ideas de **complejidad, diversidad y sistema** con las consecuentes implicaciones en el campo del arte y de la labor arquitectónica. En la arquitectura emergen formas y espacialidades pensadas y diseñadas con base en estructuras geométricas que utilizan sistemas de pliegues, fractales y rizomas, y que recurren a procesos generativos de *repetición en diferencia*, topografías intersticiales, secciones cinemáticas y perspectivas politópicas.

Es decir, nace **un espacio arquitectónico de tendencia cada vez más figurallimprecisa**, intencionalmente asumido en lo formal, lo funcional y lo perceptivo; un espacio generado entre lo matricial (la matriz: sistema generativo y estructurante) y lo objetual (el objeto), la figura (edificio) y el fondo (terreno, lugar preexistente), lo formal y lo informe, la densidad y la desaparición, la identidad y la diferencia; un espacio concebido para ser formal y funcionalmente más flexible y adaptable a los procesos de cambio, transformación y fluidez típicos de la cultura contemporánea.

“Hoy se habla mucho de la quiebra de la tradición occidental, del declive de la educación liberal, de la peligrosa ausencia de fundamento cultural para abordar los problemas contemporáneos. Estas preocupaciones reflejan, en parte, inseguridad y nostalgia ante un mundo que está sufriendo cambios radicales. Pero también reflejan una necesidad auténtica.”

Richard Tarnas³⁰

Según Richard Tarnas, la actual concepción de la realidad es múltiple y tremendamente fluida en sus diversas capas, seguramente como consecuencia de la gran y profunda transformación que el espíritu occidental parece estar atravesando desde hace algunas décadas.

Entre heterogeneidad y continuidad, en procesos de *repetición en diferencia*, estos **sistemas espaciales intersticiales de la arquitectura actual** suelen interceptar o mezclar en su composición formal las dos nociones espaciales que refieren Deleuze y Guattari: la de “**espacio liso**”, un espacio vectorial, proyectivo, topológico y abierto, “**en el que se distribuyen las cosas-flujo**” (Deleuze y Guattari), que podemos asociar tanto al concepto de *zona de indiscernibilidad* de Deleuze, como al concepto de *imagen-flujo* de Buci-Glucksmann; y la de “**espacio estriado**”, un espacio euclidiano, métrico, dimensional, visual y sedentario, constituido por muros, lindes o caminos definidos, “**cerrado para cosas lineales y sólidas**” (Deleuze y Guattari), que podemos asociar al concepto de *imagen-cristal* de Buci-Glucksmann.

³⁰ Richard Tarnas, *La pasión de la mente occidental*, (título original: *The passion of the western mind*, 1991), ed. Atalanta, S.L., Girona, España, 2008, p.17.

De las obras que hemos estudiado, la *Casa Moebius*, de B. van Berkel y Caroline Bos, la *Casa Guardiola*, la *Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura Aronoff* y la *Iglesia para el año 2000* de Eisenman, y las *Piscinas de Leça da Palmeira* de Siza, presentan de algún modo estos conceptos. Nos ha resultado curioso verificar en cada unas de estas obras la presencia ambivalentemente “enaltecida” de ambas nociones tan bien definidas por Deleuze y Guattari:

- Mientras que al liso se asocia el punto que está entre dos líneas, al estriado la línea que está entre dos puntos;
- Mientras que en lo liso la línea es direccional y vectorial, y los intervalos abiertos, en el estriado la línea es dimensional, métrica, y los intervalos cerrados;
- Mientras que en el espacio liso “se “distribuye” en un espacio abierto, según las frecuencias y longitud de los trayectos”, en el estriado “se delimita una superficie y se “reparte” según intervalos determinados, según cortes asignados”.³¹

Sin embargo, la arquitectura contemporánea parece querer orientarse cada vez más hacia una geometría topológica, más asociada a la noción de “espacio liso” en la que los flujos, los trazos inconsistentes que se borran y se desplazan, lo háptico más que lo óptico, lo rizomático más que lo jerárquico, lo inexacto, lo transitorio y lo dinámico más que lo estable, lo regular o homogéneo, son sus atributos.

Al final, emerge un concepto de espacio arquitectónico asociado más al *devenir* que al *ser* o, como mucho, que oscila entre el *ser* y el *devenir*.³²

³¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil Mesetas—Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia, (ed. original: *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980) 1994.

³² Según el biólogo D’Arcy Thompson, en “*On Growth and Form*”, la forma de un objeto es un “diagrama de fuerzas”, por consiguiente, propone el uso de un sistema de coordenadas o retícula para poder estudiar la evolución de las figuras o especies.

5.2. EL LUGAR ARQUITECTÓNICO COMO *FRANJA INTERSTICIAL BORROSA*

5.2.1. La matriz rizomática, el diagrama digital, la planta y sección libres, el muro interfaz participativo-contemplativo y la implícita condición entre como estrategias proyectuales

La matriz rizomática, el diagrama digital, la planta y sección libres, el muro interfaz participativo-contemplativo y la implícita condición *entre*, juntamente o asociadas a operaciones que trabajan con lo ambiental, lo topológico, lo multifuncional, los sistemas de plegamientos, fractalizados, fragmentados o rizomáticos, las deformaciones, las torsiones, las superposiciones, las intersecciones, las fisuras y las repeticiones formales en diferencia, son todas estrategias proyectuales estudiadas y practicadas por la arquitectura de vanguardia actual, que se interesa cada vez más por espacialidades intersticiales donde los flujos, las huellas, los indicios pasan a ser los temas protagonistas. A través de estas operaciones se pretende **desdibujar la tradicional relación “figura-fondo”** —que en el campo de la arquitectura se traduce en relaciones entre edificio-territorio, forma-espacio, forma-función y espacialidad-uso—, **y lograr otras posibilidades de relación**, donde ambos **conceptos se combinan o entrecruzan**.

Desde la última década del siglo XX la arquitectura viene, gradualmente, sustituyendo el paradigma de la sencilla retícula —plana, homogénea, precisa y racional— por el del complejo sistema de mallas diagramáticas —deformado, topológico, heterogéneo, impreciso, intersticial y afectivo (porque “afecta” o “con-mueve”)—, espacialmente más dinámico, fluido y adaptable a otras posibilidades de uso y ocupación. Metafóricamente podríamos decir que **la “retícula sencilla y transparente” fue poco a poco dando lugar a las “complejas mallas translúcidas”, así como a sistemas intermedios (híbridos) que entrecruzan una cosa con otra**.

La retícula geométrica ha sido uno de los paradigmas más emblemáticos de la arquitectura del siglo XX. La retícula geométrica cuadrangular o rectangular, cuya referencia simbólica se centra en el sencillo sistema *Dom-ino* de Le Corbusier, ha sido interpretada en la arquitectura modernista literalmente como orden de disposición y medida del espacio, y de la estructura de soporte en pilares. La retícula se ha espacializado en tres dimensiones y ha dado origen a **la planta y al plano de fachada libres**: el espacio se ha liberado de los consistentes muros estructurales y se ha vuelto horizontalmente continuo o fluido.

Las obras de Mies van der Rohe, la *Casa de campo de ladrillo* (1923), el *Pabellón de exposiciones de Barcelona* (1929), y el *Chicago Federal Center* (1959-73) son las que mejor, o más radicalmente, manifiestan esta condición formal reticulada y esa diafanidad espacial horizontal modernista. Se constituyen como el paradigma de lo mínimo de la “caja-cristal” modernista —volumétricamente

compacta y definida, leve, transparente (literal y fenomenal, en alusión al concepto de transparencia de Rowe y Slutzky que ya hemos mencionado), tranquila y perfectamente racional— y son resultado de la intención de Mies de hacer desaparecer o minimizar la estructura. En un volumen definido de base paralelepípedica se logra un espacio horizontalmente diáfano, continuo, fluido y sereno.

En otras obras como las de Kahn, como por ejemplo la *Casa DeVore*, Springfield Township, Pa., ca, 1954-55, o la *Casa Adler*, Filadelfia, Pa., 1954-55, la retícula se convierte en una repetición de módulos contiguos, separados o desplazados, que formalizan un espacio discontinuo y dividido, donde la habitación pasa a ser la unidad espacial básica. Es decir, se cambia el sentido o función arquitectónica de la misma retícula geométrica, el espacio se fragmenta y los pilares adquieren una consistencia propia en las paredes.

En ninguna de estas dos situaciones el espacio arquitectónico logra la **condición intermedia figural**. O sea, en ambos casos el uso de la retícula geométrica imprime al espacio arquitectónico una estructura clara y bien definida, sin complejidades, mezclas, ambigüedades, imprecisiones o intersticialidades entre interior y exterior, o en el interior del edificio.

Contrariamente, en la **arquitectura actual**, con la evolución tecnológica de los medios informáticos y cibernéticos, la retícula geométrica adquiere nuevo sentido arquitectónico y una nueva condición formal: se vuelve “malla compleja”. **Se reinventan otras estrategias proyectuales para hacer el lugar más dinámico, complejo y afectivo**. Una de ellas es la **superposición de retículas**, otra es el uso del **diagrama digital** (sobre todo el *conceptual-generativo* (cf. capítulo IV, 1.3. y 1.4.)), y otra el uso combinado y variado de ambas.

En el proyecto ambas estrategias se traducen en operaciones de “**deformación**” (“**morphing**”: técnica informática de producir formas híbridas) o de “**espaciamento**” (“**spacing**”: técnica informática de producir espacios fluidos, complejos y no cartesianos) generando lugares construidos tensos, dinámicos y fronterizos, que denominamos “**lugares figurales**”, lugares que se perciben como diagramas de fuerzas: pasan de una combinación de edificios aislados y se convierten en “**topografías intersticiales**”.

| 503

Estas estrategias permiten incluir distintas referencias formales y contextuales en un mismo edificio: al superponerse y deformarse varias tramas el espacio se hace más complejo y la forma del objeto arquitectónico adquiere un mayor espesor material y de significado.

El método del diagrama, en tanto que estructura matricial generativa de cualidades (orientadora y abierta/inconclusa) del objeto/lugar arquitectónico, permite la constitución de un espacio más flexible e interactivo, es decir, más adaptable, transformable y mutable.

Eisenman, por ejemplo, utiliza las dos estrategias en sus proyectos: la superposición de retícula que ha empezado en sus primeras casas y ha culminado en excelencia en el *Wexner Center for the Visual Arts*, en Columbus, Ohio (1982-89); y utiliza ambas en casi todas sus obras posteriores, como las que hemos estudiado en esta investigación: *Casa Guardiola*, la *Escuela de Diseño y Arquitectura Aronoff*, la *Iglesia para el Año 2000*, el *Monumento de Berlín*), buscando una arquitectura que intrínsecamente pueda constituirse como un *texto* o un *palimpsesto* legítimo de la cultura mediática y postmoderna actual.

Van Berkel & Bos formaliza la *Casa Moebius* recurriendo a un diagrama formal y funcional.

En el interior de la sencilla caja de cristal paralelepípeda de la *Mediateca* de Sendai, Toyo Ito, además de torcer las “columnas espaciales” huecas y reticuladas (donde están los accesos verticales: sección libre) superpone y mezcla integradamente un conjunto de retículas, mallas o alineamientos (pavimentos, paredes, iluminación, mobiliario, etc.) que organizan el espacio y orientan a los usuarios.

En el *Museo Judío* de Berlín Libeskind desarrolla el proyecto a través de una compleja trama matricial con base en la memoria de las moradas de los judíos asesinados. Y Miralles y Pinós, en el *Cementerio* de Igualada, superponen trazos y líneas indiciales oscilantes en tanto que diagrama matricial del lugar para generar un espacio laberíntico, “flotante e inconcluso”, donde todos los caminos, de una manera u otra, van dar al recinto más excavado, a la herida en la tierra.

En estas tres últimas obras además de haber superposición de tramas y líneas, la retícula se deforma (diagrama: ámbito *intermedio matricial*) y se vuelve indicial, es decir, se constituye como una “huella legible”, como diría Sloterdijk; una “huella legible” densa en el Museo de Berlín, suave en el Cementerio de Igualada, y flotante en la Mediateca de Sendai.

Mientras que en la *Galería Storefront* de Holl la retícula se inscribe interactivamente en el muro/la fachada interfaz, en la *Casa N* de Fujimoto se espacializa y dinamiza en tres cajas unas dentro de otras, y en las dos obras de Siza, las *Piscinas das Marés* y la *Iglesia de Santa María*, reside como una matriz subliminal suavemente dinámica, que solamente se vuelve consciente con una percepción o contemplación más atenta o sensible.

La **superposición y deformación de retículas**, el **método del diagrama**, la **sección libre** y el **muro como interfaz**, junto con el manejo de la geometría topológica y desarrollo de los medios informáticos, son estrategias proyectuales importantes que utiliza la arquitectura contemporánea para poder diseñar formas más libres y lugares imprecisos. Son estrategias que se valen de **operaciones de deformaciones, torsiones, plegamientos, superposiciones, repeticiones en diferencia, etc.**,

a través de las cuales se pretende desdibujar la tradicional relación figura-fondo y lograr otras posibilidades de relación como la de figura-figura o fondo-fondo. Se generan lugares *figurales* (imprecisos) en la configuración y la función, más flexibles, polivalentes, interactivos, dinámicos y empáticos, tanto en la relación hombre-espacio como en las dinámicas relacionales artificial-natural, real-virtual, local-global. Son lugares que expresan los nuevos contenidos simbólicos emergentes en la cultura contemporánea revelando el tropo de lo intersticial implícita en ella.

En búsqueda de un **espacio de flujos, literal o metafóricamente, translúcido**, hiperdinámico, complejo, sistemático, rizomático y afectivo, se deconstruye la retícula geométrica y la “caja” transparente modernista, para construir **lugares intermedios** en su categoría matricial y/o objetual, y en su modalidad *figural*, como los que hemos estudiado en la presente investigación.

5.2.2. Lo ambiental en la arquitectura actual: los diagramas de energía y estados de *suspensión-entre*

En el mundo actual la cuestión de pensar y actuar conscientemente en **lo ambiental** se vuelve cada vez más importante, significativa y apremiante, entendiendo lo ambiental como todo el sistema y ecosistema que envuelve las implicadas o entrelazadas relaciones (implícitas y explícitas) entre los individuos, los lugares, los objetos o sistemas arquitectónicos, y de un modo más global, el espacio envolvente natural y el medio ambiente (nuestro planeta, la madre Tierra). Es decir, resulta más y más necesario, imperioso e inevitable tratar y cuidar lo ambiental debido a las premisas y necesidades cada vez mayores de un reequilibrio entre el entorno natural en crisis debido al agotamiento de los recursos naturales, contaminación medioambiental, alteraciones climáticas, etc., y la construcción, la sociedad, lo urbano: entre el hombre y el medio ambiente, entre la cultura/tecnología y la arquitectura/urbanismo, o sea, entre el hombre, lo urbano y el ambiente natural.

Un importante reto de la arquitectura actual pasa por saber responder a estas premisas y necesidades de reequilibrio y coherencia entre la arquitectura y lo ambiental. Es decir, el valor de la arquitectura actual pasa cada vez más por envolverse y relacionarse en coherencia con todas estas cuestiones de carácter humano y medioambiental, por saber dibujar y construir espacios que dialoguen, material, formal y funcionalmente, en consonancia con todas estas cuestiones emergentes y urgentes impuestas por la actual situación crítica en lo socio-político y medioambiental. Este es también uno de los mayores retos actualmente en la enseñanza de las escuelas de arquitectura.

En este ámbito entendemos que una de las claves para la evolución o desarrollo de **la arquitectura** está en pasar a entenderla **como estrategia y proceso o sistema de relaciones multidimensionales**

entre edificio y entorno, espacio-forma y energía (como recursos energéticos, como percepciones o como posibilidades dinámicas formales y funcionales), **espacio-tiempo y usuario** (que participa e interactúa), lo **urbano y la naturaleza**. Tal como defiende Montaner: **“Entenderla y practicarla (...) como forma cuya materia esencial es la energía, como ambiente para los sentidos y la percepción, como obra que actúa en simbiosis con la naturaleza.”**³³.

Pasar a entender la arquitectura como un proceso espacial-formal-funcional dialógico e integrado -un proceso intermedio/intermediario- entre cultura y naturaleza, donde el hombre interactúa en conciencia y ética con su entorno natural, en tanto que habitante/usuario y mediador. Es decir, **entender la arquitectura** como un importante y único “agente/medio espacio-formal” capaz de producir territorios ocupables/vivibles **entre tecnología-arte-naturaleza o entre necesidad-creatividad-ecosistema**, un “agente o medio” que se constituye a la vez como mediador (porque es transdisciplinar) y separador (porque su naturaleza es “artificial”/cultural y específica/disciplinar).

Consideramos que en nuestra sociedad contemporánea es cada vez más necesario e importante entender y practicar **la arquitectura como creadora de lugares indiciales, lugares abiertos, receptivos o inconclusos, lugares más estructurantes u orientadores que perfectamente configurados, especificados o limitados**, lugares que denominamos **lugares intermedios figurales**. Estos son lugares sistemáticos y sin embargo metafóricamente flexibles, tolerantes, dialogantes, y espacialmente ajustables, polivalentes, multifuncionales; son lugares concebidos como **“campos o diagramas de energía y flujos”**, lugares de interrelación, comunicación y transformación en su espacio-forma, su relación con el entorno, su capacidad de uso y su sostenibilidad. Son lugares pensados arquitectónica y urbanísticamente de un modo más integrado u holístico, diseñados como sistemas o matrices rizomáticas (que también integren sistemas jerárquicos) que incluyen estrategias concretas reales (físicamente construibles) y virtuales (instalaciones mediáticas incorporadas en los edificios: sistemas, medios, programas, operaciones, comunicaciones informáticas, etc.) ajustadas a cada situación en tiempo, espacio, cultura y necesidad. Son, en definitiva, **“lugares de posibilidades”**, **lugares intermedios concebidos entre lo cultural y lo natural, lo local y lo global, lo real y lo virtual**.

En lugar de entender la arquitectura como una “disciplina” que utiliza métodos generales y define tipologías rígidas o específicas, es decir, como una labor que se enfoca en su especificidad conceptual y constructiva para concebir lugares “autónomos y conclusos”, lugares formal y funcionalmente estrictos a una posibilidad de cambio o transformación (y muchas veces agresores del ambiente humano y natural), deberíamos pasar a entenderla como **“transdisciplina ecológica”** en el sentido más amplio

³³ Josep Maria Montaner, *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, ed. Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2008, p.212.

del término, en una dimensión holística que integra tanto lo local como lo global, lo artificial como lo natural, lo real como lo virtual. En su libro *Las tres ecologías*³⁴ Félix Guattari señala la urgencia actual de intervención en tres registros ecológicos: el medio ambiente, las relaciones sociales y la potenciación de una nueva subjetividad contemporánea.

De hecho, **se vuelve cada vez más necesario una arquitectura que trabaje en conciencia las visibilidades y las invisibilidades de la materia y la forma (los campos o sistemas energéticos, tanto densos como sutiles)** en el ámbito de los recursos existentes, y en un ámbito más general, natural y artificial. Y esto será, sin duda, más fácil de conseguir con la ayuda de la investigación y la tecnología informática y cibernética, a través, por ejemplo, de **operaciones poéticas/creativas que trabajen con diagramas**, en tanto que matrices estructurantes (estructuras formales y espaciales pasibles de ser construidas) y de interrelación de los diversos factores implícitos (diagramas de topografías, vientos, valores lumínicos, colores, temperaturas, humedades, campos vibracionales densos y sutiles, energías electromagnéticas, etc.).

Parece que nuestra contemporaneidad, propia de un tiempo de cambios, mutaciones e incertidumbres en lo social y en lo natural, se está abriendo poco a poco a **lo ambiental** en el sentido más amplio del término, a la disolución formal y a una mayor interrelación con contextos físicos y energéticos más amplios entre naturaleza y artificio. Y la posibilidad de una arquitectura que lo integre, lo estudie, lo manifieste y lo enseñe en las escuelas, será muy beneficioso en todos los aspectos, tal como afirma Montaner en *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*: “la posibilidad de una **arquitectura de diagramas**, que delimite tramas para administrar materia y energía, pertenece a **nuestra época de incertidumbres** marcadas por la disolución de las experiencias tipomorfológicas, por la crisis de los recursos semánticos y lingüísticos y por la paulatina escasez de recursos.”³⁵

Hablamos de **una arquitectura de tendencia cada vez más figural (imprecisa), pensada y cada vez más dibujada bajo sistemas de diagramas, donde emergen lo que llamamos ámbitos o estados de “suspensión-entre”, ámbitos o estados de entrelazamiento e interrelación entre materia visible/densidad y materia invisible/desaparición, que pasan a ser objeto de debate o indagación.**

Este ámbito o estado de “suspensión-entre” en parte está vinculado a lo “**atmosférico**” –**flotante, fluido, oscilante, a los flujos y reflujos, a la idea de imprecisión y ligereza**– y en parte lo está a la idea de “**entrelazamiento**” –**interrelación, intersección, mezcla y tensión**. Es un ámbito que alude al actual modo de interpretar el mundo, un lugar cada vez más dinámico, globalizado y mediáticamente

³⁴ Félix Guattari, *Las tres ecologías*, ed. Pre-Textos, Valencia, 1990. Subrayado de la doctoranda.

³⁵ Josep Maria Montaner, *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, ed. Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2008, p.190. Subrayado de la doctoranda.

rizomático, interrelacionado y entrenzado, al modo de habitarlo del que habla Sloterdijk (cf. capítulo II, 3.3.1.1. y 4.3.), así como a la cualidad gaseosa del arte contemporáneo de la que habla Yves Michaud (*El arte en estado gaseoso*), denotando la supremacía ontológica del “devenir” frente al “ser”. El devenir del movimiento, de lo evanescente y de la relación entremezclada –de los flujos y consecuentes expansiones y resonancias, refracciones y reflexiones– que Christine Buci-Glucksmann, en su *La folie du voir – une esthétique du virtual*, resume con el concepto de **“imagen-flujo” en tanto que metáfora estética de nuestro tiempo y cultura**. La “suspensión-entre” se vincula a las metáforas de lo **translucido**, la **penumbra** y la **espuma** que hemos elegido para lo *intermedio figural* (ámbito, espacio o condición).

Esto es lo que, de alguna manera, intentan proponer ciertas obras de arquitectura actuales a través de al menos alguna de las estrategias proyectuales que hemos enunciado en el punto anterior (capítulo IV, 5.2.1.), como por ejemplo, obras de Sejima, Holl, Hadid, Koolhaas, Nox, Foa, B. van Berkel y Caroline Bos, Miralles, Toyo Ito, Sou Fujimoto, entre otros; o como por ejemplo algunas de las obras que hemos estudiado en la presente investigación, tal como la *Casa Guardiola*, la *Escuela de Diseño*, *Arte y Arquitectura Aronoff*, *Iglesia para el año 2000*, y el Monumento de Berlín de Eisenman; la *Galería de Vidrio y Video* de Tschumi; la *Casa Moebius* de B. van Berkel y Caroline Bos; y en cierto modo obras como la *Mediateca* de Ito en Sendai, la Casa N de Sou Fujimoto y las *Piscinas das Marés* de Siza, que también lo anuncian.

5.2.3. El lugar intermedio como “huella legible”: las topografías y espacialidades intersticiales

“Nuestra sociedad se constituye circularmente alrededor de flujos: flujos de capital, flujos de información, flujos tecnológicos, flujos de organización interactiva, flujos de imágenes, sonidos y símbolos...”

Peter Sloterdijk

Un pasaje de *Kirsbuch: Stadt* (“*Space Flow – espacio de los flujos*”)³⁶

En las actuales sociedades consideradas desarrolladas se vive cada vez más en un ambiente generado por espacios de flujos, lugares de mediación o conexión, de tránsito o pasaje, como las autopistas, la web, los aeropuertos, los terminales de viaje, los centros comerciales, profesionales, etc. Son todos **“espacios rizomáticos”**, como diría Deleuze, o como diría Marc Augé, son **“no-lugares”**. Pero siempre son **espacios intermedios** independientemente de si en realidad estos lugares promueven o no relaciones más o menos próximas, afectivas o entrañables entre quienes los experimentan u ocupan.

³⁶ Un pasaje de *Kirsbuch: Stadt* (“*Space Flow – espacio de los flujos*”), en P. Sloterdijk, H.-J. Heinrichs, *O sol e a morte*, ed. Relógio D'Água, (1ª ed. 2001, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main) 2007, p.197, 198. Traducción de la doctoranda, citado por Hans-Jürgen Heinrichs, p.204.

Por ende, consecuente o apriorísticamente, la arquitectura y la ciudad se van constituyendo física y metafóricamente bajo este paradigma repleto de flujos, conexiones y tensiones visibles o invisibles, reales o virtuales: surgen las llamadas **“topografías operativas”** en tanto que dispositivos topológicos concebidos desde movimientos estratégicos de pliegue en el territorio.

Se trata de construcciones de forma y espacio dinámicos concebidas con enfoque en procedimientos que trabajan tanto los pliegues (en los suelos, las plataformas, los muros y las cubiertas), como las superficies extrudidas (relieves, surcos o enclaves) que, como el mismo nombre indica, son dibujadas bajo una **geometría topológica**, en operaciones que suelen ser de intersección y plegamiento, preservando la contigüidad y la continuidad entre la condición de topos (territorio/suelo/paisaje) y la de tradicional “caja arquitectónica” (edificio singular y autónomo). Estas operaciones se formalizan en un continuo y ambivalente movimiento topológico entre suelo-objeto, interior-exterior o ciudad-edificio, en el que, al mismo tiempo, y en alusión a Deleuze, la **“caja arquitectónica deviene topos”** y el **“topos deviene caja arquitectónica”**: se plasman *“zonas de indiscernibilidades”* o *“zonas de indecibilidades”* (Deleuze).

Estas zonas de indiscernibilidades intersticiales se producen entre edificios, calles y paisajes o espacios de tránsito. Ahí se generan entrelazamientos y ambigüedades entre interior y exterior, excavado y elevado, suelo y muros; se desestabiliza conceptual y perceptivamente la condición vertical y horizontal, la simetría, lo axial y la ortogonalidad; se veneran las superficies diagonales y dinámicas, los espacios no-cartesianos, las superposiciones, intersecciones y dislocaciones formales; se tensionan las formas, se artificializan los materiales y se repiensen los límites espaciales en un nivel formal, funcional y virtual.

Al final, tal como refiere Manuel Gausa, “se trata de **virtuales paisajes manipulados que remiten a la naturaleza vacante de los espacios libres intersticiales** y, en último término, a la propia definición de paisaje como fondo, como escenario y como construcción a un tiempo: **paisajes, pues, dentro de otros paisajes. *Lands in lands.***”³⁷

El espacio arquitectónico se dinamiza y se vuelve complejo y fluido, y se disuelven las categorías dialécticas dualistas de la caja arquitectónica tradicional o modernista entre figura-fondo, interior-exterior, horizontal-vertical, edificio-plano del suelo, espacio privado-espacio público, etc. El sistema arquitectónico *figural* -translúcido, evanescente y fluido- reemplaza al objeto *figurativo* transparente modernista: la *caja transparente* se dinamiza, se pliega y repliega, se desplaza, se superpone, se

³⁷ Manuel Gausa, Vicente Guallart, Willy Müller, Jose Morales, Fernando Porras, Federico Soriano; *Diccionario Metapolis de la Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001, p.585. Subrayado de la doctoranda.

mezcla, se interrelaciona, se disuelve. Es decir, la *transparencia literal y fenomenal* (anunciada por Colin Rowe, Robert Slutzky), perceptiva e interpretativa, da lugar al **“efecto fenomenológico de lo translúcido”** (anunciado por Jeffrey Kipnis) en el concepto, en la forma y en el uso del espacio. Se pone en causa el sentido, lo racional y lo sencillo frente al sinsentido, irracional, misterioso y complejo, tal como ha referido Humberto Eco en su texto *“Lo irracional, lo misterioso, lo enigmático”*³⁸; la geometría euclidiana frente a la geometría topológica; el orden de la forma coherente y autónoma frente al desorden/caos de los sistemas fractales o indeterminados; la función autónoma frente a la función híbrida; y se propone una **franja intersticial, fronteriza y ambivalente** donde todo se puede religar, enlazándose, mezclándose o incluso fundiéndose.

Se desarrollan “arquitecturas tensionadas, inestables y fluidas”, aunque con mayor o menor grado de dinamismo o consistencia formal-espacial, y emerge un tipo de construcción más allá de lo puramente denso, macizo y estático, así como de lo puramente transparente, objetivo, ligero, racionalizado y mensurable. Se realiza una concepción arquitectónica congénita a la “edad del aire” como la define Sloterdijk, y se manifiesta una “arquitectura de flujos” entre densidad y sutileza –gaseosa por sus límites evanescente/difusos, y líquida por sus espacios fluidos, flexibles, efímeros, intercambiables e interactivos–, una arquitectura que literalmente refleja el **“efecto fenomenológico de lo translúcido”** de Kipnis, a través de un **“alucinante espectro de reflexiones, refracciones y difracciones formales”** que caracterizan el objeto arquitectónico y **“que ya no obedecen a un sentido de origen o direccionalidad sencillo”**³⁹.

Citamos a continuación algunas obras de arquitectura actual importantes en la evocación de este “efecto fenomenológico de lo translúcido”, entendido de modo más o menos literal: la *Fundación Cartier* en París de Jean Nouvel, por sus transparencias-translúcidas, reflejos y refracciones; la *Mediateca* en Sendai de Toyo Ito, por sus fluidas, difuminadas y flexibles articulaciones espaciales, polivalencias funcionales y límites sutilmente difusos y evanescentes; la *Casa Moebius* del UN-Studio (Van Berkel & Bos), por la más o menos explícita dinámica espacial, formal, material y funcional en continuidad y contigüidad entre interior-exterior e interior-interior; la *Galería de Vidrio y Video* de Tschumi, por constituir un “espacio-experiencia” intersticial y *figural*, impreciso, que **“no es figura ni fondo” sino “algo entre ellos”**, sencillo y complejo a la vez, entre sujeto-objeto-evento, interior-exterior, materialidad-inmaterialidad, noche-día, un lugar paradójico de coherencia, multiplicidad y fragmentación por su ambigüedad, reverberación, reversibilidad, translucidez y velocidad; la *Galería*

³⁸ Umberto Eco, *“O Irracional, o Misterioso, o Enigmático”* en AAVV, *Balanço do Século*, Ciclo de Conferências promovido pelo Presidente da República, Empresa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1990.

³⁹ Jeffrey Kipnis, texto *‘P-Tr’s Progress’*, revista *El Croquis*, *Peter Eisenman 1990-1997*, n°83, El Croquis Editorial, Madrid, 1997, p.42. Subrayado de la doctoranda.

Storefront de Steven Holl y Vito Acconci por su fachada dinámica e interactiva –*muro interfaz participativo*, una “*inside-out facade*” como dice el propio Holl– en lo formal, lo espacial, lo lumínico, lo perceptivo y lo funcional: una bisagra interactiva entre la parte y el todo, la arquitectura y el arte; la *Iglesia de Santa Maria* de Siza, por sus intencionales, aunque subliminales, tensiones dialógicas espacio-formales, lumínicas y perceptivas; el *Cementerio* en Igualada de Miralles y Pinós, por sus, a la vez, fluidas y laberínticas ambigüedades espaciales, capaces de traducir casi literalmente el diagrama matricial que les dio origen; muchas de las obras donde los pliegues y los repliegues, el orden fractal, la matriz rizomática, y las interrelaciones y entrecruzamientos de mallas son estrategias proyectuales de base, como por ejemplo el *Museo Guggenheim de Bilbao* de Gehry, el *Museo Judío de Berlín* de Libeskind, la *Terminal Internacional de Yokohama* de los FOA, el *Maxxi–Museo de Arte Contemporáneo de Roma* o la *Terminal de Tranvías en Estrasburgo* de Hadid; y casi todas las obras de Eisenman, por su concepto base –el *in-between*–, por sus inestables geometrías no euclidianas y dinámicas espacialidades interceptadas y no cartesianas; entre otras tantas obras contemporáneas a las que aquí nos hemos referido y que no cabe mencionar en este momento.

Esta es una arquitectura que despunta bajo el nuevo **pensamiento de la complejidad**, que puede ser al final un **pensamiento de matiz figural**, en tanto que “**huella legible**”, si así se le puede definir: “Hablando desde el plano relativo de la historia de las ideas o de la civilización, llegamos a un punto en que la interrogación sobre un concepto filosófico de sentido, significado e interpretación abre una dimensión radicalmente nueva. (...) en el contexto de sus notas sobre los dibujos hechos bajo influencia de la mescalina, Henri Michaux ha dicho que las líneas, las palabras, los colores distribuidos en una página, es decir, la figura que ahí se perfila, tiene siempre un sentido, pero un **sentido que ya no debe ser entendido a la luz del entendimiento clásico, sino como una “huella legible”**: esas líneas, palabras, etc. se exponen a la vista, están abiertas a todo tipo de proyecciones y comprensiones empáticas, podemos penetrarlas vibrando en ellas y participar en su energía.”⁴⁰

Esta huella legible se formaliza en tanto que una **franja intersticial borrosa**, un campo de fuerzas entre paisaje-ciudad-edificio, entre interior y exterior, entre natural y artificial, entre real y virtual, entre lo más ínfimo y lo más global, en definitiva, **entre hombre-percepción-imaginación-interacción-espacio**.

| 511

Cada vez más en la arquitectura actual, y gracias a los desarrollos de la tecnología informática, **los lugares han empezado a conquistar el estatuto de “lugares intermedios”**, dejando de ser meramente pensados y definidos como “objetos arquitectónicos”, o incluso, como ha dicho

⁴⁰ Hans-Jürgen Heinrichs, en Peter Sloterdijk, H-J. Heinrichs, *O sol e a morte*, Relógio D'Água, (1ª ed. 2001, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main) 2007, p.207-208. Traducción y subrayado de la doctoranda.

Manuel Gausa, “topografías operativas” donde se puede operar, para convertirse en “topografías y espacialidades intersticiales”: **lugares fronterizos** que se sirven tanto de la morfología como de la topología para conquistar nuevas espacialidades con la pretensión de salir de la estricta operación de “*morphing*”/formación para con ella explorar la de “*spacing*”/espaciamento; **lugares de intercambio e inscripción**, de límites –conceptuales, formales y funcionales– imprecisos, donde la forma es más matriz que estrictamente configuración.

De la identidad a la relacionalidad, de la representación a la presentación (participativa, interactiva, implicada), son **arquitecturas que proponen “otros espacios”** que, al final, más que espacios, son topografías y espacialidades intersticiales, de tensión, transición, transformación, relación, intercambio e interacción. Arquitecturas que generan lugares hápticos entre lo matricial y lo objetual, la coherencia y la ligereza, la densidad y la desaparición, la definición y la disolución; arquitecturas cuyos espacios parecen referir a lo líquido: como flujos, huellas o indicios, listos para ser indagados, recreados o experimentados. Son arquitecturas donde emerge el valor, ya no solamente del “plano”, de la “configuración” y de la “transparencia”, sino sobre todo del “proceso”, del “espacio” y de la “relación” –de las “espacialidades”– en sus interrelaciones con los usuarios y demás contextos. Arquitecturas que proponen **lo intermedio como lugar** donde la forma es entendida más como matriz que como configuración y el espacio se vuelve no-objetivo; arquitecturas que operan intencionalmente entre lo artificial y lo natural, lo real y lo virtual, lo visible y lo invisible, el sentido y el sinsentido, el ser y el devenir.

Son **topografías y espacialidades intersticiales**, lugares intermedios que de un modo u otro anuncian las metáforas de lo translúcido y su efecto fenomenológico, de la penumbra y su impreciso espesor, y de la espuma y su miscibilidad de materias más opuestas (cf. capítulo II, 4.); lugares que se estriban tanto en el concepto de *zona de indiscernibilidad* o *indecibilidad* que refiere Deleuze, en el de *imagen-flujo* de Buci-Glucksmann, como en el de *suspensión-entre* de Sloterdijk, o en el de *espacio no-objetivo* del que habla José Gil; lugares que evocan la perplejidad, la imaginación y la interacción de sus usuarios o visitantes y se plasman en la arquitectura contemporánea como **tropos de lo intersticial**.

lo intermedio en el monumento de Berlín de Eisenman | Capítulo V

“Bueno, espero que todavía haya más disputa y debate. Si de repente todo el mundo hubiera estado feliz y contento con este Memorial, habría hecho algo mal.”

Peter Eisenman,

entrevista: *"It's the otherness, the difference, that matters to me"*, en Hanno Rauterberg, *Talking Architecture*, 2008

Memorial de los judíos asesinados en Europa, Berlín, Peter Eisenman | 1998-2005

“Durante mucho tiempo este fue un lugar de imposibilidad. Lo incomprensible fue comprendido; lo inimaginable imaginado. Un monumento a los judíos asesinados en Europa, un vasto lugar de conmemoración fue planeado en el corazón mismo de la capital de Alemania, Berlín. Muchos se opusieron y por muchas razones. Algunos porque sintieron que cualquier tratamiento estético del Holocausto serviría únicamente para hacerlo más tragable; otros porque creían que Alemania estaba tratando de enterrar su enorme culpa bajo una enorme obra de arte. Hubo también quienes aconsejaron no ‘monumentalizar la infamia’ (Martin Walser) o predijeron que el memorial reavivaría el antisemitismo. Y todo el mundo se preguntaba si es que era posible encontrar la forma adecuada, y no digamos ya el diseño adecuado.”

Hanno Rauterberg¹

1. EL MONUMENTO COMO MATRIZ: UN LUGAR DE INDICIOS

“En la relación del cuerpo con el espacio, el edificio no es el único lugar arquitectónico. Todo el contexto es arquitectura.”

Pierre Pellegrino²

1.1. LA MATRIZ CONCEPTUAL: EL *ESPACIO-MATRIZ*

El Monumento a las víctimas del holocausto *Memorial de los judíos asesinados en Europa*, en Berlín, proyecto general del estudio de Peter Eisenman, está constituido por dos zonas distintas: la zona exterior en la superficie –el extenso campo de las estelas (bloques de hormigón)–, que ocupa un área de tres campos de fútbol; y la zona del museo –*Centro de Información*– que se halla en el nivel inferior bajo la zona de las estelas, y que se corresponde con un área pequeña en relación con la zona superior exterior, como se puede observar en las imágenes anexas.

Mientras que la zona superior de las estelas de hormigón fue diseñada por Peter Eisenman (inicialmente con el apoyo del escultor Richard Serra), el espacio interior, el Centro de Información, compuesto por salas de exposición, recepción y servicios, fue diseñado por un estudio de arquitectura diferente.

¹ Hanno Rauterberg, “*Building Site of Remembrance*”, en Eisenman Architects, *Holocaust Memorial Berlin*, Lars Müller Publishers, Baden, Suiza, 2005. Trad. de la doctoranda.

² En Josep Muntanola Thornberg, *Topogénesis – fundamentos de una nueva arquitectura*, UPC, 2000 (1ª ed. Anthopos, París, 1996), p.12.

1.1 |

1.2 |

1.3 |

1.4 |

1.5 |

1.6 |

La matriz geométrica estructurante del Monumento está formada por una malla regular de paralelepípedos y la superficie topológica y ondulante del suelo, que se desplazan por movimientos intencionales y aleatorios.

1.1.1. El lugar-monumento indicio *versus* el monumento-objeto icónico

El “monumento-objeto” tradicional se entiende por su iconicidad o por la imagen simbólica que representa. Lo podemos entender casi de inmediato, sin necesidad de movernos a su alrededor. El monumento-objeto tradicional es visto y entendido simultáneamente. Es decir, no es “entendido en el tiempo” a través de un recorrido en el espacio, como lo ha sido todo el objeto arquitectónico tradicional anterior a la introducción de la transparencia del cristal o de los planos móviles; o como, en cierta manera, requiere toda experiencia en los lugares arquitectónicos, una experiencia en el tiempo y el espacio, para ser percibida, entendida y ocupada. Es decir, en esa experiencia del sujeto y su conocimiento del espacio existe una continuidad espacio-temporal, un “espacio-tiempo *continuum*”, que se define como la cuarta dimensión: el movimiento del sujeto alrededor del objeto.

En este contexto, y como sostiene Eisenman, la especificidad del Monumento de Berlín (como denominamos al *Memorial*) reside en que requiere una experiencia en el tiempo que a la vez perturba o destruye la idea de un entendimiento en el espacio-tiempo *continuum*. Por tanto, **cada experiencia del sujeto en él, accionada por una búsqueda de entendimiento, será siempre diferente, imprevisible y desconcertante, pero consiguientemente, nueva, sugestiva e inspiradora**, toda vez que ese entendimiento nunca llegará: “El tiempo de la experiencia del individuo será el mismo hoy y dentro de unos años. El monumento no concede otro entendimiento del Holocausto porque no hay entendimiento posible. El tiempo de este monumento, su propia duración desde la superficie superior hasta el suelo, es distinto del tiempo de nuestra experiencia de él. En este contexto, **no hay nostalgia, no hay recuerdo del pasado, solo la memoria viva de la experiencia individual en el monumento. Uno tiene la sensación de estar perdido en un espacio donde perderse es literalmente imposible**. Este sentimiento de estar perdido es una disyunción en el tiempo.”³

Cualquier tentativa de representar el horror, la irracionalidad e inhumanidad revelada en el Holocausto, o bien la enorme indignación y dolor que se ha quedado en la memoria de quien lo ha vivido, es desde luego un intento fracasado, bien sea mediante un monumento-estatua (icónico o no), o bien a través de cualquier otro tipo de representación. Y aún más restrictivamente, para Eisenman, cualquier

³ Peter Eisenman, “*Time Warps: The Monument*”, en revista *Anytime*, Cynthia C. Davidson (Editor), Anyone Corporation, Nueva York; The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, England; 1999, p.256. Trad. y subrayado de la doctoranda.

tentativa de representación del horror del Holocausto en los modos de la arquitectura tradicional resulta inevitablemente inadecuada: “El Holocausto no puede ser recordado bajo la forma de un objeto o lugar del pasado que representa una nostalgia por el objeto mismo, porque el Holocausto rompió para siempre la nostalgia del recuerdo. El **recuerdo del Holocausto** hoy solo puede ser una **condición viva** en la que el pasado permanece activo en el presente. En este contexto **nuestro monumento intenta presentar una nueva idea de recuerdo distinta de la nostalgia**. Para conseguirlo, **el tiempo de nuestro monumento, su duración, se hace distinto del tiempo de la experiencia humana o de cualquier posible entendimiento**. Es casi como si el monumento icónico hubiera implosionado para convertirse en el **monumento indexado**.”⁴

Tampoco es un monumento funerario o conmemorativo, que son los dos tipos de monumento tradicional. Ni tampoco una transfiguración del objeto cotidiano en objeto simbólico, como pretenden ser la mayoría de los monumentos contruidos. No ha sido pensado para agradar a ningún gusto, grupo o clase social; ni para tener algún significado en algún campo específico. Es decir, a diferencia de la relación más o menos directa entre significante-significado típica de un monumento como símbolo colectivo (según el profesor Marchan Fiz, eso es el “monumento intencional”) o entre significante-significación (cuando se proponen múltiples significados: esto es el “monumento no-intencional”) del monumento tradicional o convencional, que siempre se insiere en un campo específico (campo de la arquitectura⁵, escultura, poder mediático, etc.), **la intención primera de este Monumento de Eisenman ha sido la de no significar ni simbolizar nada en concreto, desvirtuando cualquier relación cerrada entre forma-contenido significativo**. Tampoco se ha pretendido que se constituyese como un elemento destacado en la ciudad, aunque entre un desvelarse y esconderse tenga una presencia relativamente impactante en el lugar donde se ubica.

No es figurativo, como la estatua de la libertad en Nueva York, o como la torre Eiffel en París, ni abstracto, como el monumento elemental de Richard Serra en Alemania, o el “vaciado conceptualista” de Venturi en Filadelfia, **sino que se revela como una condición intermedia *figural*** (en su modalidad “lunar/nocturna”; cf. capítulo II, 5.3) y ligeramente flotante entre la matriz rectangular abstracta y la alusión a una idea de cementerio: **entre una posible “figuración” (alusión a las tumbas/cementerio) y una rigurosa “abstracción” (la geometría implacable de la malla rectangular)**.

⁴ Peter Eisenman, “*Time Warps: The Monument*”, *ibidem*, p.255. Trad. y subrayado de la doctoranda.

⁵ En este caso el monumento pasa a constituirse como un problema de la arquitectura y de la ciudad, como lo eran muchas obras del expresionismo visionario o del constructivismo soviético. Se asumen como elementos destacados en la ciudad o como “coronas de la ciudad” como lo ha referido Bruno Taut en su libro *La corona de la ciudad*.

Sin pedestal, sin palabra ni escritura, sin referencialidad dirigida o referente simbólico específico, y pretendiendo ser a un tiempo banal y distintivo, figurativo y abstracto, intencional y no-intencional, acto del presente y memoria del pasado vivida en el presente, el Monumento de Eisenman se “presenta” (y no “representa”) como un **monumento desconcertante entre lo referencial y lo no-referencial, que funda un “lugar” de permanente tensión, un espacio de perplejidad, contemplación e interacción.**

Es un lugar a la vez “flotante” (en referencia al concepto de “imagen-flujo” de Cristine Buci-Gluksmann) y “denso”, tanto inestable como estable, donde nuestro cuerpo se conmueve, nuestra mente se siente intrigada y nuestra imaginación se despierta. Un lugar que se constituye como monumento, un ***lugar intermedio y fronterizo*** entre un espacio-tiempo real y otro virtual, entre el mundo conocido y el mundo misterioso o inefable, entre la tensión angustiante de un pasado sentido en el presente, un presente vivido en perplejidad y la expectativa de una posibilidad de entendimiento. Se funda en tanto que ***franja intersiticial***, como diría Eugenio Trías, a la vez en presencia (dada por su condición objetual manifestada) y en potencia (dada por su condición matricial o generativa, estructurante y orientadora, y no completamente plasmada) que se revela en una formación *figural* metafóricamente imprecisa o borrosa, como diría Deleuze, que no es ni figurativa ni abstracta.

2 | MONUMENTO A LAS VÍCTIMAS DEL HOLOCAUSTO, Matrices formales-conceptuales, Berlín, 1998-2005, Peter Eisenman

Entre elemento y sistema, retícula y pliegue, masa y fractura, vertical/horizontal y diagonal, en una geometría topológica y euclidiana, estructura y dislocación, dibujo y desdibujamiento, intencional y aleatorio, instalación, arquitectura y paisaje, el monumento se instala entre la coherencia del estructuralismo y el desgarramiento de la deconstrucción, el minimalismo más puro y la fragmentación ordenada, en tanto que resultado de una búsqueda de una condición conceptual, espacio-formal y funcional diferente.

3.1 ||

3.2 |

3.3 |

3.4 ||

3.5 |

3.6 |

3.7 |

Con esta obra **Eisenman pretende dislocar la idea de monumento**, proponiendo, en lugar del tradicional monumento-objeto historicista que “representa” algo (la estatua o la pieza escultórica), **un lugar-monumento pasible de ser experimentado/ocupado, que ya no pretende representar sino solo “presentar”**; un “lugar de la memoria” como él mismo explica, que es un paisaje, una arquitectura, una instalación y monumento a un tiempo. La intención primera ha sido la de reinventar otra condición/idea de monumento que fuera capaz de desestabilizar y dislocar cualquier convención o “certeza” institucionalizada (como de alguna manera todavía lo es el monumento-estatua, o el actual poder icónico de las imágenes o de los media), y activar otras posibilidades de homenajear a las personas o hacer presente una memoria.

Así pues, en este Monumento de homenaje a las víctimas del Holocausto no se ha pretendido nada específico, significativo, explícitamente descifrable o icónico. Ni tampoco levantar un monumento que “significara” o “simbolizara” el horror del Holocausto, sino antes bien lo que se ha pretendido es crear un lugar que se “presenta/constituye” como un espacio desplazado, desconcertante y sin fundamentación lógica alguna, tal como fue el Holocausto; un lugar “dislocador” de la tradicional noción de monumento; **un lugar intermedio figural -intersticial, fronterizo, impreciso-, sugerente, inesperado**, que de alguna forma fuera capaz de ligar el tema de un pasado concreto a un futuro imprevisible. Un “**lugar de indicios**” que cada visitante pueda experimentar a su manera. Un **lugar inexplicable donde se intercalan la lógica y la no-lógica, la razón y la sinrazón, la función y la no-función, lo previsto y lo inesperado, el sentido y el sinsentido**, puesto que, como dijo Eisenman, con relación al Holocausto no hay ninguna verdad que proclamar, ni ningún significado que entender. No es posible asimilar o incluir realmente en nuestro sistema psíquico lo que ocurrió en el Holocausto, y esto es algo que siempre nos hace sentir perturbados e impotentes.

Pero en realidad lo más relevante en el Monumento es precisamente que de alguna manera experimentamos ese sentido de impotencia y sentimiento de pérdida y/o perdición: nos sentimos desconcertados. El simple hecho del Monumento de constituir un “lugar” vivible/experimentable/ocupable física, psíquica y mentalmente, y de no ser una estatua para ser vista o contemplada, provoca en los visitantes en particular, y en la sociedad en general, **una experiencia inquietante y provocadora**, que se ve reforzada con la alusión del lugar a un cementerio dada por la inmediata asociación que se hace de los múltiples bloques de hormigón armado visto con las tumbas, y también por el hecho de ubicarse en Berlín, ciudad que sufrió enormemente los efectos de la guerra.

Por todo lo referido anteriormente, este Monumento de Eisenman va en contra de lo que normal o convencionalmente se esperaba de un monumento. Sin sentido de ocasión, sin ningún objetivo discernible, sin entrada ni salida, sin configuración definida, sin iconos ni significado, este lugar ni siquiera cumple la función de poder albergar cualquier tipo de ceremonia (de estado u otras con menor número de personas), ni tampoco sirve para tender coronas de homenaje. Como ha comentado

Rauterberg, no hay literalmente ningún espacio para este tipo de gestos, ni entre las estelas, por ser muy apretado, ni en el *Centro de Información* subterráneo ubicado en el piso inferior, por estar separado de la zona superior de las estelas.⁶

El proyecto del Monumento no tuvo en cuenta la tradicional lógica de la ceremonia o de la atención enfocada/direccionada, ni siquiera la creencia de que un Monumento debe constituirse como un lugar/objeto majestuoso o esplendoroso. En realidad su grandeza y su valor residen precisamente en el hecho de haberse evitado lo grandioso, de ser un espacio autónomo, **un lugar sin significado reconocible; un lugar de indicios y no de signos o significados; un lugar desvinculado de la convencional idea de recuerdo o memoria y de ritual de celebración o ceremonia;** un lugar que se abre al deambular, individual y solitario, aunque rodeado por mucha gente, donde cada uno, en su propia reflexión, puede celebrar, homenajear o contemplar a su manera.

Al final la grandeza de este Monumento reside en **su humilde condición de “inesperado”, donde nada es para ser entendido, comprendido o visto**, como ha comentado Rauterberg: **“Todo lo que se ve aquí es que no hay nada que ver. Y eso es un logro significativo en sí mismo.”**⁷ Y donde, en el medio de todo el revoltijo dado por la amplia, densa e inestable espacialidad formada por la mareante multiplicidad de llenos (bloques) y vacíos (recorridos), siempre estamos a un tiempo atentos (presentes) y en continuo conflicto (esperando en perplejidad lo inesperado y el entendimiento), es decir, con todos nuestros sentidos despiertos, en una permanente tensión más o menos sutil.

Es un **lugar intencionalmente intersticial e inestable**, donde tanto fuera (lejos o cerca) como dentro (entre los bloques), y a pesar del fuerte contraste dado por la malla rectangular ortogonal a través del lleno-vacío, masa/sólido-aire, superficie-profundidad, todo el espacio nos parece cohesivo y orgánico. Un lugar cuya experiencia nos trae una sensación rara, dado que entre los bloques macizos nos sentimos a la vez protegidos y acogidos por constituir un lugar de refugio, mareados por su multiplicidad y densidad casi homogénea, y desconfiados por la ansiedad y perplejidad de poder perdernos o de no entender nada.

524 | La imprecisión de sus contornos o límites viene dada por una pérdida de profundidad de los bloques de hormigón que se hunden en la superficie del suelo, así como por la introducción de unos pequeños árboles que parecen hacer la continuidad del parque Tiergarten y que se vuelven más escasos, pareciendo incluso que se “disuelven”, a medida que se adentran en el campo del Monumento.

⁶ Hanno Rauterberg, *“Building Site of Remembrance”*, en Eisenman Architects, *Holocaust Memorial Berlin*, Lars Müller Publishers, Baden, Suiza, 2005.

⁷ Hanno Rauterberg, *op. cit.*, Suiza, 2005. Trad. y subrayado de la doctoranda.

1.1.2. Zona de inestabilidad intermedia: un *time warp* entre memorias

En su libro *Mason & Dixon*, Thomas Pynchon defiende que “el tiempo es el espacio que no es visto”. A propósito de esta afirmación Eisenman se pregunta: ¿podemos entonces entender el tiempo como una condición del espacio? Y nosotros nos podríamos hacer la pregunta contraria: ¿el espacio es una condición del tiempo? En fin, son preguntas que aún a día de hoy no tienen respuestas plausibles; nos conducen a la especulación, la reflexión y deliberación. Al final lo importante es que el tiempo siempre ha estado vinculado al espacio, así como a su vez el espacio lo ha estado al tiempo.

Y fue especulando sobre esta **relación espacio-tiempo** como Eisenman empezó el proyecto de este Monumento. En su conferencia “*Time Warps: The Monument*”⁸ señala que hoy en día el tiempo ya no está constreñido a la ubicación como había estado anteriormente, pues por un lado el desarrollo de la tecnología ha aumentado la velocidad de viaje, y por otro las cuestiones políticas, económicas y sociales de nuestra actual sociedad han vuelto el tiempo independiente del espacio. En términos genéricos **en las sociedades desarrolladas actuales el tiempo se ha convertido en una determinación arbitraria y relativa.**

En la arquitectura, más específicamente, el tiempo y el espacio siempre se han vinculado con la relación entre el sujeto, el que experimenta/ocupa/habita, y el objeto arquitectónico. Desde siempre en

4.1 |

4.2 |

4 | UN *TIME WARP* ENTRE MEMORIAS

4 1 | Cementerio judío, Monte de Getsemaní, Jerusalén 4 2 | Monumento a las víctimas del holocausto, matriz formal-conceptual, Berlín

la historia de la arquitectura el conocimiento *in loco* del objeto arquitectónico implicaba un recorrido/ /movimiento del sujeto en el espacio. Es decir, una experiencia del sujeto en el objeto sincrónica en términos de espacio, tiempo y conocimiento. El espacio/tiempo/conocimiento se vinculaban en una única relación secuencial dada por el movimiento del sujeto. Y este recorrido en el espacio, traducido

⁸ Peter Eisenman, “*Time Warps: The Monument*”, en revista *Anytime*, Cynthia C. Davidson (Editor), Anyone Corporation, Nueva York; The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, England; 1999.

5.1 |

5.2 |

3.3 |

5.4 |

5.5 |

5.6 |

en conocimiento o entendimiento del sujeto, era ordenado por los referentes formales implícitos en el objeto: eje, malla, *promenade architecturale*, tan evocada por Le Corbusier, elementos destacados, etc.

Sigfried Giedion, en su *Espacio, tiempo y arquitectura*, relaciona las consecuencias de los descubrimientos científicos de comienzos del siglo XX en matemáticas y física con lo que ocurría en la arquitectura. Correlaciona el entonces recién descubierto **concepto científico de espacio-tiempo, entendido como un *continuum* autónomo de cualquier experiencia subjetiva** (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio), con la transparencia del cristal en la arquitectura moderna. Es decir, para Giedion espacio-tiempo y transparencia del cristal en arquitectura se vinculaban a un mismo concepto: el de **simultaneidad**.

La introducción de la transparencia en el objeto arquitectónico ha vuelto innecesario el recorrido del sujeto para su entendimiento del espacio. Con la transparencia del cristal el sujeto podría conceptualizar el interior e interior del edificio simultáneamente. El tiempo perceptivo, de conocimiento, y el tiempo narrativo secuencial del recorrido se desplazan. La transparencia introduce la cuarta dimensión en la arquitectura: el espacio se entiende de pronto sin necesidad de una dislocación física en secuencia temporal. La modernista casa de cristal de Phillippe Johnson es un buen ejemplo de la materialización del concepto de espacio-tiempo en el objeto arquitectónico. Por un lado, interior y exterior se hunden perceptivamente por la transparencia de los muros exteriores de cristal. Estar dentro significa en términos conceptuales lo mismo que estar fuera en el bosque, y lo mismo ocurre al revés: se está fuera y dentro a la vez. Por otro lado, el hecho de que el espacio interior no tiene divisiones rígidas (excepto la zona de los aseos) y es fácilmente reajutable y adaptable a nuevas organizaciones y usos (flexibilidad espacial y polivalencia funcional permiten una relación de mayor correspondencia y simultaneidad perceptiva, formal y funcional de todos los espacios) constituye otro aspecto del concepto de espacio-tiempo en la arquitectura.

Sin embargo, , para Eisenman esta transparencia literal dada por el cristal le parece ya una formalización del “espacio-tiempo” en la arquitectura ingenua en la actualidad, dados los desarrollos realizados en las últimas décadas en el ámbito del espacio y tiempo virtuales. Según Eisenman en la actual época post-estructuralista, la arquitectura se ha vuelto crítica en cuanto a las concepciones clásica y modernista del espacio y el tiempo, pues el tiempo ya no está necesariamente delimitado por el espacio. Para Eisenman en la contemporaneidad el tiempo puede habitar el espacio o correlacionarse con él de maneras que nunca fueron conceptualizadas en la arquitectura. Da como ejemplo el espacio-tiempo virtual de la Internet/Web que, aunque no sea posible en la arquitectura, ya existe como posibilidad conceptual.

Otro ejemplo de referencia de posible relación entre tiempo y espacio patente en la reflexión de Eisenman son los **dos tipos de tiempos** defendidos por Henry Bergson en su libro *Memoria y materia*

(1896): el “tiempo cronológico o narrativo” y el “tiempo de duración”. Según comenta Eisenman, con la distinción que hace entre estos dos tiempos Bergson introduce la posibilidad de una diferencia entre el **“tiempo del objeto”** y el **“tiempo de la experiencia del sujeto”**. Para explicarlo se remite a la disolución de un cubo de azúcar en el agua: ahí se puede distinguir el “tiempo de duración del cubo” –tiempo del objeto– y el “tiempo de percepción del sujeto del evento” –tiempo de la experiencia del sujeto. En el tiempo cronológico o narrativo, la diferencia se da en términos de nivel/grado (lo que Bergson llama diferencia en grado), mientras que en el tiempo de duración la diferencia es de cualidad o tipo (lo que Bergson denomina diferencia en especie).

Especulando, Eisenman defiende que los dos tipos de tiempo de Bergson pueden proponer en la arquitectura una posible disyunción entre el tiempo de duración (el que está implícito en el objeto/edificio) y el tiempo de percepción (del sujeto), aunque el objeto arquitectónico es normalmente experimentado a través del tiempo cronológico/narrativo.

El Monumento de Berlín se plantea en esta conjetura de diferentes condiciones temporales propuesta en los **dos tipos de tiempo** de Bergson, así como en los **dos tipos de memoria** de Marcel Proust referidos en su *Remembrance of Things Past*: “memoria nostálgica”, el recuerdo que cada uno “quiere” hacer del pasado, y “memoria viva”, activa en el presente y sin nostalgia.

La idea base era que el Monumento se constituyera como un bucle o vórtice espacio-temporal en tanto que **un time warp de tiempos y memorias**, o mejor, como un espacio que se presentara a sí mismo como ese *in-between* entre distintos tiempos y memorias: **una zona de inestabilidad intermedia**.

Por ende el Monumento se compone de dos sistemas que interaccionan entre sí para definir una **zona de inestabilidad intermedia** espacio-temporal. Espacialmente esta zona de inestabilidad e irregularidad se instala entre el terreno y el plano definido por los topos de los bloques, para, según Eisenman, crear una diferencia perceptiva y conceptual entre la topografía y el plano superior artificial de estos bloques. La dimensión temporal de esta zona intermedia viene dada, por un lado, por todas sus **múltiples posibilidades laberínticas de recorrido**, y por otro, por la **simultaneidad o cruce de dos tipos de memoria o dos tipos de cualidades temporales**, a las que Eisenman se refiere con la expresión **“time warp”**⁹, entendida como **bucle, desdoblamiento o discontinuidad temporal**. Con esta expresión Eisenman hace alusión a Henry Bergson por un lado, por un “tiempo cronológico”, narrativo y objetivo (el hecho del Holocausto), así como por un tiempo psicológico y subjetivo (el “tiempo de duración”), que es un tiempo sentido y vivido interiormente (su impacto en la psique de

⁹ Cf. Peter Eisenman, *“Time Warps: The Monument”*, en revista *Anytime*, Cynthia C. Davidson (Editor), Anyone Corporation, Nueva York; The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, England; 1999.

cada uno de nosotros). Por otro lado alude a Marcel Proust, por una “memoria nostálgica”, por como queremos recordar (en tanto que imagen de dolor del pasado), y por una “memoria viva”, formalmente presente y reconocida en el Monumento (“recuerdo del Holocausto” o de su irracionalidad o sinsentido, a través de la “perturbación” o “estímulo” que el Monumento provoca/activa *in situ*).

“El contexto para nuestro monumento en Berlín es la enormidad de lo banal. Sugiere que cuando un supuesto sistema racional y ordenado crece fuera de escala y excede su propósito inicial, de hecho pierde contacto con la razón humana. Nuestro uso de una malla de pilares densa y aparentemente regular ya no es garantía de coherencia entre el espacio y el tiempo. Más bien **esta malla empieza a revelar las perturbaciones innatas y el potencial para el caos en todos los sistemas de aparente orden, para mostrar que todos los sistemas de orden cerrado están destinados a fracasar**. Este potencial se manifiesta como una disyunción entre el tiempo del proyecto (objeto), es decir, su tiempo interno, y la experiencia del sujeto del proyecto (objeto).“

Peter Eisenman ¹⁰

La **matriz estructurante del Monumento**, que tiene por base una malla rectangular ortogonal inicial, está compuesta por tres órdenes geométricos distintos: la superficie del suelo, el volumen constituido por los bloques de hormigón (a los que Eisenman llama estelas), y la superficie definida por el topo de estos bloques. La malla rectangular inicial de dimensiones regulares formaliza los aproximadamente cuatro mil bloques de hormigón paralelepípedicos, y consecuentemente la superficie del suelo y la del topo de los bloques, como se puede analizar en los dibujos e imágenes en anexo.

6 | MONUMENTO A LAS VÍCTIMAS DEL HOLOCAUSTO, Berlín, 1998-2005, Peter Eisenman

Los bloques de hormigón macizos, en color natural y textura sutilmente variable, tienen como dimensiones fijas 2.30 m de largo por 0.92 m de ancho, y una altura que varía desde 0.00 m hasta 5.00 m. Están distanciados entre si por 0.92 m, posibilitando únicamente en casi toda la superficie exterior del Monumento el pasaje de una sola persona cada vez. La superficie del suelo es irregular

¹⁰ Peter Eisenman, *idem*, London, England; 1999, p.3. Trad. y subrayado de la doctoranda.

7 | MONUMENTO A LAS VÍCTIMAS DEL HOLOCAUSTO, Berlín, 1998-2005, Peter Eisenman

y sinuosa, llegando a alcanzar en algunos lugares 3.00 m de profundidad bajo el nivel de la calle. **Como un inmenso mar que sutilmente oscila con la brisa**, la superficie de los topes de los bloques es igualmente irregular y ondulante aunque de forma y posición distintas. Ya no es definida por un alineamiento de líneas curvas marcadas en una superficie, sino por el entretejido y flotante movimiento aleatorio de los casi 4000 planos superiores de las estelas de hormigón con los volúmenes de vacío que entre ellos formalizan una ausencia fuertemente presente.

La irregularidad entre estas dos superficies provoca una tenue inclinación entre las estelas que, según explica Eisenman, es de tres grados con relación a su intersección ortogonal con la pendiente del suelo. De este modo las dos superficies ondulantes y topológicas, que vibran divergentemente en distintas posiciones y direcciones en el espacio, organizan entre ellas **una zona de débil inestabilidad** a la que Eisenman llama **zona de inestabilidad intermedia**, cuya característica base es la permanente tensión que, no siendo **ni homogénea ni heterogénea, ni débil ni fuerte, surge de la consonancia y disonancia implícitas en toda la matriz geométrica**. Esta sutil tensión genera una divergencia perceptiva y conceptual entre aquellas tres entidades, y destruye el rigor ortogonal y cartesiano de la malla inicial. Se formaliza un espacio dinámico y multidireccional en el que, incluso siendo no cartesiano, existe una alusión a lo cartesiano, ortogonal y estable.

“No hay un único lugar para entrar, un único lugar para salir; no hay centro, ningún objetivo que alcanzar. **No es ni laberíntico ni tiene una jerarquía. Más bien el campo destruye la jerarquía y la intencionalidad del movimiento.** Así destruye la ilusión de seguridad del orden de la malla regular interna así como de la estructura de malla de las calles de Berlín. Esto contribuye a que sea **un lugar de pérdida, contemplación, un vacío de memoria en el presente.**”

Peter Eisenman ¹¹

Es esta la zona en el Monumento que, según Eisenman, nunca podrá ser entendida por el visitante en la experiencia del objeto/lugar. En ella **la perplejidad o la incertidumbre siempre persiste**, induciendo al sujeto a **una búsqueda incesante de entendimiento que nunca llega**. En ella se define un tiempo interno inscrito en el espacio. Un tiempo propio del objeto/lugar que se desplaza (por imposibilidad de entendimiento riguroso del objeto/lugar por parte del visitante) del *continuum* espacio-tiempo inscrito en cualquier recorrido en esta zona. Este desplazamiento o disyunción entre el tiempo interno del objeto/lugar y la experiencia subjetiva del objeto ocurre porque la matriz geométrica-conceptual del Monumento no integra, intencionalmente, ninguna definición, certeza, afirmación o Modelo perennorios, solo orientaciones. Entre una vaga idea o concepto borroso de Monumento, esta matriz se fue formalizando y configurando imprecisamente entre las iniciales direcciones de la malla rectangular

¹¹ Peter Eisenman, “Time Warps: The Monument”, ibidem, London, England; 1999, p.4. Trad. y subrayado de la doctoranda.

ortogonal y sus subsecuentes desvíos y dislocaciones en ese lugar de Berlín. Y se plasma literalmente en matriz construida a través de la forma y densidad de los bloques de hormigón y de los flujos de sus vacíos intersticiales. Se plasma como, ya hemos apuntado, un “lugar de indicios” sugerente y flotante, “entre polaridades”, que sin ser definidas, protagonistas o destacadas, están también anunciadas en el concepto, en la forma y la función.

1.2. LA MATRIZ CONSTRUÍDA: EL *ESPACIO-FORMA*

1.2.1. Un lugar desdibujado entre el monumento, el museo y la ciudad: entre forma y configuración, figura y fondo, lleno y vacío, identidad y diferencia

“Robert Rauschenberg expuso un Willem De Kooning borrado, pero aquí Eisenman ofrece un Peter Eisenman borrado. Y aunque pueda parecer paradójico que un arquitecto de renombre borre su identidad, es aún más desconcertante que un paisaje borroso se convierta en un punto definido, preciso e inesperado.”

Fernández-Galiano¹²

El Monumento, en su concepto, forma y uso/ocupación, combina la materialidad pesada del bloque de hormigón propuesto por Richard Serra y la inestable complejidad geométrica de Eisenman que, intencional y aleatoriamente, se formalizan en la estructura matricial del lugar. Al materializarse tanto en proyecto como en construcción, el Monumento parece adquirir una vida propia, constituyéndose poco a poco como una entidad autónoma, desvinculada de su autoría (tanto de Serra como de Eisenman), que reúne como un indicio las certezas e incertidumbres de todo el proceso proyectual y contextual (urbano, histórico, social y político). Tal como comenta Fernández-Galiano en un texto sobre el Monumento: “Paisaje y monumento, la perfección aleatoria del memorial desafía la autoría”¹³.

Entre paisaje y monumento, instalación y arquitectura, objeto y sistema, estable e inestable, impreciso/desdibujado y definido/marcado, general y específico, el Monumento se instala como ***lugar figural***. Un lugar sutilmente impreciso, borroso e inestable, un lugar ni completamente abierto ni completamente cerrado, un lugar cuya identidad reside en la sutil y angosta ruptura, fisura o rendija, que existe entre el rigor, repetición y estabilidad de un orden racional expresado en la malla regular,

¹² Fernández-Galiano, “*Germania Remember: Berlin’s Memorial or Eisenman’s Danteum?*” en AAVV, *Blurred Zones – Investigations of the Interstitial – Eisenman Architects, 1988-1998*, The Monacelli Press, Inc., New York, (1ª ed. 2002) 2003, p.332. Trad. de la doctoranda.

¹³ Fernández-Galiano, “*Germania Remember: Berlin’s Memorial or Eisenman’s Danteum?*”, *ibidem*, 2003, p.332. Trad. de la doctoranda.

ortogonal y cartesiana, y la sincrónica contestación o deformación más o menos aleatoria de otro orden irracional e inestable que se materializa en diferencia en el tenue “oscilar” o “flotar” de todo el espacio.

La **condición *figural* y ambivalente de este lugar**, traducido formalmente en esta matriz deformada y apretada con sus formas ondulantes ligeramente distintas y, a la vez, densas, duras, reticuladas y precisas, y con sus pasajes opresivos, expresa la racionalidad y la irracionalidad, el sentido y el sinsentido, la luz y la sombra de cualquier situación de “emergencia”, “urgencia o “conflicto”. O como bien ha escrito Fernández-Galiano, expresa la perversa racionalidad del Holocausto, asiente en la masacre en masa y evoca a un tiempo extensos campos abiertos y cementerios de guerra. Es decir, se trata de un lugar de inestabilidad y tensión, donde lo sutil y lo inocuo se entremezclan con lo denso y lo agresivo; un lugar que infunde en el visitante una experiencia individual (física, psíquica, mental y espiritual) despreciada por los monumentos convencionales; una experiencia que en este caso es efectiva y “afectiva” (porque *afecta, con-mueve*); una **experiencia *figural* –imprecisa y fronteriza–, de pérdida, desorientación y dislocación, y a un tiempo de contemplación o perplejidad**. Hanno Rauterberg registra este lugar de la siguiente manera: “por debajo de un paisaje pacífico, ordenado y tranquilo, cien estrechos recorridos descienden para un infierno familiar.”¹⁴

8 | MONUMENTO A LAS VÍCTIMAS DEL HOLOCAUSTO, perspectiva, planimetría general y maqueta del espacio expositivo/museo, Berlín, 1998-2005, Peter Eisenman

Entre forma y configuración, figura y fondo, presencia y ausencia presentes, identidad y diferencia, contemplación e interactividad, instalación y arquitectura, la matriz generadora se revela como un “*time warp*” (bucle, desdoblamiento o discontinuidad temporal) de tiempos, memorias, acciones e

¹⁴ Hanno Rauterberg, “*Building Site of Remembrance*”, en Eisenman Architects, *Holocaust Memorial Berlin*, Lars Müller Publishers, Baden, Suiza, 2005. Trad. de la doctoranda.

inacciones, como hemos comentado en el punto anterior¹⁵, y se manifiesta como una espacialidad rizomática (en la acepción de Deleuze), sin origen, sin lógica rigurosa, sin centro, sin jerarquía. No hay jerarquía formal (dada por ejes, axialidades, escalas, proporciones, etc.) o funcional (dada por la prevalencia de unas funciones sobre otras), ni transparencia u opacidad absolutas, físicas o metafóricas, ni tampoco configuraciones icónicas o límites rigurosos.

En la **matriz espacio-formal del Monumento**, que funciona como un **campo de tensiones más o menos sutiles, más o menos densas** -toda ella es una **zona de inestabilidad intermedia**- entre polaridades, no existe el concepto “tercer término» (desarrollado en el capítulo II) que sintetiza las distintas polaridades y genera una condición entre ellas nueva o distinta. Como acabamos de analizar, en ella no hay integración o síntesis entre ninguna de las polaridades o entidades definidas, dado que la idea base siempre ha sido la de generar un espacio/Monumento impreciso y tensionado. **Su inestabilidad emerge precisamente de esta incesante interacción entre las diferentes entidades formales que nunca se integra**, y que por eso nos conmueve y nos deja desconcertados y confusos.

Al final, en ese estado de tensión no-dialógico, sin que nada se imponga a nada y donde todos los puntos y caminos pueden conectarse, el Monumento se instala sencillamente como un lugar que promueve el conflicto y apela a la interacción, a la imaginación y a la perplejidad, y a la vez, aunque parezca contradictorio, también a la contemplación y la introspección. Se trata de un lugar entre el monumento (como “lugar-monumento indicio”¹⁶), el museo (como centro expositivo, como edificio) y la ciudad (como lugar de encuentro público, como lugar arquitectónico, como paisaje urbano), un **lugar intersticial figural** entre forma y configuración, figura y fondo, lleno y vacío, identidad y diferencia.

Como si se tratara de un estado de diáspora, o de un estado de extrañamiento, **el Monumento pierde la posibilidad de ser un icono, un índice, ni tan siquiera un símbolo**, aunque con este tenga alguna proximidad¹⁷. Como explica Eisenman, el Monumento es **un lugar sin comienzo, sin fin, sin significado, apenas se constituye como una “experiencia del tiempo como espacio”**, donde su memoria (la memoria que nos queda de ello) tiene solo la “posibilidad de formación de una memoria”. O más bien, la posibilidad de constituirse únicamente como un “proceso” o una “*performance*”, o como un umbral, un pasaje, un recorrido, o, sencillamente, como un **lugar intermedio** cuyo sentido reside solamente en poder levantarse como una experiencia en el presente –un “*time warp*” propio de cada

¹⁵ Cf. capítulo V, 1.1.2.

¹⁶ Cf. capítulo V, 1.1.1.

¹⁷ Si entendemos el símbolo como una “representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada”. Cf. en Dic. Real Academia Española.

uno—, una experiencia cuyo valor emerge únicamente en la propia vivencia, en la propia presencia de uno mismo. Como diría Ortega y Gasset, una “vivencia” o una experiencia individual y transitoria que nos recuerda la universal imponderabilidad de la experiencia humana.

1.3. LA MATRIZ VIVIDA: EL *ESPACIO-OCUPACIÓN*

1.3.1. Entre la instalación, la arquitectura y la vida: entre contemplación, memoria, perplejidad, imaginación e interactividad

¿El Monumento se levanta como una instalación, un lugar arquitectónico, o simplemente como un paisaje que no pretende ser icónico ni simbólico?

Como hemos señalado, lo *figural*—el desdibujamiento conceptual, metafóricamente formal, y funcional—en el monumento de Berlín empieza en la coexistencia conceptual conflictiva de una condición de *devenir* y de *ser* en un mismo espacio, a nivel perceptivo, formal y funcional, como se puede observar en el devenir del continuo movimiento del recorrido o de sus múltiples posibilidades de uso, y en el ser de la dura y densa estaticidad de cada uno de los bloques de hormigón natural. La coexistencia comienza en el proceso del proyecto con la superposición y el entrecruzamiento de dos matrices formales (del plano del suelo y de los bloques de hormigón), donde lo intencional y lo aleatorio forman parte de la estrategia proyectual, y acaba por traducirse explícitamente en el espacio, en la forma y en los distintos usos posibles. **Se trata de una coexistencia que enaltece lo intersticial, lo fronterizo, lo ambivalente y lo sutilmente impreciso.**

La idea base del Monumento ha sido la de provocar una experiencia o un despertar a otros sentidos corporales además del aún tan idolatrado sentido de la visión. Como ha explicado el mismo Eisenman, en general se pretende quebrar la actual hegemonía de lo visual, y en particular lo que se intenta es desviar la fuerte carga en imágenes o icónica que se tiene del Holocausto al activar emociones y experiencias físicas primarias.

Comenta Eisenman que, así como un cuadro de Caspar David Friedrich nos puede resultar perturbador, por ser a un tiempo bello y existir algo extraño o chocante en esa misma belleza, y a la vez por transmitirnos la sensación de perdernos y estar solos en él, también con el Monumento se ha pretendido conseguir el mismo efecto. A través de esta estructura formal -matricial y objetual—concebida entre lo intencional, lo logrado y lo aleatorio, se intenta instalar la sensación de **pérdida**, la **duda**, la **ambigüedad**, la **tensión**, la **inquietud**, para que así pueda emerger lo inesperado, que nunca lo es completamente, y se produzca un cuestionamiento permanente. Tal como defiende

Eisenman, la experiencia en el Monumento será siempre algo **imprevisible** para cualquiera, y ahí reside su fortaleza.

Y de hecho lo que se ha conseguido ha sido dejar que la **duda**, la **perplejidad** y la **capacidad de imaginar** se instalen en ese denso y oscilante laberinto de bloques de hormigón y masas de aire. Es un monumento para ser experimentado física, emocional y mentalmente, en complejidad, ambivalencia y tensión. No tenemos ningún tipo de certezas en cuanto a sus rumbos, funciones o significaciones, y así nos quedamos perplejos y desplazados, sin saber qué pensar o hacer. Entre una ansiedad de principiante y una perplejidad inquietante nos quedamos ahí con todos nuestros sentidos atentos, simplemente errando entre los angostos pasillos del monumento más o menos opresivos.

Con una serena y sutil ansiedad experimentamos física y emocionalmente lo que no se puede definir, llamar o cualificar en concreto. **Sin saber qué dirección elegir o qué pensar, una y otra vez experimentamos el lugar de distintos modos, con la intención de descubrir una certeza**

10 | MONUMENTO A LAS VÍCTIMAS DEL HOLOCAUSTO, vista exterior y museo, Berlín, 1998-2005, Peter Eisenman

en su sencillez y misterio. Y en realidad ¿Qué experimentamos en este lugar? ¿La instalación, la arquitectura o la vida? **Solos y expectantes nos movemos en este laberinto que, sin llegar a serlo completamente, nos seduce y lleva a tomar decisiones a cada momento.** En un constante y sospechoso proseguir y detener, con nuestra mirada indecisa y atenta, caminamos entre reflejos y desconcertantes profundidades ópticas, cruzándonos casi inesperadamente con los demás, y tanteando cada momento, entre llenos y vacíos, densidades y sutilezas, el sabor de la experiencia que va teniendo lugar en nuestro cuerpo y nuestra memoria, que siempre intenta descubrir algo más allá en la densa y delicada presencia de los imponentes e insignificantes bloques de hormigón.

Todo el lugar –su concepto, forma, configuración y función– se constituye como una “condición intermedia” –metafóricamente borrosa, indicial, flotante, translúcida o en una suerte de penumbra perceptiva– entre polaridad y no-polaridad, figura y fondo, ser y no-ser, ser y devenir. O más específicamente, entre objetual/objeto y matricial/sistema, real y virtual, definición y disolución, perplejidad y evocación, como **una especie de sutil “campo de fuerzas” tensionado por el enfrentamiento entre sus identidades y diferencias formales**. Nos encontramos ante un sutil y tensionado campo de flujos, fuerzas, acciones y no acciones que se manifiesta en esa condición de **lugar literalmente intersticial**, en el que las polaridades o los elementos pierden valor ante el espacio que está entre ellas: entre las identidades y diferencias, las singularidades y pluralidades, homogeneidades y heterogeneidades, las visibilidades e invisibilidades, y todas las gradaciones o matices que están entre ambas.

Este es otro estatuto del hecho de *desdibujar* que emerge como tropo de lo intersticial. Es un *desdibujamiento* conceptual, metafóricamente formal y funcional, experimentado en este “lugar-monumento indicio” entre la condición de poder ser una instalación, un lugar arquitectónico (entre el edificio y la plaza o el parque públicos) y la vida (la experiencia corporal vivida en presencia).

El carácter dinámico de esta obra, surgido seguramente de la importancia concedida al **devenir frente al ser**, propio de la cultura contemporánea, reside en una forma que está en vías de realización. Su función y múltiples modos de ocupación/usos no está definida a priori: existe como un “indicio”, oscilando entre una condición de utilidad y diversas posibilidades de ocupación/uso y experiencias que van desde la contemplación a la perplejidad y el recordar, llegando hasta la activación de la imaginación y demás actividades e interactividades del a un tiempo visitante y usuario.

acción y relación con el entorno; configuración perfectamente delineada y autónoma del lleno-vacío (los bloques siempre paralelepípedos (ángulo de 90° constante) e independientes/autónomos asientos en el suelo, y la malla rectangular y ortogonal dimensionalmente rigurosa que los organiza) y del espacio interior subterráneo (galería expositiva) en contraste con zona exterior superficial; la función definida y concreta de constituirse simplemente como un Monumento), y como ‘fondo’ (la topografía o el suelo que se distingue de los bloques; el contexto urbano que en tanto que tela de fondo no tiene relación directa o formal con el Monumento; la función base/primaria implícita de posibilidad de poder hacerse un recorrido individual o solitario: de entrar en el Monumento); por otro imprecisa y no-polarizadamente (lo ‘figural’: **modalidad nocturna o lunar** del espacio intermedio) como una estructura espacio-formal que en su conjunto vacila física y metaforicamente entre una condición precisa de figura/objeto y otra de fondo/campo/contexto: sin poder ser específicamente nombrada

de arquitectura, objeto artístico o referente simbólico, la percibimos como temblorosa, imprecisa e confusamente intrigante al nivel de su representación sígnica (relación dislocada y ambigua entre significado/significante o semántica/sintaxis en tanto que

Monumento, que como hemos analizado es una contestación al convencional monumento-estátua: ‘presenta’ (abstracción implícita) y ‘representa’ (alusión a las tumbas de un cementerio; zona inferior expositiva) a la vez), al nivel se su fora y espacio (sus contornos indefinidos; su genérica ‘condición de semejanza’ dada por una sutil repetición en diferencia formal y material (color y texturas); la relación coherente y percepción casi ambigua entre la parte (bloque/estela) y el todo (conjunto); el general difícil discernimiento entre plano vertical y diagonal, cartesiano y no-cartesiano, cubierta y piso, zona superior exterior y entrada zona inferior interior, superficie rugosa y lisa, etc.), y al nivel de la función/uso que posibilita (la grande y compleja posibilidad de poder ser experimentado, con la consecuente activación en el visitante de sus sentidos físicos, estructura psíquica y mental, y capacidad imaginativa).

Por todas estas sutilezas e imprecisiones –que no son ni heterogeneidades (con igualdades o diferencias peremptorias) ni homogeneidades (en ambigüedad) efectivas, sino aspectos y correlaciones de ‘similitudes’ o ‘semejanzas’– podemos concluir que en este *lugar intermedio* la modalidad nocturna se identifica tanto en su **vertiente diferenciada (heterogénea)** –donde la condición ‘figural’ existe en mezcla, superposición o entrecruzamiento de las partes que se pueden percibir en el todo, bien como su relación intrínseca, (al que podemos asociar la imagen del **palimpsesto o hipertexto**)– como en su **vertiente indiferenciada (homogénea)**, donde la condición ‘figural’ existe en ambigüedad, indiferenciación o fusión (al que podemos asociar la imagen de la **mancha** o del **magma**).

2. EL MONUMENTO COMO LUGAR INTERMEDIO PARADIGMÁTICO

“Ni amonesta ni previene. No monumentaliza la humillación, el miedo o las heridas supurantes. Incluso va más allá de toda descripción como un ondulante campo de estelas, pues todo lo que se puede ver es un montón de piedras grandes, diseminadas por todas partes, discretamente sencillo. Si no supieras que estaba allí, podrías pasar conduciendo y pensar que se trataba de una enorme obra. Y puede que eso sea exactamente lo que es: un lugar que no presenta nada, donde nada está acabado, y con el que los alemanes puede que no encuentren un cierre tan fácilmente.”

Hanno Rauterberg¹⁸

¹⁸ Hanno Rauterberg, “*Building Site of Remembrance*”, en Eisenman Architects, *Holocaust Memorial Berlin*, Lars Müller Publishers, Baden, Suiza, 2005. Trad. de la doctoranda.

2.1. DE LA IDENTIDAD A LA RELACIONALIDAD: EL VALOR DE LA RELACIÓN, DE LA INTERACCIÓN, DE LA COEXISTENCIA

“Nunca hago bocetos previos. Dibujar es una actividad aparte, una inquietud constante con sus propios problemas concomitantes e inherentes. Comprendí que dibujar era como escribir en otro idioma.”

Richard Serra¹⁹

Nos encontramos ante una arquitectura que no se sustenta en signos, símbolos, o significados reconocidos o contexto, sino en las cuestiones que van emergiendo en todo el proceso del proyecto, que está orientado **entre lo intencional y lo aleatorio**, y en el que el ordenador es una herramienta importante. Por ejemplo, la forma oscilante del plano del suelo y del plano de topo de las estelas/bloques ha sido dibujada por un programa informático teniendo por base solamente una idea diagramática muy esquemática y unos cuantos datos del lugar.

Eisenman introduce el azar o **lo aleatorio como principio guía del proceso proyectual**, para así hacer emerger una condición diferente como posibilidad de pensar y de contestar las tradicionales nociones de arquitectura donde cualquier trazado era intencional y razonado. En el debate de la arquitectura, lo

12 | MONUMENTO A LAS VÍCTIMAS DEL HOLOCAUSTO, Berlín, 1998-2005, Peter Eisenman

que le interesa a Eisenman es esta “otra condición”, **la diferencia – “otherness” o “difference”**– de lo ya implantado, implementado o culturalmente consolidado/instituido: “Necesitamos mantenernos atentos para una nueva síntesis. Para un nuevo espíritu, un espíritu diferente del que nos ha dominado

¹⁹ En texto de María José Salazar sobre el díptico (200x386 cm) *Untitled* (Sin título) de 1990 de Richard Serra; <http://www.reinasofi.es/museoreinasofi/live/coleccion/obras/unititled-serra.html>.

en los últimos cuatrocientos años que al final nos ha llevado a Auschwitz, Hiroshima y hoy día al terror global. El declive de Occidente que describe el filósofo Oswald Spengler es desafortunadamente muy real. E incluso en la arquitectura no podemos simplemente seguir como antes.”²⁰

La propuesta de Eisenman siempre ha sido la de investigar para poder dislocar/desplazar lo ya instalado o convenido en búsqueda de otras posibilidades espacio-formales nuevas –“Tierras Nuevas” como diría Lebbeus Woods–, y construir algo **no-nombrable** en tanto que “*otherness*”.

“**Estoy muy interesado en Piranesi, en el mundo de sombra de sus Cárceles.** Estoy interesado en el lado oscuro, el inconsciente, y la arquitectura que no abrumba sino todo lo contrario (...) Busco formas en las que pueda expresarse el inconsciente. No quiero reprimirlo. (...) antes solo dibujaba edificios blancos, racionales y estrictamente geométricos. Cuando empecé con el psicoanálisis, descubrí también lo *subterrae* para mis edificios. Quise retirar lo presente, para **dejar espacio al ausente.**”

Peter Eisenman²¹

Pero en realidad su interés o enfoque en **lo ausente** –la sombra, lo oscuro, lo inconsciente, lo no-visible, lo que se esconde, lo reprimido– se ha materializado en el Monumento en una **presencia simultánea y tensionada del presente y del ausente**, así como de otras maneras en todas sus otras obras, aunque muchas veces de forma menos polarizada o más intrincada. Ello genera lo que Kipnis denomina **efecto Fenomenológico de lo Translúcido**, del que ya hemos hablado, y que en pocas palabras se puede traducir por una condición *figural* -de flujos, fuerzas e interrelaciones- entre dos o más elementos o ámbitos. Este efecto se plasma en el Monumento como un *in-between* (intermedio) consciente y explícito, tan sutil como denso, sin importar la condición intermedia en sus distintas categorías, modalidades o tipos; se plasma desde luego en el proyecto y proceso de dibujo, y se traduce en una forma de pensar el espacio habitable que pretende hacer de lo aleatorio, la diferencia, lo innombrable y lo ausente un material operativo.

“Eso es lo que el Monumento intenta hacer –no dice nada (...)– para que nosotros podamos encontrarnos como extraños en este silencio, en esa sublimidad. El Memorial nos permite poder hablar de cosas reprimidas. O al menos, espero que así sea.”

Peter Eisenman²²

²⁰ Peter Eisenman, en Hanno Rauterberg, *Talking Architecture*, entrevista: “*It’s the otherness, the difference, that matters to me*”, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, 2008, p.42. Trad. de la doctoranda.

²¹ Peter Eisenman, *ibidem*, 2008, p.42. Trad. y subrayado de la doctoranda.

²² Peter Eisenman, *ibidem*, 2008, p.43. Trad. de la doctoranda

Es una arquitectura que a través del **tropo de lo intersticial** y bajo una alusión desconstruccionista pretende construir o desvelar otro sentido posible con la introducción del sinsentido. Es un abrirse conscientemente al inconsciente, a la sombra o a lo reprimido, como ha propuesto Jung, o a lo misterioso a través de lo fronterizo como diría Trías. “Igual que Wagner hizo con el Anillo, con el que abrió el alma alemana al inconsciente”, explica Eisenman, “(...) tal vez el Monumento pueda conseguir algo parecido a sus óperas, de tal forma que tal vez la oscuridad aflore y el pueblo alemán pueda lidiar con la represión del Holocausto. Creo que podría ser posible.”²³

En el Monumento, **lo intencional y lo aleatorio, el sentido y el sinsentido, la definición y la indefinición coexisten figuralmente** (en ambivalencia, superposición y entrecruzamiento); tanto la matriz conceptual, como la estructura formal (bloques macizos y recorridos vacíos), la espacialidad (objetiva y no-objetiva a la vez) y el uso/ocupación (en tanto que lugar para no hacer nada o para hacer todo, descansar, caminar, disfrutar o contemplar). En el ni la forma sigue la función, ni la función (de referente simbólico o no) sigue la forma, sino que todo, desde el concepto a su formalización y al uso que propone, ha nacido y se ha materializado como **mero “indicio” de imprecisión y perplejidad**. Sin dirección o sentido único, sin clausura o total apertura, sin definiciones rigurosas o incoherencias, asume perentoriamente la condición “entre”.

En un plano abstracto podríamos decir que en el Monumento el **“devenir” y el “ser” coexisten** en un mismo espacio. Sin embargo cada uno puede ser percibido autónomamente aunque **lo que prevalezca sea la sutil relación entre ambos que se plasma en una repetición en diferencia** (en semejanza: porque podemos percibir tanto la igualdad, lo que une, como la diferencia).

Todo el lugar –su concepto, forma, configuración y usos– se constituye como una **“condición intermedia”** donde lo **flotante, lo translúcido o la penumbra se pueden asumir como metáforas** (cf. capítulo II, 4.1. y 4.2.) que anuncian una especie de sutil y a la vez denso “campo de fuerzas”, tensionado por el confrontamiento o interrelación entre sus identidades y diferencias formales: entre polaridad y no-polaridad, figura y fondo, lleno y vacío, estar y caminar, ser y devenir.

De la identidad a la relacionalidad, de la representación la presentación, el Monumento de Berlín es un “lugar-monumento indicio” de tensión, transición, interrelación, intercambio e interacción, donde la **relación, la interacción, la coexistencia** son asumidas como valor, entre visibilidades e invisibilidades, entre repeticiones y diferencias, entre el sentido y el sinsentido.

²³ Peter Eisenman, *ibidem*, 2008, p.43. Trad. de la doctoranda.

2.2. UN LUGAR INTERSTICIAL, FRONTERIZO E IMPRECISO: ENTRE MATRICIAL Y OBJETUAL, FIGURATIVO Y FIGURAL, ÚTIL Y NO-ÚTIL, PRESENCIA Y AUSENCIA, SER Y DEVENIR

Después de lo analizado podemos concluir que el Monumento, en tanto que *lugar intermedio*, integra explícitamente tanto la categoría matricial/generativa como la objetual, tanto la modalidad figurativa como la *figural*.²⁴

La categoría **matricial**/generativa ligada a los conceptos de forma, formación y estructura, se encuentra patente en su principio estructurante que propone la combinación e interrelación entre dos matrices: el plano topológico del suelo y la retícula volumétrica formada por el conjunto de los bloques de hormigón. La categoría **objetual**, ligada al concepto de configuración (objeto), queda patente en cada uno de los bloques de hormigón contruidos, al igual que en todo su conjunto, y también en las zonas específicas como la sala de exposiciones del piso inferior y la correspondiente zona de accesos de las escaleras y ascensores.

14 | MONUMENTO A LAS VÍCTIMAS DEL HOLOCAUSTO, Berlín, 1998-2005, Peter Eisenman

De alguna forma el Monumento –aunque de modo sutil y en su estatuto híbrido de “instalación arquitectónica” (instalación y arquitectura, o entre la instalación y la arquitectura), y aunque sea considerado por el propio Eisenman más como un proyecto distinto en su obra– se revela como una especie de “**modelo matricial**” de los principios teóricos debatidos y experimentados en la arquitectura de Eisenman. **Con base en un proceso de “espaciamiento” –spacing– donde la**

²⁴ Cf. capítulo II, 5.3. Modalidades de lo intermedio: figurativa y figural; 5.4. Categorías de lo intermedio: matricial y objetual; 5.5. Presencia y legibilidad de lo intermedio: lo *intermedio figural*

relación es de figura/figura, pues el fondo pasa a ser también figura, lo intencional y lo aleatorio se entrecruzan. Esto se traduce en operaciones geométrico-poéticas entre *topos* y *morphos*, entre forma, espacio y configuración, y entre lo *figurativo* y lo *figural*, y se manifiesta a través de excavaciones, fisuras, aprietos, contorsiones, superposiciones, dislocaciones, intersecciones y entrelazamientos de estructuras geométricas, volúmenes, superficies, etc.

De forma similar a Derrida y su concepto de *espacement* (distanciamiento) referido a la escritura, Eisenman utiliza el “**espaciamiento**” –*spacing*– como procedimiento para generar la forma y el espacio en la arquitectura, y lo hace a través de un largo proceso en el que se mezclan planteamientos racionales y procedimientos de dibujo informatizado que introducen arbitrariedades o aleatoriedades formales y espaciales. Para Derrida el concepto de escritura arquitectónica implica la posibilidad de una lectura inventiva, innovadora. Pues bien, basándose en el concepto de Derrida, Eisenman define el *spacing* en el contexto de la arquitectura como una relación figura/figura, en tanto que nueva posibilidad para el ámbito intersticial, es decir, **se produce otra condición de lo intersticial donde el espacio es entendido como matriz de fuerzas y sentido**, en oposición al *forming*, que establece una relación figura/fondo que se sintetiza en la idea de la caja o el contenedor tradicionales de la arquitectura. Con el *spacing* la forma y espacio arquitectónico se desdibujan y se hacen borrosos o imprecisos –*figurales*–, en un proceso que puede ser entendido literal o metafóricamente como una dislocación o un desplazamiento conceptual, formal o simbólico.²⁵

En el Monumento de Berlín tanto los bloques de hormigón como las espacialidades entre ellos, juntamente con el plano topológico del suelo, generan esta relación intersticial figura/figura que en sus dinámicas más o menos sutiles formaliza su campo de fuerzas, entre el lleno y el vacío, entre lo ortogonal y la diagonal, la recta y la curva.

Tomando como base nuestro concepto de categoría matricial o generativa de lo intermedio ²⁶, podemos enumerar las siguientes **cualidades genéricas matriciales del Monumento** como las más importantes:

- El valor ambivalente y no-logocéntrico del lleno y del vacío, del espacio cartesiano y del no-cartesiano, de lo ortogonal y de lo no-ortogonal, de lo ligero y de lo denso, de la figura y del suelo, de la igualdad y de la diferencia;

²⁵ Cf. Peter Eisenman, “*Procesos de lo Intersticial*”, *El Croquis* nº83: *Peter Eisenman 1990-1997*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997, p.21-35.

²⁶ Cf. capítulo II, 5.4. Hablamos de modelo matricial o generativo, porque solo puede representar un modelo en su estructura matriz, en tanto que estructura o espacio de cualidades genéricas, puesto que todos sus edificios son formalmente distintos y generan experiencias peculiares.

- La presencia única del *in-between* en tanto que ámbito intermedio, que en este lugar se manifiesta entre el sólido y vacío en positivo (el bloque de hormigón, exterior), y en negativo (el “bloque vacío”, recorridos, exterior y huecos en el techo en el interior del piso inferior);
- La idea de la permanente “repetición y diferencia” (en alusión a Deleuze), donde la intención es la repetición pero siempre en diferencia, de tal modo que nada quede exactamente igual, procedimiento este realizado al recurrir a lo arbitrario o aleatorio.
- El elemento (individual, autónomo: el bloque de hormigón) y el sistema (el conjunto interrelacionado de elementos: el gran campo de bloques de hormigón/estelas).

Su especificidad en tanto que **lugar intermedio** reside precisamente en la **sutil y temblorosa tensión**, que comienza de manera suave para luego irse densificando a medida que nos adentramos en el espacio, y que puede ser fácilmente percibida en las **sucesivas opresiones y dilataciones espaciales y visuales**, dadas unas veces por blandas deformaciones, otras por fuertes diferencias formales entre lleno/sólido y vacío, también por las mínimas variaciones de textura y color, así como por las consecuentes reverberaciones lumínicas. Esta tensión es asumida sobre todo por el espacio

15 | MONUMENTO A LAS VÍCTIMAS DEL HOLOCAUSTO, Berlín, 1998-2005, Peter Eisenman

existente entre las distintas polaridades: entre identidades y diferencias, singularidades y pluralidades, homogeneidades y heterogeneidades, visibilidades e invisibilidades, y todas las gradaciones o matices que están entre ambas.

La matriz conceptual, que se formaliza entre lo aleatorio (a través de un programa informático) y lo intencional (autoría) en la retícula volumétrica dinámica de bloques de hormigón (estelas), se plasma como “**lugar-monumento indicial**” y da origen a un lugar cuya condición es física, perceptiva

y metafóricamente **figurativa y figural**, y que corresponde con las dos modalidades del espacio intermedio: la figurativa (precisa, diurna, solar) y la figural (imprecisa, nocturna, lunar)²⁷.

Es decir, se constituye como **un paisaje artificial que asume lo intermedio –lo intersticial, lo fronterizo y lo impreciso– a nivel conceptual, formal** (espacio-forma, textura, color y matices lumínicos), **funcional** (múltiple posibilidades de usos a la vez) y **perceptivo**, cuya modalidad es:

- precisa/polarizada –*figurativa*– por un lado: los bloques de hormigón siempre paralelepípedos (con ángulos constantes de 90°), autónomos y asentados en el suelo; la malla rectangular y ortogonal dimensionalmente rigurosa que los organiza);
- imprecisa/compleja –*figural*– por otro: los contornos/límites y usos son indefinidos; la estructura espacio-formal en su conjunto oscila, perceptiva y metafóricamente, entre una condición precisa de figura/objeto y otra de fondo/campo/contexto; la condición de “semejanza” dada por una sutil *repetición en diferencia* formal y material (color y texturas); la relación coherente y sutil percepción casi ambigua entre la parte (bloque/estela) y el todo (conjunto).

Eisenman califica esta obra como “monumento post-estructural”, pero ¿acaso es cierto que lo sea? Su propuesta conceptual, literalmente manifestada en su matriz espacio-formal consiste, simultánea y explícitamente, en reconocer y aceptar por un lado la estructura de un orden racional y, por otro, las interferencias que esa misma condición estructurada disloca o desplaza con otro tipo de orden (aleatorio o arbitrario), hecho que contradice el concepto (único) de “desplazamiento” del post-estructuralismo.

Es decir, el Monumento de Berlín se propone más bien como un **lugar intersticial fronterizo e impreciso** intencionalmente inconcluso/abierto/receptivo que, entre la seguridad de una condición precisa (claramente patente en la malla ortogonal y en la densidad y dureza de la estela de hormigón) y otra inestable (de todo lo inesperado que deja al visitante en continua perplejidad), ya no garantiza la coherencia entre el tiempo y el espacio propuesta en el objeto arquitectónico clásico y modernista.

548 | Se trata un “**lugar de hiperrealidad**” según explica Eisenman, por un lado constreñido a un programa icónico (en tanto que “Monumento a las víctimas del Holocausto”), por otro apartado de su convencional modo de representación (monumento-icónico). Un “lugar hiperreal” que propone una relación espacio-temporal diferente entre objeto/Monumento y sujeto, a través de la disyunción entre el tiempo del objeto (tiempo interno del Monumento) y el tiempo de la experiencia subjetiva en él (tiempo de vivencia y entendimiento del sujeto/visitante). Es decir, un lugar que, según Eisenman, contesta

²⁷ Cf. capítulo II, 5.3.

al entendimiento de la relación entre espacio y tiempo en la arquitectura clasicista y modernista: la idea de que el tiempo está constreñido por el espacio o por el movimiento del sujeto en el espacio y alrededor de él. Un lugar de hiperrealidad porque, por más vivencias o experiencias que tengamos en él o a su alrededor, nunca tendremos su entendimiento coherente, racional y explícito. Nunca tendremos un entendimiento claro ni de su concepto, porque no hay un concepto riguroso, ni de su forma o configuración, porque se instala entre la norma y el azar, ni tampoco de su función o significado, pues se han dejado intencionalmente inconclusos.

Quizá este Monumento de Eisenman, más que un lugar de hiperrealidad, pueda ser antes y sencillamente un lugar que se ubica entre lo más banal de lo real (un suelo construido y un muro que nos protege) y lo que no puede decirse (lo que podemos imaginar pero que todavía no se ha plasmado). Un lugar que, entre la opacidad total de la tierra compacta y la máxima transparencia del vacío del aire que se le superpone e interpenetra, reside en penumbra en un modo ni denso ni sutil, puesto que por su laberíntico, intrincado y a la vez sencillo y ordenado espacio solo podemos errar o vagar en perplejidad, entre la realidad de un hecho plasmado y la irrealdad de nuestros ensueños, sin destino, sin certezas y sin siquiera nos podemos perder completamente.

16 | MONUMENTO A LAS VÍCTIMAS DEL HOLOCAUSTO, Berlín, 1998-2005, Peter Eisenman

En nuestra opinión el Monumento parece intentar constituirse como **una grieta** entre estructura y no-estructura, sentido y sinsentido, ser y devenir, tiempo y espacio, instalación y arquitectura, lugar y experiencia subjetiva, o entre la precisión de un pasado que ha marcado la humanidad y la incerteza de un futuro solidario. Nos encontramos ante una grieta tensionada que, vacía y llena / receptiva y proyectiva a la vez, se deja intencionalmente en abierto para que quien la visita, la mira o la intenta comprender, pueda en su desconcierto y perplejidad hacer emerger, aunque imprecisamente, una consideración, una emoción, un recuerdo, una alusión o sencillamente una nada.

El valor específico de este Monumento de Eisenman está, por un lado, en su **dislocación/contestación del concepto de monumento convencional y su consecuente propuesta de apertura a un concepto de monumento diferente**. Por otro lado su valor reside en la propuesta que realiza para otra condición espacio-temporal entre sujeto y objeto/lugar concretada en la disyunción entre el tiempo interno del objeto/lugar y la experiencia subjetiva del objeto. Por último, el valor específico del Monumento es el de constituirse como *lugar intermedio* por antonomasia, intencionalmente fronterizo, a la vez dialógico y no-dialógico, inconcluso, “presentando” y no “representando”, en su doble condición matricial y objetual, una condición de Monumento de modo figurativo y *figural* a un tiempo.

Un lugar intermedio que bajo el programa de Monumento intenta **traducir el tema, el tiempo o la memoria en espacio**, cumpliendo, como refiere Fred Jameson, con lo que la condición posmoderna implicó: la transformación del tiempo en espacio.

Un lugar intermedio que se constituiría como “otro lugar”/“otro Monumento” ubicado entre el “lugar” y el “no-lugar” (con alusión a la terminología de Marc Augé): un **lugar de encuentros y desencuentros**. Quizá un lugar que metafórica y literalmente nos reporta a muchos niveles de nuestra condición contemporánea. Si, como defiende Décio Pignatari²⁸ el signo arquitectónico es un signo icónico tridimensional, habitable y vivible, a través de relaciones “inter” e “intra-espaciales”, y posee la característica de no distinguir entre la representación y la cosa representada, el monumento de Eisenman se presenta como signo “intermedio” arquitectónico, artístico, simbólico y diabólico a un tiempo.

Se trata de un “*in-between*” como dice Eisenman, una *espuma* como diría Sloterdijk, o una **franja intersticial conjuntiva y disyuntiva a un tiempo** como diría Trías, donde la matriz estructurante y generativa, la configuración y la función (objetiva o subjetiva) sin límites definidos se interpone de modo inconcluso y genera un lugar-monumento, un lugar que entre instalación-arquitectura-paisaje-humanidad, y entre una memoria presente e idiosincrática activa y la evocación de la imaginación, se establece como un literal **tropo de lo intersticial**.

El Monumento es un **lugar intermedio por antonomasia**, pensado, diseñado y manifestado/ /experimentado entre una condición de matriz/estructura generativa o generadora (con alusión al “devenir”; y con referencia a la *Matriz*, primera categoría fenomenológica del “cerco del aparecer”, de la tabla categorial de Trías) y una condición de objetual/objeto/configuración (con alusión al “ser”; y

²⁸ Cf. Décio Pignatari, *Semiótica da Arte y Arquitectura*.

con referencia al *Ser del límite*, séptima y última categoría de esta tabla, la única categoría fronteriza, según Trías, que pertenece al “cerco fronterizo” ubicado entre lo conocido –*cerco del aparecer*– y lo indecible, lo desconocido o misterioso –*cerco hermético*–).²⁹

Por todas estas sutilezas, imprecisiones y condiciones de “entre” –que no son ni heterogeneidades (con igualdades o diferencias perentorias), ni homogeneidades o ambigüedades efectivas, sino aspectos y correlaciones de “**similitudes**” o “**semejanzas**”–, podemos concluir que este Monumento de Eisenman en Berlín es un “**lugar intermedio paradigmático**”. Es decir, un lugar donde justamente *lo intermedio*, lo que está entre, es su condición clave, según el concepto propuesto, y como se puede observar en la estructura formal y en los múltiples usos que se dejan en abierto como un lugar de posibilidades. Un lugar intermedio que es más matriz que forma, más espacialidad que espacio, más espacio de usos y ocupaciones múltiples que de función específica o concreta.

Se trata, en fin, de un **lugar literalmente intersticial**, entre la instalación, la arquitectura, el paisaje y la vida, tan intencional y como arbitrario, tan figurativo como *figural*, tan abierto como cerrado, tan sutil como denso, tan útil como inútil, tan estable como inestable, tan monumento como lugar, tan edificio como exposición, plaza o parque *público* de acontecimientos, relaciones, interacciones y coexistencia.

17 | MONUMENTO A LAS VÍCTIMAS DEL HOLOCAUSTO, Berlín, 1998-2005, Peter Eisenman

²⁹ Cf. capítulo II, 3.4.1. El *cerco fronterizo* en Eugenio Trías: el lugar-límite; 3.4.2. Dos categorías limítrofes en Eugenio Trías: la *Matriz* y el *Ser del límite*; 5.4. Categorías de lo intermedio: matricial y objetual.

"La arquitectura siempre es torpe, e inevitablemente tiene una forma, opaca y cautiva. Sin embargo, a partir de esta arquitectura, flotando libremente entre medio de forma ingrátida, podemos intentar imaginar esa "arquitectura intermedia" en la que sólo lo intermedio produce la cualidad del lugar. Esa es la arquitectura de los sueños.

entre la naturaleza y la arquitectura
entre el interior y el exterior
entre la ciudad y la casa
entre el mobiliario y la arquitectura
entre los objetos y los ojos
entre aquí y allí
entre la tierra y el cielo
entre esta página y la siguiente
entre cueva y nido
entre el vacío y la densidad
entre el espacio y la luz"

"(...) **Pero lo infinitamente grande puede también liberar, al igual que lo infinitamente pequeño. Eso ocurre cuando se abre un pasaje entre los dos**, cuando por ejemplo, Bernardo Soares ensueña que su despacho es el universo y que sus sensaciones irradian al cosmos. **Cuando hay un pasaje entre los dos polos de la escala, hay un devenir, hay infinito, ensueño, liberación.** Cuando ese pasaje se obstruye, o cuando el movimiento se detiene, aparece la amenaza del tedio, del estancamiento, del desasosiego que viene del exceso de sosiego. (...) ¿Por qué esta función particular de la ciudad en las transformaciones de espacios en el Libro del Desasosiego? **¿De dónde le viene ese poder de ubicarse en el umbral y en la charnela del lo finito y del lo infinito?** En efecto, la ciudad constituye un espacio plástico por excelencia: entre el interior y el espacio exterior; entre el ensueño y la realidad; entre lo infinito y lo finito; entre el cosmos y el escritorio.

Entre y, a un tiempo, participando de los dos polos (interior y exterior, etc.)."

José Gil¹

La realización del presente trabajo ha supuesto un primer intento de acercamiento y categorización de lo que significa el término **"intermedio"**. Aunque el interés inicial surgió en torno a la arquitectura de Peter Eisenman, concretamente en torno a la *Casa Guardiola* (Cádiz), la *Escuela de Diseño y Arquitectura Aronoff* (Cincinnati), la *Iglesia para el año 2000* (Roma) y el Monumento a las víctimas del holocausto *—Memorial de los judíos asesinados en Europa—* (Berlín), a medida que avanzaba el trabajo, fue necesario ampliar el campo de interés y tomar en consideración obras de otros arquitectos, como por ejemplo, la galería de arte *Storefront* (Nueva York) de Holl y Acconci, la *Casa N* (Oita) de Fujimoto, la *Galería de Vidrio y Video* (Groningen) de Tschumi, la Mediateca (Sendai) de Toyo Ito, la *Casa Moebius* ('T Gooi-Utrecht) de Van Berkel y Bos, y dos obras de Siza: las *Piscinas das Marés* (Leça da Palmeira) y la Iglesia de Santa María (Marcos de Canaveses). Asimismo, para que el estudio sobre lo intermedio pudiera ser contundente en el ámbito de la contemporaneidad se observó también la necesidad de abordar otros ámbitos más o menos próximos como son la pintura, la escultura, la instalación y el pensamiento en general.

Tras el trabajo realizado resulta evidente la gran complejidad del asunto abordado. La primera dificultad reside, seguramente, en el carácter del tema que se estudia pues **lo intermedio**, más allá —o además— de constituir un fenómeno concreto que pueda ser experimentado es, sobre todo, una metáfora, un símbolo cuyo sentido varía en función del contexto en que se encuentre, aunque exista subliminalmente un sentido universal arquetípico, y por ello "transcultural", que es su sentido fundamental. Consecuentemente, el sentido de lo intermedio puede evolucionar desde algo tan

¹ José Gil, *O Devir-Eu de Fernando Pessoa*, ed. Relógio D'Água, Lisboa, abr.2010, p.35-37. Traducción y subrayado de la doctoranda.

patente como el significado del *vestíbulo* de un edificio hasta algo tan sutil como el significado de un *silencio* o una *ausencia*...

Lo primero que destaca de los proyectos de **Eisenman**, tras una primera mirada, es su carácter paradójico debido sobre todo al hecho aparentemente contradictorio de conseguir una *gran presencia* a través de unas formas que él mismo califica de *débiles*, fragmentadas, plegadas, quebradas, superpuestas o interceptadas, fractalizadas y desdibujadas o borrosas, en definitiva *figurales*. Sin embargo el fundamento del **carácter paradójico** de esta *arquitectura débil* proviene de la crítica/deconstrucción –“desdibujamiento”– que el propio Eisenman sostiene, de las “fuertes” relaciones condicionales que se manifiestan en la arquitectura: descomposición de la fuerte, estricta y directa relación entre forma y función, entre forma y estructura, entre imagen y su significado, en última instancia, entre figura y fondo, y entre sentido y sinsentido. No es frecuente encontrar en el mundo cotidiano “objetos informes”, “desdibujados” o “débiles” como el que plantea Eisenman, ya que el mundo en que vivimos es, ante todo, un mundo de identidades claras, de fuertes relaciones de forma y contenido, de objetos consistentes, claramente reconocibles y que invitan a un uso inmediato.

Por otro lado es importante señalar que la idea de **la autonomía de la disciplina de la arquitectura** constituye para Eisenman uno de los temas más importantes que, por ende, es basilar en toda su obra. Su propuesta arquitectónica hurga en el mundo de formas y conceptos en busca de esas características que pueden considerarse solo arquitectónicas. Es decir, la autonomía que defiende Eisenman no reside propiamente en iconos, símbolos, conceptos, formas o tipologías conocidas, ni tampoco en formas puramente imaginadas o abstractas, sino que se trata, en cada proyecto, de buscar formas “asemantizadas” y “desemantizadas” de imágenes, o sea, formas o imágenes *débiles*, en palabras del propio Eisenman. Sin embargo, en sus proyectos Eisenman siempre toma procesos o conceptos externos a la arquitectura, como la teoría del caos, los fractales, conceptos de la ciencia como el “cristal líquido” en la Iglesia del año 2000, o de otros campos del saber, para injertarlos en las geometrías y formas en que trabaja. Y es, precisamente en esta búsqueda y en su conquista donde reside la idea de contemporaneidad de la arquitectura para este arquitecto.

La *Casa Guardiola*, la *Escuela de Aronoff*, la *Iglesia para el año 2000*, así como el Monumento de Berlín, por el contrario, se presentan como proyectos de objetos/lugares arquitectónicos conflictivos; se presentan como algo que nos interpela y nos provoca, como algo que alude a un ámbito significativo distinto de lo cotidiano, en definitiva, como una *obra de arte*. Y es en **ese carácter semánticamente ambiguo, fronterizo, evocador e inusual** de la obra de arte donde radica, en primer lugar, **el valor de lo intermedio**. Ciertamente, toda obra de arte es un *producto intermedio* surgido a su vez de esa banda genuinamente humana en la que el hombre vive sometido a la constante labor de arrancar sentido al sinsentido. La obra de arte surge, precisamente, de ese enfrentamiento al sinsentido

como algo que enmarca aquello que ni siquiera puede ser pensado. O puede también surgir de un enfrentamiento al sentido común vigente, dominante o institucionalizado.

El carácter conflictivo (tensionado y dinámico) de la propuesta arquitectónica de Eisenman nace del conflicto de su presencia, del conflicto de su sintaxis y subyacente crítica a las tradicionales (clásicas y modernas) relaciones entre forma, función y significado de la arquitectura y, posiblemente, del modo conflictivo en que ha sido pensada. Es una obra en la que el conflicto se instala y adquiere carta de naturaleza. Y quizás sea excesivamente conflictiva...

En efecto, posiblemente, desde los primeros conflictos planteados por **Piranesi** en las Cárceles hasta estos últimos de Eisenman, centrados consciente e intencionalmente en torno a lo intersticial, pasando por las reflexiones de R. Venturi en *Complejidad y contradicción en la arquitectura* y las de Collin Rowe en *Collage City*, se ha producido un deslizamiento por el que algo que, en principio, tenía carácter marginal —el conflicto—, ha pasado a ocupar gran parte de la escena, “superando” el carácter marginal original y convirtiéndolo todo en conflicto, si entendemos éste como una *tensión* “entre” algo, una interacción, una interrelación. Asimismo se puede observar en ciertos arquitectos contemporáneos como los que hemos estudiado (Holl y Acconci, Fujimoto, Tschumi, Van Berkel y Bos, Toyo Ito, Siza), y también entre otros autores referenciados (Libeskind, Zaha Hadid, Morphosis, FOA, Nox, Miralles, etc.), que de modo más o menos teorizado aluden a espacios intermedios tensos y, en la mayoría, complejos.

El presente trabajo ha evolucionado desde la obra de Eisenman a la obra de otros autores con la idea de buscar antecedentes, paralelismos o diferencias que permitiesen **entender el sentido de lo intermedio**, pues resulta evidente que cualquier producto humano es, de algún modo o en parte, el resultado de un contexto social, cultural o histórico lejos del cual las cosas no pueden llegar a entenderse. Esta búsqueda ha implicado asumir ciertos riesgos intelectuales al tener que explorar terrenos más o menos desconocidos y alejados, al menos aparentemente, de la arquitectura.

A través de la exploración se ha ido desvelando un entendimiento de *lo intermedio* como una discontinuidad y una continuidad a la vez, un ámbito, un espacio disponible o un lugar en el que dos o más términos se encuentran de manera conflictiva, relacional e interactiva. Se trata posiblemente de ese “vacío”, de esa “nada” paradójicamente necesaria, versátil y productiva, gracias a la cual los términos interactúan, se regeneran y cambian.

Braque acomete el tema en *El Portugués* haciendo explícito de manera magistral el carácter de la obra como un sistema de contradicciones o paradojas. En este cuadro el pintor investiga de manera simultánea las relaciones *figura-fondo*, *figuración-abstracción* y *espacio plano-espacio profundo*; y lo hace, precisamente, estableciendo a través del procedimiento pictórico una banda de mediación

y “diálogo” en la que dichos extremos interactúan. De esta manera, Braque consigue un espacio pictórico todo él intermedio, con una identidad ambigua, donde el conflicto resultante de la interacción de estas tres parejas de términos adquiere un carácter dinámico y propositivo. Pero logra algo más, algo que ya el Impresionismo plantea aunque de un modo incipiente y menos productivo: consigue la disolución interactiva de la figura en el fondo y del fondo en la figura, convirtiendo todo el espacio del cuadro en un “*contexto*”, un contexto generativo cargado de imágenes evocadas y también evocadoras. El espacio del cuadro se convierte en una fuente inagotable de imágenes, incluso imágenes con vocación tridimensional como las que **Picasso** explicita a través de sus papeles plegados de esta misma época; imágenes que parece que surgen del fondo y regresan a él en una especie de dinámica de “eterno retorno”.

Se establece así el fundamento poético y teórico de un **pensamiento contextual** que está en plena vigencia en nuestros días, según el cual el objeto, la figura o el tema surgen, precisamente, como **una especie de “condensación” del contexto, de lo circunstancial, de lo ambiental**, que unas veces se empastela en pliegues, superposiciones, surcos, grietas, arbitrariedades, contingencias, dudas o indicios (como ocurre por ejemplo en la *Escuela de Aronoff*, en la *Iglesia para el año 2000*, en el Monumento de Berlín, o en la *Ciudad de la Cultura* y muchas otras obras de Eisenman; en el *Museo Judío* de Libeskind; y de una manera más sutil en el Cementerio de Igualada de Miralles y Pinós, y en la *Casa Moebius* de Van Berkel y Bos); otras se transparenta y aligera, pareciendo volatilizarse o difuminarse (como ocurre en la *Galería de Vidrio y Video* de Tschumi; en la Mediateca de Toyo Ito; y de cierta manera en la *Casa N* de Fujimoto); y otras veces, intencionalmente, se entremezcla el entorno cercano y lejano, sus ambientes, perspectivas o evocaciones (materiales, lumínicas, sutiles, etc.), que se presentan como “huellas legibles” del contexto con el lugar arquitectónico (como ocurre en las *Piscinas das Marés*, de un modo más entrañado y evidente; y la Iglesia de Santa María, de un modo más específico, ambas obras de Siza).

Es posiblemente este planteamiento del “*soporte como contexto generador de imágenes*”, unido a las operaciones de plegado generadas por la misma experiencia cubista, lo que permite muchos años más tarde que Eisenman y todos estos arquitectos, seguramente entre muchos otros, planteen sus obras.

En efecto, tanto las formas de la iglesia como las de la escuela o las de la ciudad de Eisenman (aunque de modos distintos) emergen del plano-contexto-suelo a través de unas operaciones de plegado que siguen unas leyes poéticas propias, diferentes de las cubistas. Pero estas formas emergen solo de manera parcial, sin desprenderse completamente del suelo, estableciéndose entre ambos elementos –suelo generador y formas generadas– una relación compleja e intrincada, casi imposible de separar y diferenciar, de una manera muy similar a la que se plantea, precisamente, en el espacio cubista.

La obra de Klee, liberada hasta cierto punto de la “servidumbre figurativa” que todavía existe en *El Portugués* de Braque, desarrolla la conquista del espacio pictórico más allá de la referencia figurativa. El título del cuadro *Blossoming* –“*Floreciendo*”– sin ser accidental, implica, desde luego, intenciones y obligaciones muy distintas de las que se plantea Braque en *El Portugués*. La delicada e intensa poética de Klee encuentra en temas como “el florecimiento” la coincidencia de un asunto potencialmente plástico con un acontecimiento esencial para cierto entendimiento de la vida. **Frente a la flor el hecho de florecer. Frente al ser el devenir.**

Cualquier obra se puede interpretar de diversas maneras pero las obras de Klee –y ésta en particular– están abiertas a una infinidad de posibilidades interpretativas. En el contexto de la presente reflexión resulta inevitable la comparación de esta obra con la de Braque. Y lo primero que salta a la vista es el delicado lirismo de la obra de Klee frente a la consistente acritud de Braque. Sería impensable la obra de Klee sin la de Braque; y seguramente por eso, la de éste tiene todavía algo del carácter épico del pionero, de alguien que está conquistando un territorio poético nuevo. Los colores grises y ocres de la imagen de Braque remiten a un pasado áspero y figurativo, casi conventual, que todavía pesa en su pintura.

Klee se instala en una poética de raíz romántica, de mayor carga expresiva y mucho más próxima al lirismo, para llegar a lugares más íntimos del alma. La obra de Klee combina, posiblemente, las mismas parejas de Braque: *figura-fondo*, *espacio plano-espacio profundo* y *abstracción-figuración* de una manera mucho más delicada pero mucho más radical también. Es difícil no intentar reconocer algo como una flor o un árbol floreciendo en el centro de la imagen de *Blossoming* y por tanto, es difícil no intentar diferenciar la figura del fondo. De la misma manera es difícil no intentar reconocer un espacio profundo en sus zonas oscuras. Sin embargo es también difícil asegurar, que más allá de su título, haya sido esa la intención de Klee al pintar el cuadro.

La conquista del blanco desde el negro del fondo, a través de una amplia y secuencial gama de color, la evolución de la forma cuadrada desde los grandes cuadrados negros perimetrales hasta los pequeños cuadrados blancos centrales, la activación de la ortogonalidad implícita en la geometría del soporte y su integración con las diagonales, generando unas evocaciones espirales... todos estos recursos pictóricos, llevados al límite con gran delicadeza, constituyen un **complejo sistema activo**, cargado de evocaciones en el que las múltiples irregularidades juegan el papel de activación del sistema (“*la genialidad radica en los defectos del sistema*”, diría Klee). Se genera así un universo dinámico y espiritual que se materializa de manera minimalista y extremadamente delicada sobre una tela de fondo negro y textura claramente visible.

Para entender finalmente el motivo de ese **carácter intermedio** que parece emerger de las obras de Klee habría que leer quizás su epitafio: “Dentro de este mundo no se me puede comprender, pues tanto vivo con los muertos como con los no nacidos, algo más cerca de la creación de lo que es usual y, ni con mucho, suficientemente cerca.” (*Diarios de Paul Klee*, Era, México, 1970).

La obra de **Oteiza** plantea unos grados de complejidad análogos a los de la obra de Klee y acomete cuestiones que son, de algún modo, también análogas, como lo es la configuración, aunque sea a nivel de evocación de un “espacio espiritual” surgido de la materialidad de la obra y apoyado en ella. La determinación de la poética de Oteiza tiene, sin embargo, muchas características diferenciales, entre ellas su arranque supremacista y minimalista, y la peculiaridad de su implicación con lo vasco. En efecto, a través de su trabajo intelectual y artístico, Oteiza pretende conseguir la intersección de ciertos valores del movimiento moderno con la cultura ancestral vasca.

Partiendo de la imagen metafórica poética del crómlech vacío vasco, y a pesar de que él quisiera dotar a su investigación y a sus paradigmas de partida de un carácter científico, inicia un trabajo de exploración de los arquetipos geométricos que desemboca en la **“conquista” del vacío**. Al trazar este camino, Oteiza se interna en asuntos que además de tener una fuerte raigambre cultural (por ejemplo, en la *Noche Oscura del Alma* del místico español San Juan de La Cruz), son objeto de atención por parte de sus contemporáneos, como es el caso de Heidegger o del mismo Paul Celan.

Empieza por una desocupación del cilindro de fuertes reminiscencias brancusianas. Elige después el cuadrado Malevich como unidad germinal, tensional e incompleta, que contiene en sí misma la referencia arquetípica al cuadrado, además de la implicación del vacío. Inicia así un largo y sistemático proceso que incluye también la **aleatoriedad del descubrimiento**. En efecto, Oteiza parte de planchas metálicas previamente confeccionadas que intenta conjugar de manera aleatoria, hasta que se produce algún tipo de coincidencia formal y poética que él considere adecuada. Va determinando de esta manera formas más o menos complejas que posteriormente va categorizando y depurando hasta llegar a sus Cajas Metafísicas y conseguir el vacío final con el que concluye su trabajo.

El recorrido de Oteiza es una especie de trabajo espiritual de depuración interior, de vaciamiento de la propia alma —¿de los deseos, tal vez?— que se lleva a cabo a través del lenguaje escultórico y de una poética que pretende ser también racional y sistemática. Oteiza parte de las figuras arquetípicas y de su imposibilidad de materialización toda vez que no pertenecen al mundo empírico. Materializa por tanto unas figuras equivalentes: aquellos cubos que son posibles en el mundo de la materia. Son unos cubos rotos, descoyuntados y fragmentados pero con una peculiaridad: **esas fragmentaciones, esas ausencias, remiten a otra realidad, al vacío, a la gran ausencia**, a un tipo de espacio que

para ser advertido necesita sin embargo encarnarse en la materia. Las “eles” o piezas similares con las que Oteiza construye sus cajas son piezas incompletas, superficies metálicas a las que falta un fragmento de chapa, un vacío que forma parte del vacío general y que irá sumándose a los vacíos de las otras piezas.

El trabajo de **Peter Eisenman** se orienta, según sus afirmaciones, hacia un enfrentamiento con el *estado de las cosas*. Su idea es llevarlo a cabo desde dentro de la arquitectura y poniendo en práctica un modo personal de entender la profesión. Más allá de la credibilidad de sus declaraciones, Eisenmann se conecta –al menos en algunas de sus intenciones pretendidamente utópicas con respecto a la arquitectura– con ciertas posturas del Movimiento Moderno, a pesar de que su trabajo presente una formalidad absolutamente distinta. Así, a la hora de plantear su trabajo, adopta –teóricamente– actitudes tan próximas a ciertos autores de las vanguardias como la pretensión de superar la idea del sujeto-autor, actitud que se conecta también con la postura de Oteiza, quien igualmente intenta crear un arte no expresivo, impregnado de un carácter de necesidad que anule la singularidad de quien lo realiza.

Eisenman pretende transgredir la arquitectura desde una superación del objeto tradicional, equivalente a la superación del sujeto –tanto autor como usuario– también tradicional. **Intenta esta transgresión planteando objetos desdibujados, inciertos, ambiguos, que justifiquen su existencia más allá de la utilidad.** Se trata de unos productos que oponiéndose al estatuto de *clara identidad* –propio del *pensamiento estético*– del estado de las cosas convencional, se resisten, a pesar de su ambigüedad, a ser deglutidos por el medio al que se dirigen, manteniendo así su vigencia. Ese y no otro es, precisamente, el estatuto genérico que Heidegger adjudica a toda obra de arte.

Eisenman propone un modo alternativo de pensar que sea capaz de liberar a la arquitectura de las represiones históricas a través de las cuales emerge la estructura de poder en forma de edificios *claros y reconocibles*. Y lo hace anulando el referente figurativo e icónico de la arquitectura tradicional, la función y el significado como sus modos de legitimización (sin negar su necesaria presencia en el objeto arquitectónico), criticando los procesos de concepción tradicionales, y reconsiderando los conceptos de uso, utilidad y ocupación.

La obra de este arquitecto se alimenta en gran parte de una voluntad explícita de participar en la cultura de su tiempo, de ahí su interés por conectarse con los movimientos post-estructuralistas y postmodernos en el campo de la filosofía, y de acercarse a las ciencias en busca de contenidos trasladables al campo de la producción arquitectónica –como paradigmas o procedimientos–. Esta inserción en ciertas corrientes del pensamiento contemporáneo le lleva a asumir también actitudes con respecto al lenguaje y al pensamiento, que intenta trasladar al campo de la arquitectura. Desde esa perspectiva, plantea una exploración de la interioridad del **pensamiento figural arquitectónico**, que se despliega a partir de las consideraciones del pensamiento post-estructuralista de la diferencia,

más allá de su fuerte dependencia significativa, figurativa y generativa de ciertos contenidos como el componente icónico o el aspecto funcional.

Frente a la búsqueda tradicional de la forma que se sintetiza en la idea de la caja o el contenedor, Eisenman propone una manera alternativa mediante la cual es posible encontrar la forma, o el espacio, a través de un largo proceso en el que se mezclan planteamientos racionales y procedimientos de dibujo informatizado, que introducen aleatoriedades formales donde la forma se vuelve más “matriz generativa” que “configuración objetual”. A este procedimiento le da el nombre de **“spacing” o espaciamiento**. La intención de Eisenman es conquistar nuevas formas de entender, diseñar y construir el espacio y la forma en la arquitectura, generando a través del “spacing” lugares más sintonizados con la actualidad, lugares que se sirven tanto de la morfología como de la topología para conquistar nuevas espacialidades.

Partiendo de un concepto base y de dibujos que contienen las condiciones históricas, contextuales o de uso del lugar donde va a proyectar, Eisenman introduce procedimientos de estructura y configuración formal, como por ejemplo los que se derivan del uso del “cristal líquido” (*Iglesia para el año 2000*) u otros procedimientos de alteración de las imágenes de partida que se consustancian como **diagramas** conceptuales generativos operados a través del “spacing”/espaciamiento. Se produce así una situación productiva que tiene que ver con lo que en español se conoce como **maquinación** (tramar algo de una manera artificiosa, presentativa y no representativa) aunque Eisenman remite la referencia de su término a Deleuze y Guattari (*Mil Mesetas*), y a su compleja definición de *lo maquínico* (un ensamblaje maquínico).

La poética de Eisenman, al menos en la última etapa de su obra, y en lo que se refiere concretamente a la *Casa Guardiola*, la *Escuela de Diseño y Arquitectura Aronoff*, la *Iglesia para el año 2000*, y el Monumento de Berlín, se centra en torno a lo *intersticial*, aunque lo hace de modo específicamente distinto en las cuatro obras. De la misma manera que en el campo de la escritura existen *tropos* –tropos literarios, como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, etc.–, que alteran el sentido meramente descriptivo de los textos introduciendo un componente poético, una deformación o transgresión, y de la misma manera que la pintura tiene sus tropos pictóricos –como la planeidad y la tensión de borde–, Eisenman plantea la existencia de ciertos tropos formales en la arquitectura cuya misión es deformar el espacio arquitectónico física y conceptualmente, creando así su poeticidad. Son tropos centrados en lo *intersticial* y en lo *figural*², formal, espacial y funcionalmente explícitos en todas las obras que hemos estudiado, bajo un sistema de operar que entremezcla, entrecruza o interrelaciona dos o más

² En alusión a Lyotard que usa por primera vez este adjetivo como opuesto a “figurativo”, y en alusión también a Deleuze, que lo toma de Lyotard, e igualmente lo opone a “figurativo”, aunque también a “ilustrativo”, “narrativo”, “representativo” y “figuración”. Lo desdibujado, lo impreciso y lo incierto pertenecen a lo *figural*, es decir, “ni figura ni fondo”.

polaridades, condiciones, ámbitos, etc. Es decir, en todas ellas emerge, intencional y literalmente, un **lugar intermedio –intersticial, fronterizo o impreciso–** entre múltiples polaridades o parejas de opuestos, como lleno y vacío, ausencia y presencia, figura y fondo, sentido y sinsentido.

El tropo de lo intersticial surge en Eisenman del hecho de *desdibujar* o *hacer* algo *borroso*. Esto se puede entender literal y metafóricamente como una dislocación o un desplazamiento conceptual, formal y simbólico de lo instituido. Concretamente, lo que Eisenmann desdibuja o borra son los diferentes diagramas implicados en sus procesos de diseño. Mediante el desdibujamiento, Eisenman altera sobre todo los límites del contenedor o caja arquitectónica, haciendo que esta se implique con el plano del suelo, y en un sentido más amplio, con el propio lugar en una dimensión física y social. Lo que consigue mediante la madeja de líneas que resulta de este desdibujamiento es una serie de elementos, de límites arquitectónicos, de otras posibilidades formales y espaciales, una madeja **cargada de espacios intermedios, de intersticios, de “entres”** que impiden la identificación clara de los elementos, introduciendo de esta manera un fuerte componente de ambigüedad. Y es este tropo de lo intersticial espacialmente plasmado –o entretejido intersticial formal, espacial y funcional– típico del pensamiento *figural* arquitectónico, el que atribuye al objeto de arquitectura un carácter metafóricamente “translúcido” (ni transparente ni opaco), de “penumbra” o “espumoso” (en alusión a las consideraciones sobre la espuma de Sloterdijk), “fronterizo”, “impreciso” o “complejo”, toda vez que se sostiene en el concepto de signo no-motivado (arbitrario) donde la relación entre significante/ /sintaxis y significado/semántica se vuelve relativa.

Por todo ello, a diferencia del objeto arquitectónico transparente física o conceptualmente (clásico o modernista), el objeto **figural** de Eisenman intencionalmente no posibilita un entendimiento inmediato o directo por parte del sujeto que lo observa, ni tampoco lo hace posible a través de un recorrido/experiencia del sujeto en el objeto en un *continuum* espacio-tiempo, a modo de *promenade architecturale*. Es decir, lo que pretende Eisenman es, a través del tropo de lo intersticial, proponer en el objeto de arquitectura **una nueva posibilidad de relación entre espacio-tiempo-percepción/ /experiencia**, una relación que se torna más afectiva e implicada. Para Eisenman, esta nueva posibilidad de relación entre espacio-tiempo-percepción/experiencia es una dislocación/crítica de la concepción tanto clásica como modernista del espacio-tiempo en arquitectura, que ya no se adecúan a nuestra contemporaneidad posmoderna. Una nueva condición de objeto arquitectónico (propio del momento post-estructural actual) donde el tiempo y las vivencias ya no están necesariamente delimitados por el espacio físico. Un espacio arquitectónico que propone una presencia simultánea y no necesariamente narrativa o secuencial de tiempos, espacios, usos y experiencias –como se puede observar en la *Casa Guardiola*, la ampliación de la Escuela de Aronoff, la *Iglesia para el año 2000*, o de un modo más enfático, el Monumento de Berlín–, toda vez que en nuestra contemporaneidad, como refiere el propio Eisenman, “(...) hay un sentido en el que la idea de un espacio-tiempo *continuum*

ha sido destrozada. (...) el tiempo puede habitar el espacio en modos nunca antes conceptualizados en la arquitectura. Por ejemplo, aunque el **espacio-tiempo virtual** de internet no es posible en la arquitectura, existe como una posibilidad conceptual”³.

El **Monumento de Berlín** de Eisenman en su estructura espacio-formal tan densa como sutil, y en la indefinición intencional de constituirse como instalación, arquitectura o paisaje, se presenta como un lugar intermedio paradigmático. Entre una condición puramente abstracta y figurativa, matricial/ /generativa y objetual, resultante de una propuesta proyectual que opera tanto con lo intencional como con lo aleatorio, se instala en su núcleo una *zona de inestabilidad intermedia* que se presenta espacialmente como un “*bucle temporal*”, un “*time warp*” como dice Eisenman, entre memorias, temporalidades y perplejidades. En esta zona la coexistencia de un tiempo “real” –de la experiencia del sujeto en el objeto– y de otro tiempo distinto “hiperreal” –propio del objeto, concebido como un tiempo entre la razón, la imaginación y la perplejidad– implica una ruptura en la secuencia lineal entre espacio-tiempo-entendimiento de la arquitectura, es decir, entre el tiempo de la experiencia del sujeto en el objeto y su entendimiento del objeto, que nunca se efectiva.

Se trata de un monumento en tanto que “**lugar de indicios y perplejidad**” sin posibilidad de entendimiento porque, como ha dicho Eisenman, “*sobre el Holocausto no hay nada pasible de ‘entenderse’*”. Este es un monumento que cada uno debe experimentar a su manera. Nos encontramos ante un lugar inexplicable donde la lógica y la no-lógica, la razón y la irracionalidad, la función y la no-función, lo útil y lo no-útil, lo ocupable y lo no-ocupable, lo previsto y lo inesperado, la presencia y la ausencia, el sentido y el sinsentido, se intercalan. Y es justamente ahí donde reside su poética, en esta conflictiva condición enigmática y provocadora/crítica/transgresora que no puede ser racionalmente perceptible, provocada por estos desplazamientos y ambigüedades entre espacio y tiempo, forma y función.

Eisenman propone específicamente para este *lugar-monumento*, y para la arquitectura en general, un estatuto poético que va más allá de la utilidad, la técnica y la estética.

En realidad, esta **operación de desdibujamiento** no es nada nuevo, o al menos no lo es en el campo de la pintura. Tiene una importante tradición que arranca con Leonardo –como puede comprobarse en algunos bocetos de *La virgen y Santa Ana*– y pasa por las *Cárceles* de Piranesi, hasta llegar en los tiempos modernos a las obras del Cubismo Analítico y sus consecuencias, tales como *Desnudo bajando la escalera* de Duchamp, o la obra Giacometti y ciertos dibujos de Klee, por citar solo algunos

³ Peter Eisenman, “*Time Warps: The Monument*” en revista *Anytime*, ed. by Cynthia C. Davidson, Anyone Corporation, Nueva York; The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, England; 1999, p.252. Trad. de la doctoranda.

de los ejemplos más conocidos. Aparece igualmente en la condición borrosa de la pintura de Bacon, que ha inspirado el “diagrama figural” deleuziano de flujos, sensaciones, implicaciones y accidentes.

En esta misma línea, Eisenman introduce otra categoría poética que él llama relación **figura-figura**, frente a la otra posible relación figura-fondo. Con esta metáfora alude a una especie de repliegue permanente de la figura sobre sí misma, una manera de hacerse ambigua y de perder los límites, muy semejante por otra parte a lo que ya ocurre en ciertos ejemplos del cubismo analítico, y desde luego en el ya citado *Desnudo bajando una escalera*: se trata de “lo *figural*”.

Seguramente es muy forzado encontrar elementos claramente comunes en las obras que se acaba de comentar, pero sí hay al menos algo claro que las une y constituye su tronco común, y es su fuerte relación con los movimientos de la llamada Vanguardia. En el caso de la obra de Braque, por constituir, ella misma, la arqueología de una protovanguardia que, actuando como bisagra, conecta la inagotable herencia de Cezanne con los movimientos abstractos y con las vanguardias de entreguerras. Paul Klee, sin embargo, se encuentra en el corazón de la Vanguardia, mientras que Oteiza es, de algún modo, un epígono que pretende desarrollar los valores del Suprematismo cruzándolos con *lo local vasco*. El caso de Eisenman es similar, toda vez que inicia su carrera intentado desarrollar ciertos principios formales del Movimiento Moderno, aunque descargándolos de su fuerte contenido utópico, para acabar plenamente integrado en el movimiento deconstruivista.

Todos estos autores y sus obras, además de estar más o menos unidos por su pertenencia a un tronco común de *modernidad*, se encuentran unidos sobre todo por el hecho de encontrarse inmersos en un movimiento cultural de enorme alcance surgido de la crisis del lenguaje. Y esta crisis del lenguaje implica a todos los campos de la producción artística, como también a la filosofía.

Las obras que acabamos de comentar se desarrollan entre la conciencia de vivir atrapados en un lenguaje que ya no garantiza la conexión con lo real –por su gratuidad y aleatoriedad–, y la pertenencia a una modernidad post-ilustrada que mantiene a la razón y a las ciencias como modelo.

Mientras que Braque es pionero –seguramente no de una manera totalmente consciente– de la reivindicación del lenguaje pictórico como contenido de la pintura, Klee y Oteiza realizan su exploración desde la convicción, paralela a la de Heidegger de que en el lenguaje, adecuadamente utilizado y depurado, se encuentran todavía las claves del Ser.

En el enigmático *Gran Vidrio*, un espacio de inscripción y de no-inscripción a un tiempo, entre apariencias, reflejos e invisibilidades, **Duchamp** expresa ese umbral fronterizo y multidimensional en permanente devenir a través de una inmaterialidad materializada, una transparencia translúcida y un

movimiento-evento, reclamando en silencio un “más allá” donde el devenir se vuelve más auténtico y el sentido se puede mezclar con el sinsentido. Se trata de una obra de naturaleza lingüística-plástica que es *matriz* y *objeto* a un tiempo. Como ya habíamos comentado, el Gran Vidrio puede ser considerada la obra que mejor presenta el concepto de límite de Eugenio Tías, un lugar-límite fronterizo, ambivalente y generador/transformador, en tanto que cerco fronterizo (ontológico) y en tanto que espacio-luz (topológico); un espacio de posibilidad, un campo de existencia, en el cual cohabitan “la inmanencia trascendente y la trascendencia inmanente”, tal como afirmó el mismo Duchamp.

Las obras de **Giacometti** y **Palazuelo** que presentamos, aunque de modos distintos, remiten a una búsqueda de lo que “no está” aunque sin embargo se sienta su presencia, es decir, remiten a esa “ausencia-presente” que constituye la esencia del Ser, más allá del cuerpo y de la densidad (Giacometti), más allá de toda estructura o sistema (Palazuelo). Es una búsqueda incesante realizada ahí, en esos intersticios entre lo que se puede ver y lo que no se puede ver, entre el lleno y sólido y el vacío y lo sutil. En ambas obras la forma es entendida como proceso y el espacio es no-objetivo.

Eisenman, finalmente, desarrolla su obra en ese límite que defiende la Deconstrucción de la separación absoluta entre realidad y lenguaje, convirtiendo el pensamiento y también la producción artística en un *juego de lenguaje*.

En todos estos autores, sin embargo, **lo ambiguo, lo indeterminado, la condición “entre figural”**, constituye un contenido argumental aunque sea por motivos diversos. Pese a esta diversidad, el carácter dinámico de las obras de todos ellos, surgido seguramente de la importancia concedida al **devenir frente al ser**, propio de la cultura contemporánea, confiere a sus obras una ambigüedad común: la de una forma que está en vías de realización; una forma *figural*, imprecisa, tensionada, inconclusa, semi-abierta o semi-cerrada, que revela **el valor del proceso en tanto que una nueva entidad, intermedia, entre el ser y no-ser**.

Posiblemente, el término *intermedio* —o incluso el *intermedio figural*— elegido para realizar esta exploración no sea suficiente o no sea, quizás, el más adecuado para referirse a todos los asuntos aquí referidos. El **carácter intermedio**, asignable de manera genérica a la obra de arte, es heredero de una tradición que aceptaba la distinción entre lo sagrado y lo profano. Dicha distinción resulta todavía pertinente sobre todo en el caso de Oteiza. En el caso de Eisenman, ese carácter intermedio debe entenderse más bien como la mediación entre el sentido y el sinsentido, que es como se decanta el carácter clásico de *lo intermedio* tras el giro lingüístico y en el ámbito de la Deconstrucción.

Sin embargo de manera general, en todas las otras obras de arquitectura que hemos estudiado, el carácter intermedio surge como sistema o condición espacio-formal más específica o concreta a nivel de la estructura formal, de la materialidad y de las posibilidades de uso: como muro (*Galería Storefront*,

Holl y Acconci), como intersticio (*Casa N*, Fujimoto), como translucidez y transgresión (*Galería de Vidrio y Video*, Tschumi), como límite difuso (Mediateca, Ito), como diagrama (*Casa Moebius*, Van Berkel y Bos), y como condición dialógica (*Piscinas das Marés* y *Iglesia de Santa María*, Siza).

La **búsqueda de la ambigüedad o incertidumbre** es una característica común a las obras comentadas. Pero más allá del carácter inevitablemente ambiguo de toda obra de arte, las ambigüedades que aquí podemos ver adquieren unos caracteres específicos.

La referencia a la ortogonalidad y su deformación, bien sea en forma de cubo como en el caso de Oteiza, o en forma de trama que se deforma en casi todos los demás casos, alude tanto a un soporte de racionalidad en la operación inventiva como a la importancia del plano.

Esta importancia del plano, que coincide con la importancia dada a la operación pictórica al margen de la figuración, se reconoce, incluso en Eisenman, en tanto que operaciones de deformaciones, torsiones, plegamientos, superposiciones, repeticiones en diferencia, etc., a través de las cuales se pretende desdibujar la tradicional percepción figura-fondo y lograr otras posibilidades de relación como la de figura-figura o fondo-fondo.

Las ambigüedades –condición base de lo *intermedio figural*/*nocturno*” independientemente de su grado de presencia o intensidad– en muchas obras de arquitectura contemporánea, y también en los casos estudiados, surgen casi siempre como deformaciones de lo ortogonal o interpenetraciones entre llenos y vacíos, excepto en el caso de la *Galería de Vidrio y Video* de Tschumi, que es lograda por la evanescencia real y virtual de las imágenes proyectadas provocada por un espectro de reflexiones y refracciones a través de las superficies de cristal. Igualmente, se generan ambigüedades con respecto a la pérdida del carácter figurativo de las obras, así como a la pérdida de la forma y el espacio de límites definidos, emergiendo en todas ellas la condición *figural*: fronteriza, ambivalente/multivalente, paradójica e imprecisa.

En todas las obras estudiadas, las ambigüedades, intersticialidades y complejidades, traducidas por distintos tropos de lo intersticial son, en definitiva, tanto sintácticas como semánticas y se materializan en operaciones poéticas, estéticas y vivenciales concretas.

Cada una de las obras de arquitectura que hemos estudiado nos presenta de un modo peculiar el *tropo de lo intersticial* en el que, en la mayoría de los casos, arquitectura, territorio y topología, existente y nuevo, colectivo e individual, público y privado, interior y exterior, y demás usos y funciones, se entrelazan o funden cada vez más bajo la regencia de una geometría híbrida diseñada entre una condición topológica y otra euclidiana más o menos declarada: son geometrías que pueden generar

en el lugar arquitectónico espacialidades fluidas y topológicas, de límites intencionalmente indefinidos, o espacialidades más complejas, fractalizadas y densificadas por quiebras, surcos, angulosidades o autonomías, de condición topológica y no topológica que llamamos “**topografías intersticiales**”.

Del estudio que hemos realizado de las obras de arquitectura que presentamos podemos concluir que, de manera general, el *ámbito intermedio*, se encuentra patente en:

- La **idea-base** de la propuesta, independientemente de si ha nacido a partir de un registro gráfico sencillo, de un boceto, imagen indicial o concepto.
- El **proceso de proyecto** que genera el *espacio-matriz* de la obra, un espacio estructurante, generativo y orientador abierto a transformaciones. Es un *espacio intermedio* entre la idea o el primer registro y la configuración/formalización de la propuesta; un espacio conceptual-formal que puede ser generado a través del diagrama conceptual-generativo.
- El **orden estructurante y compositivo** en el que emerge el *espacio-matriz* y su relación con el *espacio-forma* de la obra a través de la geometría, en sistemas formales que introducen o combinan simetrías asimétricas o asimetrías simétricas (sistemas sin puras simetrías, o sin puras asimetrías), como ocurre en las dos obras de Siza (*Piscinas das Marés* y *Iglesia de Santa María*), en la *Casa N* de Fujimoto, y en las cuatro obras de Eisenman (*Casa Guardiola*, *Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura Aronoff*, *Iglesia para el año 2000* y *Monumento de Berlín*); repeticiones irregulares (lo que llamamos “repeticiones en diferencia”), inflexiones, articulaciones (continuidades) o rupturas (discontinuidades) en la estructura formal base, como ocurre en la *Galería Storefront* de Holl y Acconci a través de su muro-fachada, en la *Casa N* de Fujimoto, Mediateca de Ito, en las dos obras de Siza, y en estas cuatro obras de Eisenman; superposiciones o intersecciones formales y/o perceptivas, como ocurre en la *Galería de Vidrio y Vídeo* de Tschumi, la *Casa N* de Fujimoto, en el interior de la Mediateca de Ito, en las obras de Siza, y en las obras de Eisenman; estructuras o matrices plegadas (*Casa Moebius* de Van Berkel & Bos, *Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura Aronoff*, *Iglesia para el año 2000* y de modo sutil el *Monumento de Berlín* de Eisenman); y estructuras o matrices fractalizadas (*Casa N* de Fujimoto, *Glass Video Gallery* de Tschumi, y las cuatro obras de Eisenman). Destacamos el *Monumento de Berlín* de Eisenman, pues lo consideramos como un lugar intermedio paradigmático, ya que presenta todas estas cualidades formales.
- El **programa**, la **función**, los **usos o tipos de ocupación** de la obra, el *espacio-ocupación*, donde la función se flexibiliza y los usos se entrecruzan, combinan, reajustan o recrean, en una permanente posibilidad de interacción entre programa-forma-función-uso, como ocurre en todas las obras estudiadas, aunque cada una con su especificidad.

A través de nuestro trabajo hemos podido constatar que la implementación del *ámbito* o de la *condición intermedia* –intersticial, fronteriza o imprecisa– en la obra de arquitectura acerca cada vez más lo

arquitectónico a lo artístico. Y, de algún modo, hace que cada vez resulten más patentes las relaciones entre visibilidades e invisibilidades, entre forma y flujos o campos de fuerza, o entre lo denso y lo sutil, en definitiva, entre la figura y el fondo, y entre la presencia y la ausencia del lugar (preexistente y propuesto). Incluso los términos o conceptos que hemos utilizado en el estudio son *intermedios*, como por ejemplo “espacio-matriz”, “espacio-forma”, “espacio-ocupación”, “figural”, “figura-fondo”, “*spacing*”/“espaciamiento”, etc.

A partir de lo analizado, y sabiendo que la realidad no está constituida únicamente por relaciones binarias de un término y su opuesto (negativo-positivo, racional-irracional, blanco-negro, vacío-lleno, etc.), y que tampoco estriba exclusivamente en un sentido lineal de relacionamiento u ocurrencias, consideramos que el logocentrismo, cuyo valor recae solamente en una de las polaridades de las relaciones dialécticas (en detrimento de todo lo demás), es un equívoco en la estructura de pensamiento de la llamada cultura occidental, puesto que en la realidad siempre hay una infinitud de polaridades, multiplicidades, espacialidades o ámbitos que ocupan infinitesimalmente ese *espacio intermedio* entre uno y otro término, igual que entre el negro y el blanco existe una infinitud de matices de gris, cuyos límites son muchas veces difíciles de definir. Creemos que en esos **espacios intermedios de límites ambiguos** se generan otras tantas posibilidades que, a su vez, pueden generar otras miles combinaciones e interacciones. Y así sucesiva e infinitamente se producen y constituyen campos de influencia, resonancia y posibilidad mutuos y recíprocos *entre y con* los ámbitos.

Justamente ahí reside el núcleo de nuestra investigación: en **la indagación sobre esas otras posibilidades de la arquitectura actual en lo conceptual, lo formal, lo espacial y lo funcional**. Son otras posibilidades de imaginar, generar, diseñar, construir y ocupar o vivir los lugares, unos lugares que holística, natural y culturalmente residen dentro y fuera de los límites de la evidencia del pensamiento racional, o más allá de una mera respuesta a un programa, función o solicitud. Hemos intentado investigar esas otras posibilidades en las que se colocan cuestiones y se proponen otros valores, sentidos y cualidades para el lugar arquitectónico, además de responder a las solicitudes básicas, a las necesidades y demás circunstancias inherentes a la arquitectura y a la vida misma.

Nuestro estudio explora esos otros valores, sentidos y cualidades formales, espaciales o funcionales que algunas revelan obras de la arquitectura actual, aunque muchas veces no lo hagan de forma explícita. Y confirmamos efectivamente que, de una manera u otra, las obras estudiadas presentan (en concepto, forma, espacio o propuesta funcional) esas cualidades que denominamos “intermedias”, cuyos límites no son definidos. Son cualidades que, como hemos expuesto, abren camino a nuevos modos de pensar la arquitectura y, consecuentemente, a nuevos sentidos del lugar y a nuevas formas de habitarlo u ocuparlo. Estos modos nuevos integran conceptos de objetividad, subjetividad y no-objetividad, se generan y diseñan con la ayuda de la tecnología informatizada, y se materializan en los espacios arquitectónicos a través de una combinación de geometrías, euclidiana y topológica.

Consideramos que muchas de esas **cualidades arquitectónicas intermedias o fronterizas**, patentes tanto en el proyecto como en el lugar construido, no se restringen a dilemas de oposiciones polarizadas ni tampoco encajan en cualquier estricta categorización conceptual, formal o funcional, sino que más bien se ajustan o solicitan categorías y/o modalidades también “fronterizas”, como las que proponemos en nuestra *tabla categorial de lo intermedio* (cf. capítulo II, 5.), que nos han ayudado en el estudio de las obras, posibilitando un mayor discernimiento en su análisis.

De modo genérico todas las obras de arte y de arquitectura que hemos seleccionado para nuestro trabajo presentan, aunque de maneras distintas, metafóricamente y literalmente, ámbitos, *espacialidades o condiciones intermedias figurales*. Es decir, son obras donde tanto matricialmente (en tanto que condición estructurante –*genotípica*–) como objetualmente (en tanto objeto concreto o específico –*fenotípica*–) **la forma puede ser entendida como proceso y el espacio como no-objetivo** (ni objetivo, ni subjetivo), ambos conceptos asociados a la idea de movimiento, acción, generación, devenir: flujos, direcciones, tensiones dinámicas, interrelación, ambigüedad, ambivalencia, multiplicidad, imprecisión, superposición, interactividad, transformación, flexibilidad, adaptabilidad, polivalencia, etc.

En la contemporaneidad, que podemos considerar que comenzó en el siglo XX y que quizá corresponde a la fase final de una época semántica, **el debate de lo intermedio**, aunque subliminal para muchos arquitectos, se centra más en el “devenir” que en el “ser”. No se sitúa en un contexto histórico óptico preocupado por lo que existe (entre “ser” y “no-ser”), ni tampoco en uno *epistémico* enfocado en cómo se puede conocer lo que existe (entre tipos y respectivas valoraciones de conocimiento), sino que se sitúa más bien en un espacio de transición entre un contexto histórico cultural *semántico* (centrado en cuestiones de significado, sentido y respectiva interpretación, donde la expresión de lo que se sabe o de lo que existe se vuelve prioritaria) y un nuevo contexto óptico en preparación. Es decir, emerge otro valor entre el “lenguaje”, típico del pensamiento postmetafísico contemporáneo, y el “ser”, en el que las cuestiones teóricas y pragmáticas de la vida cotidiana se colocan entre *sentido y sinsentido, racional e irracional, formal e informal, visible e invisible*.

570 | Según Capra, la cuestión clave que esta **nueva percepción del paradigma emergente** vislumbra en el actual período de mutación histórico-cultural, no es solo la simple cuestión del conocimiento de las cosas o los objetos, ni tampoco el sentido que estos pueden tener como representaciones dentro del propio lenguaje, sino la apertura a nuevos horizontes perceptivos y epistemológicos, y a la actividad creadora consciente (una cuestión central en la ciencia actual según Alain Badiou⁴), con el objetivo

⁴ El filósofo, dramaturgo y novelista Alain Badiou sostiene que una de las cuestiones fundamentales de la ciencia actual es la de ser entendida como una actividad productiva, como creación, y no solamente como reflexión o cognición. La ciencia actual ya no se debate solamente con la simple cuestión del conocimiento (revelación de

de descubrir y experimentar, a través de procesos de **relaciones, interacciones e interconexiones**, nuevos límites, valores y lugares del propio mundo en que vivimos. Este es un mundo que se constituye como una realidad multidimensional y transcultural en permanente mutación, en una dinámica entre lo generativo y lo fenoménico, cuyo sentido, y también sinsentido, se encuentra quizá dentro y fuera del lenguaje.

Talvez la propuesta sea la apertura del Hombre a una condición de realidad diferente a través de la experiencia de una **nueva racionalidad**⁵, a la que podríamos denominar experiencia de “transracionalidad” (por ser *transversal* o *transdisciplinar*), donde él mismo puede ser un agente operacional conscientemente participativo y creativo. Es decir, la apertura a *otro lugar*, un lugar intermedio, fronterizo y dinámico, de coexistencia entre micro y macro, potencia y acción, física y metafísica, inmanencia y trascendencia, razón y sinrazón, conocido y desconocido, determinación e indeterminación, orden y desorden, definido y ambiguo, estabilidad e inestabilidad, identidad y diferencia, contemplación y acción, *presencia real* y *ausencia real*, lengua y habla, certeza y error, representación y genuinidad, parte y todo, unidad y diversidad, teoría y práctica, conciencia y materia, *lugar* y *no-lugar*, cuyo camino ha sido ya iniciado por la ciencia, buscado o trabajado desde siempre por el arte, y más recientemente, desde las últimas décadas del siglo XX, por la arquitectura, como podemos comprobar en el presente estudio.

Hablamos de una **apertura intencional a otro lugar** que, de manera general, es inherente a todo el arte, bastión del romanticismo y el cubismo analítico, y sobre la cual nos hemos propuesto investigar en el presente trabajo a través del estudio de algunas obras de arquitectura actual que consideramos referencias del tema. Se busca un ***lugar intermedio de límites imprecisos compuesto por mezclas, superposiciones y paradojas*** que habitan matricial (funcionando como matriz) y/o objetualmente las obras de arquitectura que hemos elegido, así como ciertas obras de arte como *Las Meninas* de Velázquez, las *Cárceles* de Piranesi, el *Portugués* de Braque, el *Blossoming* de Klee, los dibujos de Giacometti, los *De Somnis* de Palazuelo, las *Cajas Metafísicas* de Oteiza, el *Gran Vidrio* de Duchamp,

los fenómenos y su sentido), sino también, y sobre todo, con la cuestión de la creación en tanto actividad de pensamiento y actividad creadora comparable a la actividad artística. Según Badiou, fueron los filósofos franceses de la segunda mitad del siglo XX (entre ellos el más importante fue Deleuze, quien compara creación científica y creación artística) los que al encontrar modelos de invención y transformación en la ciencia, la desplazaron del estricto campo de la filosofía del conocimiento al campo de la creación con la intención de acercarla cada vez más a la actividad artística. Cf. en Alain Badiou, ‘Panorama de la filosofía francesa contemporánea’, en AAVV, *Voces de la Filosofía Francesa Contemporánea*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2005.

⁵ *Nueva racionalidad* (entendimiento más amplio y profundo) es una expresión utilizada por Basarab Nicolescu para hablar de otro posible entendimiento o comprensión donde pueden coexistir todas parejas de opuestos o presupuestos contradictorios: “Unidad y diversidad pueden coexistir en la nueva racionalidad. Ellas se destruyen recíprocamente en la antigua racionalidad que todavía domina nuestro planeta.”; en Basarab Nicolescu, conferencia “*O Mundo Quântico, O Sagrado e o Novo Paradigma da Ciência*”, Lisboa, 3 de octubre de 2008.

y el *diagrama figural* en la pintura de Bacon. Todas estas obras nos han servido de casos de estudio preliminares para un más congruente análisis de las obras de arquitectura.

¿Acaso no residirá aquí el *valor de esta arquitectura*? ¿El **valor poiético y evocador de lo “fronterizo”** o de ese “ámbito intermedio”, impreciso y ambivalente, bien conocido en el campo artístico, que la arquitectura empezó a integrar hace más de dos décadas y que actualmente cada vez aparece más asumido en distintos programas? Nos referimos a un valor que es independiente de cualquier juicio estético o cultural, y que reside, explícita y/o implícitamente, en todas estas obras que presentamos. El valor del ámbito o espacio intermedio, de cualidad *poiética* (porque *des-vela, trae a la presencia*), transgresora (porque critica lo instituido) y evocadora (porque *afecta*, activa la imaginación), que en estas obras traslada al usuario o al visitante a otros espacios de creatividad, de producción, de transformación, y de relacionamiento en el lugar y con los demás.

Al final, se trata una arquitectura que entre identidad y diferencia, continuidad y ruptura, intencional y arbitrario, real y virtual, denuncia una *condición intermedia* en la que tanto lo denso como lo sutil, el objeto/lugar y el contexto, lo local y lo global, la presencia y la latencia, pasan a ser asumidos como valores dentro de la propia disciplina. Una condición en la que las relaciones o interacciones entre *sintaxis* y *semántica*, entre *praxis* y teoría, entre *presencia* y *ausencia*, o entre un estado de *ser* y otro de *devenir*, pasan a ser requeridas en su ámbito de debate. Una arquitectura que de alguna manera muestran todas estas obras. **Una arquitectura que quiere revelar “otros espacios”** que parecen surgir del enfrentamiento entre el tradicional pensamiento metafísico (de carácter identitario, totalizador, teórico, reflexivo, abstracto) y el actualmente instituido pensamiento postmetafísico (de carácter autónomo, pragmático, operativa, efectiva).

El espacio siempre ha sido la fuente de inspiración para el artista. Tal como confirma Palazuelo: “El espacio es el territorio por donde el artista se adentra como un viajero en su aventura. El espacio vacío es la plenitud de las energías y, por lo tanto, es intensidad. La energía es vibración y movimiento, creadores que proceden de un origen desconocido situado más allá del nivel en la que la energía y la materia son una misma cosa”. Kevin Power sostiene que “El espacio es una fuerza activa, una presencia generativa, igual a las energías nítidas de la línea, la forma o el color. Estas energías definen sus roles en virtud de su contacto con otras energías. (...) Y a esto Palazuelo añadiría que cuando una familia de formas roza el límite de otra, como verdaderamente debe ser, naturalmente genera mutaciones, que se hallan en constante interacción, y de ellas se alzan nuevos significados. La materia nos sueña, como nosotros la soñamos, como soñamos sus formas y colores. Las transformaciones se presentan en forma de sorpresa, son como revelaciones o desenmascaramientos de enigmas.”⁶

⁶ Frases extraídas en Kevin Power, “Pablo Palazuelo: La imaginación activa”, en Pablo Palazuelo: 1995-2005, catálogo de exposición (25 de octubre de 2005 – 9 de enero de 2006), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, p.25.

Cada vez más la arquitectura contemporánea, siguiendo las vanguardias artísticas del siglo XX, reclama el valor del espacio en sus visibilidades e invisibilidades, indecibilidades y virtualidades, **un valor o cualidad revelada por el tropo de lo intersticial** –de lo *fronterizo*, de lo *ambivalente* y de lo *impreciso*– que de algún modo habita, en el proyecto y en el lugar construido, en todas las obras que hemos estudiado. Un valor/valoración que no es de la forma como configuración, ni del espacio homogéneo y puramente transparente, tal como fue enaltecido en el movimiento moderno, sino más bien **el valor de la forma como matriz** (*figural*, abierta a otras posibilidades/creaciones/ensueños) y de un espacio pleno, tensionado, interactivo y “afectivo”, tan fluido como coherente, que en sus ambivalencias y ambigüedades se vuelve contexto capaz de estimular la imaginación de sus habitantes/usuarios o críticos, activando la aparición de otras imágenes o la generación de otras espacialidades y posibilidades de forma y de uso.

Este es el valor del lugar arquitectónico contemporáneo que, sin ser positivo o negativo, ahora indaga y promueve otra condición de la materia espacial –el “espacio líquido”–, y no tanto la solidez de la edificación tradicional, ni la tan idolatrada transparencia etérea de la espacialidad moderna. Un **lugar intersticial**, física y/o metafóricamente *translúcido*, también incierto y muchas veces inseguro, que nos envuelve en su contexto de micro-macro escala, cada vez más amplio e impreciso, típico de la actual sociedad informatizada. El lugar de la era digital, tan denso y coherente como sutil y volátil que, como refiere Iñaki Ábalos, nos rodea como un film transparente mediatizando nuestra experiencia.

Hablamos de un lugar que ha pasado a ser arquitectura y que alude a las tres transparencias anunciadas por Toyo Ito –*translúcida* o *fluida*, *erótica*, *opaca*–, incluidas en las tres metáforas de lo *translúcido*, la *penumbra* y la *espuma* de nuestro espacio intermedio. Un lugar muy estudiado por el pensamiento contemporáneo y que poco a poco emerge en la arquitectura de nuestro tiempo. Un lugar real y virtual, con y sin espacialidad específica, que ahora podemos vivir/sentir físicamente, en casa, en la ciudad, en el mundo, con todos y entre todos. Un lugar ya no únicamente conformado por la tridimensionalidad o por la racionalidad perceptiva.

Un lugar donde arquitectura, geometría y tecnología informática se enlazan de un modo más libre para investigar otras formas de pensar y hacer lugares, donde los “espacios intermedios” que investigamos son un testimonio. **El espacio arquitectónico se vuelve afectivo e interactivo, un lugar intermedio figural**, formalizado por espacialidades intersticiales que parecen aludir a lo líquido, **donde la forma es más matriz que configuración**, el espacio más espacialidad que compartimiento, la función más versátil y multivalente que específica o autónoma, y la perplejidad, la imaginación y la evocación se entrecruzan y vuelven patentes.

Un lugar intermedio que valora no solamente el “plano”, la “configuración” y la “transparencia”, sino sobre todo el “espacio” y la “relación” en sus interrelaciones con los usuarios y demás contextos. **De**

la identidad a la relacionalidad, de la representación a la presentación, es una arquitectura que propone “otros espacios”, que más que espacios son topografías y espacialidades intersticiales, de tensión, transición, transformación, relación, intercambio e interacción.

Se trata de un lugar arquitectónico que se sirve de la morfología para conquistar nuevas espacialidades, y que pretende salir de la estricta operación de “*morphing*”/formación para con ella explorar la de “*spacing*”/espaciamento. Un lugar topológico *figural* (impreciso) de diversidad, complejidad, fluidez, evocación y emoción, entre el *ser* y el *devenir*, que en sus visibilidades e invisibilidades se encuentra, al final, *entre* la condición objetiva, subjetiva y no-objetiva de nuestra realidad. Un *lugar intermedio*, ahora háptico (tanto táctil como óptico, tan intencional como arbitrario y contingente), cuyo valor reside en su condición y capacidad de *interrelación* entre las espacialidades y los demás contextos e intervinientes. Un lugar de tensiones formales, energéticas y perceptivas, entre visibilidades, invisibilidades y resonancias. Un lugar que propone múltiples perspectivas, luminosidades, virtualidades, espejismos, reversibilidades –*perspectivas politópicas*–, entre un *acá*, un *allá* y un *más allá*. Un lugar de “**espacialidades intersticiales**”, unas veces de apariencia diáfana, otras de apariencia más constreñida, donde todas las entidades o componentes, entre flujos energéticos y formas construidas, se correlacionan activa y simultáneamente sin que ninguna pierda su identidad y potencialidad de contradicción.

“Nos movemos... en un espacio diferente. Esto no es un universo de materia; es mucho más un cosmos de cualidades, presencias y armonías. El presente no es transitorio. No se dirige a ninguna parte. (...) El espacio mismo es sustancial, cualitativo, generativo.”

Tom Cheetham⁷

Un lugar que se apoya en el concepto de *zona de indiscernibilidad* de Deleuze, en el de *imagen-flujo* de Buci-Glucksmann, o en el de *efecto fenomenológico de lo translúcido* anunciado por Jeffrey Kipnis, así como en el de *suspensión-entre* de Sloterdijk, o los conceptos de *espacio no-objetivo* y de *la no-inscripción* que refiere José Gil, y que se plasma en la arquitectura contemporánea como *tropo de lo intersticial* en idea o concepto, proceso productivo (proyecto), espacio-forma y función-uso, construido en sus varios matices bajo una categoría matricial y/o objetual. Este es el lugar intermedio de la arquitectura actual, de “espacialidades intersticiales hápticas” (entre lo inteligible y lo sensible, entre lo táctil y lo óptico, entre lo decible y lo indecible), más “afectivas”, generativas e interactivas, buscado, o íntimamente reclamado, por todas las obras de arquitectura que presentamos. El lugar

⁷ Tom Cheetham, *Green Man, Earth Angel. The Prophetic Tradition and the Battle for the Soul of the World*, ed. State University of New York, Nueva York, 2004, p.7. Frase extraída en Kevin Power, “Pablo Palazuelo: La imaginación activa”, en *Pablo Palazuelo: 1995-2005*, catálogo de exposición (25 de octubre de 2005 – 9 de enero de 2006), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, p.24-25.

que transforma y que puede ser transformado, que afecta –“*con-mueve*” (nos hace *mover*)– y evoca *otros lugares*, otras posibilidades de espacio habitable u ocupable. El lugar que, paradigmática y declaradamente, el Monumento de Berlín de Eisenman anuncia y exhibe.

Un *lugar intermedio* que en verdad, quizá, sea el principio de un deshacerse para llegar a la unidad. Esta es nuestra tesis.

“Habitamos en el interior de horizontes, unas veces conocidos e identificables y otras indefinidos o borrosos pero experimentables. Y en esta superposición de horizontes, de contornos, se encuentra la obra concreta (...) Ese entrecruzamiento es la obra (...) Tal vez sea eso la experiencia estética: la experiencia sentida como propia de los horizontes que circundan la obra.”

Juan Navarro Baldeweg⁸

Tal vez sea esa la experiencia del lugar intermedio: la experiencia vivida y vivificante de la relación del yo con el Otro. Esa experiencia que apenas puede ser experimentada en un estado de pura Presencia, ahí donde consciente y mágicamente eso que “está entre” se revela como real. Ahí donde lo intersticial, lo fronterizo o lo impreciso se declara como un espacio de posibilidades. Ahí donde lo intermedio es lugar.

Ana Vasconcelos⁹

⁸ Juan Navarro Baldeweg, *El horizonte en la mano*, p.50 y 55.

⁹ Ana Cristina Oliveira Vasconcelos, doctoranda.

“Mas o infinitamente grande pode também libertar, tal como o infinitamente pequeno. Isso acontece quando se abre uma passagem entre os dois, quando, por exemplo, Bernardo Soares sonha que o seu escritório é o universo e que as suas sensações irradiam para o cosmos. Quando há uma passagem entre os dois polos da escala, há um devir, há infinito, sonho, libertação. Quando essa passagem se obstrui, ou quando pára o movimento, aparece a ameaça do tédio, da estagnação, do desassossego que vem do excesso de sossego. (...) Porquê esta função particular da cidade nas transformações de espaços no *Livro do Desassossego*? **De onde lhe vem esse poder de se situar no limiar e na charneira do finito e do infinito?** Com efeito, a cidade constitui um espaço plástico por excelência: entre o interior e o espaço exterior; entre o sonho e a realidade; entre o infinito e o finito; entre o cosmos e o escritório.

Entre e, ao mesmo tempo, participando dos dois polos (interior e exterior, etc.).”

José Gil¹⁰

A realização do presente trabalho supôs uma primeira tentativa de aproximação e categorização do que significa o termo **“intermédio”**. Ainda que o interesse inicial tenha surgido em torno da arquitectura de Peter Eisenman, concretamente com a *Casa Guardiola* (Cádiz), a *Escola de Desenho e Arquitectura Aronoff* (Cincinnati), a *Igreja para o Ano 2000* (Roma) e o Monumento às vítimas do holocausto –*Memorial dos Judeus Assassinados na Europa*– (Berlim), à medida que avançava o trabalho, foi necessário ampliar o campo de investigação e ter em consideração obras de outros arquitectos, como por exemplo, a galeria de arte *Storefront* (Nova Iorque) de Holl e Acconci, a *Casa N* (Oita) de Fujimoto, a *Galeria de Vidro e Vídeo* (Gronningen) de Tschumi, a Mediateca (Sendai) de Toyo Ito, a Casa Moebius (‘T Gooi-Utrecht) de Van Berkel e Bos, e duas obras de Siza Vieira: as *Piscinas das Marés* (Leça da Palmeira) e a *Igreja de Santa Maria* (Marco de Canaveses). No entanto, para que o estudo sobre o intermédio pudesse ser coerente no âmbito da contemporaneidade, foi necessário a abordagem de outros âmbitos mais ou menos próximos como a pintura, a escultura, a instalação e o pensamento em geral.

Após a realização do trabalho tornou-se evidente a grande complexidade do tema abordado. A primeira dificuldade reside, seguramente no carácter do próprio tema, pois o intermédio para além de constituir um fenómeno concreto que possa ser experimentado, é sobretudo uma metáfora, um símbolo cujo sentido varia em função do contexto em que se encontre, ainda que exista subliminarmente um sentido universal arquetípico, e por isso “transcultural”, que é o seu sentido mais significativo.

¹⁰ José Gil, *O Devir-Eu de Fernando Pessoa*, ed. Relógio D'Água, Lisboa, 2010, p.35-37. Sublinhado pela doutoranda.

Consequentemente, no sentido do intermédio poder evoluir desde algo tão evidente como o significado de *vestíbulo* de um edifício até algo tão subtil como o significado de um *silêncio* ou uma *ausência*...

O que se destaca nos projectos de Eisenman após uma primeira leitura, é o seu carácter paradoxal devido sobretudo ao facto aparentemente contraditório de conseguir uma *expressiva presença* através de formas que ele mesmo classifica de *fracas*, fragmentadas, dobradas, quebradas, sobrepostas ou intercaladas, fractalizadas e “desdesenhadas” ou desfocadas, mas definitivamente *figurais*. No entanto o fundamento paradoxal desta *arquitectura fraca* provém da crítica/desconstrução – “desdesenhamento” –, que o próprio Eisenman considera, das “fortes” relações condicionais que se manifestam na arquitectura: decomposição da forte, estrita e directa relação entre forma e função, entre forma e estrutura, entre imagem e o seu significado, em última instância, entre figura e fundo, e entre sentido e sem sentido. Não é frequente encontrar no mundo quotidiano “objectos informes”, “desdesenhados” ou “fracos” tal como propõe Eisenman, já que o mundo em que vivemos é sobretudo um mundo de identidades claras, de fortes relações de forma e conteúdo, de objectos consistentes, claramente reconhecíveis e que convidam a um uso óbvio.

Por outro lado é importante assinalar que a ideia de autonomia da disciplina da arquitectura constitui para Eisenman um dos temas mais importantes e por conseguinte é basilar em toda a sua obra. A sua proposta arquitectónica referencia-se no mundo das formas e conceitos em busca dessas características que se podem considerar genuinamente arquitectónicas. Ou seja, a autonomia que defende Eisenman não reside propriamente em ícones, símbolos, conceitos, formas ou tipologias conhecidas, nem em formas imaginadas ou abstractas, mas trata-se em cada projecto de procurar formas “asemantizadas” e “dessemantizadas” de imagens, ou seja, segundo o próprio Eisenman, formas ou imagens *fracas*. No entanto, Eisenman nos seus projectos utiliza sempre processos e conceitos exteriores à arquitectura, como a teoria do caos, os fractais, conceitos da ciência como o “cristal líquido” na *Igreja do Ano 2000*, ou de outros campos culturais, para os inserir nas geometrias que trabalha. E é precisamente nessa procura e na sua concretização onde, para ele, reside a ideia de contemporaneidade da arquitectura.

A *Casa Guardiola*, a *Escola de Aronoff*, a *Igreja para o Ano 2000*, assim como o Monumento de Berlim, não são “lugares de identidades claras”, pelo contrário, apresentam-se como projectos de objectos/lugares arquitectónicos conflituosos; apresentam-se como algo que nos interpela e nos provoca, como algo que alude a um âmbito significativo distinto do quotidiano, ou seja, como uma *obra de arte*. E é **esse carácter semanticamente ambíguo, fronteiro, evocador e inusual** da obra de arte onde radica, em primeiro lugar, **o valor do intermédio**. Certamente, toda a obra de arte é um *produto intermédio* surgido por sua vez dessa área genuinamente humana em que o homem vive submetido ao constante trabalho de encontrar sentido ao sem-sentido. A obra de arte surge, precisamente desse

enfrentar o sem-sentido como algo que define aquilo que nem sequer pode ser pensado. Ou pode também surgir de um confronto com o sentido comum vigente, dominante ou institucionalizado.

O carácter conflituoso (tensionado e dinâmico) da proposta arquitectónica de Eisenman nasce do conflito da sua presença, do conflito da sua sintaxe e subjacente crítica às tradicionais (clássicas e modernas) relações entre forma, função e significado da arquitectura e possivelmente do modo conflituoso em que foi conceptualizada. É uma obra em que o conflito se instala e adquire dimensão estruturante. E talvez em alguns casos excessivamente levada ao seu limite...

Com efeito, possivelmente desde os primeiros conflitos introduzidos por **Piranesi** nas *Cárceles* até aos últimos de Eisenman, centrados consciente e intencionalmente a propósito do intersticial, passando pelas reflexões de Robert Venturi em *Complexidade e Contradição em Arquitectura* e as de Collin Rowe em *Collage City*, produziu-se um deslocamento de algo que, em princípio tinha carácter marginal –o conflito–, passando a ocupar um lugar central, “superando” o carácter marginal original e convertendo tudo em conflito, se entendermos este como uma *tensão* “entre” algo, uma interacção, uma interrelação. Desta forma pode observar-se em certos aspectos contemporâneo como os que estudamos (Holl y Acconci, Fujimoto, Tschumi, Van Berkel y Bos, Toyo Ito, Siza), e também outros autores referenciados (Libeskind, Zaha Hadid, Morphosis, FOA, Nox, Miralles, etc.), que de modo mais ou menos teorizado aludem a espaços intermédio tensos e, na maioria complexos.

O presente trabalho evoluiu desde a obra de Eisenman à obra de outros autores com a ideia de procurar antecedentes, paralelismos ou diferenças que permitem **entender o sentido do intermédio**, pois resulta evidente que qualquer produção humano é de algum modo ou em parte, o resultado de um contexto social, cultural ou histórico sem o qual os acontecimentos não são compreensíveis. Esta procura implicou assumir certos riscos intelectuais ao ter que explorar terrenos mais ou menos conhecidos e exteriores, pelo menos aparentemente, à arquitectura.

Através da investigação foi-se revelando um entendimento *do intermédio* como uma descontinuidade e uma continuidade simultâneas, um âmbito, um espaço disponível ou um lugar em que dois ou mais termos se encontram de uma maneira conflituosa, relacional e interactiva. Trata-se possivelmente desse “vazio”, de esse “nada” paradoxalmente necessário, versátil e produtivo, graças ao qual os termos interactivam, regeneram-se e mudam.

Braque apresenta o tema *do El Português* fazendo explícito de uma maneira magistral o carácter da obra como um sistema de contradições ou paradoxos. Neste quadro o pintor investiga de maneira simultânea as relações *figura-fundo*, *figuração-abstracção* e *espaço plano-espaço profundo*; e fá-lo, precisamente, estabelecendo através do procedimento pictórico uma banda de mediação e “diálogo”

em que os ditos extremos interactuam. Deste modo, Braque consegue um espaço pictórico todo ele intermédio, com uma identidade ambígua, onde o conflito resultante da interacção destes três pares de termos adquire um carácter dinâmico e propositivo. Mas atinge algo mais, algo que já o Impressionismo considera ainda que de um modo incipiente e menos produtivo: consegue a dissolução interactiva da figura no fundo e do fundo na figura, convertendo todo o espaço dentro do quadro num “contexto”, um contexto gerador carregado de imagens evocadas e também evocadoras. O espaço do quadro converte-se numa fonte inesgotável de imagens, inclusive imagens com vocação tridimensional como as que Picasso expressa através dos seus papéis dobrados desta mesma época; imagens que parece que surgem do fundo e regressam a ele numa espécie de dinâmica de “eterno retorno”.

Estabelece-se assim o fundamento poético e teórico de um **pensamento contextual**, que se encontra em vigor nos nossos dias, segundo o qual o objecto, a figura ou o tema surgem, precisamente, como **uma espécie de “condensação” do contexto, do circunstancial, do ambiental** que umas vezes se empastela em dobras, sobreposições, sulcos, gretas, arbitrariedades, contingências, dúvidas ou indícios (como ocorre por exemplo na Escola de Aronoff, na *Igreja do ano 2000*, no Monumento de Berlim, ou na *Cidade de Cultura* e muitas outras obras de Eisenman; no *Museu Judeu* de Libeskind; e de uma modo mais subtil no Cemitério de Igualada de Miralles e Pinós, e na *Casa Moebius* de Van Berkel e Bos); outras transparenta-se e aligeira-se, parecendo volatilizar-se ou desfocar-se (como ocorre na *Galeria de Vidrio e Video* de Tschumi; na Mediateca de Toyo Ito; e de certa maneira na *Casa N* de Fujimoto); e outras vezes, intencionalmente, se entrecruzam envolventes próximas e distantes, os seus ambientes, perspectivas ou evocações (materiais, lumínicas, subtis, etc.), que se apresentam como “marca legíveis” do contexto com o lugar arquitectónico (como ocorre nas *Piscinas das Marés*, de um modo mais entranhado e evidente; na *Igreja de Santa Maria*, de um modo mais específico; ambas obras de Siza).

É possivelmente este enquadramento do “*suporte como contexto gerador de imagens*” unido a operações de dobra geradas pela própria experiencia cubista, o que permite muito anos mais tarde que Eisenman e os arquitectos mencionados, entre muitos outros, elaborem as sua obras.

Com efeito, tanto as formas da Igreja como as da Escola o as da Cidade de Eisenman (ainda que de modos diferentes) emergem do plano-contexto-solo através de operações de dobras que seguem umas leis poéticas próprias, diferentes das cubistas. Mas estas formas emergem somente de modo parcial, sem se desprenderem completamente do solo, estabelecendo entre ambos -solo gerador e formas geradas- uma relação complexa e intrincada, quase impossível de se separar e diferenciar, de uma maneira muito similar à que se considera, precisamente, no espaço cubista.

A obra de Klee, liberta até certo ponto da “servitude figurativa” que ainda existe no *O Português* de Braque, desenvolve a conquista do espaço pictórico para além da referência figurativa. O título do quadro *Blossoming - “Florescendo”*- não sendo accidental, implica em consequência, intenções e obrigações muito diferentes das que Braque considera em *O Português*. A delicada e intensa poética de Klee encontra em temas como “o florescimento” a coincidência de um tema potencialmente plástico com um acontecimento essencial para certo entendimento da vida. **Para a flor o facto de florescer, para o ser o devir.**

Qualquer obra pode ter múltiplas interpretações, mas as obras de Klee -e esta em particular- estão abertas a uma infinidade de possibilidades interpretativas. No contexto da presente reflexão torna-se inevitável a comparação desta obra com a de Braque. O primeiro aspecto que ressalta é o delicado lirismo da obra de Klee em contraste com a consistente rudeza da obra de Braque. Seria impensável a obra de Klee sem a de Braque; e por isso, a deste tem ainda algo do carácter épico do pioneiro, de alguém que está a conquistar um território poético novo. As cores cinzentas e ocre da pintura de Braque remetem a um passado áspero e figurativo, quase conventual, que ainda pesa na sua pintura.

Klee instala-se numa poética de raiz romântica, de maior carga expressiva e muito mais próxima do lirismo, para alcançar lugares mais íntimos da alma. A obra de Klee combina, possivelmente, as mesmos pares de Braque: *figura-fundo*, *espaço plano-espaço profundo* e *abstracção-figuração* de um modo muito delicado mas também muito mais radical. É difícil não tentar reconhecer algo como uma flor ou uma árvore florescendo no centro do quadro *Blossoming* e portanto, é difícil não tentar diferenciar a figura do fundo. Do mesmo modo é difícil não tentar reconhecer um espaço profundo nas suas zonas escuras. No entanto é também difícil assegurar, que para além do seu título, tenha sido essa a intenção de Klee ao pintar o quadro.

A conquista do branco a partir o negro do fundo, através de uma ampla e sequencial gama de cor, a evolução da forma quadrada desde os grandes quadrados negros perimetrais até aos pequenos quadrados brancos centrais, a activação da ortogonalidade implícita na geometria de suporte e sua integração com as diagonais, gerando umas evocações espiraladas... todos estes recursos pictóricos, levados ao limite com grande delicadeza, constituem um **complexo sistema activo**, carregado de evocações em que as múltiplas irregularidades têm um papel de activação do sistema (“*a genialidade radica nos defeitos do sistema*”, diria Klee). Gera-se assim um universo dinâmico e espiritual que se materializa de modo minimalista e extremadamente delicado sobre uma tela de fundo negro e textura claramente visível.

Para entender finalmente o motivo de carácter intermedio que parece emergir das obras de Klee talvez pudesse de ser lido o seu epitáfio: “Dentro de este mundo não se me pode compreender, pois tanto

vivo com os mortos como com os não nascidos, algo mais próximo da criação do que é normal e, nem por isso, suficientemente próxima.” (Diários de Paul Klee, Era, México, 1970).

A obra de Oteiza propõe uns graus de complexidade análogos à obra de Klee e revela questões que são de algum modo também análogas, como a configuração, ainda que seja ao nível da evocação de um “espaço espiritual” surgido da materialidade da obra e apoiado nela. A determinação da poética de Oteiza tem, no entanto, muitas características diferenciais, entre elas o seu teor suprematista e minimalista, e a peculiaridade da sua implicação com a cultura basca. Com efeito, através do seu trabalho intelectual e artístico, Oteiza pretende conseguir a intersecção de certos valores do movimento moderno com a cultura ancestral basca.

Partindo da imagem metafórica poética do cromeleque vazio basco, e apesar de que Oteiza quisesse dar à sua investigação e aos seus paradigmas de partida um carácter científico, inicia um trabalho de exploração dos arquétipos geométricos que termina na **“conquista” do vazio**. Ao traçar este caminho, Oteiza envolve-se em temas que para além de terem uma forte raiz cultural (por exemplo, na *Noite Escura da Alma* do místico espanhol San Juan de la Cruz), são objecto de atenção por parte dos seus contemporâneos, como é o caso de Heidegger o mesmo de Paul Celan.

Começa por uma desocupação do cilindro de fortes reminiscências brancusianas. Elege depois o quadrado Malevich como unidade germinal, tensionada e incompleta, que contém em si mesma a referência arquetípica ao quadrado, para além da implicação do vazio. Inicia assim um longo e sistemático processo que inclui também **a aleatoriedade da descoberta**. Com efeito, Oteiza parte de pranchas metálicas previamente confeccionadas que tenta conjugar de maneira aleatória, até que se produza algum tipo de coincidência formal e poética que ele considere adequada. Vai determinando de este modo formas mais ou menos complexas que posteriormente vai categorizando e depurando até chegar às suas *Caixas Metafísicas* e conseguir o vazio final com o qual conclui o seu trabalho.

582 | O percurso de Oteiza é uma espécie de trabalho espiritual de depuração interior, de esvaziamento da própria alma -dos desejos, talvez?- que se leva a cabo através da linguagem escultórica e de uma poética que pretende ser também racional e sistemática. Oteiza parte das figuras arquetípicas e da sua impossibilidade de materialização uma vez que não pertencem ao mundo empírico. Materializa por tanto umas figuras equivalentes: aqueles cubos que são possíveis no mundo da matéria. São uns cubos rompidos, desconjuntados e fragmentados mas com uma peculiaridade: **essas fragmentações, essas ausências, remetem a outra realidade, ao vazio, à grande ausência**, a um tipo de espaço que para ser advertido necessita no entanto de se encarnar na matéria. Os “Ls” ou peças similares com que Oteiza constrói as suas caixas são peças incompletas, superfícies metálicas às que falta um

fragmento de chapa, um vazio que forma parte do vazio geral e que se irá somando aos vazios das outras peças.

O trabalho de **Peter Eisenman** orienta-se, segundo as suas próprias afirmações, num processo de confronto com o *estado das coisas*. A sua ideia é realizá-lo no interior da disciplina da arquitectura pondo em prática um modo pessoal de entender a profissão. Mais além da credibilidade das suas declarações, Eisenman relaciona-se -pelo menos nalgumas das suas intenções pretensamente utópicas a respeito da arquitectura- com certas posturas do Movimento Moderno, apesar de que o seu trabalho apresente uma formalidade completamente diferente. Assim, no momento de conceptualizar o seu trabalho, adopta -teoricamente- atitudes muito próximas a certos autores das vanguardas, como a pretensão de superar a ideia do sujeito-autor, atitude que se relaciona também com a postura de Oteiza que, igualmente, tenta criar uma arte não expressiva, impregnada de um carácter de necessidade que anule a singularidade de quem a realiza.

Eisenman pretende transgredir a arquitectura a partir uma superação do objecto tradicional, equivalente à superação do sujeito -tanto autor como usuário- também tradicional. **Tenta esta transgressão propondo objetos “desdesenhados”, incertos, ambíguos, que justifiquem a sua existência para além da utilidade.** Trata-se de uns produtos que opondo-se ao estatuto de *clara identidade* -próprio do *pensamento estético*- do estado das coisas convencional, resistem, apesar da sua ambiguidade, a serem deglutidos pelo meio ao qual se dirigem, mantendo assim a sua validade. Este e não outro é, precisamente, o estatuto genérico que Heidegger concede a toda a obra de arte.

Eisenman propõe um modo alternativo de pensar que seja capaz de libertar a arquitectura das repressões históricas através das quais emerge a estrutura de poder na forma de edifícios *claros y reconocíveis*. E fá-lo anulando o referente figurativo e icónico da arquitectura tradicional, a função e o significado como os seus modos de legitimização (sem negar a sua necessária presença no objecto arquitectónico), criticando os processos de concepção tradicionais, e reconsiderando os conceitos de uso, utilidade e ocupação.

A obra deste arquitecto alimenta-se em grande parte de uma vontade explícita de participar na cultura do seu tempo, daí o seu interesse por se relacionar com os movimentos pós-estruturalistas e pós-modernos no campo da filosofia, e de se aproximar às ciências na procura de conteúdos transladáveis ao campo da produção arquitectónica -como paradigmas ou procedimentos-. Esta inserção em certas correntes do pensamento contemporâneo, leva-lhe também a assumir atitudes de acordo com a linguagem e o pensamento, que tenta transferir ao campo da arquitectura. Desta perspectiva, propõe uma exploração da interioridade do **pensamento figural arquitectónico**, que se desdobra a partir das considerações do pensamento pós-estruturalista da diferença, para além da

sua forte dependência significativa, figurativa e generativa de certos conteúdos como a componente icónica ou o aspecto funcional.

Face à tradicional procura da forma que se sintetiza na ideia da caixa ou do contentor, Eisenman propõe uma maneira alternativa mediante a qual é possível definir a forma, ou o espaço, através de um longo processo em que se cruzam procedimentos racionais y procedimentos de desenho informatizado, que introduzem aleatoriedades onde a forma se torna mais “matriz generativa” que “configuração objectual”. A este procedimento dá o nome de “**spacing**” ou **espaçamento**. A intenção de Eisenman é conquistar novas formas de entender, desenhar e construir o espaço e a forma na arquitectura, gerando através do “**spacing**” lugares mais sintonizados com a actualidade, lugares que se servem tanto da morfologia como da topologia para conquistar novas espacialidades.

Partindo de um conceito base e de registos que contêm as condições históricas, contextuais o de uso do lugar donde vai projectar, Eisenman introduz procedimentos de estrutura e configuração formal, como por exemplo os que derivam do uso do “cristal líquido” (*Igreja para o ano 2000*) ou outros procedimentos de alteração de imagens iniciais como **diagarmas** conceptuais generativos operados através do “**spacing**”/espaçamento. Deste modo produz-se uma situação operativa que pode dar vista com o que no espanhol se conhece como **maquinação** (constituir algo de uma maneira artificiosa, apresentativa e não representativa) ainda que Eisenman remete a referência do seu termo a Deleuze e Guattari (Mil Mesetas) e à sua complexa definição de *o maquínico* (uma assemblagem maquínica).

A poética de Eisenman, pelo menos na última etapa da sua obra, e no que se refere concretamente à Casa Guardiola, à *Escola de Desenho e Arquitectura Aronoff*, à *Igreja para o Ano 2000*, e ao Monumento de Berlim, centra-se em torno do *intersticial*, ainda que o faça de modo especificamente diferente nas quatro obras. Do mesmo modo que no campo da escrita existem tropos -tropos literários, como a metáfora, a metonímia, a sinédoque, etc.-, que alteram o sentido meramente descritivo dos textos introduzindo uma componente poética, uma deformação ou uma transgressão, e do mesmo modo que a pintura tem os seus tropos pictóricos -como a planeidade e a tensão de borda-, Eisenman opera sobre a existência de certos tropos formais na arquitectura cuja função é deformar o espaço arquitectónico física e conceptualmente, criando assim a sua poeticidade. São tropos centrados no *intersticial* e no *figural*¹¹: formal, espacial e funcionalmente explícitos em todas as obras que estudámos, sob um

11 Em alusão a Lyotard que usa pela primeira vez este adjectivo como oposto a “figurativo”, e em ilusão também a Deleuze, que o toma de Lyotard, e igualmente o opõe a “figurativo”, também a “ilustrativo”, a “narrativo”, a “representativo” e a “figuração”. *Desdesenhando-o*, o impreciso e o incerto pertencem ao figural, ou seja, “nem figura, nem fundo”.

sistema de operar que entrelaça, entrecruza ou interrelaciona duas ou mais polaridades, condições, âmbitos, etc. Ou seja, em todas elas emerge, intencional e literalmente, um **lugar intermedio – intersticial, fronteiro ou impreciso**— entre múltiplas polaridades ou pares de opostos, como cheio e vazio, ausência y presença, figura y fundo, sentido e sem sentido.

O tropo do intersticial surge em Eisenman do facto de *desdesenhar* ou *fazer algo desfocado*. Isto pode entender-se literal e metaforicamente como uma deslocação ou um deslocamento conceptual, formal e simbólico do instituído. Concretamente, o que Eisenman desdesenha ou desfoca são os diferentes diagramas implicados nos seus processos de desenho. Mediante o desdesenhamento, Eisenman altera sobretudo os limites do contentor ou caixa arquitectónica, fazendo com que esta se envolva com o plano do solo, e num sentido mais amplo, com o próprio lugar numa dimensão física e social. O que consegue mediante o feixe de linhas que resulta deste desdesenhamento é uma serie de elementos, de limites arquitectónicos, de outras possibilidades formais e espaciais, um feixe **carregado de espaços intermédios, de interstícios, de “entres”** que impedem a identificação clara dos elementos, introduzindo de esta maneira uma forte componente de ambiguidade. E é este tropo do intersticial espacialmente plasmado —ou entretecido intersticial formal, espacial e funcional— típico do pensamento figural arquitectónico, o que atribui ao objecto de arquitectura um carácter metaforicamente “translúcido” (nem transparente, nem opaco), de “penumbra” ou “espumoso” (em alusão às considerações sobre a espuma de Sloterdijk), “fronteiro”, “impreciso” ou “complexo”, uma vez que se sustenta no conceito de signo não-motivado (arbitrário) onde a relação entre significante/ /sintaxe e significado/semântica se torna relativa.

Por conseguinte, em alternativa ao do objecto arquitectónico transparente física ou conceptualmente (clássico ou modernista), o objeto *figural* de Eisenman intencionalmente não possibilita um entendimento imediato ou directo por parte do sujeito que o observa, nem tão pouco o torna possível através de um percurso ou de uma experiência do sujeito/usuário no objeto num *continuum* espaço-tempo, como o experienciado numa *promenade architectural*. Ou seja, Eisenman através do tropo do intersticial pretende propor **uma nova possibilidade de relação entre espaço-tempo-percepção/ /experiencia** no objecto de arquitectura, uma relação que se torna más afectiva e integrada. Para Eisenman, esta nova possibilidade de relação entre espaço-tempo-percepção/experiencia é uma deslocação/crítica da concepção tanto clássica como modernista do espaço-tempo em arquitectura, que já não se adequa à nossa contemporaneidade pós-moderna. Uma nova condição de objeto arquitectónico (próprio do momento pós-estruturalista actual) onde o tempo e as vivências já não estão necessariamente delimitados por um espaço físico. Um espaço arquitectónico que propõe uma presença simultânea e não necessariamente narrativa ou sequencial de tempos, espaços, usos e experiências —como se pode observar na *Casa Guardiola*, na ampliação de la *Escuela de Aronoff*, na *Iglesia para el año 2000*, ou de um modo mais enfático, no Monumento de Berlim—, uma vez que

na nossa contemporaneidade, como refere o próprio Eisenman, “(...) há um sentido em que a ideia de espaço-tempo *continuun* foi ultrapassada. (...) o tempo pode habitar o espaço em modos nunca antes conceptualizados na arquitectura. Por exemplo, mesmo que o **espaço-tempo virtual** da internet não seja possível na arquitectura, existe como uma possibilidade conceptual”.¹²

O **Monumento de Berlim** de Eisenman na sua estrutura espaço-formal tão densa como subtil, e na sua indefinição intencional de se constituir como uma instalação, arquitectura ou paisagem, apresenta-se como um lugar intermedio paradigmático. Entre uma condição puramente abstracta e figurativa, matricial/generativa e objectual, resultante de uma proposta projectual que opera tanto com o intencional como com o aleatório, instala-se no seu núcleo uma zona de instabilidade intermedia que se apresenta espacialmente como um “vórtice temporal”, um “*time warp*” como diz Eisenman, entre memórias, temporalidades e perplexidades. Nesta zona a coexistência de um tempo “real” –da experiência do sujeito no objecto– e de outro tempo distinto “hiperreal” –próprio do objecto, concebido como um tempo entre a razão, a imaginação e a perplexidade– implica uma ruptura na sequência linear entre espaço-tempo-entendimento do objecto, que nunca se efectiva.

Trata-se de um monumento como “lugar de indícios e perplexidades” sem a possibilidade de entendimento porque, como disse Eisenman, “*sobre o Holocausto não há nada passível de se ‘compreender’*”. Este é um monumento que cada um deve experimentar à sua maneira. Encontramo-nos perante um lugar inexplicável onde a lógica e a não-lógica, a razão e a irracionalidade, a função e a não-função, o útil e o não-útil, o ocupável e o não-ocupável, o previsto e o inesperado, a presença e a ausência, o sentido e o sem-sentido, se intercalam. E é justamente aí onde reside a sua poética, nesta conflituosa condição enigmática e provocadora/crítica/transgressora que não pode ser racionalmente perceptível, provocada por deslocações e ambiguidades entre espaço e tempo, forma e função.

Eisenman propõe especificamente para este *lugar-monumento*, e para a arquitectura em geral, um estatuto poético que vai mais além da utilidade, da técnica e da estética.

586 | Na realidade, esta **operação de desdesenhamento** não é nova, ou pelo menos não é no campo da pintura. Tem uma importante tradição que começa com Leonardo da Vinci –como se pode comprovar em alguns esboços de *A Virgem e Santa Ana*– passando pelas *Cárceles* de Piranesi, até chegar nos tempos modernos às obras do Cubismo Analítico e suas consequências, tais como o *Nu Descendo As Escadas* de Duchamp, ou a obra de Giacometti e certos desenhos de Klee, citando somente alguns

¹² Peter Eisenman, “*Time Warps: The Monument*” en revista *Anytime*, ed. by Cynthia C. Davidson, Anyone Corporation, Nueva York; The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, England; 1999, p.252. Trad. da doutoranda.

exemplos mais conhecidos. Aparece igualmente na condição desfocada da pintura de Bacon, que inspirou o “diagrama figural” deleuziano de fluxos, sensações, implicações e acidentes.

Nesta mesma linha, Eisenman introduz outra categoria poética que ele denomina de relação figura-figura, em alternativa à institucionalizada noção de figura-fundo. Com esta metáfora alude a uma espécie de redobra permanente da figura sobre si mesma, uma maneira de fazer-se ambígua e perder os limites, muito semelhante por outro lado ao que já ocorre em certos exemplos do cubismo analítico, e desde logo no já citado *Nu Descendo As Escadas*: trata-se de “o *figural*”.

É com certeza muito forçado encontrar elementos declaradamente comuns nas obras que acabamos de comentar, mas há algo óbvio que as une e constitui o seu tronco comum, que é a sua forte relação com os movimentos da chamada Vanguarda. No caso da obra de Braque, por constituir ela mesma a arqueologia de uma protovanguarda que, actuando como charneira, relaciona a inesgotável herança de Cezanne com os movimentos abstractos e com as vanguardas de entre as Guerras. Paul Klee, no entanto, encontra-se no centro da Vanguarda, enquanto que Oteiza é, de algum modo, um epílogo que pretende desenvolver os valores do Suprematismo cruzando-os com o *local Basco*. O caso de Eisenman é similar, uma vez que inicia a sua carreira tentando desenvolver certos princípios formais do Movimento Moderno mesmo que desligando-os do seu forte conteúdo utópico, para acabar plenamente integrado no movimento desconstrutivista.

Todos estes autores e suas obras, para além de estarem mais ou menos unidos por pertencerem a um tronco comum de *modernidad*, encontram-se unidos sobretudo pelo facto de estarem imersos num movimento cultural de grande alcance surgido em consequência da crise da linguagem. E esta crise da linguagem implica todos os campos da produção artística, bem como a filosofia.

As obras que acabámos de comentar desenvolvem-se entre a consciência de viver enredados numa linguagem que já não dá garantia da conexão com o real –pela sua gratuidade e aleatoriedade–, e a pertença a uma modernidade pós-iluminismo que mantém a razão e as ciências como modelo.

Enquanto que Braque é pioneiro –certamente não de modo completamente consciente– da reivindicação da linguagem pictórica como conteúdo da pintura, Klee e Oteiza realizam a sua investigação desde a convicção, paralela a Heidegger de que na linguagem, adequadamente utilizada e depurada, se encontram ainda as chaves do Ser.

No enigmático *Grande Vidro*, simultaneamente um espaço de inscrição e de não-inscrição, **Duchamp** expressa esse umbral fronteiriço e multidimensional em permanente devir através de uma imaterialidade materializada, de uma transparência translúcida e de um movimento-evento,

reclamando em silêncio um “mais além” onde o devir se torna mais autêntico e o sentido se pode entrecruzar com o sem sentido. Trata-se de uma obra de natureza linguística-plástica que é *matriz* e *objeto* ao mesmo tempo. Como tínhamos comentado, o Grande Vidro pode ser considerada a obra que melhor apresenta o conceito de limite de Eugenio Trías, um lugar-limite fronteiro, ambivalente e generador/transformador, enquanto cerco fronteiro (ontológico) e enquanto espaço-luz (topológico); um espaço de possibilidade, um campo de existência, no qual coabitam “a imanência transcendente e a transcendência imanente”, tal como afirmou o próprio Duchamp.

As obras de **Giacometti** e **Palazuelo** que apresentamos, ainda que de modos distintos, remetem para uma procura do que “não está” mesmo que se sinta a sua presença, ou seja, remetem para essa “ausência-presente” que constitui a essência do Ser, mais além do corpo e da densidade (Giacometti), mais além de toda a estrutura ou sistema (Palazuelo). É uma procura incessante realizada nesses interstícios entre o que se pode ver e o que não se pode ver, entre o cheio e sólido e o vazio e o subtil. Em ambas as obras a forma é entendida como processo e o espaço é não-objetivo.

Eisenman, finalmente, desenvolve a sua obra nesse limite que defende a Desconstrução da separação absoluta entre realidade e linguagem, convertendo o pensamento e também a produção artística num *jogo de linguagem*.

No entanto em todos estes autores, **o ambíguo, o indeterminado, a condição “entre figural”**, constitui um conteúdo argumental ainda que seja por motivos distintos. Apesar desta diversidade, o carácter dinâmico das obras de todos eles, surgido certamente da importância concedida ao **devir face ao ser**, próprio da cultura contemporânea, confere às suas obras uma ambiguidade comum: a da forma que está em vias de realização; uma forma *figural*, imprecisa, tensionada, incompleta, semi-aberta ou semi-fechada, que revela o **valor do processo enquanto uma nova identidade, intermédia, entre o ser e o não-ser**.

Possivelmente eleger o termo *intermédio* –o inclusive o *intermedio figural*– para realizar esta investigação não seja suficiente ou, talvez, não seja o mais adequado para todos os temas aqui referidos. O **carácter intermedio**, assinável de modo geral em toda a obra de arte, é herdeiro de uma tradição que aceitava a distinção entre o sagrado e o profano. Dita distinção é ainda pertinente sobretudo no caso de Oteiza. No caso de Eisenman, esse carácter intermédio deve entender-se mais como a mediação entre o sentido e o sem sentido, que é como se define o carácter clássico do intermedio depois da viragem linguística e no âmbito da Desconstrução.

No entanto de um modo geral, em todas as obras de arquitectura que analisámos, o carácter intermédio surge como sistema ou condição espaço-formal mais específica ou concreta a nível da estrutura formal, da materialidade e das possibilidades de uso: como muro (*Galería de Vidrio y Vídeo*,

Tschumi), como limite difuso (Mediateca, Ito), como diagrama (*Casa Moebius*, Van Berkel y Bos), e como condição dialógica (*Piscinas das Marés* e *Iglesia de Santa María*, Siza).

A **procura da ambiguidade o incerteza** é uma característica comum a todas as obras abordadas. Mas mais além do carácter ambíguo de toda a obra de arte, as ambiguidades que aqui podemos ver adquirem características específicas.

A referência à ortogonalidade e à sua deformação, seja na forma de cubo como no caso de Oteiza, ou na forma de grelha que se deforma em quase todos os outros casos, alude tanto a um suporte de racionalidade na operação inventiva como à importância do plano.

Esta importância do plano, que coincide com a importância dada à operação pictórica à margem da figuração, reconhece-se, inclusive em Eisenman, como deformações, torções, dobramentos/dobragens, sobreposições, repetições em diferença, etc., através das quais pretende-se desdesenhar a tradicional percepção figura-fundo e conseguir outras possibilidades de relação como a de figura-figura ou fundo-fundo.

As ambiguidades –condição base do *intermedio figural*/"nocturno" independentemente do seu grau de presença ou intensidade– em muitas obras de arquitectura contemporânea, e também nos casos estudados, surgem quase sempre como deformações do ortogonal ou interpenetrações entre cheios e vazios, excepto no caso da *Galería de Vidrio y Vídeo* de Tschumi, que é conseguida pela evanescência real e virtual das imagens projectadas provocada por um espectro de reflexões e refrações através das superfícies de vidro. Igualmente, geram-se ambiguidades devido à perda do carácter figurativo das obras, assim como à perda da forma e espaço de limites definidos, emergindo em todas elas a condição figural: fronteiriça, ambivalente/multivalente, paradoxal e imprecisa.

Em todas as obras estudadas, as ambiguidades, intersticialidades e complexidades, traduzidas por diferentes tropos do intersticial são, definitivamente, tanto sintáticas como semânticas e materializam-se em operações poéticas, estéticas e vivenciais concretas.

Cada uma das obras de arquitectura que estudámos apresenta de um modo peculiar o *tropo do intersticial* que, na maioria dos casos, arquitectura, território e topologia, existente e novo, colectivo e individual, público e privado, interior e exterior, e demais usos e funções, se entrelaçam ou fundem cada vez mais sob a regência de uma geometria híbrida conceptualizada entre uma condição topológica e outra euclidiana mais ou menos explícita: são geometrias que podem gerar no lugar arquitectónico espacialidades fluidas e topológicas, de limites intencionalmente indefinidos, ou espacialidades

mais complexas, fractalizadas e densificadas por quebras, sulcos, angulosidades ou autonomias, de condição topológica e não topológica que chamamos “**topografias intersticiais**”.

Do estudo que realizámos das obras de arquitectura que apresentamos podemos concluir que, de um modo geral, o âmbito *intermedio*, encontra-se expresso de diferentes modos:

- Na **ideia-base** da proposta, independentemente de se nasceu a partir de um simples registo gráfico, de um esquisso, imagem indicial ou conceito.
- No **processo de projecto**, que gera o *espacio-matriz* da obra, um espaço estruturante, generativo e orientador aberto a transformações. É um *espacio intermedio* entre a ideia ou o primeiro registo e a configuração/formalização da proposta; um espaço conceptual-formal que pode ser concretizado através do diagrama conceptual-generativo.
- Na **ordem estruturante e compositiva**, em que emerge o *espacio-matriz* e a sua relação com o *espacio-forma* da obra através da geometria, em sistemas formais que introduzem ou combinam simetrias assimétricas ou assimetrias simétricas (sistemas sem puras simetrias, ou sem puras assimetrias), como ocorre nas duas obras de Siza (*Piscinas das Marés* e *Iglesia de Santa María*), na *Casa N* de Fujimoto, e nas cuatro obras de Eisenman (*Casa Guardiola*, *Escuela de Diseño*, *Arte y Arquitectura Aronoff*, *Iglesia para el año 2000* e *Monumento de Berlim*); repetições irregulares (o que chamamos “repetições em diferença”), inflexões, articulações (continuidades) ou rupturas (descontinuidades) na estrutura formal base, como ocorre na *Galería Storefront* de Holl y Acconci através do seu muro-fachada, na *Casa N* de Fujimoto, Mediateca de Ito, nas duas obras de Siza, e nestas quatro obras de Eisenman; sobreposições ou intersecções formais e/ou perceptivas, como ocorre na *Galería de Vidrio y Video* de Tschumi, na *Casa N* de Fujimoto, no interior da Mediateca de Ito, nas obra de Siza, e nas obras de Eisenman; estruturas ou matrizes dobradas (*Casa Moebius* de Van Berkel & Bos, *Escuela de Diseño*, *Arte y Arquitectura Aronoff*, *Iglesia para el año 2000* e de um modo subtil no *Monumento de Berlim* de Eisenman); e estruturas ou matrizes fractalizadas (*Casa N* de Fujimoto, *Glass Video Gallery* de Tschumi, e nas quatro obras de Eisenman). Destacamos el *Monumento de Berlim* de Eisenman, pois consideramos como um lugar intermédio paradigmático, já que apresenta todas estas qualidades formais.
- No **programa**, na **função**, nos **usos ou tipos de ocupação** da obra, o *espacio-ocupação*, onde a função se flexibiliza e os usos se entrecruzam, combinam, reajustam ou recriam, numa permanente possibilidade de interacção entre programa-forma-função-uso, como ocorre em todas as obras de arquitectura estudadas, ainda que cada uma com a sua especificidade.

Através do nosso estudo podemos constatar que a implementação do *ambito* ou da *condição intermédia* -intersticial, fronteira ou imprecisa- na obra de arquitectura aproxima cada vez mais

o arquitetónico ao artístico. E de algum modo, faz com que cada vez estejam mais presentes as relações entre visibilidades e invisibilidades, entre forma e fluxos ou campos de forças, ou entre o denso e o subtil, definitivamente, entre a figura e o fundo, e entre a presença e a ausência do lugar (preexistente e proposto). Inclusive os termos ou conceitos que utilizámos no estudo em si são intermédios, como por exemplo “espaço-matriz”, “espaço-forma”, “espaço-ocupação”, “figural”, “figura-fundo”, “*spacing*”/“espaçamento”, etc.

A partir do analisado, e sabendo que a realidade não está constituída unicamente por relações binárias de um termo e seu oposto (negativo-positivo, racional-irracional, branco-preto, vazio-cheio, etc.), e que tão pouco se fundamenta exclusivamente num sentido linear de relacionamento ou ocorrências, consideramos que o logocentrismo, cujo valor recai somente numa das polaridades das relações dialécticas (em detrimento de todo o resto), é um equívoco na estrutura de pensamento da chamada cultura ocidental, posto que na realidade sempre há uma infinidade de polaridades, multiplicidades, espacialidades ou âmbitos que ocupam infinitesimalmente esse *espaço intermédio* entre um e outro termo, do mesmo modo que entre o preto e o branco existe uma infinidade de matizes de cinzentos, cujos limites são muitas vezes difíceis de definir. cremos que nesses **espaços intermédios de limites ambíguos** geram-se outras tantas possibilidades que, por sua vez, podem gerar múltiplas de outras combinações e interacções. E assim sucessiva e infinitamente produzem-se e constituem-se campos de influência, ressonância e possibilidades mútuos e recíprocos *entre* e *con* os âmbitos.

Justamente aí reside o núcleo da nossa investigação: **na indagação sobre essas outras possibilidades da arquitectura actual no conceptual, no formal, no espacial e no funcional**. São outras possibilidades de imaginar, gerar, desenhar, construir e ocupar ou viver os lugares, uns lugares que holística, natural e culturalmente residem dentro e fora dos limites da evidência do pensamento racional, ou mais além de uma mera resposta a um programa, função ou solicitação. Investigamos essas outras possibilidades em que se colocam questões e se propõem outros valores, sentidos e qualidades para o lugar arquitectónico, para além de responder às solicitações básicas, às necessidades e demais circunstâncias, inerentes à arquitectura à vida mesma.

O nosso estudo explora esses outros valores, sentidos e qualidades formais, espaciais ou funcionais que algumas obras da arquitectura actual revelam, em que por vezes não se manifestam de forma explícita. E confirmamos efectivamente que, de uma maneira ou outra, as obras estudadas apresentam (em conceito, forma, espaço ou proposta funcional) essas qualidades que denominamos “intermédias”, cujos limites não são definidos. São qualidades que, como expusemos, abrem caminho a novos modos de pensar a arquitectura e, conseqüentemente, a novos sentidos do lugar e a novas formas de o habitar ou de o ocupar. Estes novos modos integram conceitos de objectividade, subjetividade e

não-objectividade, geram-se e desenham-se com a ajuda da tecnologia informatizada, e materializam-se nos espaços arquitectónicos através de uma combinação de geometrias, euclidiana e topológica.

Consideramos que muitas dessas **qualidades arquitectónicas intermédias ou fronteiriças**, patentes tanto no projecto como no lugar construído, não se restringem a dilemas de oposições polarizadas nem tão-pouco se ajustam a qualquer estrita categorização conceptual, formal ou funcional, mas que se ajustam ou solicitam categorias e/ou modalidades também “fronteiriças”, como as que propomos no nosso *quadro categorial do intermédio* (cf. capítulo II, 5.), que possibilitou um maior discernimento na análise das obras.

De um modo genérico todas as obras de arte e de arquitectura que seleccionamos para o presente trabalho apresentam, ainda que de maneiras distintas, metafórica e literalmente, âmbitos, *espacialidades* ou *condições intermédias figurais*. Ou seja, são obras onde tanto matricialmente (enquanto que condição estruturante –*genotípica*–) como objectualmente (enquanto objecto concreto ou específico –*fenotípica*–) **a forma pode ser entendida como processo e o espaço como não-objectivo** (nem objectivo, nem subjectivo), ambos conceitos associados à ideia de movimento, acção, geração, devir: fluxos, direcções, dinâmicas, interrelação, ambiguidade, ambivalência, multiplicidade, imprecisão, sobreposição, interactividade, transformação, flexibilidade, adaptabilidade, polivalência, etc.

Na contemporaneidade, que podemos considerar que começou no século XX e quiçá corresponde à fase final de uma época semântica, **o debate de o intermédio**, ainda que subliminar para muitos arquitectos, centra-se mais no “devir” que no “ser”. Não se situa nem contexto histórico *ôntico*, preocupado pelo que existe (entre “ser” e “não-ser”), nem tão-pouco num *epistémico* focado em como se pode conhecer o que existe (entre tipos e respectivas valorizações de conhecimento), mas situa-se num espaço de transição entre um contexto histórico cultural *semântico* (centrado em questões de significado, sentido e respectiva interpretação, donde a expressão do que se sabe ou de que existe se torna prioritário) e um novo contexto *ôntico* em preparação. Ou seja, emerge outro valor entre a “linguagem”, típica do pensamento pos-metafísico contemporâneo, e o “ser”, no qual as questões teóricas e pragmáticas da vida quotidiana colocam-se entre *sentido* e *sem-sentido*, *racional* e *irracional*, *formal* e *informal*, *visível* e *invisível*.

Segundo Capra, a questão chave que esta **nova percepção do paradigma emergente** vislumbra no actual período de mutação histórico-cultural, não é somente a simples questão do conhecimento das coisas ou dos objectos, nem tão-pouco o sentido que estes podem ter como representações dentro da própria linguagem, mas a abertura a novos horizontes perceptivos e epistemológicos, e à actividade

criativa consciente (uma questão central na ciência actual segundo Alain Badiou¹³), com o objectivo de descobrir e experimentar, através de processos de **relações, interações e interconexões**, novos limites, valores e lugares do próprio mundo em que vivemos. Este é um mundo que se constitui como uma realidade multidimensional e transcultural em permanente mutação, numa dinâmica entre o generativo e o fenoménico, cujo sentido, e também sem-sentido, encontra-se quiçá dentro e fora da linguagem.

Talvez a proposta seja a abertura do Homem a uma condição de realidade diferente através da experiência de uma **nova racionalidade**¹⁴, a que poderíamos denominar experiência de “transracionalidade” (por ser *transversal* ou *transdisciplinar*), donde ele mesmo pode ser um agente operacional conscientemente participativo e criativo. Ou seja, a abertura a *outro lugar*, um lugar intermédio, fronteiro e dinâmico, de coexistência entre micro e macro, potencia e acção, física e metafísica, imanência e transcendência, razão e não-razão, conhecido e desconhecido, determinação e indeterminação, ordem e desordem, definido e ambíguo, estabilidade e instabilidade, identidade e diferença, contemplação e acção, *presença real* e *ausência real*, língua e fala, certeza e erro, representação e genuinidade, parte e todo, unidade e diversidade, teoria e prática, consciência e matéria, *lugar* e *não-lugar*, cujo caminho foi já iniciado pela ciência, procurado ou trabalhado desde sempre pela arte, e mais recentemente, desde as últimas décadas do século XX, pela arquitectura, como podemos comprovar no presente estudo.

Falamos de uma **abertura intencional a outro lugar** que, de modo geral é inerente a toda a arte, o bastião do Romantismo e Cubismo Analítico, e sobre a qual nos propusemos investigar no presente trabalho através do estudo de algumas obras de arquitectura actual que consideramos referencias

¹³ O filósofo, dramaturgo e novelista Alain Badiou sustêm que uma das questões fundamentais da ciência actual é a de ser entendida como uma actividade produtiva, como criação, e não somente como reflexão ou cognição. A ciência actual já não se debate somente com a simple questão do conhecimento (revelação dos fenómenos e seu sentido), mas também, e sobretudo, com a questão da criação enquanto actividade de pensamento e actividade criativa comparável à actividade artística. Según Badiou, foram os filósofos franceses da segunda metade do século XX (entre eles o mais importante foi Deleuze, quem compara criação científica e criação artística) os que, ao encontrar modelos de invenção e transformação na ciência, a deslocaram do estrito campo da filosofia do conhecimento para o campo da criação com a intenção de aproximá-la cada vez mais à actividade artística. Cf. em Alain Badiou, “*Panorama de la filosofía francesa contemporánea*”, em AAVV, *Voces de la Filosofía Francesa Contemporánea*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2005.

¹⁴ *Nova racionalidade* (entendimento mais amplo e profundo) é uma expressão utilizada por Basarab Nicolescu para falar de outro possível entendimento ou compreensão onde podem coexistir todos pares de opostos ou presupostos contraditórios: “Unidade e diversidade podem coexistir na nova racionalidade. Elas destroem-se reciprocamente na antiga racionalidade que ainda domina o nosso planeta.”; em Basarab Nicolescu, conferência “*O Mundo Quântico, O Sagrado e o Novo Paradigma da Ciência*”, Lisboa, 3 de Outubro de 2008.

do tema. Procura-se um **lugar intermédio de limites imprecisos composto por mesclas, sobreposições e paradoxos** que habitam matricial (funcionando como matriz) e/ou objetualmente as obras de arquitectura que elegemos, assim como certas obras de arte como *As Meninas* de Velázquez, as *Cárceles* de Piranesi, o *Português* de Braque, o *Blossoming* de Klee, os desenhos de Giacometti, os *De Somnis* de Palazuelo, as *Cajas Metafísicas* de Oteiza, o *Gran Vidrio* de Duchamp, e o *diagrama figural* na pintura de Bacon. Todas estas obras serviram-nos de casos de estudo preliminares para uma análise mais coerente das obras de arquitectura.

Por acaso não residirá aqui o *valor desta arquitectura*? O **valor poético e evocador do “fronteiriço”** ou desse “âmbito intermédio”, impreciso e ambivalente, bem conhecido no campo artístico, que a arquitectura começou a integrar à mais de duas décadas e que atualmente cada vez aparece mais assumido em diferentes propostas? Referimo-nos a um valor que é independente de qualquer juízo estético ou cultural, e que reside, explícita e/ou implicitamente, em todas estas obras que apresentamos. O valor do âmbito ou o espaço intermédio, de qualidade *poiética* (porque *des-vela, traz à presença*), transgressora (porque critica o instituído) e evocadora (porque *afecta*, activa a imaginação), que nestas obras traslada o usuário ou visitante a outros espaços de criatividade, de produção, de transformação, e de relacionamento com o lugar e com os outros.

Assim, trata-se de uma arquitectura que entre identidade e diferença, continuidade e ruptura, intencional e arbitrário, real e virtual, denuncia uma *condição intermédia* em que tanto o denso como o subtil, o objecto/lugar e o contexto, o local e o global, a presença e a latência, passam a ser assumidos como valores dentro da própria disciplina. Uma condição em que as relações ou interações entre *sintaxe* e *semântica*, entre *praxis* e teoria, entre *presença* e *ausência*, ou entre um estado de *ser* e outro de *dever*, passam a ser requeridas no âmbito de debate. Uma arquitectura que de alguma maneira mostram todas estas obras. **Uma arquitectura que quer revelar “outros espaços”** que parecem surgir do confronto entre o tradicional pensamento metafísico (de carácter identitário, totalizador, teórico, reflexivo, abstracto) e o actualmente instituído pensamento pós-metafísico (de carácter autónomo, pragmático, operativo, efectivo).

594 | O espaço sempre foi a fonte de inspiração para o artista. Tal como afirma Palazuelo: “O espaço é o território por onde o artista se interioriza como um viajante na sua aventura. O espaço vazio é a plenitude das energias e, portanto, é intensidade. A energia é vibração e movimento, criadores que procedem de uma origem desconhecida situada mais além do nível em que a energia e a matéria são a mesma coisa”. Kevin Power sustêm que “O espaço é uma força activa, uma presença generativa, igual às energias nítidas da linha, da forma e da cor. Estas energias definem os seus papéis em virtude do seu contacto com outras energias. (...) E a isto Palazuelo acrescentaria que quando uma família de formas roça o limite de outra, como verdadeiramente deve ser, naturalmente gera mutações, que se encontram em constante interacção e a partir de elas se alcançam novos significados. A matéria

sonha-nos, como nós a sonhamos, como sonhamos as suas formas e cores. As transformações apresentam-se em forma de surpresa, são como revelações ou desvendar de enigmas.»¹⁵

Cada vez mais a arquitectura contemporânea, seguindo as vanguardas artísticas do século XX, reclama o valor do espaço nas suas visibilidades e invisibilidades, indizibilidades e virtualidades, **um valor ou qualidade revelada pelo tropo do intersticial** –do *fronteiriço*, do *ambivalente* e do *impreciso*– que de algum modo habita, no projecto e no lugar construído, em todas as obras que estudamos. Um valor que não é da forma como configuração, nem do espaço homogéneo e puramente transparente, tal como foi enaltecido no movimento moderno, mas sim **o valor da forma como matriz** (*figural*, aberta a outras possibilidades/criações/sonhos) e de um espaço pleno, tensionado, interactivo e “afectivo”, tão fluido como coerente, que nas suas ambivalências e ambiguidades torna-se contexto capaz de estimular a imaginação dos seus habitantes/usuários ou críticos, activando a aparição de outras imagens ou geração de outras espacialidades e possibilidades de forma e de uso.

Este é o valor do lugar arquitectónico contemporâneo que, sem ser positivo ou negativo, agora indaga e promove outra condição da matéria espacial –o “espaço líquido”–, e não tanto a solidez da edificação tradicional, nem da tão idolatrada transparência etérea da espacialidade moderna. Um **lugar intersticial**, física e/o metaforicamente *translúcido*, também incerto e muitas vezes inseguro, que nos envolve no seu contexto de micro-macro escala, cada vez mais amplo e impreciso, típico da actual sociedade informatizada. O lugar da era digital, tão denso e coerente como subtil e volátil que, como refere Iñaki Ábalos, rodeia-nos como um filme transparente mediatizando a nossa experiência.

Falamos de um lugar que passou a ser arquitectura e que alude às três transparências anunciadas por Toyo Ito –*translúcida* ou *fluida*, *erótica*, *opaca*–, incluídas nas três metáforas do nosso espaço intermédio: o *translúcido*, a *penumbra* e a *espuma*. Um lugar muito estudado pelo pensamento contemporâneo e que paulatinamente emerge na arquitectura do nosso tempo. Um lugar real e virtual, com e sem espacialidade específica, que agora podemos viver/sentir fisicamente, em casa, na cidade, no mundo, com todos e entre todos. Um lugar já não unicamente conformado pela tridimensionalidade ou pela racionalidade perceptiva.

Um lugar onde arquitectura, geometria e tecnologia informática se enlaçam de um modo mais livre para indagar outras formas de pensar e fazer lugares, onde os “espaços intermédios” que investigamos são um testemunho. **O espaço arquitectónico torna-se afectivo e interactivo, um lugar intermédio figural**, formalizado por espacialidades intersticiais que parecem aludir ao líquido, **onde a forma é**

¹⁵ Frases retiradas em Kevin Power, “Pablo Palazuelo: *La imaginación activa*”, em *Pablo Palazuelo: 1995-2005*, catálogo de exposição (25 de Outubro de 2005 – 9 de Janeiro de 2006), Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, p.25.

mais matriz que configuração, o espaço mais espacialidade que compartimento, a função mais versátil e multivalente que específica ou autónoma, e a perplexidade, a imaginação e a evocação se entrecruzam e se tornam presentes.

Um lugar intermédio que valoriza não somente o “plano”, a “configuração” e a “transparência”, mas sobretudo o “espaço” e a “relação” nas suas interrelações com os usuários e demais contextos. **Da identidade à relacionalidade, da representação à apresentação, é uma arquitectura que propõe “outros espaços”** que, mais que espaços, são topografias e espacialidades intersticiais, de tensão, transição, transformação, relação, intercâmbio e interacção.

Trata-se de um lugar arquitectónico que se serve da morfologia para conquistar novas espacialidades, e que pretende sair da estrita operação de “*morphing*”/formação para com ela explorar a de “*spacing*”/espaçamento. Um lugar topológico *figural* (impreciso) de diversidade, complexidade, fluidez, evocação e emoção, entre o *ser* e o *devir*, que nas suas visibilidades e invisibilidades encontra-se, afinal, *entre* a condição objectiva, subjectiva e não-objectiva de nossa realidade. Um *lugar intermedio*, agora háptico (tanto táctil como óptico, tão intencional como arbitrário e contingente), cujo valor reside na sua condição e capacidade de *interrelação* entre as espacialidades e os demais contextos e intervenientes. Um lugar de tensões formais, energéticas e perceptivas, entre visibilidades, invisibilidades e ressonâncias. Um lugar que propõe múltiplas perspectivas, luminosidades, virtualidades, espelhismos, reversibilidades –*perspectivas politópicas*–, entre um *cá*, um *lá* e um *mais além*. Um lugar de “**espacialidades intersticiais**”, umas vezes de aparência diáfana, outras de aparência mais constrangida, onde todas as entidades ou componentes, entre fluxos energéticos e formas construídas, correlacionam-se activa e simultaneamente sem que nenhuma perda a sua identidade e potencialidade de contradição.

“Movemo-nos... num espaço diferente. Este não é um universo de matéria; é muito mais um cosmos de qualidades, presenciais e harmonias. O presente não é transitório. Não se dirige a nenhuma parte. (...) O espaço em si é substancial, qualitativo, generativo.”

Tom Cheetham¹⁶

596 | Um lugar que se apoia no conceito de *zona de indiscernibilidade* de Deleuze, no de *imagem-fluxo* de Buci-Glucksmann, ou no de *efeito fenomenológico do translúcido* anunciado por Jeffrey Kipnis, assim como no de *suspensão-entre* de Sloterdijk, ou nos conceitos de espaço *não-objectivo* e da *não-inscrição* que refere José Gil, e que se plasma na arquitectura contemporânea como *tropo do*

¹⁶ Tom Cheetham, *Green Man, Earth Angel. The Prophetic Tradition and the Battle for the Soul of the World*, ed. State University of New York, Nova Iorque, 2004, p.7. Frase retirada em Kevin Power, “Pablo Palazuelo: La imaginación activa”, en *Pablo Palazuelo: 1995-2005*, catálogo de exposição (25 de Outubro de 2005 – 9 de Janeiro de 2006), Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, p.24-25.

intersticial em ideia ou conceito, no processo produtivo (projecto), no espaço-forma e na função-uso, construído nas suas várias matizes sob uma categoria matricial e/ou objectual. Este é o lugar intermédio da arquitectura actual, de “espacialidades intersticiais hápticas” (entre o inteligível e o sensível, entre o tátil e o óptico, entre o dizível e indizível) mais “afectivas”, generativas e interactivas, procurado, ou intimamente reclamado, por todas as obras de arquitectura que apresentamos. O lugar que transforma e que pode ser transformado, que afecta –“*co-move*” (faz-nos *mover*)– e evoca *outros lugares*, outras possibilidades de espaço habitável ou ocupável. O lugar que, paradigmática e declaradamente, o Monumento de Berlim de Eisenman anuncia e exhibe.

Um *lugar de intermédio* que em verdade, talvez, seja o princípio de um desfazer para chegar à unidade. Esta é a nossa tese.

“Habitamos no interior de horizontes, umas vezes conhecidos e identificáveis e outras indefinidos ou desfocados mas experimentáveis. E nesta sobreposição de horizontes, de contornos, encontra-se a obra concreta (...) Esse entrecruzamento é a obra (...) Talvez seja isso a experiência estética: a experiência sentida como própria dos horizontes que circundam a obra..”

Juan Navarro Baldeweg¹⁷

Talvez seja essa a experiência do lugar intermédio: a experiência vivida e vivificante da relação do eu com o Outro. Essa experiência que apenas pode ser experimentada no estado de pura Presença, aí onde consciente e magicamente isso que “está entre” se revela como real. Aí onde o intersticial, o fronteiro ou o impreciso se declara como um espaço de possibilidades. Aí onde o intermédio é lugar.

Ana Vasconcelos¹⁸

¹⁷ Juan Navarro Baldeweg, *El horizonte en la mano*, p.50 e 55.

¹⁸ Tradução da doutoranda. Ana Cristina Oliveira Vasconcelos, doutoranda.

1. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

1.1. LIBROS

AAVV, *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, Ediciones, Barcelona, 1ª ed.: 2003.

ANGÉLIL, Marc; *INCHOATE an Experiment in Architecture Education*, DARCH Faculty of Architecture, Swiss Federal Institute of Technology, Zurich (ETHZ), 2003.

DELEUZE, Gilles; *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, (título original: *Francis Bacon Logique de la Sensation*, 1981) 2005.

DELEUZE, Gilles; *Pintura, el concepto de diagrama*, Cactus, serie Clases, Buenos Aires, 2007.

EISENMAN, Peter; *Peter Eisenman, Diagram Diaries*, Thames & Hudson, Londres, 1999.

EISENMAN ARCHITECTS, *Blurred Zones: Investigación of the Interstitial, Eisenman Architects 1988-1998*, The Monacelli Press, Nueva York, (1ª ed. 2002) 2003.

EISENMAN ARCHITECTS, *Codex – The City of Culture of Galicia*, The Monacelli Press, Nueva York, 2005.

EISENMAN ARCHITECTS, *Holocaust Memorial Berlin*, Lars Müller Publishers, Baden, Suiza, 2005.

EISENMAN, Peter; *Feints*, Skira Editore, Milán, (1ª ed. italiana 2005) 2006.

FOUNDATION of the Memorial to the Murdered Jews of Europe, Executive Direction of the; *Memorial to the Murdered Jews of Europe*, Nicolaische Verlagsbuchhandlung GmbH, Berlin, 2005.

GALORAFO, Luca; *Digital Eisenman – An Office of the Electronic Era*, Birkhäuser, Basel, (ed. original: *Eisenman digitale. Uno studio dell'era elettronica*, Testo & Immagine, Turin, 1999) 1999.

GÜELL, Xavier (coord.); *Álvaro Siza – Obras y Proyectos 1954-1992*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993.

ITO, Toyo; *Arquitectura de límites difusos*, trad. castellana de Moisés Puente, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

ITO, Toyo; *Escritos*, José Mª Torres Nadal (ed.), Colección de Arquitectura nº41, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia (1ª ed.: 2000) 2007.

JODIDIO, Philip; *Álvaro Siza*, Benedikt Tachen Verlag GmbH, Köln, 1999.

PINTO, Jorge Cruz; *A Caixa, Metáfora e Arquitectura*, vol. I, col. Arquitectura e Urbanismo, ACD Editores / CIAUD, Centro Editorial FAUTL – Faculdade de Arquitectura de Lisboa, Lisboa, (1ª) 2007.

PINTO, Jorge Cruz; *O Espaço-Limite, Produção e Recepção em Arquitectura*, vol. II, col. Arquitectura e Urbanismo, ACD Editores / CIAUD, Centro Editorial FAUTL - Faculdade de Arquitectura de Lisboa, Lisboa, (1ª) 2007.

MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent; *Álvaro Siza – Uma questão de medida*, Caleidoscópio, Lisboa, (ed. original: *Álvaro Siza – Une question de mesure*, Groupe Moniteur, Département Architecture, Paris, 2008) mar. 2009.

MICHAUD, Yves; *El arte en estado gaseoso – ensayo sobre el triunfo de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, (1ª ed.: *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Éditions Stock, Paris, 2003) 2007.

MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep; *Topogénesis, fundamentos de una nueva arquitectura*, UPC, Barcelona, 2000.

ROWE, Colin y SLUTZKY, Robert; *Transparency*, Birkhäuser, Basel, Suiza, 1997.

SCHLÖR, Joachim; Executive Direction of the; *Memorial to the Murdered Jews in Europe – Berlin*, Prestel Verlag, Munich, 2005.

SLOTTERDIJK, Peter; *Esferas III – espumas*, Siruela, Madrid, (1ª ed.: Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004) 2006.

TORRES NADAL, José Mª (Editor); *Toyo Ito. Escritos*, José López Albaladejo, Colección de Arquitectura nº41, dirigida por F. Jarauta Marión, J. López Albaladejo y J. Mª. Torres Nadal, Murcia, (1ª ed.: 2000) 2007.

TRÍAS, Eugenio; *Los límites del mundo*; Ariel filosofía, Barcelona, 1985.

TRÍAS, Eugenio T; *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 2001.

TSCHUMI, Bernard; *The Manhattan Transcripts*, St. Martin Press, Nueva York, 1981.

TSCHUMI, Bernard; *Questions of Space, Lectures on Architecture*, Bernard Tschumi and the Architectural Association, Londres, (1ª ed.: 1990) 1995.

TSCHUMI, Bernard; *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge/Massachusetts/Londres, Reino Unido, 1994.

VIEIRA, Álvaro Siza; *Imaginar a Evidência*, Edições 70, Lisboa, (ed. original: *Immaginare L'evidenza* Gius, Laterza & figli Spa, Roma-Bari, 1998) 1998.

1.2. ARTÍCULOS

BALLESTEROS, José Alfonso; "Los lugares intermedios", en *Pasajes*, Madrid, p.34-40.

BARRIA CHATEAU, Hernan; "Desde la transparencia a la desaparición de la arquitectura", *arquitecturarevista* vol.3 nº1, ene-jun 2007.

BERKEL, Ben van; "Möbius House, Amsterdam", en *Lotus International* 107 – *Rivista trimestrale di architettura*, Electa, Milán, 2000, p.52-57.

BURGALETAMEZO, Pedro; "Introducción a una pedagogía poética", *Revista EGA* nº5 (ISSN 1133-6137), Pamplona, 1999, p.160-167.

BURGALETA MEZO, Pedro; "Espacio matriz': Un punto de encuentro entre dibujar y proyectar", en *Dibujar lo que no vemos*. Actas del X Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. Universidad de Granada, 2004.

BURGALETA MEZO, Pedro; "La pedagogía de la iniciación en la creación arquitectónica: la inmersión y la emersión imaginarias, el espacio matriz y la propuesta incipiente. Aproximaciones a una pedagogía poética", *Revista EGA* nº15 (ISSN 1133-6137), Valencia, 2010, p.138-147.

CORBIN, Henry; "Mundus Imaginalis: lo imaginario y lo imaginale", trad. de Agustín López, publicado en *Axis Mundi* nº4, Arenas de San Pedro, Ávila, España, 1995.

ECO, Umberto; "O Irracional, o Misterioso, o Enigmático" en AAVV, *Balanço do século, Ciclo de Conferências promovido pelo Presidente da República*, Empresa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1990, p.105-117.

EISENMAN, Peter; MONICA, Luca; CANELLA, Tito; "Entrevista con Peter Eisenman", en *Zodiaco – Rivista Internazionale di Architettura* 15, Tito, Abitare Segesta S.p.a., Milán, Abril 1996.

EISENMAN, Peter; "Eisenman Architects, Aronoff Center for Design and Art, University of Cincinnati, Ohio", en *Architectural Design* nº129, Londres, 1997, p.11.

EISENMAN, Peter; "Guardiola House, Cadiz", en *Reciente Projecten Peter Eisenman Reciente Projects*, Amsterdam, Holanda, 1989, p.161-168.

EISENMAN, Peter; "Guardiola, Puerto de Santa María, Cadiz, España", en 1ª Trienal de Arquitectura, *A Arquitectura em Manifesto*, ed. Câmara Municipal de Sintra, Sintra, 1990, p.32.

EISENMAN, Peter; "Procesos de lo Intersticial", *El Croquis* nº83: *Peter Eisenman 1990-1997*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997, p.21-35.

EISENMAN, Peter; ZAERA-POLO, Alejandro; "Una Conversación con Peter Eisenman", en *El Croquis* nº83: *Peter Eisenman 1990-1997*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997.

EISENMAN, Peter; "Time warps: The Monument", en *Anytime*, Cynthia C. Davidson (ed.), Anyone Corporation, Nueva York, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts-Londres, Inglaterra, 1999, p.250-257.

EISENMAN, Peter; "Diagram: an Original Scene of Writing", en Peter Eisenman, *Peter Eisenman, Diagram Diaries*, Thames & Hudson, Londres, 1999.

EISENMAN, Peter; "The Diagram and the Becoming Unmotivated of the Sign", en Peter Eisenman, *Peter Eisenman, Diagram Diaries*, Thames & Hudson, Londres, 1999.

EISENMAN, Peter; "Making the Cut", en *Anything*, Cynthia C. Davidson (ed.), Anyone Corporation, Nueva York, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts-Londres, Inglaterra, 2001, p.260-263.

EISENMAN, Peter; "Holding in Time – The singularity of Rebstock", en *AD – Architectural Design: Folding in Architecture*, Londres, (1ª ed.: 1993) 2004.

EISENMAN, Peter; "Church of the Year 2000", en *Area – rivista di architettura e arti del progetto*, nº74: *Eisenman, History Italy*; Milán, may-jun 2004, p.105-109.

EISENMAN, Peter; "El fin de lo clásico" (publicado en 1984), en Pere Hereu, Josep Maria Montaner, Jordi Oliveras, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Nerea, Guipúzcoa, (1ª ed.: 1994) 1999, p.463-478.

EISENMAN, Peter; "It's the otherness, the difference, that matters to me" (entrevista), en Hanno Rauterberg, *Talking Architecture*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, Londres, Nueva York, 2008.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis; "Germania Remember: Berlin's Memorial or Eisenman's Danteum?", en AAVV, *Blurred Zones – Investigations of the Interstitial – Eisenman Architects, 1988-1998*, The Monacelli Press, Inc., Nueva York, (1ª ed.: 2002) 2003, p.332-334.

FUJIMOTO, Sou; "Futuro primitivo" en *2G Revista internacional de arquitectura* nº50: *Sou Fujimoto*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p.130-142.

GOLDEMBERG, Eric M.; "Las nuevas líneas laicas de Santiago: entrevista a Peter Eisenman", en *Summa+ – revista bimestral de arquitectura y diseño* nº63, Buenos Aires, dic.2003-ene.2004, p.62-71.

GOSLING, David; "Eisenman Architects, Aronoff Center for Design and Art, University of Cincinnati", en *Architectural Design* nº129, Londres, 1997, III-XI.

HEMINGWAY, Sandra; "Eisenman Architects", en AAVV, *Escalas, 55 obras & 5 textos*, Andar Quatro S.L., A Coruña, 2004, p.52-65.

HOLL, Steven; "Enmeshed Experience: The Merging of Object and Field", en *A+U, Architecture and Urbanism*, jul.1994 Special Issue: *Questions of Perception, Phenomenology of Architecture – Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez-Gómez*, p.44-56.

HOLL, Steven; "Hinged Space (from autonomous to interactive)", en Steven Holl, *Parallax*, Birkhäuser-Publishers for Architecture, Basel-Boston-Berlin, 2000, p.226-251.

ITO, Toyo; "Tarzanes en el bosque de los medios", en *2G Revista internacional de arquitectura*, nº2: *Toyo Ito. Sección 1997*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p.122-142.

ITO, Toyo; "Arquitecturas en el bosque de los medios", en Fernando Vegas López-Manzanares, Josep Lluís Bo Chover, (coords.); *Arquitecturas en el bosque de los medios*, col. Memorias Culturales, Ediciones Generales de la Construcción, Valencia, 2004, p.13-33.

ITO, Toyo; "Hacia la arquitectura del viento" en *Escritos*, José Mª Torres Nadal (ed.), Colección de Arquitectura nº41, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia (1ªed.: 2000) 2007, p.21-43.

ITO, Toyo; "Arquitectura teórica y sensorial: los experimentos radicales de Sou Fujimoto", en *2G Revista internacional de arquitectura* nº50: *Sou Fujimoto*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p.4-9.

JENCKS, Charles; "Nonlinear Architecture, New Science = New Architecture?", *Architectural Design* nº129, Londres, 1997, p.7.

JENCKS, Charles; "El nuevo paradigma en la arquitectura contemporánea", en Fernando Vegas López-Manzanares, Josep Lluís Bo Chover, Fernando Aranda Navarro (coords.); *El nuevo paradigma en la arquitectura contemporánea*, col. Memorias Culturales, Ediciones Generales de la Construcción, Valencia, (ed. original: *The Architecture of the Jumping Universe*, Academy Editions, Great Britain, 1995; ed. revisada: Academy Editions, 1997) 2004.

- JENCKS, Charles; *"Landform Architecture, Emergent in the Nineties"*, *Architectural Design* nº129, Londres, 1997, p.15-31.
- JENCKS, Charles; *"The New Paradigm: Non Linear Architecture"*, *Lotus International* nº104, Mondadori Editore, Milán, 2000, p.80-94.
- KIPNIS, Jeffrey; *"P-Tr's Progress"*, *El Croquis* nº83 *Peter Eisenman 1990-1997*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997, p.36-49.
- LIBESKIND, Daniel; *"Between the Lines"*, en Daniel Libeskind, *The Space of Encounter*, Universe Publishing, Nueva York, 2000, p.23-28.
- LIBESKIND, Daniel; *"Between the Lines – The Berlin Museum with the Jewish Museum"*, en Daniel Libeskind, *Radix-Matrix*, Prestel-Verlag, Munich, 1997, p.34.
- LYNN, Greg; *"Formas de expresión: el potencial proto-funcional de los diagramas en el diseño arquitectónico"*, en *El Croquis* nº72 (I): *Ben van Berkel 1990-1995*, El Croquis Editorial, Madrid, 1995, p.16-31.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Víctor M; PUEBLA PONS, comunicación: Joan; *"Diagramas digitales y comunicación visual en arquitectura"*, Congreso SIGRadi MX2007, Universidad La Salle, México, 2007.
- MONICA, Luca; CANELLA, Tito; EISENMAN, Peter; *"Entrevista con Peter Eisenman"*, *Zodiac – Rivista Internazionale di Architettura* 15, Abitare Segesta S.p.a., Milán, abr. 1996.
- LOBATO VALDESPINO, Juan Carlos; *"El modelo diagramático informatizado como análisis prefigurativo del espacio arquitectónico contemporáneo"*, comunicación presentada en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México.
- SASSEN, Saskia; *"Justaposed Temporalities: Producing a New Zone"*, en *Anytime*, The MIT Press, Reino Unido, p.114-121.
- SOMOL, R. E.; *"Dummy Text, or The Diagrammatic Basis of contemporary Architecture"*, en Peter Eisenman, *Peter Eisenman, Diagram Diaries*, Thames & Hudson, Londres, 1999.
- SUCASAS, Alberto; *"Pensar la frontera, la filosofía del límite de Eugenio Trias"*, en AAVV *Eugenio Trias: El límite, el símbolo y las sombras*, Destino, Barcelona, (1ª ed.) nov. 2003.
- TSCHUMI, Bernard; *"Glass Video Gallery 1990"*, *A+U – Architecture and Urbanism: Bernard Tschumi, 1983-1993*, mar. 1994, p.51-55.
- TSCHUMI, Bernard; *"The Architecture of the Event"*, *AD – Architectural Design* vol.62 nº12, Londres, ene-feb 1992, p.25-27.
- ZAERA-POLO, Alejandro; EISENMAN, Peter; texto *"Una Conversación con Peter Eisenman"*, *El Croquis* nº83: *Peter Eisenman 1990-1997*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997.

1.3. PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- AD – Architectural Design* nº129: *New Science = New Architecture*, Wiley-Academy, Londres, 1997.
- AREA – rivista di architettura e arti del progetto* nº74: *Eisenman, History Italy*, may-jun 2004.
- AV – Monografías* nº53: *Peter Eisenman, 1989-95*, ArquitecturaViva, Madrid, may-jun 1995.
- 2G Revista internacional de arquitectura* nº50: *Sou Fugimoto*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.
- El Croquis* nº68/69: *Álvaro Siza 1958-1994*, El Croquis Editorial, Madrid, 1994.
- El Croquis* nº72 (I): *Ben van Berkel 1990-1995*, El Croquis Editorial, Madrid, 1995.
- El Croquis* nº78: *Steven Holl 1986-1996*, El Croquis Editorial, Madrid, 1996.
- El Croquis* nº83: *Peter Eisenman 1990-1997*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997.
- El Croquis* nº93: *Steven Holl 1996-1999 ... hacia una poética de lo concreto*, El Croquis Editorial, Madrid, 1998.
- El Croquis* nº95: *Álvaro Siza 1995-1999*, El Croquis Editorial, Madrid, 1999.
- El Croquis* nº123: *Toyo Ito 2001-2005 – más allá del movimiento moderno*, El Croquis Editorial, Madrid, 2004.
- GA – Global Architecture Document Extra* nº06: *Steven Holl*, A.D.A. EDITA, Tokio, 1996..

2. BIBLIOGRAFÍA GENÉRICA

2.1. LIBROS

- AAVV, *Invitación a la arquitectura*, edición de Joaquim Español, RBA Libros, Barcelona, (1ª ed.) 2002.
- AAVV, *O simbolismo esotérico-astroológico da última ceia*, Nova Acrópole, Lisboa, (1ª ed.) 2007.
- AAVV, preparados por: CHAUSSENDE, François; PALMER, Maria Lisa; presentados por: DUPIN, Jacques; LEIRIS, Michel; *Escritos . Alberto Giacometti*, Síntesis, Madrid, 2001.
- ABALOS, Iñaki; *A boa-vida. Visita guiada às casas da modernidad*, Gustavo Gili, Barcelona, (1ª ed.: *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, 2001) 2003.
- ABALOS, Iñaki; *Atlas pintoresco, vol. 1: El observatorio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- ABALOS, Iñaki; *Atlas pintoresco, vol. 2: Los viajes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008.
- ABALOS, Iñaki, (ed.); *Naturaleza y artificio*, col. Compendios de Arquitectura Contemporánea, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio; *El hombre sin contenido*, Áltera, Barcelona, (1ª ed.: 1970) 2005.
- AGAMBEN, Giorgio; *Lo abierto – El hombre y el animal*, Pre-textos, Valencia, (1ª ed.) may 2005.
- ALLEN, Douglas; *Mircea Eliade et le Phénomène Religieux*, Payot, 1982.
- ALLEN, Stan; *Practice: Architecture, Technique + Representation*, Routledge, Taylor & Francis Group, Gran Bretaña, (2ª ed. expandida. 1ªed.: G+B Arts International, 2000) 2009.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de; «*Duchamp, o transparente*», *O Plano de Imagem: Espaço da Representação e Lugar do Espectador*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1996.
- ANZALDO, A. Aranda; *La complejidad y la forma*, F.C.E., Mexico, 1997.
- APARÍCIO GUIADO, Jesús Mª; *El muro*, Librería Técnica CP67, Universidad de Palermo, Argentina, 2000.
- APOLLINAIRE, Guillaume; *Meditaciones Estéticas – Los Pintores Cubistas*, A. Machado Libros, Madrid, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo; *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1966.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica de Arte*, trad. de Helena Gubernatis, Estampa, Lisboa, 1993.
- ARNHEIM, Rudolf; *El Poder del Centro-estudio sobre la composición en las artes visuales*, versión española de Remigio Gómez Díaz, Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- ARNHEIM, Rudolf; *Nuevos ensaios sobre psicología del arte*, Alianza Editorial (1ª ed.: Regents of the University of California, 1986), Madrid, 1989.
- ARNHEIM, Rudolf; *El Pensamiento Visual*, Paidós, Barcelona, (1ª ed.: 1969) 1998.
- AUGÉ, Marc; *Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, trad. de Lúcia Mucznik, Bertrand Editora, Venda Nova, (2ª ed.:) 1998.
- AURELI, Pier Vittorino; BIRAGHI, Marco; PURINI, Franco; *Peter Eisenman – Tutte le Opere*, Electra, Milán, 2007.
- BACHELARD, Gaston; *A Poética do Espaço*, trad. de António de Pádua Danesi, Martins Fontes, São Paulo, 1989.
- BACHELARD, Gaston; *El aire y los sueños. Ensayos sobre la imaginación del movimiento*, Fondo de Cultura Económica Ltda., México, D.F. (1ª ed.: 1958) 2002.
- BARILLI, Renato; *Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos*, Estampa, Lisboa, (1ª ed.: *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Società editrice il Mulino, Bologna, 1982) 1995.

- BARTHES, Roland; *A Câmara Clara*, trad. de Manuela Torres, Edições 70, Lisboa, 1998.
- BARTHES, Roland; *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*, Siglo XXI, Editores de C. V., México, (ed. original: *Le Neutre: Cours au Collège de France, 1977-1978*, Éditions du SEUIL/IMEC, S.I., 2002. 1ª ed.: en español: 2004) 2004.
- BAUDRILLARD, Jean; NOUVEL, Jean; *Los objetos singulares, arquitectura y filosofía*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, (ed. original: Calmann-Lévy, 2000: *Les objets singuliers*) 2001.
- BERKEL, Ben van; BOS, Carolina; *UN-Studio: Design Models*, Thames and Hudson, Nueva York, 2006.
- BOHM, David; *Sobre el diálogo*, Kairós (editor Lee Nichol), Barcelona, (1ª ed. Kairós: 1997. Ed. original: *On Dialogue*, 1996) 2001.
- BLOOM, Harold; *Presagios del milenio - la gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección*, Anagrama S. A., Barcelona, (1ª ed.: original: *Omens of Millennium. The gnosis of angels, dreams, and resurrection*, Riverhead Books, 1996) 1997.
- BONELL, Carmen; *La divina proporción, las formas geométricas*, UPC, Barcelona, (1ª ed.: 1994) 1999.
- BONELL, Carmen; *La geometría y la vida. Antología de Palazuelo*, Cendeac, Murcia, 2006.
- BONTA, J. P.; *Sistemas de significación en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- BORGES, Jorge Luis; *El Aleph*, Alianza Editorial, Madrid, (publicación original: 1949. Esta edición corresponde a la que, revisada por el propio autor, publicó Emecé Editores en 1974) 2007.
- BRAWNE, Michael; *Architectural Thoughts: The Design Process and the Expectant Eye*, Architectural Press, Reino Unido, 2003.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine; *La folie du voir – Une esthétique du virtuel*, Galilée, Paris, 2002.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine; *Estética de lo efímero*, Arena Libros, Madrid, (título original: *Esthétique de l'éphémère*, Éditions Galilée, 2003. 1ª ed. Arena Libros: 2006) 2007.
- BURGALETA MEZO, Pedro M.; *Residua. El valor de lo marginal*, tesis de doctorado, Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid - Universidad Politécnica de Madrid, 1993.
- CALABRESE, Omar; *A Linguagem da Arte*, col. Dimensões, Presença, Lisboa, (1ª ed.: original: *Il Linguaggio Dell'Arte*, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, Milan, 1985) 1986.
- CALABRESE, Omar; *A Idade Neobarroca*, col. Arte & Comunicação, Edições 70, Lisboa, (1ª ed.: original: *L'Età Neobarroca*, Laterza & Figli, Spa, Roma-Bari, 1987) 1988.
- CAPITEL, Antón; *Alvar Aalto*, Akal, Madrid, 1999.
- CAPRA, Fritjof; *El tao de la física*, Sirio, Málaga, (1ª ed.: original: *The tao of physics*, 1975) 2005.
- CAPRA, Fritjof; *O ponto de Mutação – A Ciência, a Sociedade e a Cultura emergente*, Cultrix, São Paulo, (título original: *The Turning Point*, por Fritjof Capra, 1982. 1ª ed. Cultrix: 2005) 2011.
- CAPRA, Fritjof; *La trama de la vida, una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, Anagrama, Barcelona, (1ª ed. original: *The web of life*, Anchor Books, Nueva York, 1996. 1ª ed.: Anagrama, 1998) 2003.
- CHAVES, Mário João Alves; *A Utilidade dos Objectos de Arquitectura na Sociedade de Informação*, Universidade Lusíada Editora, col. Teses, Lisboa, 2004.
- COMBALÍA, Victoria; *La poética de lo neutro*, Debolsillo, Barcelona, 2005.
- CONSIGLIERI, Victor; *As Metáforas da Arquitectura Contemporânea*, Editorial Estampa, Lisboa, (1ª ed.) 2007.
- CORBIN, Henry; *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, Siruela (1ª ed.: Buchet/Chastel, 1979), Madrid, 1996.
- CORTÉS, Juan Antonio; *Nueva Consistencia – Estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo xx*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2003.
- CRUZ, Valdemar; *Retratos de Siza*, Campo das Letras, Porto, 2005.

- DANTO, C. Arthur; *La transfiguración del lugar común*, Paidós Estética 31, Barcelona, (1ª ed.: 1981) 2002.
- DANTO, C. Arthur; *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, trad. Elena Neerman, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, (1ª ed. original: *After de End of art*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1996) 1999.
- DAVIES, Paul; *Sobre el Tiempo*, Crítica, Barcelona, 1996.
- DELEUZE, Gilles; *A Dobra – Leibniz e o Barroco*, trad. de Luiz B. L. Orlandi, Papirus Editora, São Paulo, Brasil, (1ª ed. original: *Le pli – Leibniz et le Baroque*, Editions de Minuit, 1988) 1991.
- DELEUZE, Gilles; *O Que é a Filosofia?*, trad. de Margarida Barahona y António Guerreiro, Editorial Presença, Lisboa, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix; *Mil Mesetas – Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, (1ª ed. original: *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980) 1994.
- DELEUZE, Gilles; *Lógica del sentido*, Paidós Iberica, Barcelona, (1ª ed. original: *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969) 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix; *Rizoma (Introducción)*, Pre-textos, Valencia, (ed. original: *Rhizome (Introducción)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1976) 1997.
- DELEUZE, Gilles; *Diferencia y repetición*, Júcar Universidad, Madrid, (1ª ed. original: *Mil plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980) 2002.
- DELEUZE, Gilles; *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, (1ª ed. original: *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 2002) 2005.
- DELEUZE, Gilles; *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus, Serie Clases vol.4, Buenos Aires, 2007.
- DERRIDA, Jacques; *Khôra*, trad. N.A. Bonatti, Papirus, Campinas, S. Paulo, 1995.
- DIAS, Sousa; *Lógica do Acontecimento, Deleuze y la Filosofía*, Afrontamento, Porto, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *O que nós vemos, O que nos olha*, Dafne Editora, Porto, (1ª ed. original: *Ce que nous voyons, Ce que nous regard*, Éditions de Minuit, Paris, 1992) 2011.
- DUARTE, Fábio; *Crise das matrizes espaciais*, Perspectiva FAPESP, S. Paulo, 2002.
- DUCHAMP, Marcel; *Escritos. Duchamp du Signe*. Gustavo Gili, Barcelona, (ed. original: *Duchamp du Signe. Écrits*, Flammarion, París, 1975) 1978.
- DUCHAMP, Marcel; *Notas*, Tecnos, Madrid, 1989.
- DUCHAMP, Marcel; *O Acto Criativo*, Tango-edição, col. Água-forte, trad. Rui Cascais Parada, Lisboa, (título original: *The Creative Act - Between intention and expression is the art coefficient*, Ed. Art News, vol.57, nº4, 1957, p.28-29. Reedición, texto francés por Marcel Duchamp *Le processus créatif*, Jardin des Arts, nº69, 1960, p.39, 42) 1997.
- DUCHAMP, Marcel; *Engenheiro do Tempo Perdido, entrevistas com Pierre Cabanne*, Assírio & Alvim, Lisboa, (1ª ed. original: *Ingénieur du Temps Perdu (Entretiens avec Pierre Cabanne)*, 1990) 2002.
- DÜCHTING, Hajo; *Paul Klee, Painting Music*, Prestel Verlag, Munich, 2002.
- DURAND, Gilbert; *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, (11ª ed.) 2004. Y edición francesa: *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, (1ª ed. PUF., Paris, 1960. 11ª ed.) 1993.
- ECO, Umberto; *Obra Aberta*, Editora Perspectiva, São Paulo, (título original: *Opera Aperta*, Valentino Bompiani & C.) 1976.
- ECO, Umberto; *A Estrutura Ausente*, Editorial Perspectiva, São Paulo, (7ª ed.) 1997.
- EISENMAN, Peter; *Diez edificios canónicos 1950-2000*, Gustavo Gili, Barcelona, (1ª ed. 2008, Rizzoli International Publications Inc., título original: *Ten Canonical Buidings 1950-2000*) 2011.
- ELIADE, Mircea; *La Nostalgie des Origines*, Gallimard, Paris, 1971.
- ELIADE, Mircea; *Lo Sagrado y lo profano*, Paidós/Orientalia, Barcelona, (título original: *Le Sacré et le Profane*, Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH, 1957) 1998.

- ELIADE, Mircea; *Imagens e Símbolos*, Martins Fontes, São Paulo, 1996; y *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, (1ª ed. original: *Images et Symboles*, Éditions Gallimard, Paris, 1952) 1999.
- ELIADE, Mircea; *Tratado de História das Religiões*, Asa, Porto, (1ª ed. Asa: 1992. 1ª ed. original: *Traité d'Histoire des Religions*, Éditions Payot, 1949) 2004.
- EMMER, Michele, *Mathland – From Flatland to Hypersurfaces*, Birkhäuser, Suíza, 2004.
- EHRENZWEIG, Antón; *El orden oculto del arte*, Labor, Barcelona, 1973.
- ESTEBAN PENELAS, José Luís; *Superlugares, los espacios inter-media*, Rueda, Madrid, 2007.
- FERRATER MORA, José; *Dicionário de Filosofia*, tomo I, II, III y IV, Loyola, São Paulo, Brasil, 2000.
- FOCILLON, Henri; *A vida das formas*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, (1ª ed. original: *Vie des formes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1943) 1983.
- FOUCAULT, Michel; *As Palavras e as Coisas - Uma arqueologia das ciências humanas*, Portugalia Editora, Lisboa, (1ª ed. original: *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966) 1976.
- FOUCAULT, Michel; *O Pensamento do Exterior*, Fim de Século – Edições, Lisboa, 2001.
- FRAHM, Klaus; *Memorial to the Murdered Jews of Europe*, Nicolai, Berlín, 2005.
- FREITAS, Lima de; *Pintar o Sete: Ensaios sobre Almada Negreiros, o Pitagorismo e a Geometria Sagrada*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984.
- FUSCO, Renato de; *El placer del arte – comprender la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, (ed. original: *Il piacere dell'arte. Catire la pintura, la scultura, l'architettura e il design*, Gius. Laterza & Figli Spa, 2004) 2008.
- GANNON, Todd (Editor); *The Light Construction Reader 2*, The Monacelli Press, EUA, (1ªed.) 2002.
- GARCIA, Mark; *The Diagrams of Architecture*, John Wiley & Sons Ltd, Londres, Reino Unido, 2010.
- GAUSA, Manuel; GUALLART, Vicente; MÜLLER, Willy; MORALES, Jose; PORRAS, Fernando; SORIANO, Federico; *Diccionario Metapolis de la Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, (1ª ed.: 1999) 2001.
- GHERSI, Fabio; *Eisenman 1960/1990, dall'architettura concettuale all'architettura testuale*, Biblioteca del cenide, Villa San Giovanni, (1ª ed.: dic. 2006) 2007.
- GIANNETTI, Claudia; *Estética digital – Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*, ACC L'Angelot, Barcelona, (1ª ed.) 2002.
- GIEDION, Sigfried; *Espaço, Tempo e Arquitectura, o desenvolvimento de uma nova tradição*, Martins Fontes, São Paulo, (ed. original: *Space, Time and Architecture*, President and Fellows of Harvard College, 1941) 2004.
- GIL, José; *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, Relógio D'Água, Lisboa, 2001.
- GIL, José; *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética y metafenomenologia*, Relógio D'Água, Lisboa, (1ª ed.: 1996) 2005.
- GIL, José; *Sem Título – Escritos sobre Arte e Artistas*, Relógio D'Água, Lisboa, 2005.
- GIL, José; *O Devir-Eu de Fernando Pessoa*, Relógio D'Água, Lisboa, 2010.
- GOETHE, J. W.; *Máximas y reflexiones*, trad. de J. del Solar, Edhasa, Barcelona, 1996.
- GOETHE, J. W.; *Teoría de la naturaleza*, trad. de D. Sánchez Meca, Tecnos, Madrid, 1997.
- GREGORY, Paola; *New Scapes-Territories of Complexity*, Birkhäuser, Basilea, 2003.
- GROSZ, Elizabeth; *Architecture from the Outside, Essays on Virtual and Real Space*, MIT Press Massachusetts, EUA, 2001.
- GUERREIRO, Ana Cristina dos Santos; *Opaco, Translúcido, Transparente: Arte e Arquitectura Contemporâneas. Entre o Cristalino e o Ambiental*, tesis de doctorado, Faculdade de Arquitectura – Universidade Técnica de Lisboa, 2009.
- HABERMAS, Jürgen; *El pensamiento Postmetafísico*, Taurus Humanidades, Mexico (ed. original: *Nachmetaphysisches Denken*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1988) 1990.

- HARRISON, Charles; WOOD, Paul; (editores); *Art in theory, 1900-1990 - An Anthology of Changing Ideas*; Blackwell Publishers Ltd., Oxford, Reino Unido, (1ª ed.: 1992) 2001.
- HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, Lisboa, (1ª ed.: *Der Ursprung des Kunstwerks*, 1977) 1989.
- HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto; *Questions of Perception, Phenomenology of Architecture*, en *A+U – Architecture and Urbanism*, jul.1994 Special Issue.
- INSA RUFACH, Joan Jesu; PEIRÓN PENA, Mª Llum; SOLÁ TOA, Angelina; *Método para a interpretação de obras de arte*, Planeta Editora, Lisboa, (ed. original: *Método para la lectura de obras de arte*, Editorial Bruño, Madrid, 1990) 1992.
- JENCKS Charles; *What is Post-modernism?*, Academy, Londres, 1996.
- KAUFMANN, Pierre; *L'expérience émotionnelle de l'espace*, J.Vrin, Librairie Philosophique, Paris, 2004.
- KLEE, Paul; *Paul Klee Escritos sobre Arte*, Cotovia, col. Arte, Lisboa, 2001.
- KEPES, Gyorgy; *Language of Vision*, Chicago, 1944; versión castellana: *El lenguaje de la Visión*, Ediciones Infinito, Buenos aires, 1969.
- KRAUSS, Rosalind E.; *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, (1ª ed.: Massachussets Institute of Technology, 1993) 1997.
- KRAUSS, Rosalind E.; *Caminhos da Escultura Moderna*, Martins Fontes, São Paulo, Brasil, (1ª ed: sep. 1998) mar. 2001.
- KRAUSS, Rosalind E.; *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*, Alianza Forma, Madrid, 2002.
- LA SALA BATÀ, Angela Maria; *O Caminho do Tao ou a Harmonia dos Opostos*, Pensamento, São Paulo, (1ª ed.: *La Via del Tao (o L'Armonia degli opposti)* 1993) 1999.
- LECHTE, John; *50 pensadores contemporáneos esenciales*, Catedra, Madrid, (1ª ed.: *Fifty key contemporary thinkers*, 1994. 3ª ed.) 2000.
- LEUPEN ET AL, Bernard (coord.); *Proyecto y análisis. Evolución de los principios en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, (1ª ed.: Uitgeverij olo Publishers, Róterdam, Holanda, 1993) 1999.
- LLORENTE DÍAZ, Marta; *El saber de la arquitectura y de las artes*, Edicions UPC, Barcelona, 2000.
- MANDELBROT, Benoît; *Los objetos fractales – Forma, azar y dimensión. La simple complejidad de la naturaleza*, col. Metatemas 13, Tusquets Editores, Barcelona, (1ª ed. original: *Les objects fractals. Forme, hasard et dimension*, por Benoît Mandelbrot, 1975; 2ª ed.: 1984. 1ª ed. Tusquets: mar. 1987; 6ª ed.) 2006.
- MARCHÁN FIZ, Simón; *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, en *Summa Artis - História General del Arte*, vol. XXXIX, Espasa Calpe, Madrid, (1ª ed. 1995) 2001.
- MARTÍNEZ-PULET, José M.; *Variaciones del límite, la filosofía de Eugenio Trías*, Noesis, Madrid, 2003.
- MOLES, Abraham; *Arte y computador*, col. de Elisabeth Rohmer, Afrontamento, Porto, 1990.
- MONEO, Rafael; *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ochos arquitectos contemporáneos*, Actar, Barcelona, 2004.
- MONTANER, Josep Maria; *A Modernidade Superada - Arquitectura, arte e pensamento do século XX*, Gustavo Gili, Barcelona, (ed. original: *La modernidad superada - Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, 1997) 2001.
- MONTANER, Josep Maria; *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- MONTANER, Josep Maria; *Arquitectura e Crítica*, Gustavo Gili, Barcelona, (1ª ed.: *Arquitectura y crítica*, 1999. 2ª ed. revisada y ampliada) 2007.
- MONTANER, Josep Maria; *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008.
- MORAIS, João Sousa; *O Território do Projecto, Registos Conceptuais em Arquitectura*, Prefácio, col. Didáctica, Centro Editorial da Faculdade de Arquitectura – UTL, Lisboa, dic. 2008.
- MORENO MANSILLA, Luis; *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, col. Arquíthesis nº10, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002.
- MORIN, Edgar; *El paradigma perdido: el paraíso olvidado*, Kairós, Barcelona, 1974.

- MORIN, Edgar; *El método III - El conocimiento del conocimiento*, Libro primero: Antropología del conocimiento, Catedra, Madrid, (ed. original: *La Méthode III: La connaissance de la connaissance*, Éditions du Seuil, 1986) 1999.
- MORIN, Edgar; *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 2001.
- MUNTAÑOLA THORNBURG, Joseph; *La Arquitectura como lugar, aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- MUNTAÑOLA THORNBURG, Joseph; *Topos y logos*, Kairós, Barcelona, 1978.
- MUNTAÑOLA THORNBURG, Joseph; *Topogénesis, fundamentos de una nueva arquitectura*, Edicions UPC, Barcelona, 2000.
- NANCY, Jean-Luc; *El olvido de la filosofía*, Arena Libros, Madrid, (1ª ed. original: *L'oubli de la philosophie*, Éditions Galilée, Paris, 1986) 2003.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Juan; *Mirando a través, La perspectiva en las artes*, Ediciones del Serbal, Barcelona, (1ª ed.) 2000.
- NICOLESU, Basarab; *Nós, a partícula e o universo*, Ésquilo, Lisboa, (1ª ed.: Éditions du Rocher, 2002) 2005.
- NOEVER, Peter (edit.); *Architecture in Transition – Between Deconstruction and New Modernism*, Prestel, Munich, 1991.
- NORBERG-SCHULZ, Christian; *Existencia, Espacio y Arquitectura*, Ediciones Blume, Barcelona, 1975.
- OLAIO, António; *Ser um individuo chez Marcel Duchamp*, Dafne Editora, Equações de Arquitectura, Porto, (1ª) 2005.
- PARDO, José Luis, *La Metafísica – Preguntas sin respuesta y problemas sin solución*, Pre-textos, Valencia, (1ª ed.: Montesinos, 1989) 2006.
- PAZ, Octavio; *Apariencia Desnuda – La obra de Marcel Duchamp*, Alianza Forma/Era, Madrid, (1ª ed.: 1989) 2003.
- PERINOLA, Mario; *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid, 2002.
- PIGNATARI, Décio, *Semiótica da Arte e da Arquitectura*, Cultrix, São Paulo, 1995.
- PIÑÓN, Helio; *Arquitectura de las neovanguardia*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.
- PINTO, Jorge Cruz; *A Caixa. O Espaço-Limite, Produção e Recepção em Arquitectura*, tesis de doctorado, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid – Universidad Politécnica de Madrid, 2003.
- PINTO, Jorge Cruz; *Arquitectura portuguesa, a imagem da caixa*, vol. III, col. Arquitectura e Urbanismo, ACD Editores/ /CIAUD, Centro Editorial FAUTL – Faculdade de Arquitectura de Lisboa, Lisboa, (1ª ed.) 2007.
- PLATÓN, *A Alegoria da Caverna (Livro VII da República)*, Ésquilo, Lisboa, (1ª ed.) 2002.
- PLATÓN, *Timeo*, Diálogos, Mexico, 1976.
- PRIGOGINE, Ilya; STENGERS Isabelle; *La Nouvelle Alliance*, Gallimard, Paris, 1979.
- PUEBLA PONS, Joan; *Neovanguardias y Representación Arquitectónica*, Edicions UPC – Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, sep. 2002.
- QUARONI, Ludovico; *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait Ediciones, Madrid, (1ª ed.: *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Gabriele Mazzotta editore, Milán, 1977) 1980.
- RAMÍREZ, Juan Antonio; *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, (1ª ed.: may 1993) 2000.
- REYO, Zulma; *Vivendo na Matriz, fim do dualismo*, Novo Século, São Paulo, 2005.
- RILEY, Terence; *The Un-Private House*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1999.
- ROSALES, Alberto, HUARTE, Juan, APALATEGI, Jaione, SÁENZ DE OIZA, Francisco, BAKEDANO, José Julián, ORTIZ-OSÉS, Andrés, MANTEROLA, Pedro, *Jorge Oteiza creador integral*, Los Autores, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 1999.
- ROWE, Colin y SLUTZKY, *Manierismo y Arquitectura Moderna y Otros Ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- REALE, Giovanni; *Platón, en búsqueda de la sabiduría secreta*, Herder, Barcelona, (1ª ed.: *Platone. Alla ricerca della sapienza segreta*, RCS Libri S.p.A., Milán, 1998) 2001.

- REALE, Giovanni; *Eros, demonio mediador - el juego de las máscaras en el Banquete de Platón*, Herder, Barcelona, (ed. original: *Eros dèmon mediatore. Il gioco delle maschere nel Simposio di Platone*, RCS Libri S.p.A., Milán, 1997) 2004.
- RYKWERT, Joseph, *La idea de la ciudad – Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo*, Hermann Blume, Madrid, 1985.
- RUDHYAR, Dane; *As Casas Astrológicas – O Espectro da Experiência Individual*, Pensamento, São Paulo, (1ª ed.: *The Astrological Houses*, 1972) 1993.
- RUIZ DE LA PUERTA, Félix; SÁNCHEZ GONZALÉZ, Juana; *La espiral en la arquitectura, Espacios pictóricos y arquitectónicos*, Maira Libros, Madrid, 2007.
- RUIZ DE LA PUERTA, Félix; *Arquitecturas de la memória*, Akal, Madrid, 2009.
- SANTOS, José Paulo dos(ed.); *Alvaro Siza, Obras y Proyectos 1954-1992*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993.
- SCHÄFER, Lothar; *Em Busca da Realidade Divina, a ciência como fonte de inspiração*, Ésquilo, Lisboa, 2003.
- SCHILPP, P. A., (ed.); *Albert Einstein: philosopher-scientist*, The library of Living Philosophers, Evanston, Illinois, 1949.
- SCHLÖR, Joachim; *Memorial to the Murdered Jews in Europe*, Prestel Verlag, Munich, Berlín, Londres, Nueva York, 2005.
- SCHWARZ, Fernand; *A Tradição e as vias do conhecimento de ontem e de hoje*, O.I.N.A.B, Brasil, 1993.
- SCHWARZ, Fernand; *Os Mistérios no Antigo Egipto*, Nova Acrópole, Lisboa, (1ª ed.: 1994) jun. 1997.
- SCHWARZ, Fernand; *Egipto Iniciático*, Ésquilo, Lisboa, feb. 2007.
- SEGUÍ DE LA RIVA, Javier; PLANELL, Joaquín; BURGALETA, Pedro; *La Interpretación de la obra de arte*, Editorial Complutense, Madrid, 1996.
- SEGUÍ DE LA RIVA, Javier (ed.); *Oscuridad y sombra: experiencias en dibujo y arquitectura*, Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Instituto Juan Herrera, col. Dibujo y Arquitectura, Madrid, 2003.
- SHELDRAKE, R.; *La presencia del pasado*, Kairós, Barcelona, 1990.
- SILVA, Manuel José Lopes da; *Quatro Cosmovisões*, Quidnovi, Matosinhos, 2004.
- SLOTEDIJK, Peter; *Esferas I – burbujas*, Siruela, Madrid, (1ª ed.: Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1998) 2003.
- SLOTEDIJK, Peter; *Esferas II – globos*, Siruela, Madrid, (1ª ed.: Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1999) 2004.
- SLOTEDIJK, Peter; HEINRICHS, Hans-Jürgen; *O Sol e a Morte – Investigações Dialógicas*, Relógio D'Água, (1ª ed.: Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2001) 2007.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi; *Diferencias. Topografía de arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, (1ª ed.: 1995, col. Hipótesis), 2003.
- SORIANO, Federico (ed.); *Diagramas@, Fisuras de la arquitectura contemporánea*, revista de bolsillo sobre arquitectura nº 125, Madrid, 2002.
- SPENGLER, Oswald; *A Decadência do Ocidente*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, (ed. original: *Der untergang des abendlandes*, C.H. Beck, Munich, 1959) 1982.
- STEINER, George; *Presencias Reales - ¿Hay algo en lo que decimos?*, Destino, col. Imago mundi, Barcelona (título original: *Real Presences: Is There Anything in What We Say?*, 1989. 1ª ed. Destino: 2001) 2007.
- SMITHSON, Alison (ed.); *Aldo Van Eyck, Team 10 Meetings, 1953-1984*, Rizzoli, Nueva York, 1991.
- STRAUVEN, Francis; *Aldo Van Eyck. The Shape of Relativity*, Architectura & Natura, Amsterdam, 1998.
- TAFURI, Manfredo; *La esfera y el laberinto, vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, col. Biblioteca de Arquitectura, Gustavo Gili, Barcelona, (1ª ed.: Giulio Einaudi Editore, s.p.a., Turín, 1980) 1984.
- TANIZAKI, Junichirō; *El Elogio de la Sombra*, trad. Julia Escobar, Siruela, Madrid, (ed. original, Chuokoron-Sha, Japón, 1933. 1ª ed. Siruela: 1994) 1997.

TARNAS, Richard; *La pasión de la mente occidental*, Atalanta, Girona, España, (título original: *The passion of the western mind*, 1991) 2008.

TARNAS, Richard; *Cosmos y psique – Indicios para una nueva visión del mundo*, Atalanta, Girona, España, (título original: *Cosmos and Psyche*, 2006) 2007.

TILLEY, Christopher; *Reading Material Cultura*, Basilea, Blackwell, Oxford, 1990.

TRÍAS, Eugenio; *La memoria perdida de las cosas*, Taurus, Madrid, 1978.

TRÍAS, Eugenio; *La Edad del Espíritu*, DeBolsillo, Barcelona, (1ª ed. original: 1994) 2006.

TRÍAS, Eugenio; *La razón fronteriza*, Destino, Barcelona, (1ª ed.) 1999.

TRÍAS, Eugenio; *Ciudad Sobre Ciudad – Arte, religión y ética en el cambio de milenio*, Destino, Barcelona, (1ª ed.) 2001.

TSCHUMI, Bernard; BERMAN, Matthew; (editores), *INDEX Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londres, Inglaterra.

VALVERDE, José María; *Breve historia y antología de la estética*, Ariel Filosofía, Barcelona, (1ª ed.: jun. 1987) feb. 2006.

VASILIU, Anca; *Du Diaphane. Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Vrin, Paris, 1997.

VELÁSQUEZ GALLARDO, Oscar; *Platon, Timeo* (versión del griego, introducción y notas), Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, abr. 2004.

VEN, Cornelis van de; *EL espacio en arquitectura*, trad. castellana de Fernando Valero, Cátedra, Madrid, (ed. original: *Space in Architecture*, 1977) 1981.

VENTURI, Robert; *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, trad. castellana de Antón Aguirregoitia Arechavaleta, Eduardo de Felipe Alonso e Esteve Riambau i Saurí, Gustavo Gili, Barcelona, 1992.

VIRILIO, Paul; *La estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988.

VIRILIO, Paul; *L'Espace Critique*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, (1ª ed.: 1984) 1993.

VIRILIO, Paul; *Cibermundo: A política do Pior*, Teorema, Lisboa, (ed. original: *Cybermonde, la politique du pire*, Les éditions Textuel. Versión española: *Cibermundo, la política de lo peor*, Cátedra, Madrid, 1999) 2000.

WATSON, Walter; *Lo arquitectónico de lo significado: fundaciones del nuevo pluralismo*, (título original: *The Architectonics of Meaning: Foundations of the New Pluralism*) Berenice, Córdoba-Espanha, mar. 2008.

WATTS, Alan; *Las dos manos de dios*, Kairós, Barcelona, (ed. original: *The two hands of god*, Allan Watts, 1963) 1995.

WILBER, Ken; *Uma Teoria de Tudo*, Estrela Polar, Cruz Quebrada, (ed. original: *A Theory of Everything*, 2000) sep. 2005.

ZAMBRANO, María; *Los sueños y el tiempo*, Siruela, Madrid, (1ª ed. Fundación María Zambrano: 1992. 1ª ed. Siruela: 1998) 2004.

ZÁTONYI, Marta; *Aportes a la Estética desde el arte y la ciencia del siglo 20*, Biblioteca de la Mirada, Buenos Aires, Argentina, abr. 2000.

2.2. ARTÍCULOS

AAVV (Deptº de Investigación de la N.A.), “A Arte da Memória e da Imaginação” en AAVV, *O Simbolismo Esotérico-Astrológico da Última Ceia*, Nova Acrópole, Lisboa, (1ª ed.) 2007, p.95-105.

ABALOS, Iñaki; HERREROS, Juan; “Toyo Ito: el tiempo ligero”, en *El Croquis* nº71: *Toyo Ito 1986-1995*, El Croquis Editorial, Madrid, 1995, p.32-48.

ABALOS, Iñaki; “Toyo Ito, el arquitecto de la vida moderna”, en Toyo Ito, *Escritos*, José Mª Torres Nadal (ed.), Colección de Arquitectura nº41, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia (1ª ed.: 2000) 2007, p.9-17.

- ABRANTES, José Tadeu; “*El pensamiento científico de Goethe*”, en <http://sab.org.br/goethe/cient.htm>.
- BILL, Max; “*La concepción en el arte de nuestro tiempo*”, en *DPA – Documents de Projectes d’Arquitectura* 17: *Max Bill*, Ediciones UPC – Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, may. 2001.
- BADIOU, Alain; “*Panorama de la filosofía francesa contemporánea*”, en AAVV, *Voces de la Filosofía Francesa Contemporánea*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2005.
- BARTHES, Roland; “*El placer del texto*”, trad. de Nicolás Rosa, en Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, (ed. original: *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, París, 1973. 1ª ed. en español: jun. 1974) 2007, p.1-48.
- CARPO, Mario; “*La era del pliegue – De la deconstrucción a la arquitectura maleable*”, en *Arquitectura Viva* nº93, Madrid, dic. 2003, p.32-35.
- COLQUHOUN, Alan; “*Form and figure*”, en *Oppositions* nº12, Nueva York, primavera de 1978.
- COLQUHOUN, Alan; “*Modern architecture and historicity*”, conferencia pronunciada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, dentro del ciclo: *Arquitectura: Modernitat i Avantguarda* (versión catalana: *ANNALS*, ETSAB, 1983), 29.ene.1980.
- CORTÉS, Juan Antonio; “*Más allá del movimiento, Más allá de Sendai*”, en *El Croquis* nº123: *Toyo Ito 2001-2005 – más allá del movimiento moderno*, El Croquis Editorial, Madrid, 2004, p.16-43.
- DELEUZE, Gilles; “*The Fold – Leibniz and the Baroque*”, en *AD – Architecture Design – Folding in Architecture*, (1ª ed.: 1993) 2004.
- DESCAMPS, Christian; ERIBON, Didier; MAGGIORI, Robert; entrevista con Gilles Deleuze sobre *Mil Mesetas*, titulada “*Mil mesetas’ no forman una montaña, abren mil caminos filosóficos*” (“*Mille plateaux’ ne font pas une montagne, ils ouvrent mille chemins philosophiques*”), publicada en el periódico “*Libération*” en 23.oct.1980. Extraída de Gilles Deleuze, *Conversaciones*, Pre-textos, Valencia, 1996. Disponible en <http://raksasa.bitacorras.com/archivos/2006/07/21/entrevista-sobre-mil-mesetas-con-gilles-deleuze>.
- DUANY, Andrés; “*Principios arquitectónicos en la obra de Alvar Aalto*”, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998.
- EISENMAN, Peter; “*Recent Projects: Barcelona Hotel Competition*”, en *Architectural Design* nº59: *Reconstruction – Deconstruction*, sep-oct. 1989.
- EISENMAN, Peter; “*A – Way from/To Architecture*”, en *Anyway*, Cynthia C. Davidson (ed.), Anyone Corporation con Rizzoli International Publications Inc., Nueva York, 1994, p.107-115.
- FOUCAULT, Michel; “*Des Espaces Autres: Utopies et Hétérotopies*”, conferencia pronunciada en el Centre d’ Études architectural el 14.mar.1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº5, oct. 1984, p.46-49. Edición consultada: “*Espacios otros: utopías y heterotopías*”, en *Carrer de la Ciutat*, nº1, Barcelona, ene.1978.
- GANDELSONAS, Mario; “*From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*”, en Peter Eisenman, *House X*, Rizzoli, Nueva York, 1982, p.6-31.
- GARCIA NAVAS, José; “*Abstracción Vital*, en *Abstracción*”, en *DPA – Documents de Projectes d’Arquitectura* 16: *Abstracción*, Ediciones Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, may. 2001.
- GOETHE, J. W.; “*Introducción al objeto*”, en *Teoría de la naturaleza*, trad. de D. Sánchez Meca, Tecnos, Madrid, 1997.
- GAUSA, Manuel; “*Lands in lands*”, en *Quaderns – D’ Arquitectura i Urbanisme* nº220: *Topografías Operativas*, Actar, Barcelona, 1997, p.45-47.
- HEIDEGGER, Martin; “*Construir, habitar, pensar*”, en *Martin Heidegger, Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001.
- HEIDEGGER, Martin; “*Construir, habitar, pensar*”, recopilación de textos, Laeditorialvirtual, http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/heidegger/heidegger_construirhabitarpensar.htm, Buenos Aires, 2004.
- ITO, Toyo; “*Una arquitectura que pide un cuerpo androide*”, en *Escritos*, José Mª Torres Nadal (ed.), Colección de Arquitectura nº41, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia (1ªed.: 2000) 2007, p.45-65.
- JENCKS, Charles; “*Landform Architecture, Emergent in the Nineties*”, en *Architectural Design* nº129, Londres, 1997, p.15-31.

JENCKS, Charles; "The New Paradigm: Non Linear Architecture", en *Lotus Internacional* nº104, Electa, Arnoldo Mondadori Editore, Milán, 2000, p.80-93.

JODIDIO, Philip; "Möbius House", en Philip Jodidio, *Building a New Millennium*, Taschen, Holanda, 1999, p.94-99.

LLORENTE DÍAZ, Marta; "Estela del límite: arte y filosofía" en AAVV, *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*, Destino, Barcelona, 2003.

LOUÇÃO, Paulo; "Platão, o 'Ponto de Mutação' e o Mito da Caverna", en *Platão, A Alegoria da Caverna (Livro VII da República)*, trad. original e notas por Pinharanda Gomes, Êsquilo, Lisboa, (1ª ed.) 2002, p.75-115.

MARCHÁN FIZ, Simón; "La deconstrucción moderna de la "cabaña primitiva"", en AAVV, *La casa, su idea, en ejemplos de la escultura reciente*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1997, p.24-36.

MONTANER, J. M.; "Espacio" en Ignasi Solà-Morales, Marta Llorente, Josep M. Montaner, Antoni Ramon, Jordi Oliveras, *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*, col. Arquítex, Edicions UPC, Barcelona, oct. 2000, p.97-108.

MUNTAÑOLA THORNBURG, Josep; "El eslabón perdido entre la arquitectura y la vida", en AAVV (actas del congreso internacional), *El futur de l'arquitecte (ment, territori, societat)*, Departament de Projectes d'Arquitectura, Barcelona, 2000.

OHMANN, Isabelle; SCHWARZ, Fernand; "Humanismo renascentista", en AAVV, en *O Simbolismo Esotérico-Astroológico da Última Ceia e a Mensagem Viva do Renascimento*, Nova Acrópole, Lisboa, (1ª ed.) mar. 2007, p.117-133.

OTEIZA, Jorge; "El Final del Arte Contemporáneo" (sucinto comunicado, Lima, abr. 1960), en *Jorge Oteiza creador integral*, Los Autores, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 1999, p.14.

OTEIZA, Jorge; "Propósito Experimental 1956-1957", escrito para su participación en la IV Bienal de São Paulo en 1957, publicado en su catálogo individual.

OTEIZA, Jorge; "Carta a los Artistas de América: informe sobre el arte nuevo de la posguerra" (originalmente publicado en *Revista de la Universidad*, Popayán, Colombia, 1944) en *Propósito Experimental 1956-1957*, escrito para su participación en la IV Bienal de São Paulo en 1957, publicado en su catálogo individual.

OTEIZA, Jorge; "Memoria de la propuesta de Montevideo", 1959

OTEIZA, Jorge; "Informe Sobre Mi Escultura", en rev. *Cabalgá*, último nº de su publicación, Buenos Aires, 1974.

PALAZUELO, Pablo; POWER, Kevin; "La forma como búsqueda. Una conversación", en *Cuaderns – D' Arquitectura/ Urbanisme* nº218: *Repensando la movilidad*, Actar, Barcelona, 1997, p.40-45

POWELL, Kenneth; "Unfolding Folding", en *AD – Architecture Design: Folding in Architecture*, (1ª ed. 1993) 2004.

POWER, Kevin; "Pablo Palazuelo: La imaginación activa", en *Pablo Palazuelo: 1995-2005*, catálogo de exposición (25 oct. 2005 – 9 enero 2006), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005.

RAJCHMAN, John; "Out of The Fold", en *AD – Architecture Design: Folding in Architecture*, (1ª ed. 1993) 2004.

RICOEUR, Paul; "Arquitectura y narratividad", en *Arquitectonics – Mind, Land & Society*, Dossiers de recerca & newsletter: *Arquitectura y hermenéutica*, Edicions UPC, Barcelona, (texto original: "Architecture et narrativité", publicado en la revista *Urbanisme*) 2003, p.9-29.

ROWELL, Margrit; "Una Modernidad Intemporal", en catálogo de exposición *Oteiza. Propósito experimental*. Catálogo exposición, Madrid, 1988, p.17-25.

SAN MARTÍN, Javier; "Pasión y Paradoja – Oteiza, el Escultor de la Arquitectura", en *Arquitectura Viva* nº89-90, Arquitectura Viva, Madrid, 2003.

SOLÀ-MORALES RUBIO, Ignasi de; "Place: Permanence or Production", en *Anywhere*, Cynthia C. Davidson (ed.), Anyone Corporation con Rizzoli International Publications Inc., Nueva York, 1992, p.108-115.

STOICHITA, Victor I.; "La Sombra del eterno retorno – repetición y diferencia", en Victor Stoichita, *Breve Historia de la Sombra*, Siruela, Madrid, (ed. original: *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, Londres, 1997) 1999.

TORRES CUECO, Jorge; "Toyo Ito, arquitecto de la era microelectrónica", en Fernando Vegas López-Manzanares, Josep Lluís Bo Chover, Fernando Aranda Navarro (coords.), *Toyo Ito. Arquitecturas en el bosque de los medios*, col. Memorias Culturales, Ediciones Generales de la Construcción, Valencia, 2004, p.5-10.

TSCHUMI, Bernard; "Responding to the Question of Complexity", *Journal of Philosophy and the Visual Arts: Complexity - Architecture, Art, Philosophy*, nº6, Academy Editions, pp. 82-87.

TSCHUMI, Bernard; "The architecture of the event", *Architectural Design* nº1/2, vol. 62: "Modern Pluralism – Just exactly what is going on?", nº1/2, vol. 62, ene-feb. 1992, p.25-27.

VATTIMO, Gianni; "Más allá de la interpretación", en Pablo Palazuelo, *Escritos Conversaciones*, Cajamurcia, col. de Arquitectura 36, Murcia, 1998, p.259-260.

VIDAL, Carlos; "A Ambiguidade da Arte Contemporânea", en *arq./a – Arquitectura e Arte* nº56: *Linguagens Alusivas*, Futurmagazine Soc. Editora, Lisboa, abr. 2008, p.80-83.

WING, R.L.; "Explicação do livros das Mutações", en R.L. WING, *Manual práctico de I Ching*, Sinais de Fogo, Lisboa, 2001, p.11-20.

ZAERA POLO, Alejandro; "Jean Nouvel, intensificar lo real", en *El Croquis* nº65/66: *Jean Nouvel 1987-1994*, Madrid, 1994 (II), p.42-57.

ZAERA POLO, Alejandro; MOUSSAVI, Farshid; (FOA – Foreign Office Architects); "La reformulación del suelo", en *Quaderns – D'Arquitectura i Urbanisme* nº220: *Topografías Operativas*, Actar, Barcelona, 1997, p.36-41.

2.3. PUBLICACIONES PERIÓDICAS

AD – Architectural Design: Folding in Architecture, Wiley-Academy, Londres, 2004.

arq./a – Arquitectura e Arte nº8, Futurmagazine Soc. Editora, Lisboa, jul-ago 2001.

arq./a – Arquitectura e Arte nº58, Futurmagazine Soc. Editora, Lisboa, jun. 2008.

Arquitectura Viva nº69: *La Década Digital*, Arquitectura Viva S.L., Madrid, nov-dic 1999.

Catálogo de la exposición antológica *Picasso 1881 hasta 1973*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, nov. 1981.

Catálogo de la exposición *Malevich y el cine*, Margarita Tupitsyn, Fundación *La Caixa* y Margarita Tupitsyn, Madrid, 2002.

Catálogo de exposición *M.C. Echer, el arte de lo imposible*, Aldeasa, Madrid, dic. 2006.

DPA – Documents de Projectes d'Arquitectura 16: *Abstracció*, Ediciones UPC-Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, jun. 2000.

DPA – Documents de Projectes d'Arquitectura 17: *Max Bill*, Ediciones UPC-Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, may. 2001.

FONTANA, Lucio; *Catálogo de la exposición Lucio Fontana*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Edicions du Centre Pompidou, Paris, 1987.

Quaderns – D'Arquitectura i Urbanisme nº220: *Topografías Operativas*, Manuel Gausa (ed.), Actar, Barcelona, 1997.

NA – New Architecture nº1: *Reaching for the Future*, Andreas Papadakis Publisher, Londres, Reino Unido, 1997.

Zodiac – Rivista Internazionale di Architettura 15, Abitare Segesta S.p.a., Milán, abr. 1996.

| Índice iconográfico

| Resumen

1 | LA CREACIÓN DEL MUNDO, 1511, Miguel Ângelo: AAVV, Miguel Ângelo Vida e Obra, Taschen, Colônia, 2008.

| Introducción

1 | TABLE MANNERS, Sarah Wigglesworth: Architectural Design nº134: *The Everyday and Architecture*, 1998

2 | ENTRE 2.1 | Opaco 2.3 | Transparente: *El Croquis* nº65/66, El Croquis, Madrid, 1994 2.2 | Translúcido: imagen adaptada por la doctoranda.

3 | IMPONDERABILI, 1977, Marina Abramovic & Ulay: Arquitectura Viva nº104, Madrid, 2005.

| Capítulo I

1 | PINTURA HABITADA 1, 2 y 3, 1975-76, Helena de Almeida: CARLOS, Isabel; Helena de Almeida, Dias quasi tranquilos, Caminho, 2005.

2 | HOMBRE DE VITRUVIO, 1490, Leonardo da Vinci: <http://www.infoescola.com/wp-content/uploads/2009/08/homemvitruviano.jpg>.

3 | PUNTO DE MUTACIÓN, Las culturas nascentes y declinantes en el actual proceso de transformación cultural, Fritoj Capra: PLATÓN, *A Alegoria da Caverna (Livro VII da República)*, trad. original e notas por Pinharanda Gomes, Esquilo, Lisboa, (1ª ed.) 2002.

4 | CAMPOS MÓRFICOS 4.1 | Esquema A, el círculo exterior representa el campo mórfico del grupo social, los círculos interiores los individuos que lo forman, y los círculos más internos los órgãos de estos animales. Esquema B, representa el modo como se expande el campo mórfico de un grupo social cuando uno ou más miembros se separan del grupo. 4.2 | Influencia sobre la educación y el aprendizaje en el ser humano: herencia basica obtenida directamente por medio de la resonancia mórfica: Acrópole nº2 – 2ª Série: *A Ciência na Fronteira do Mistério*, Nova Acrópole, Lisboa, 2008.

5 | TOPOGRAFÍA DE LA MATRIZ EXTRACELULAR, constituyente del Sistema Básico de Pischinger o Sistema Fundamental de Regulación: <http://enbuenasmanoselartedecurar.lacoctelera.net/>

| Capítulo II

1 | YIN Y YANG, La unidade dinámica de los opuestos polares: La Sala Bata, Ângela Maria; *O Caminho do Tão ou A Harmonia dos Opostos*, Pensamento, São Paulo, 1999.

2 | LOS TRES MUNDOS, Nous, Psiké y Soma: http://fc01.deviantart.net/fs70/fi/2010/280/d/8/collage_los_tres_mundos_by_ozoplateado-d308v44.jpg.

3 | DIBUJOS 3.1 | Giacometti, 1921: Dibujo de Giacometti 3.2 | Rasga cielos, Friedrichstrasse-Berlin, 1921, Mies van der Rohe: Casabella nº800: *Cos'è Architettura*, abr. 2011, p.96.

4 | VISIONS OF JAPAN, Londres, 1991, Toyo Ito: *Simulation, Presentation Technique and Cognitive Method*; Andrea Gleiniger and Georg Vrachliotis (eds.), Birkhauser Verlag AG, 2008.

5 | VESICA PISCIS 5.1 | Conjunción e intersección 5.2 | Vesica-piscis, símbolo Flor de la vida 5.3 | Los triángulos del Tai Chi: FREITAS, Lima; *Pintar o Sete – Ensaios sobre Almada Negreiros, o Pitagorismo e a Geometria Sagrada*, INCM, Lisboa.

6 | PLAZA VITTORIO EMANUELE, Santa Severina, Itália, 1980, Alessandro Anselmi y Giuseppe Pantanè: GEHL, Jan; GEMZOE, Lars; *Novos espaços Urbanos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002

7 | CINTA DE MOEBIUS, La continuidad, lo topológico: 7.1 | <http://www.google.com/imgres?hl=pt-BR&tbm=isch&tbid=5eUT6ZFjYxUFEM:imgrefurl=http://leoferrari08.blogspot.com/2011/04/roma.html&docid=yVJlrzgiea0OM&imgurl=http://1.bp.blogspot.com/-bTFaul66Tds/TaaykqpuXOI/AAAAAAAAAajc/FpMPZzrnB50/s1600/Moebius.jpg&w=1328&h=824&ei=YKEOUIK3DtHRmAWS4YQCQBW&zoom=1&iact=hc&vpx=91&vpy=344&dur=922&hovh=177&hovw=285&tx=199&ty=112&sig=113277256642103789907&page=1&tbnh=119&tbnw=191&start=0&ndsp=15&ved=1t:429,r:10,s:0,i:104&biw=1054&bih=655> 7.2 | http://www.google.com/imgres?hl=pt-BR&sa=X&tbm=isch&prmd=imvns&tbid=n-zpV-bhSrLb6M:&imgrefurl=http://bugnigabi.blogspot.com/2012/01/meu-retorno-como-orientadora-da.html&docid=JzVDQDCd4mynxM&imgurl=http://4.bp.blogspot.com/-5FaEBeAIM_A/TygRZJBx_BI/AAAAAAAAAAg4/3YluXwUI6Ro/s1600/moeb51.gif&w=259&h=137&ei=4qAOUL7-KMrh4QTcplDwBA&zoom=1&biw=1054&bih=655

8| CINTA MOEBIUS 8.1 | Casa Moebius, 'T Gooi-Utrecht, 1993-1998, UN-Studio: <http://bartlettyear1architecture.blogspot.pt/2010/03/mobius-house-in-amsterdam-by-ben-van.html> 8.2 | Casa virtual, Proyecto concurso ANY Corporation, USA, 1997, FOA – Foreign Office Architects: <http://www.google.com/imgres?hl=pt-BR&tbm=isch&tbid=Zx0QgUYAFxj0M:&imgrefurl=http://www.pushpullbar.com/forums/showthread.php%3F740-UK-F-O-A-Foreign-Office-Architects&docid=WZgzozrCYg4z9M&imgurl=http://www.pushpullbar.com/forums/attachment.php%253Fattachementid%253D9116%2526stc%253D1%2526d%253D1136392865&w=350&h=205&ei=VaUOUO6uE67imAXItYCoBw&zoom=1&biw=1012&bih=655>

9 | BOTELLA DE KLEIN, La continuidad, lo topológico: 9.1| http://www.google.com/imgres?hl=pt-BR&tbm=isch&tbid=57GpcpY_Yj67wM:&imgrefurl=http://horizontesdesuceso.blogspot.com/2009/04/la-botella-de-klein.html&docid=9Ot1AyhfP_eXQM&imgurl=http://1.bp.blogspot.com/_xAnSMs55d9o/SfBw-eKpEII/AAAAAAAAAck/GXA1MrMgvoM/s400/botella%252Bde%252Bklein.jpg&w=243&h=320&ei=UKYOULSbNcXP4QTHgG4Cg&zoom=1&iact=hc&vpx=766&vpy=162&dur=4328&hovh=256&hovw=194&tx=132&ty=123&sig=113277256642103789907&page=3&tbid=164&tbid=153&start=35&ndsp=20&ved=1t:429,r:4,s:35,i:199&biw=1012&bih=655 9.2 | FREITAS, Lima; Pintar o Sete – Ensaíos sobre Almada Negreiros, o Pitagorismo e a Geometria Sagrada; INCM; Lisboa 9.3 | <http://borderdowntown-manchattan.blogspot.pt/2007/10/botella-de-klein.html>

10 | ACCIÓN TOPOLÓGICA, Cómo sacarse el chaleco sin sacarse la americana, en *Fisuras* 3 1/3, 1995: AAVV, *Dicionário Metapolis Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 2001

11 | ESPIRAL 11.1 | Verso il maré, E. Miralles 11.2 | Quince variaciones sobre el mismo tema, M. Bill: AAVV, Max Bill, Revista *DPA – Documents de Projectes d'Arquitectura*, UPC, Barcelona, 2001 11.3 | Escalera de la Espiral Áurea, H. Vóth: RUIZ DE LA PUERTA, Félix; SÁNCHEZ GONZALÉZ, Juana; La espiral en la arquitectura, Espacios pictóricos y arquitectónicos, Marea Libros, Madrid, 2007 11.4 | Espiral: http://pt.photaki.com/picture-espiral-hipnotica_412038.htm

12 | ESPIRAL, Proyecto para el museo Victoria & Albert, Londres, 1996, Libeskind: <http://forum.skyscraperpage.com/showthread.php?p=4789045>, http://www.classic.archinnl/news/9709/libeskind_eng.html, <http://www.telegraph.co.uk/culture/3624000/The-Architecture-of-Daniel-Libeskind.html?image=9>

13 | ESPIRAL, Triple escalera helicoidal, Convento de Santo Domingos de Bonaval, 1219, Santiago de Compostela: 13.1 | 13.3 | <http://www.flickr.com/photos/starrynight1/4949227337/>, <http://flickrhivemind.net/Tags/museodopobogalego/Interesting> 13.2 | http://www.google.pt/imgres?start=85&hl=pt-PT&biw=1318&bih=833&tbm=isch&tbid=QsJCsrV6rG0bhM:&imgrefurl=http://islakokotero.blogspot.com/2010/10/29/en-compostela-puede-un-hombre-por-xose-luis-mendez-ferrin/&docid=luhyv9eEAQGH0M&imgurl=http://islakokotero.blogspot.com/images/3798283813_3c13431e6d_o.jpg&w=546&h=800&ei=LDbyT8G8OsKXhQfn36GXDQ&zoom=1

14 | RIZOMAS, Entre continuidad y discontinuidad, matrices de multiplicidades, acentradas, poliorganicas, no-jerárquicas: 14.1 | https://www.google.com/search?um=1&hl=pt-BR&biw=781&bih=655&tbm=isch&sa=1&q=organograma+informatico&oq=organograma+informatico&gs_l=img.3...30860.33423.0.34251.12.8.0.4.4.0.78.530.8.8.0...0.0...1c.YgBkGvKrQ0g 14.2 | <http://portfolioensinodaarte.blogspot.pt/2010/06/rizoma-o-caule-das-gramineas.html> 14.3 | 14.4 | https://www.google.com/search?um=1&hl=pt-BR&biw=781&bih=655&tbm=isch&sa=1&q=representa%C3%A7%C3%A3o+fractal&oq=representa%C3%A7%C3%A3o+fractal&gs_l=img.3...277231.282654.0.282904.21.17.0.4.4.0.125.1186.16j1.17.0...0.0...1c.GCbkbSPQxbw

15 | CIUDAD DE LA CULTURA, Santiago de Compostela, 1999, Peter Eisenman: https://www.google.com/search?um=1&hl=pt-BR&biw=985&bih=655&tbm=isch&sa=1&q=ciudad+cultura+eisenman&oq=ciudad+cultura+eisenman&gs_l=img.12...12235.13939.0.15595.9.9.0.0.0.0.78.545.9.9.0...0.0...1c.pA-F-OmgJAs

16 | TAKETE Y MALUMA 16.1 | Concepto matemático maluma en paneles decorativos, del estudio Objectile (Bernard Cache, Patrick Beauncé) 16.2 | Takete (formas angulosas) y maluma (formas redondeadas): https://www.google.com/search?um=1&hl=pt-BR&biw=739&bih=655&tbm=isch&sa=1&q=takete+e+maluma&oq=takete+e+maluma&gs_l=img.3...0i24.51565.51565.0.52690.1.1.0.0.0.0.63.63.1.1.0...0.0...1c.2h3AeufcUWk

17 | MALUMA, Lo redondeado, Observatorio de Einstein, Potsdam, 1921, Mendelshon: 17.1 | 17.2 | <https://www.google.com/search?um=1&hl=pt-BR&tbm=isch&sa=X&ei=X78OUOGyJ5OM0wWbvYDICQ&ved=0CEQQBSgA&q=observatorio+einstein+mendelson&spell=1&biw=739&bih=655>

18 | MALUMA, Lo redondeado 18.1 | Museo Guggenheim, Bilbao, 1997, Gehry 18.2 | Pabellón de Agua Fresca, Expo H2O-Holanda, 1996, Lars Spuybroek, Nox: <http://adgm320ag.blogspot.pt/2009/01/lars-spuybroek-nox-abstract.html> 18.3 | Proyecto 'casa embriológicas', 1998, Greg Lynn (formas finales correspondiendo a 'gestaciones' diferentes): <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/108008> 18.4 | <http://sallybohan.blogspot.pt/2009/12/greg-lynns-conceptual-embryological.html>

19 | ENTRE TAKETE Y MALUMA | Entre lo anguloso y lo redondeado, Ciudad de la Cultura de Galicia, Santiago de Compostela, iniciada en 1999, Peter Eisenman: 19.1 | http://www.gocsa.es/Obr7.asp?id_Obra=42&Idioma=3&iframe=true&width=1074&height=600 19.2 | <http://arquitecturacontemp.blogspot.pt/2008/03/peter-eisenman.html>

20 | ENTRE TAKETE Y MALUMA, Maxxi-Museo de Arte Contemporáneo, Roma, 1999/2003-10, Zaha Hadid: 20.1 | https://www.google.com/search?um=1&hl=pt-BR&biw=897&bih=655&tbm=isch&sa=1&q=maxxi+zaha+hadid&oq=maxxi+zaha&gs_l=img.1.0.0j0i24.7313.12500.0.17594.10.7.0.3.3.0.141.688.4j3.7.0...0.0...1c.x2ixqGBmL2M 20.2 | <http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/3/zaha2.html> 20.3 | Terminal Internacional del Puerto, Yokohama, Japan, 1995-2002, FOA: https://www.google.com/search?um=1&hl=pt-BR&biw=889&bih=655&tbm=isch&sa=1&q=foa+airport+terminal+yokohama&oq=foa+airport+terminal+yokohama&gs_l=img.3...6938.17267.0.17689.13.11.2.0.0.0.78.717.11.11.0...0.0...1c.LjvjtkMmIGw

21 | TAKETE, Lo anguloso 21.1 | Leicester Square, Londres, 1990, Zaha Hadid: https://www.google.com/search?um=1&hl=pt-BR&biw=889&bih=655&tbn=isch&sa=1&q=zahah+hadid+paintings&oq=zahah+hadid+paintings&gs_l=img.3...31830.31830.0.33767.1.1.0.0.0.0.6.2.62.1.1.0...0.0...1c.xfARz_OMgHY 21.2 | Museo Judío, Berlín, 1988-99 (2001), Libeskind: <http://www.minasdeouro.com.br/2011/04/26/museu-judaico-de-berlim/>

22 | ENTRE TAKETE Y MALUMA, Entre matrices reticuladas y bandas plegadas de edificios suavemente fluidas, Parque Rebstock, Alemania, 1991, Eisenman: https://www.google.com/search?um=1&hl=pt-BR&biw=889&bih=655&tbn=isch&sa=1&q=eisenman+rebstockpark&oq=eisenman+rebstockpark&gs_l=img.3...6860.9313.0.9954.6.6.0.0.0.1.125.391.5j1.6.0...0.0...1c.l7HHMN2iOro

23 | ENTRE TAKETE Y MALUMA 23.1 | Pabellón LF One, Weil am Rhein, Alemania, 1993, Zaha Hadid: http://newsfekomograd.com/kosmograd/graphic_design/page/2/ 23.2 | Cementerio, Igualada, 1986-90, Miralles y Pinós: http://www.google.pt/imgres?hl=pt-PT&sa=X&tbo=d&rlz=1T4GZAZ_pt-PTPT419PT420&biw=1920&bih=941&tbn=isch&tbnid=8A2cwFpazfj6bM:&imgrefurl=http://www.archdaily.com.br/48055/nao-te-facas-ilusoes-josep-quetglas/&docid=NTp0lbDBv3hPFM&imgurl=http://adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/05/1336689539_cemiterio_de_igualada_flickr_dharmesh_2-530x353.jpg&w=530&h=353&ei=qLTNUOX4DMS3hQueuoHICA&zoom=1&iact=rc&dur=109&sig=107401781360152129135&page=1&tbnh=136&tbnw=202&start=0&ndsp=49&ved=1t:429,r:7,s:0,i:108&tx=102&ty=28 23.3 | Fundación Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil, 2000-08, Siza Vieira: https://www.google.com/search?um=1&hl=pt-BR&biw=889&bih=655&tbn=isch&sa=1&q=jardin+botanico+carlos+ferrater&oq=jardin+botanico+carlos+ferrater&gs_l=img.3...3922.12204.0.12485.33.31.1.1.1.0.94.2235.31.31.0...0.0...1c.fmEmvL5iw08 23.4 | Jardín Botánico, Barcelona, 1989-99, Carlos Ferrater: Museo para la Fundación Iberê Camargo, Siza Vieira, Revista EN BLANCO nº1, 2008, General de Ediciones de Arquitectura

24 | INTERMEDIO FIGURAL, Pz. del Comercio, Lisboa, P. Burgaleta: Cortesía del autor.

25 | INTERMEDIO FIGURATIVO 25.1 | Sente-me, 1979, H. de Almeida: CARLOS, Isabel; *Helena Almeida, Dias quasi tranquilos*, Caminho, 2005. 25.2 | Negativo-Positivo, dibujo, 1948-60, Bruno Munari: FUSCO, Renato de; *El placer del arte – comprender la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, (ed. original: Il piacere dell'arte. Catire la pintura, la scultura, l'architettura e il design, Gius. Laterza & Figli Spa, 2004) 2008, fig. 35.

26 | FIGURAL ENIGMÁTICO, Place de la Concorde, Invierno, G. Seurat: CRARY, Jonathan; *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Akal, 2008.

27 | INTERMEDIO FIGURAL 27.1 | Le poète, 1911, Picasso: http://www.google.com/imgres?num=10&hl=pt-PT&biw=1057&bih=880&tbn=isch&tbnid=jntWmueJOJMEWM:&imgrefurl=http://www.mypicasso.com/fr/museumsverke/epoche/kubismus/le-poete.html&docid=5m4ghL6u5BCdVM&imgurl=http://www.mypicasso.com/media/catalog/product/cache/3/image/273x414/040ec09b1e35df139433887a97daa66f/Pa/Pablo_Picasso_Le_Poete_1.jpg&w=273&h=375&ei=eUOeUJZZFse3hAf4oIDIDQ&zoom=1&iact=rc&dur=201&sig=106250829227523203508&page=1&tbnh=147&tbnw=104&start=0&ndsp=33&ved=1t:429,r:2,s:0,i:75&tx=44&ty=90 27.2 | Merzbau, 1918-38, Kurt Schwitters: *Schwitters_Merzbau_1918_38*: <http://www.flickr.com/photos/clarkvr/2862917995/sizes/l/in/photostream/> 27.3 | Gran Vidrio, 1915-23, M. Duchamp: <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.pt/2008/05/el-gran-vidrio-marcel-duchamp-1915-1923.html> 27.4 | El desnudo descendiendo las escaleras, 1911-12, M. Duchamp: <http://coopec8.wordpress.com/2010/03/16/208/>

28 | INTERMEDIO FIGURAL 28.1 | Contra-Construcciones, proyectos para viviendas, 1920s, Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren: *Contra-Construcciones_Doesburg*: https://www.google.com/search?num=10&hl=pt-PT&site=img&hl=pt-PT&sa=X&tbo=d&rlz=1T4GZAZ_pt-PTPT419PT420&source=Inms&tbn=isch&sa=X&ei=OAAxUOz2BZCJhQfz0oDADg&ved=0CAcQ_AUoAA&biw=1176&bih=919 28.2 | Casa Schröder, Utrecht, 1924, Gerrit Rietveld: http://www.google.pt/imgres?hl=pt-PT&sa=X&rlz=1T4GZAZ_pt-PTPT419PT420&biw=1920&bih=964&tbn=isch&prmd=imvns&tbnid=mXAvEAHaNkiA8M:&imgrefurl=http://www.archdaily.com/99698/ad-classics-rietveld-schroder-house-gerrit-rietveld/schroder31/&docid=dDQik9mly45voM&imgurl=http://ad009cndb.archdaily.net/wp-content/uploads/2010/12/1293607918-schroder31.jpg&w=317&h=380&ei=00aeUN3vMdG2hAech4CYCQ&zoom=1&iact=hc&vpx=1240&vpy=279&dur=599&hovh=246&hovw=205&tx=144&ty=147&sig=107401781360152129135&page=1&tbnh=143&tbnw=125&start=0&ndsp=42&ved=1t:429,r:13,s:0,i:107

29 | INTERMEDIO FIGURAL 29.1 | Monasterio de Santa María de la Tourette, 1957-60, Eveux-sur-Arbresie, Francia, Le Corbusier: https://www.google.pt/search?q=monasterio+de+la+tourette&hl=pt-PT&tbo=d&rlz=1T4GZAZ_pt-PTPT419PT420&source=Inms&tbn=isch&sa=X&ei=OAAxUOz2BZCJhQfz0oDADg&ved=0CAcQ_AUoAA&biw=1176&bih=919 29.2 | Proyecto para la Sala de Concier-tos, 1942, Mies van der Rohe: http://www.google.pt/imgres?start=161&um=1&hl=pt-PT&sa=N&qscr=1&rlz=1T4GZAZ_pt-PTPT419PT420&biw=1920&bih=964&tbn=isch&tbnid=tWAmZzH9xB5n5M:&imgrefurl=http://www.domusweb.it/it/architecture/gli-architetti-amer-icani-e-la-citta/&docid=Z-v787k_6wzPKM&imgurl=http://put.edidomus.it/domus/binaries/imagdata/big_363257_4732_web_Mies2.jpg&w=960&h=450&ei=XUyeUK-FFYKFhQfheIC4Bw&zoom=1&iact=hc&vpx=1549&vpy=453&dur=89&hovh=154&hovw=328&tx=278&ty=86&sig=107401781360152129135&page=4&tbnh=117&tbnw=235&ndsp=76&ved=1t:429,r:0,s:200,i:4 29.3 | Pabellón, Barcelona, 1929, Mies van der Rohe: http://www.google.pt/imgres?um=1&hl=pt-PT&qscr=1&rlz=1T4GZAZ_pt-PTPT419PT420&biw=1920&bih=964&tbn=isch&tbnid=X4LHYLoHX-N8BM:&imgrefurl=http://www.arquitectura.com.br/artigos/setsession.php%3FidArt%3D24&docid=RZANGXr0rLmfXM&imgurl=http://www.arquitectura.com.br/images/repositorio/img/08_10_06_Pavilh%2525C3%2525A3o%252520alem%2525C3%2525A3o%252520em%252520Barcelona.jpg&w=330&h=244&ei=2UueUPWuKYGIhQfG8IH4BQ&zoom=1&iact=hc&vpx=1423&vpy=151&dur=680&hovh=193&hovw=261&tx=120&ty=90&sig=107401781360152129135&page=1&tbnh=140&tbnw=176&start=0&ndsp=49&ved=1t:429,r:7,s:0,i:86

30 | INTERMEDIO FIGURAL 30.1 | Iglesia para el año 2000, Roma, 1996, Peter Eisenman: *El Croquis*, nº83: *Peter Eisenman 1990-1997*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997. 30.2 | Open House, Los Ángeles, 1983/1988-89, Coop Himmelblau(l)au: <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/open-house/> https://www.google.pt/search?q=coop+himmelblau+open+house&hl=pt-PT&tbo=u&qscr=1&rlz=1T4GZAZ_pt-PTPT419PT420&tbn=isch&source=univ&sa=X&ei=DZXVUNK6KsGyHAEw2IGlGBA&sqi=2&ved=0C8QsAQ&biw=1920&bih=941

31 | INTERMEDIO FIGURAL 31.1 | Le Fresnoy Center, Tourcoing, 1991-97, B. Tschumi: GREGORY, Paola; New Scapes-Territories of Complexity, Birkhäuser, Switzerland, 2003. 31.2 | Cementerio, Igualada, 1986-90, E. Miralles y C. Pinós: *El Croquis*: nº 30+49,50+72(II)+100,101, *Enric Miralles 1983-2000*, El Croquis Editorial, Madrid, 1994. 31.3 | Piscinas das Marés, Leça da Palmeira, 1961-66, A. Siza Vieira: GÜELL, Xavier (coord.); Álvaro Siza – Obras y Proyectos 1954-1992, Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1993. 31.4 | Casa Moebius, 'T Gooi-Utrecht, 1993-98, B. van Berkel y C. Bos: *El Croquis* nº72 (I), Ben van Berkel 1990-1995, El Croquis Editorial, Madrid, 1995. 31.5 | Terminal internacional, Yokohama, 1995, FOA – A. Zaera Polo y F. Moussavi: http://www.google.pt/imgres?start=163&num=10&hl=pt-PT&rlz=1T4GZAZ_pt-PTPT419PT420&biw=1388&bih=880&tbn=isch&tbnid=r0DhJKxLFVn2dM:&imgrefurl=http://www.archidose.org/Jul02/070802.html&docid=q5VVgExMJExHM&imgurl=http://www.archidose.org/Jul02/yokohama1sm.jpg&w=254&h=300&ei=41OeULeRI4-xhAfV2IGACQ&zoom=1&iact=rc&dur=108&sig=107401781360152129135&page=6&tbnh=144&tbnw=120&ndsp=35&ved=1t:429,r:64,s:100,i:196&tx=51&ty=113

| PRINCIPIOS GESTALT, c) Buena continuación, d) Cerramiento, e) Área y simetría: <http://www.users.totalise.co.uk/~kbroom/Lectures/gestalt.htm>

32 | FIGURA-FONDO, Vaso de Rubin: <http://dbjoias.blogspot.pt/2012/05/nossa-percepcao-se-da-em-termos-de.html>

33 | MUNDOS ENTRELAZADOS, Día y noche, 1939, Escher: <http://etharitmofilosofar.cat/?cat=31>

34 | IMAGEN AMBIVALENTE Y POLISÉMICA, Los tres mundos, 1955, Escher: <http://maozinhas.blogspot.pt/2004/10/arte-desenho-mauis-escher.html>

35 | ENTRE IDENTIDAD Y DIFERENCIA, ENTRE LO VARIANTE Y LO INVARIANTE: 35.1 | "Comprender la firma de un firmante es conocer lo que hay de común entre todas las firmas que pueda llegar a hacer ese mismo firmante", Jorge Wagensber 35.2 | Sally Gardner a galope (68,5 Km/h), fotografía de E. Muybridge publicada en *La Nature* en 1878: WAGENSBER, Jorge; *La rebelion de las formas: o como perseverar cuando la incertidum bre aprieta*, Tusquets, 2004. 35.3 | Viviendas, Picanceira-Mafra, Portugal: <http://www.oapix.org.pt/100000/1/863,01,1/index.htm> 35.4 | Variaciones graficas sobre la Gioconda, Pino Tovaglia, 1962: ZUVILLAGA, Javier Navarro de; *Mirando a traves: la perspectiva en las artes*, Serbal, 2000.

36 | 37 | ORFANATO, Amsterdam, 1955-60, Aldo van Eyck: CORTÉS, Juan Antonio; *Nueva Consistencia – Estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2003.

38 | EL ENTRE NO-DIALÓGICO: 38.1 | Cronofotografía de un hombre caminando, 1880, Etienne-Jules Marey: CRARY, Jonathan; *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Akal, 2008. 38.2 | Duchamp bajando las escaleras: <http://tempera-e-temperamentos.blogspot.pt/2011/01/arte-arte-arte-art-art-art.html> 38.3 | Desnudo bajando las escaleras, 1912, Duchamp: <http://albuns.wordpress.com/pintura/> 38.4 | Ballet Aeón, 1961 (Merce Cunningham, Carolyn Brown y Steve Paxton): QUESADA, Fernando; *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Colección Arquia/tesis nº17, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005.

39 | DENSO E IMPRECISO ESPESOR: 39.1 | Three-dimensional conceptualization of Internet architecture, 2008, foto de S. Kaulitzki: HIGGINS, Hannah B.; *The grid book*, The MIT Press, Inglaterra, 2009. 39.2 | Broadway at night, 1925, E. Mendelsohn: GLEINIGER, Andrea; VRACHLIOTIS, Georg; *Simulation, Presentation Technique and Cognitive Method*, Birkhauser Verlag AG, 2008.

40 | ZONA DE INDISCERNIBILIDAD, de indecibilidad, entre el hombre y el animal, Estudio para desnudo em cuclillas, 1952, Francis Bacon: <http://contemporaneo-arte.blogspot.pt/2008/07/buscando-francis-bacon.html>

41 | INTERMEDIO FIGURAL 41.1 | Casa N, Oita, Japón, 2006-08: Sou Fujimoto http://www.archdaily.com/7484/house-n-sou-fujimoto/658036957_elevation/ 41.2 | Diagrama, Biblioteca L'Ilhuet, Geneva-Suiza, 1996-97, Peter Eisenman: *EISENMAN ARCHITECTS*, Blurred Zones: Investigación de the Interstitial, Eisenman Architects 1988-1998, The Monacelli Press, Nueva York, (1ª ed. 2002) 2003. 41.3 | Proyecto para los dos, 1982, Vieira da Silva : <https://sites.google.com/site/culturalmentemja/projectoparaledoux82.jpg>

42 | METÁFORAS DE LO FIGURAL: Translúcido, Penumbra y Espuma, Lucifer, 1947, Jackson Pollock: https://www.google.pt/search?q=Lucifer,+1947,+Jackson+Pollock&hl=pt-PT&prmd=imvns&source=Inms&tbn=isch&sa=X&ei=OUgZUKO8OKXemAXX_4D4Cg&ved=0CEYQ_AUoAQ&biw=1146&bih=655&hl=pt-PT&tbn=isch&sa=1&q=Pollock&oq=Pollock&gs_l=img.3..0l3j0i24l7.2704.2704.0.3063.1.1.0.0.0.0.78.78.1.1.0...0.0...1c.WqMQYA8oECQ&bav=on.2,or_r_gc_r_pw.&fp=6860a3323f1a1ac6&biw=1146&bih=655

43 | TRANSLÚCIDO | 43.1 Foto, ARCO, 2006: Foto de la doctoranda, ARCO 2006 43.2 | Matriz Piranesiana, 2009, P. Burgaleta 43.3 | Propuesta incipiente, Fotograma vídeo, Iris Astor, ETSAM: Cortesía del autor.

44 | EFECTO FENOMENOLÓGICO DE LO TRANSLÚCIDO 44.1 | Fund. Cartier, París, 1991-94, J. Nouvel: RILEY, Terrence; *Light Construction*, Museum of Modern Art, Nueva York, 2003. 44.2 | Kursaal, San Sebastian, 1999, R. Moneo: <http://www.granadaenlarcom/videos/online/Bienal%20Arquitectura%20espanola/>; <http://www.flickr.com/photos/gonzalomauleon/6443697093/sizes/l/in/photostream/> 44.3 | Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura Aronoff, Cincinnati, Ohio, 1988/1996, Peter Eisenman: EISENMAN, Peter; *Peter Eisenman, Diagram Diaries*, Thames & Hudson, Londres, 1999.

45 | EFECTO FENOMENOLÓGICO DE LO TRANSLÚCIDO 45.1 | Museu Judío, Berlín, 1988-99, Libeskind: LIBESKIND, Daniel; *Between the Lines – The Berlin Museum with the Jewish Museum, en Daniel Libeskind, Radix-Matrix*, Prestel-Verlag, Munique, 1997. 45.2 | Instituto del Mundo Árabe, París, 1981-87, Jean Nouvel: <https://www.google.com/search?q=Instituto+do+Mundo+%C3%81rabe+-+Nou>

vele&hl=en&client=gmail&rls=gm&prmd=imvns&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=ebqSUN_pLNSYhQfppIGIAQ&ved=0CFgQsAQ&biw=1209&bih=771 45.3 | Pabellón de Agua Dulce, Rotterdam, 1997, Nox y Lars Spuybroek: http://www.google.pt/imgres?hl=pt-PT&sa=X&qscrl=1&rlz=1T4GZAZ_pt-PTPT419PT420&biw=1209&bih=771&tbm=isch&prmd=imvns&tbnid=u5iOBlxVXDYO_M:&imgrefurl=http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.045/615&docid=LBWWRCLe877qMM&imgurl=http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/7e79_222-01.jpg&w=300&h=200&ei=pL-SUP3EL4eThgfPmoCoAw&zoom=1&iact=hc&vpx=300&vpy=306&dur=64&hovh=160&hovw=240&tx=107&ty=104&sig=107401781360152129135&page=1&tbnh=127&tbnw=169&start=0&ndsp=24&ved=1t:429,r:7,s:0,i:92

46 | A PENUMBRA Y SU IMPRECISO ESPESOR 46.1 | Untitled (Passage II), 2002, Cristina Iglesias: <http://rerylikes.tumblr.com/post/964655598/cristina-iglesias-untitled-passage-ii-2002> 46.2 | Dibujo del aula a oscuras, alumno, ETSAM: Cortesía del autor 46.3 | Dibujo, Georges Seurat: CRARY, Jonathan; *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Akal, 2008.

47 | PENUMBRA CONCEPTUAL, Micromegas, 1981, Daniel Libeskind: <https://www.google.pt/search?q=micromegas+libeskind&hl=pt-PT&prmd=imvns&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=q0sZUPjKfKzb4QTiyoHwBg&sqi=2&ved=0CFcQsAQ&biw=1146&bih=655>

48 | PENUMBRA LITERAL, Termas, Vals, Suiza, 1996, Peter Zumthor: <https://www.google.pt/search?q=zumthor+vals&hl=pt-PT&prmd=imvns&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=uRclUNi1Noe60QXs3MHABA&ved=0CEcQsAQ&biw=1920&bih=921>

49 | LA POÉTICA DE LA SOMBRA 49.1 | Pintura, Viera da Silva: Foto de la doctoranda, ARCO, 2006 49.2 | Place de la Concorde, invierno, 1882-83, Georges Seurat: CRARY, Jonathan; *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Akal, 2008.

50 | ESPUMA 50.1 | Ar – n.m. 1. mistura de gases que envolve a Terra; atmosfera; 2. espaço aéreo; 3. brisa; aragem; sopro: Pier/Getty images 50.2 | Honey, foto de Michael Boran: SLOTERDIJK, Peter; “Foam City”, en *Log 9*, Anyone Corporation, Nueva York, Winter-Spring 2007.

51 | ENTRE CONSISTENCIA E INCONSISTENCIA | Casa N, Oita, Japón, 2006-08, Sou Fujimoto: “Futuro primitivo” en *2G Revista internacional de arquitectura* nº50: *Sou Fujimoto*, Gustavo Gili, 2009.

52 | MEDIATECA, Sendai, Toyo Ito, 1995-2000: *El Croquis* nº123: *Toyo Ito 2001-2005 – más allá del movimiento moderno*, El Croquis Editorial, Madrid, 2004.

53 | ¿AIRE EN LUGAR INESPERADO?: 53.1 | Glass Video Galery, 1990, Tschumi: *A+U, Architecture and Urbanism: Bernard Tschumi, 1983-1993*, marzo 1994 53.2 | Air de Paris, 1919, Marcel Duchamp: GIL, José e GODINHO, Ana; *O Humor e a lógica dos Objectos de Duchamp*, Relógio d'Água, Lisboa, 2011.

54 | ESPACIO MATRIZ, Matriz inversa, 2011, Pedro Burgaleta: Cortesía del autor.

| Capítulo III

1 | LAS MENINAS, siglo XVII, 1656-57, D. Velazquez: WOLF Norbert, VELÁZQUEZ, Tachen, Lisboa, 2004.

2 | CÁRCELES IMAGINARIAS, Gravura IV, 1º y 2º estado, siglo XVIII, 1750-60, Piranesi: TAFURI, Manfredo; *La esfera y el laberinto, vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Gustavo Gili, col. Biblioteca de Arquitectura, Barcelona, (1ª ed. 1980, Giulio Einaudi Editore, s.p.a., Turín) 1984.

3 | ENTRE MOVIMIENTO Y FORMA, Vieira da Silva 3.1 | Abstracción, 1950: <http://sites.google.com/site/culturalmentemja/abstraco1950.jpg> 3.2 | Desastre, 1932: <http://sites.google.com/site/culturalmentemja/desastre32.jpg> 3.3 | Paseante invisible, 1951: <http://sites.google.com/site/culturalmentemja/paseanteinvisible1951.jpg> 3.4 | El estudio, 1940: <http://sites.google.com/site/culturalmentemja/atelier1940.jpg>.

4 | DIBUJO A INCHIOSTRO, una enfasi gestual, Piranesi: LÉVÊQUE, Jean Jacques; *Piranesi*, Alfieri & Lacroix, 1989.

5 | ENTRE DIBUJAR Y DESDIBUJAR 5.1 | Dibujo, Giacometti 5.2 | Retrato de James Lord, 1965, Giacometti: *El Croquis* nº72(II), El Croquis Editorial, Madrid, 1995.

6 | LO FIGURAL 6.1 | Head II, 1949, Francis Bacon: <http://www.friendsart.net/static/images/art3/francis-bacon-head-ii.jpg> 6.2 | Study for crouching nude, 1952, Francis Bacon: <http://www.sai.msu.su/wm/paint/auth/bacon/crouch.jpg>.

7 | TRAZOS ASIGNIFICANTES 7.1 | Sand dune, 1981: http://3.bp.blogspot.com/-CL4K_ZlcyTw/TW8AWmIzegI/AAAAAAAAAn0/nq-c9R1bYjUU/s1600/Bacon%2BSand%2BDune%252C%2B1983.jpg 7.2 | Carcase of meat and bird of prey, 1980: <http://en.wahooart.com/a55a04/w.nsf/Opra/BRUE-6E3SUN> 7.3 | Statue and figure in a street, 1983: <http://www.francis-bacon.com/images/75.jpg> 7.4 | Jet of water, 1979, Francis Bacon: <http://hetstedelijkijsweeroopen.arttrust.nl/artthatilike/Bacon.Jet%20of%20water1979.jpg>.

8 | LO FIGURAL, DOMINIO Y DESCONTROL, triptico, Three Studies of the Male Back, 1970, Francis Bacon: DELEUZE, Gilles; Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, (1ª original: Éditions du Seuil, Paris, may 2002; título original: Francis Bacon Logique de la Sensation) 2005.

9 | IMAGEN BORROSA, Autorretrato, 1973, Francis Bacon: DELEUZE, Gilles; Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, (1ª original: Éditions du Seuil, Paris, may 2002; título original: Francis Bacon Logique de la Sensation) 2005.

10 | CONDICIÓN INTERMEDIA, EN Y POR EL DIAGRAMA 10.1 | Two studies for a portrait of George Dyer, 1968: <http://www.vanityfair.com/culture/features/2009/06/francis-bacon200906> 10.2 | Portrait of George Dyer in a mirror, 1968: http://3.bp.blogspot.com/_q3vu-Fh6lzCo/TU8Aua9gFkI/AAAAAAAAAfQ/VQIAqnKfbxc/s400/Bacon%2BPortrait%2Bof%2BGeorge%2BDyer%2Bin%2Ba%2BMirror%252C1968.jpg 10.3 | Study or bullfight nº1, 1969, Francis Bacon: <http://didgiwidgiphotography.blogspot.pt/2011/02/francis-bacon-figurative-painter-1960s.html>.

11 | IMAGEN BORROSA, Tres Estudios de Henrietta Moraes, Francis Bacon: http://img.artknowledgenews.com/files2009a/Bacon_Henrietta_Moraes_portrait_studies.jpg.

12 | ENTRE ACCIDENTE Y CRÍTICA 12.1 | Two studies of George Dyer with a dog, 1968, Francis Bacon 12.2 | Three figures and portrait, 1975, F. Bacon: DELEUZE, Gilles; Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, (1ª original: Éditions du Seuil, Paris, may 2002; título original: Francis Bacon Logique de la Sensation) 2005.

13 | ENTRE MOVIMIENTO Y FORMA 13.1 | Paris por la noche, 1951: <http://sites.google.com/site/culturalmentemja/parisdenoite51.jpg> 13.2 | Dibujo inacabado (sin fecha): <http://sites.google.com/site/culturalmentemja/selo.jpg> 13.3 | Habitación ajedrezada, 1935: <http://sites.google.com/site/culturalmentemja/selo.jpg> 13.4 | El correo, 1993, Vieira da Silva: <http://picasaweb.google.com/lh/photo/W2FEpMaYKfJle-CWQJcuRX6S2bdcVE5G-DESU9LABgZc?feat=embedwebsite>

14 | LAS MENINAS, siglo XVII, 1656-57, D. Velazquéz: WOLF Norbert, *VELÁZQUEZ*, Tachen, Lisboa, 2004.

15 | ENTRE REALIDADES, Cárceles Imaginarias, siglo XVIII, 1750-60, Piranesi 15.1 | Gravura XIII, 2ºestado 15.2 | Gravura XIII, 1ºestado 15.3 | Gravura VII, 2ºestado 15.4 | Gravura VII, 1ºestado: CROWN, *Piranesi the Imaginary Views*, Harmony, Inglaterra, 1979.

16 | ENTRE DIBUJAR Y DESDIBUJAR, Giacometti 16.1 | 16.2 | Dibujos 16.3 | Retrato de James Lord (las dieciocho etapas), 1965 16.4 | J. Lord con Giacometti 16.5 | J. Lord posando para el retrato: *El Croquis* nº72 (II); El Croquis Editorial, Madrid, 1995.

17 | ENTRE DIBUJAR Y DESDIBUJAR, dibujos, Giacometti: Jacques; LEIRIS, Michel; *Escritos*. Alberto Giacometti, Síntesis, Madrid, 2001.

18 | ENTRE PERCEPCIÓN Y IMAGINACIÓN, De Somnis, 90s, Pablo Palazuelo 18.1 | De Somnis IV, 1997 18.2 | Tauton I, 2000 18.3 | De Somnis N.T.R. XI, 1999 18.4 | De Somnis I, 1995: POWER, Kevin; *Pablo Palazuelo 1995-2005*, catálogo de exposición (25 de octubre de 2005 – 9 de enero de 2006), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005.

19 | ENTRE PERCEPCIÓN Y IMAGINACIÓN, Maqueta para Sonorité jaune de Kandinsky, 1950, Pablo Palazuelo: AAVV. *Palazuelo Proceso de Trabajo*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007

20 | ENTRE PERCEPCIÓN Y IMAGINACIÓN 20.1 | Transverse 20.2 | Transverse nº1, 1993, Pablo Palazuelo: AAVV. *Palazuelo Proceso de Trabajo*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007

21 | ENTRE PERCEPCIÓN E IMAGINACIÓN, Virtus-Marin, 1995, Pablo Palazuelo: AAVV. *Palazuelo Proceso de Trabajo*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007

22 | ENTRE PERCEPCIÓN E IMAGINACIÓN 22.1 | Onda I, 1991 22.2 | Marin XII, 1997 22.3 | Circino XXV, 2004 22.4 | De Somns XLII, 2000, Pablo Palazuelo: AAVV. *Palazuelo Proceso de Trabajo*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007

23 | ENTRE PLANO Y PROFUNDIDAD, El Portugués, 1911, G. Braque: <http://smarthistory.khanacademy.org/braque-the-portuguese.html>

24 | ENTRE DIFERENCIA Y IDENTIDAD, *Blossoming*, 1934, Paul. Klee: http://www.colours-art-publishers.com/category177_1.htm

25 | ENTRE OCUPACIÓN Y DESOCUPACIÓN ESPACIAL, J. Oteiza 25.1 | Vidrios-sandwich para el estudio de la Pared-Luz 1956 25.2 | Cajas Metafísicas, 1958-59: <https://www.google.pt/search?q=jorge+oteiza+cajas+metafisicas&hl=pt-pt&prmd=imvnsbo&tbm=isch&bo=u&source=univ&sa=x&ei=e1kzui2gfiaq8wt7tycodw&ved=0cfaqsaq&biw=1146&bih=65527>

26 | CUADRADOS NEGROS SOBRE FONDO BLANCO, última exposición futurista '0.10', Petrograd 1915, K. Malevich: <http://arteyartilleria.blogspot.pt/2012/02/010-la-ultima-exposicion-futurista.html>

27 | COMPOSICIÓN SUPREMATISTA 27.1. | Pintura suprematista, 1917-18 27.2. | Aeroplano en vuelo 1915 27.3. | Realismo pictórico de una campesina a dos dimensiones (Cuadrado rojo) 1915, K. Malevich: [https://www.google.pt/search?q=Realismo+pict%C3%B3rico+de+una+campesina+a+dos+dimensiones+\(Cuadrado+rojo\)+1915,+Kasimir+Malevich&hl=pt-PT&prmd=imvnsb&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=CVsZUJqmJ-nf4QSG3oGAAg&sqi=2&ved=0CDQQ_AUoAQ&biw=1146&bih=655](https://www.google.pt/search?q=Realismo+pict%C3%B3rico+de+una+campesina+a+dos+dimensiones+(Cuadrado+rojo)+1915,+Kasimir+Malevich&hl=pt-PT&prmd=imvnsb&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=CVsZUJqmJ-nf4QSG3oGAAg&sqi=2&ved=0CDQQ_AUoAQ&biw=1146&bih=655)

28 | ENTRE APARIENCIAS, REFLEJOS Y INVISIBILIDADES, Gran Vidrio, 1915-23, M. Duchamp 28.1 | Gran Vidrio, Museo del Arte Contemporáneo, Estocolmo: MARCHÁN FIZ, Simón; *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, en Summa Artis – História General del Arte, vol. XXXIX, Espasa Calpe, Madrid, (1ª ed.: 1995) 2001. 28.2 | 28.3 | Fotos da la doctoranda del Gran Vidrio, Tate Gallery, Londres, 2011. 28.4 | Gran Vidrio <http://contoseafinslucianesilva.blogspot.pt/2010/07/impressoes-da-africa-de-raymond-rousseau.html>

29 | LO AMBIVALENTE Y LO OPACO, todo lo contrario del Gran Vidrio 29.1 | Fresh Widow, 1920, M. Duchamp: MINK, Janis; *Marcel Duchamp 1887-1968, A arte como Contra-Ataque*, Taschen, Lisboa, 2004. 29.2 | Porte, 11 rue Larrey, Paris, 1927, M. Duchamp: GIL, José e GODINHO, Ana; *O Humor e a lógica dos Objectos de Duchamp*, Relógio de Água, Lisboa, 2011.

30 | REPRESENTACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN 30.1 | Dibujo, Cols Alitès (imagen del Gran Vidrio con paisaje y cables telefónicos), 1959, M. Duchamp: RAMÍREZ, Juan Antonio; *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, (1ª ed.: may 1993) 2000. 30.2 | Ilustración del cono visual de B. Taylor, en *New Principles of Linear Perspective*, 1715 30.3 | Fotograma: El hombre de la cámara (ver al revés, *retard en verre*), 1929, Dziga Vertov: MANSILLA, Luis M.; *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, col. Arquithesis nº10, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002.

31 | ESTUDO, panel superior (perfil de la vía láctea: la novia como un ser hiperdimensional y transparente) y panel inferior (máquina solipsista: tijeras, molinillo de chocolate, rueda de agua, trineo) del Gran Vidrio, 1993, J. A. Ramírez: RAMÍREZ, Juan Antonio; *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, (1ª ed.: may 1993) 2000.

32 | INSTALACIÓN-DIAGRAMA, INSTALACIÓN-ESCRITURA, INSTALACIÓN-TEXTO 32.1 | Plan general para la Mariée mise à nu par ses célébataires, même, 1913-14, M. Duchamp 32.2 | Grietas numeradas, 1939, M. Duchamp 32.3 | Gran Vidrio restaurado en una exposición, Duchamp 32.4 | Gran Vidrio restaurado, biblioteca de la casa de Katherine Dreier, Connecticut, 1936, M. Duchamp: RAMÍREZ, Juan Antonio; *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, (1ª ed.: may 1993) 2000.

| Capítulo IV

1 | CROQUIS, Fernando Menis: PORCEL, Javier; PRIETO, Berta; *Fernando Menis*, Actar Pro, Barcelona.

2 | DIAGRAMAS, Ciudad de la Cultura de Galicia, Santiago de Compostela, Espanha, 1999, Peter Eisenman: Rivista di Architettura e Arti nº17, *Peter Eisenman, Città della Cultura di Galizia Santiago de Compostela – Spagna 1999-2003*, Il Polígrafo, 2004.

3 | GRAFICO DE CAMINOS E GLISSANDI IN PITHOPRAKTA, Bars 52-60, 1956, Lannis Xenakis: Rivista di Architettura e Arti nº17, *Peter Eisenman, Città della Cultura di Galizia Santiago de Compostela – Spagna 1999-2003*, Il Polígrafo, 2004.

4 | DIAGRAMAS 4.1 | Casa Moebius, UN-Studio: Lotus International 107 – Rivista trimestrale di architettura: *Ben van Berkel, Möbius House, Amsterdam*, Electa, Milán, 2000 4.2 | 4.3 | Mediateca de Sendai, Ito: SUZUKI, Akira; *Toyo ito, Conversas com estudantes*; Gustavo Gili, Barcelona, 2005 4.4 | 4.5 | 4.6 | Casa Virtual, Peter Eisenman: AURELI, Pier Vittorio; BIRAGHI, Marco; PURINI, Franco; *Peter Eisenman Tutte le Opere*, Mondadori Electa spa, Milán, 2007.

5 | DIAGRAMA, Casa Virtual, FOA – Foreign Office Architects: http://www.google.pt/imgres?hl=pt-PT&sa=X&biw=1146&bih=655&tbm=isch&prmd=imvns&tbid=53fS6H_75FCvNM:&imgrefurl=http://cgg-journal.com/2005-3/04/index.htm&docid=9lhCUurGpT34IM&imgurl=http://cgg-journal.com/2005-3/04/index.files/04-FOA-Virtual-house.jpg&w=922&h=311&ei=8V4ZUOOPN8ifiAfJ84DgCA&zoom=1&iact=hc&vpx=48&vpy=90&dur=4938&hovh=130&hovw=387&tx=158&ty=94&sig=111922665418973921066&page=1&tbnh=70&tbnw=207&start=0&ndsp=17&ved=1t:429,r:0,s:0,i:71

6 | DIAGRAMA, Gesturbe Dance: ALLEN, Stan; *Pratice: Architecture, Technique + Representation*, Routledge, Taylor & Francis Group, Great Britain, (2ª ed. expandida; 1ª ed. 2000, G+B Arts International) 2009.

7 | DIAGRAMA, Biblioteca L'lhuei, Geneva, Suiza, 1996-97, Peter Eisenman: EISENMAN ARCHITECTS, *Blurred Zones: Investigación of the Interstitial, Eisenman Architects 1988-1998*, The Monacelli Press, Nueva York, (1ª 2002) 2003.

8 | DIAGRAMA, Rebstockpark, master plan, Frankfurt, Alemanha, 1990-94, Peter Eisenman: GHERSI, Fabio; *Eisenman 1960/1990*, dall'architettura concettuale all'architettura testuale, biblioteca del cenide, Villa San Giovanni, (1ª dic. 2006) 2007.

9 | DIAGRAMA, The Manhattan Transcripts, Bernard Tschumi: AL, Bernard Leupen Et; *Proyecto y análisis, Evolución de Los Principios en Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999 9.2 | 9.3 | TSCHUMI, Bernard; *Architecture and Disjunction*, M.I.T., Cambridge Massachusetts, 1994.

10 | DIAGRAMA | Restaurante Evaristo, Albufeira, Portugal, Arquitectos Lda (Bernardo Alves y Carlos Macedo): Fotos cortesía del estudio Arquitectos Lda (Bernardo Alves y Carlos Macedo).

11 | ESPACIO ARTICULADO –"HINGED SPACE"–: DE LA AUTONOMÍA PARA LO INTERACTIVO. Tiempo transcurrido mostrando la rotación natural de la Tierra alrededor del punto fijo de la Estrella del Norte: HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto; *Questions of Perception, Phenomenology of Architecture*, en rev. A+U, Architecture and Urbanism, Jul.1994 Special Issue

12 | EL ENTRE COMO MURO: Galería Storefront, Nueva York, 1992-93, Steven Holl y Vito Acconci: 12.1 | HOLL, Steven; *Hinged Space* (from autonomous to interactive), en Steven Holl, *Parallax*, Birkhäuser-Publishers for Architecture, Basel-Boston-Berlin, 2000. 12.2 | *El Croquis* nº78: *Steven Holl 1986-1996*, El Croquis Editorial, Madrid, 1996. 12.3 | GA – Global Architecture Document Extra nº06: *Steven Holl*, A.D.A. EDITA, Toquio, 1996. 12.4 | *El Croquis* nº78: *Steven Holl 1986-1996*, El Croquis Editorial, Madrid, 1996.

13 | INSTALACIÓN "(G) host in the (S) hell", Galería Storefront, Nueva York, 2008, Didier Fiúza Faustino – Bureau des Mésarchitectures: Revista Arquitectura e Arte nº64, Lisboa, 2008.

14 | ENTRE CAJAS: ENTRE CASA, CIUDAD, NATURALEZA Y VIDA 14.1 | Caja dentro de caja/anidamiento/Ireko 14.2 | Una casa, una ciudad y un jardín, boceto conceptual, 2008, Sou Fujimoto 14.3 | Matrioshkas: GILI, Mónica (Directora); Revista 2G – Revista Internacional de Arquitectura nº50: *Sou Fujimoto*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

15 | EL ENTRE COMO INTERSTICIO: Casa N, Oita, Japón, 2006-2008, Sou Fujimoto: 15.1 | 15.2 | GILI, Mónica (dir.); 2G – Revista Internacional de Arquitectura nº50: *Sou Fujimoto*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009. 15.3 | http://www.archdaily.com/7484/house-n-sou-fujimoto/658036957_elevation/ 15.4 | http://www.archdaily.com/7484/house-n-sou-fujimoto/210742381_plan/.

16 | ENTRE INTERIOR Y EXTERIOR 16.1 | Casa convencional, Casa del futuro 16.2 | Biblioteca, Musashino Art University, Toquio, 2007-10, Sou Fujimoto 16.3 | Casa del Infinito (concurso), 1995, Sou Fujimoto: GILI, Mónica (dir.); Revista 2G – Revista Internacional de Arquitectura nº50: *Sou Fujimoto*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

17 | CASA T | Maebashi, Gunma, Japón, 2005, Sou Fujimoto: <http://www.plataformaarquitectura.cl/2009/11/06/casa-t-sou-fujimoto/house-t-00/>

18 | ENTRE OPACIDADES Y PURAS TRANSPARENCIAS, CASA N, Oita, Japón, 2006-2008, Sou Fujimoto: GILI, Mónica (dir.); 2G – Revista Internacional de Arquitectura nº50: *Sou Fujimoto*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

19 | GRADACIÓN | El valor de lo intermedio: GILI, Mónica (dir.); 2G – Revista Internacional de Arquitectura nº50: *Sou Fujimoto*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

20 | EL ENTRE COMO TRANSLUCIDEZ Y TRANSGRESIÓN: Glass Video Gallery, Groningen, 1990, Bernard Tschumi: Galería de Vidrio, B. Tschumi 20.1 | 20.2 | 20.5 | RILEY, Terrence; *Light Construction (4th)*, Museum of Modern Art, New York, 2003. 20.3 | 20.4 | 20.6 | 20.7 | A+U, Architecture and Urbanism: *Bernard Tschumi, 1983-1993*, mar. 1994.

21 | MEDIATECA DE SENDAI, Toyo Ito 21.1 | Sección: *El Croquis* nº123: *Toyo Ito 2001-2005*, El Croquis Editorial, Madrid, 1996 21.2 | Matriz de flujos difusos: Revista Arquitectura Viva nº69, Madrid, 1999.

22 | EL ENTRE COMO LIMITE DIFUSO: Mediateca, Sendai, 1995-2000, Toyo Ito: 22.1 | SUZUKI, Akira; Toyo Ito, *Conversas con estudiantes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005. 22.2 | *El Croquis* nº123: *Toyo Ito 2001-2005*, El Croquis Editorial, Madrid, 1996 22.3 | *Source Books in Architecture* nº2: *The Light Construction Reader*, Todd Gannon (ed.), The Monacelli Press 22.4 | 22.5 | 22.6 | *El Croquis* nº123: *Toyo Ito 2001-2005*, El Croquis Editorial, Madrid, 1996. 22.7 | http://kmckitrick.files.wordpress.com/2010/09/image_2.jpg 22.8 | ITO, Toyo; *Escritos*, José López Albaladejo, Colección de Arquitectura, dirigida por F. Jarauta Marión, J. López Albaladejo y J. M^a. Torres Nadal, Murcia, (1^a ed. 2000) 2007.

23 | CHOLON, ESCENOGRAFÍA PARA DANZA CONTEMPORÁNEA 23.1 | En la residencia Yamasaki, Toquio, 2001: VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando; BO CHOVER, Josep Lluís (coords.); *Arquitecturas en el bosque de los medios*, col. Memorias Culturales, Ediciones Generales de la Construcción, Valencia, 2004. 23.2 | En el teatro Cocoon, Toquio, 2001: *El Croquis* nº123, "*Toyo Ito 2001-2005 – más allá del movimiento moderno*", El Croquis Editorial, Madrid, 2004.

24 | EL ENTRE COMO LIMITE DIFUSO: Mediateca, Sendai, 1995-2000, Toyo Ito: 24.1 | 24.2 | SUZUKI, Akira; Toyo Ito, *Conversas con estudiantes*; Gustavo Gili, Barcelona, 2005. 24.3 | ITO, Toyo; *Escritos*, José López Albaladejo, Colección de Arquitectura, dirigida por F. Jarauta Marión, J. López Albaladejo y J. M^a. Torres Nadal, Murcia, (1^a ed. 2000) 2007. 24.4 | http://kmckitrick.files.wordpress.com/2010/09/image_2.jpg 24.5 | *El Croquis* nº123: *Toyo Ito 2001-2005*, El Croquis Editorial, Madrid, 1996.

25 | MEDIATECA DE SENDAI, Toyo Ito 25.1 | Matriz, los "tubos": SUZUKI, Akira; Toyo Ito, *Conversas con estudiantes*; Gustavo Gili, Barcelona, 2005. 25.2 | Tentáculos de una Anemona, foto de Manel Royo: ÁBALOS, Iñaki (ed.); *Naturaleza y Artificio. El Ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, col. Compendios de Arquitectura Contemporánea, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

26 | LOS "TUBOS", Mediateca, Sendai, Toyo Ito 26.1 | Sección, los "tubos": personas, artículos, electricidad, humo, aspersión, luz, aire condicionado, entrada de aire 26.2 | Doble piel, verano e invierno: *El Croquis* nº123: *Toyo Ito 2001-2005*, El Croquis Editorial, Madrid, 1996.

27 | MEDIATECA DE SENDAI, Toyo Ito, perspectiva: los varios pisos: <http://segundapielarquitectura.blogspot.pt/2012/09/mediateca-de-sendai-toyo-ito.html>

28 | CASA MOEBIUS, 'T Gooi-Utrecht, 1993-1998, Ben van Berckel y Caroline Bos, UN-Studio: 28.1 | Lotus – Rivista trimestrale di architettura nº107, Electa, dic. 2000. 27.2 | 27.3 | RILEY, Terrence; *The Un-Private House*, Museum of Modern Art, New York, 1999 28.4 | Lotus International 107 – Rivista trimestrale di architettura, Electa, Milán, 2000.

29 | CASA VIRTUAL, FOA – Foreign Office Architects (Alejandro Zaera-Polo, Farshid Moussavi), 1997: Quaderns – D'Arquitectura i Urbanisme nº220: *Topografías Operativas*, Actar, Barcelona, 1997.

30 | CASA VIRTUAL, FOA – Foreign Office Architects (Alejandro Zaera-Polo, Farshid Moussavi), 1997: Quaderns – D'Arquitectura i Urbanisme nº220: *Topografías Operativas*, Actar, Barcelona, 1997.

31 | NUCLEOS DUROS, núcleos y áreas de desarrollo y dilatación alrededor: *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada*, Actar, Barcelona, 1999.

32 | CASA VIRTUAL, FOA-Foreign Office Architects (Alejandro Zaera-Polo, Farshid Moussavi), 1997: Quaderns – D'Arquitectura i Urbanisme nº220: *Topografias Operativas*, Actar, Barcelona, 1997.

33 | EL ENTRE COMO DIAGRAMA: Casa Moebius, 'T Gooi-Utrecht, 1993-1998, Ben van Berckel y Caroline Bos, UN-Studio: 33.1 | ARQ|A – arquitectura e arte nº70, jun. 2009 33.2 | *El Croquis* nº72 (I): *Ben van Berckel 1990-1995*, El Croquis Editorial, Madrid, 1995. 33.3 | 33.4 | https://www.google.pt/search?q=casa+moebius,+b.+van+berckel&hl=pt-PT&tbo=d&rlz=1T4GZAZ_pt-PTPT419PT420&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ei=K575UKGJH5S6hAfqzoGwAg&ved=0CAoQ_AUoAA&biw=1920&bih=941 33.5 | *El Croquis* nº72 (I): *Ben van Berckel 1990-1995*, El Croquis Editorial, Madrid, 1995. 33.6 | Lotus International 107 – Rivista trimestrale di architettura, Electa, Milán, 2000. 33.7 | http://www.google.pt/imgres?hl=pt-PT&sa=X&tbo=d&qscrl=1&rlz=1T4GZAZ_pt-PTPT419PT420&biw=1920&bih=941&tbm=isch&tbid=hD4IRnD1qzhWtM:&imgrefurl=http://analisearquinternacional.blogspot.com/2009_06_07_archive.html&docid=QTQBWqh0gQ7CM&imgurl=http://2.bp.blogspot.com/_pEk0J13Ktb4/SjQpQhW5w0I/AAAAAAAAACM/3Ha6Hccot08/s400/Floor%252BPlan%252B03.jpg&w=400&h=308&ei=z5f5ULaeG865hAef4oCQBQ&zoom=1&iact=rc&dur=154&sig=107401781360152129135&page=1&tbnh=135&tbnw=179&start=0&ndsp=54&ved=1t:429,r:4,s:0,i:93&tx=45&ty=96.

34 | CASA MOEBIUS, Ben van Berckel y Caroline Bos: <http://space72.blogspot.pt/2012/08/mobius-house.html#more>; RILEY, Terrence; The Un-Private House, Museum of Modern Art, Nueva York, 1999.

35 | LO DIALÓGICO EN SIZA. Piscinas das Marés, Leça da Palmeira, 1961-1966, Siza Vieira: 35.1 | 35.4 | Bocetos, Siza Vieira | VIEIRA, Álvaro Siza; *Imaginar a Evidência*, Edições 70, Lisboa, (original 1998: Gius, Laterza & figli Spa, Roma-Bari; título original: Immaginare L'evidenza), 1998. 35.2 | 35.3 | Boceto, Siza Vieira | DOS SANTOS, João Paulo (ed.); *Álvaro Siza – Obras y Proyectos, 1954-1992*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993. 35.5 | JODIDIO, Philip; *Álvaro Siza*, Benedikt Tachen Verlag GmbH, Köln, 1999.

36 | LO DIALÓGICO EN SIZA. Piscinas das Marés, Leça da Palmeira, 1961-1966, Siza Vieira: 36.1 | 36.3 | DOS SANTOS, João Paulo (ed.); *Álvaro Siza – Obras y Proyectos 1954-1992*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993. 36.2 | JODIDIO, Philip; *Álvaro Siza*, Benedikt Tachen Verlag GmbH, Köln, 1999.

37 | PISCINAS DAS MARÉS, Plantas, Siza Vieira. Direcciones geométricas principales: DE TERESA, Enrique; *Tránsitos de la forma, presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*; Colección arquia/tesis núm.22, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2007.

38 | PISCINAS DAS MARÉS, bocetos, Siza Vieira: VIEIRA, Álvaro Siza; *Imaginar a Evidência*, Edições 70, Lisboa, (original 1998: Gius, Laterza & figli Spa, Roma-Bari; título original: Immaginare L'evidenza), 1998; DOS SANTOS, João Paulo (ed.); *Álvaro Siza – Obras y Proyectos, 1954-1992*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993; *arq./a - Arquitectura e Arte* nº58, jun. 2008.

39 | EL VALOR DE LA ORIENTACIÓN 39.1 | Piscinas das Marés, Siza Vieira 39.2 | Shift, Ontario, 1970-1972, Richard Serra: DE TERESA, Enrique; *Tránsitos de la forma, presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*; Colección arquia/tesis núm.22, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2007.

40 | PISCINAS DAS MARÉS, Siza Vieira 40.1 | Muro diagonal del bar 40.2 | Vista del mar desde el bar 40.3 | Salida de los vestuarios 40.4 | Interior de los vestuarios: DE TERESA, Enrique; *Tránsitos de la forma, presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*; Colección arquia/tesis núm.22, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2007.

41 | PISCINAS DAS MARÉS Siza Vieira, 1966 41.1 | Secciones transversales por los vestuarios 41.2 | Interior de los vestuarios 41.3 | Patio de los vestuarios: *El Croquis* nº68/69: *Álvaro Siza 1958-1994*, El Croquis Editorial, Madrid, 1994.

42 | PISCINAS DAS MARÉS, Vistas, Siza Vieira: TESTA, Peter; *Álvaro Siza*, Martins Fontes, São Paulo, 1998.

43 | PISCINAS DAS MARÉS, Siza Vieira: *El Croquis* nº68/69: *Álvaro Siza 1958-1994*, El Croquis Editorial, Madrid, 1994; DE TERESA, Enrique; *Tránsitos de la forma, presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*; Colección arquia/tesis núm.22, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2007.

44 | LO DIALÓGICO EN SIZA. Iglesia de Santa Maria, Marco de Canaveses, 1990-1997, Siza Vieira: 44.1 | ASENSIO, Paco (ed.); *Álvaro Siza*, Dinalivro, Madrid, 2001. 44.2 | Planta de emplazamiento, centro parroquial, Siza Vieira | *El Croquis* nº95: *Álvaro Siza 1995-1999*, El Croquis Editorial, Madrid, 1999. 44.3 | Vista Aérea, centro parroquial, boceto, Siza Vieira 44.4 | Bocetos, Siza Vieira | VIEIRA, Álvaro Siza; *Imaginar a Evidência*, Edições 70, Lisboa, (original 1998: Gius, Laterza & figli Spa, Roma-Bari; título original: Immaginare L'evidenza) 1998. 44.5 | *El Croquis* nº95: *Álvaro Siza 1995-1999*, El Croquis Editorial, Madrid, 1999 (imagen adaptada por la doctoranda).

45 | IGLESIA DE SANTA MARIA, boceto de Siza Vieira: MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent; *Álvaro Siza – Uma questão de medida*, Caleidoscópio, Lisboa, (ed. original: Álvaro Siza – Une question de mesure, Groupe Moniteur, Département Architecture, Paris, 2008) mar. 2009. Foto de José Manuel Rodrigues | AAVV, *Igreja de Santa Maria, The Church of St. Mary – Marco de Canaveses, Álvaro Siza Vieira*, Paróquia de Santa Marinha de Fornos e Francisco Guedes, 1998.

46 | LO DIALÓGICO EN SIZA. Iglesia de Santa Maria, Marco de Canaveses, 1990-1997, Siza Vieira: 46.1 | Boceto, Siza Vieira | VIEIRA, Álvaro Siza; *Imaginar a Evidência*, Edições 70, Lisboa, (original 1998: Gius, Laterza & figli Spa, Roma-Bari; título original: Immaginare L'evidenza) 1998. 46.2 | 46.4 | JODIDIO, Philip; *Álvaro Siza*, Benedikt Tachen Verlag GmbH, Köln, 1999. 46.3 | Secciones longitudinales | ASENSIO, Paco (ed.); *Álvaro Siza*, Dinalivro, Madrid, 2001.

47 | IGLESIA DE SANTA MARIA, boceto de Siza Vieira: MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent; *Álvaro Siza – Uma questão de medida*, Caleidoscópio, Lisboa, (ed. original: Álvaro Siza – Une question de mesure, Groupe Moniteur, Département Architecture, Paris, 2008) mar. 2009. Foto de Duccio Malagamba | ASENSIO, Paco (ed.); *Álvaro Siza*, Dinalivro, Madrid, 2001.

48 | IGLESIA DE SANTA MARIA, Marco de Canaveses, 1990-1997, Siza Vieira: 48.1 | Foto de José Manuel Rodrigues | 48.4 | Planta baja: 1. Entrada principal, 2. Nave, 3. Presbiterio. 48.5 | Planta nivel inferior y planta intermedia del cuerpo lateral: 1. Entrada, 2. Presbiterio. | AAVV, *Igreja de Santa Maria, The Church of St. Mary – Marco de Canaveses, Álvaro Siza Vieira*, Paróquia de Santa Marinha de Fornos e Francisco Guedes, 1998. 48.2 | Boceto, Siza Vieira | VIEIRA, Álvaro Siza; *Imaginar a Evidência*, Edições 70, Lisboa, (ed. original 1998, Gius, Laterza & figli Spa, Roma-Bari: *Immaginare L'evidenza*) 1998 48.3 | Boceto, Siza Vieira | JODIDIO, Philip; *Álvaro Siza*, Benedikt Tachen Verlag GmbH, Köln, 1999.

49 | IGLESIA DE SANTA MARIA, boceto de Siza Vieira: MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent; *Álvaro Siza – Uma questão de medida*, Caleidoscópio, Lisboa, (ed. original: Álvaro Siza – Une question de mesure, Groupe Moniteur, Département Architecture, Paris, 2008) mar. 2009. Foto de José Manuel Rodrigues | AAVV, *Igreja de Santa Maria, The Church of St. Mary – Marco de Canaveses, Álvaro Siza Vieira*, Paróquia de Santa Marinha de Fornos e Francisco Guedes, 1998.

50 | IGLESIA DE SANTA MARIA, planta de los pisos de la torre sineira, sección-alzado noroeste, Siza Vieira: *El Croquis* nº95: *Álvaro Siza 1995-1999*, El Croquis Editorial, Madrid, 1999.

51 | IGLESIA DE SANTA MARIA, bocetos de Siza Vieira: *El Croquis* nº95: *Álvaro Siza 1995-1999*, El Croquis Editorial, Madrid, 1999. Foto de José Manuel Rodrigues | AAVV, *Igreja de Santa Maria, The Church of St. Mary – Marco de Canaveses, Álvaro Siza Vieira*, Paróquia de Santa Marinha de Fornos e Francisco Guedes, 1998.

52 | IGLESIA DE SANTA MARIA, bocetos de Siza Vieira: Foto de Chiara Porcu | AAVV, *Igreja de Santa Maria, The Church of St. Mary – Marco de Canaveses, Álvaro Siza Vieira*, Paróquia de Santa Marinha de Fornos e Francisco Guedes, 1998.

53 | IGLESIA DE SANTA MARIA, la cruz, bocetos de Siza Vieira: MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent; *Álvaro Siza – Uma questão de medida*, Caleidoscópio, Lisboa, (ed. original: Álvaro Siza – Une question de mesure, Groupe Moniteur, Département Architecture, Paris, 2008) mar. 2009. Foto de José Manuel Rodrigues | AAVV, *Igreja de Santa Maria, The Church of St. Mary – Marco de Canaveses, Álvaro Siza Vieira*, Paróquia de Santa Marinha de Fornos e Francisco Guedes, 1998. Foto de Duccio Malagamba | ASENSIO, Paco (ed.); *Álvaro Siza*, Dinalivro, Madrid, 2001.

54 | EL IN-BETWEEN EN EISENMAN. Casa Guardiola, Puerto Santa Maria, Cádiz, 1987-1988, Peter Eisenman: 54.1 | 54.2 | 54.3 | *El Croquis* nº41: *Peter Eisenman*, El Croquis Editorial, Madrid, 1989. 54.4 | 54.5 | <http://cricinterdonato.altervista.org/eisenman-1%20casa%20guardiola.jpg> 54.6 | AAVV, 1ª Trienal de Arquitectura – *A Arquitectura em Manifesto*, Câmara Municipal de Sintra, Sintra, 1990. 54.7 | AAVV, Peter Eisenman, Mottarchitettura, Milão, 2007.

55 | CASA GUARDIOLA, Peter Eisenman: <http://4.bp.blogspot.com/-m5Sg6HXIY2I/Tasyb0vTEnl/AAAAAAAAADc/JIOIFmmqdXA/s320/EISENMAN.jpg>.

56 | EL IN-BETWEEN EN EISENMAN. Casa Guardiola, Puerto Santa Maria, Cádiz, 1987-1988, Peter Eisenman: 56.1 | 56.2 | <http://bartlettyear1architecture.blogspot.com/2011/05/drawings-peter-eisenman-guardiola-house.html> 56.3 | AAVV, 1ª Trienal de Arquitectura – *A Arquitectura em Manifesto*, Câmara Municipal de Sintra, Sintra, 1990. 56.4 | http://1.bp.blogspot.com/_aSK7mDdgX6U/SwX5Sps3pil/AAAAAAAAA4A/A1rC-XY3Y/s1600/Guardiola+House-003.jp.

57 | EL IN-BETWEEN EN EISENMAN. Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura Aronoff, Cincinnati, Ohio, 1988-1996, Peter Eisenman: 57.1 | 57.2 | 57.3 | 57.5 | *AV – Monografías* nº53: *Peter Eisenman 1989-1995, Arquitectura Viva*, Madrid, may-june 1995. 57.4 | *Casabella – Rivista internazionale di architettura* nº638, Milán, Roma, oct. 1996.

58 | EL IN-BETWEEN EN EISENMAN. Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura Aronoff, Cincinnati, Ohio, 1988-1996, Peter Eisenman: 58.1 | AAVV, *Peter Eisenman*, Mottarchitettura, Milão, 2007. 58.2 | *AV – Monografías* nº53: *Peter Eisenman, 1989-1995, Arquitectura Viva*, Madrid, may-june 1995. 58.3 | EISENMAN, Peter; *Peter Eisenman, Diagram Diaries*, Thames & Hudson, Londres, 1999. 58.4 | HEMINGWAY, Sandra; *Eisenman Architects*, en AAVV, *Escalas, 55 obras & 5 textos* Andar Quatro, A Coruña, 2004. 58.5 | *Casabella – Rivista internazionale di architettura* nº638, Milán, Roma, octubre 1996. 58.6 | 58.7 | *AV – Monografías* nº53: *Peter Eisenman 1989-95, Arquitectura Viva*, Madrid, may-june 1995.

59 | IN-BETWEEN, Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura Aronoff, Peter Eisenman 59.1 | Estructura matricial: *El Croquis* nº41: *Peter Eisenman*, El Croquis Editorial, Madrid, 1989. 59.2 | Planta de la cubierta, detalle: AURELI, Pier Vittorio; BIRAGHI, Marco; PURINI, Franco; *Peter Eisenman, Tutte le Opere*, Ed. Mondadori Electa spa, Milán, 2007.

60 | EL IN-BETWEEN EN EISENMAN. Iglesia Para El Año 2000, Roma, 1996, Peter Eisenman: 60.1 | 60.2 | 60.3 | 60.4 | 60.5 | *El Croquis* nº83: *Peter Eisenman 1990-1997*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997.

61 | EL IN-BETWEEN EN EISENMAN. Iglesia Para El Año 2000, Roma, 1996, Peter Eisenman: 61.1 | 61.2 | 61.3 | *El Croquis* nº83: *Peter Eisenman 1990-1997*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997.

62 | EL IN-BETWEEN EN EISENMAN. Iglesia Para El Año 2000, Roma, 1996, Peter Eisenman: 62.1 | 62.2 | 62.3 | *El Croquis* nº83: *Peter Eisenman 1990-1997*, El Croquis Editorial, Madrid, 1997.

| Capítulo V

1 | MEMORIAL AL HOLOCAUSTO, Berlín, 1998-2005, Peter Eisenman: 1.1 | 1.2 | 1.4 | 1.6 | EISENMAN ARCHITECTS, *Holocaust Memorial Berlin*, Lars Muller Publishers, Baden, 2005. 1.3 | AURELI, Pier Vittorio; BIRAGHI, Marco; PURINI, Franco; *Peter Eisenman, Tutte le Opere*, Mondadori Electa spa, Milán, 2007 (imagen adaptada por la doctoranda). 1.5 | SCHLÖR, Joachim; *Memorial to the Murdered Jews in Europe*, Prestel Verlag, Munich, Berlín, Londres, Nueva York, 2005.

2 | MEMORIAL AL HOLOCAUSTO, Berlín, 1998-2005, Peter Eisenman: 2.1 | 2.2 | 2.6 | EISENMAN ARCHITECTS, *Holocaust Memorial Berlin*, Lars Muller Publishers, Baden, 2005. 2.3 | Foto de la doctoranda. 2.4 | EISENMAN ARCHITECTS, *Blurred Zones: Investigación of the Interstitial, Eisenman Architects 1988-1998*, The Monacelli Press, Nueva York, 2003. 2.5 | FRAHM, Klaus; *Memorial to the Murdered Jews of Europe*, Nicolai, Berlín, 2005. 2.7 | HEMINGWAY, Sandra; *Eisenman Architects*, en AAVV, *Escalas, 55 obras & 5 textos*, Andar Cuatro, A Coruña, 2004.

3 | MEMORIAL AL HOLOCAUSTO, Berlín, 1998-2005, Peter Eisenman: 3.1 | FRAHM, Klaus; *Memorial to the Murdered Jews of Europe*, Nicolai, Berlín, 2005. 3.2 | Fotografía de la doctoranda. 3.3 | *Area* nº 70, sep-oct. 2003 (imagen adaptada por la doctoranda). 3.4 | 3.6 | EISENMAN ARCHITECTS, *Holocaust Memorial Berlin*, Lars Muller Publishers, Baden, 2005. 3.5 | SCHLÖR, Joachim; *Memorial to the Murdered Jews in Europe*, Prestel Verlag, Munich, Berlín, Londres, Nueva York, 2005.

4 | MEMORIAL AL HOLOCAUSTO, Berlín, Peter Eisenman: SCHLÖR, Joachim; *Memorial to the Murdered Jews in Europe*, Prestel Verlag, Munich, Berlín, Londres, Nueva York, 2005.

5 | MEMORIAL AL HOLOCAUSTO, Berlín, 1998-2005, Peter Eisenman: foto de la doctoranda.

6 | MEMORIAL AL HOLOCAUSTO, planimetría general y Museo, Berlín, Peter Eisenman: AURELI, Pier Vittorio; BIRAGHI, Marco; PURINI, Franco; *Peter Eisenman, Tutte le Opere*, Mondadori Electa spa, Milán, 2007.

7 | MEMORIAL AL HOLOCAUSTO, Berlín, 1998-2005, Peter Eisenman: EISENMAN ARCHITECTS, *Holocaust Memorial Berlin*, Lars Muller Publishers, Baden, 2005; foto de la doctoranda; http://blog.saramatos.com/2011_11_01_archive.html; <http://wwwddw.de/dw/article/0,,6101248,00.html>; <http://phtoblog.nbcnews.com/>; http://www.huffingtonpost.com/2009/11/23/easyjet-magazineapologiz_n_368026.html; http://jpn.c2com.up.pt/2009/01/28/holocausto_a_importancia_de_nao_esquecer.html; <http://www.berlinistin.com/2010/05/memorial-do-holocausto.html>; <http://obieoberholzer.net/berlin/holocaust-memorial-berlin/>; http://explore.com/memorial_to_the_murdered_jews_of_europe; <http://alkormae2eso.blogspot.pt/2009/12/holocaust-memorial-berlin.html>; <http://www.oquevisitem.com/o-que-visitar-em-berlim/>; <http://o-jacaranda.blogspot.pt/2012/05/luz-memorial-do-holocausto-berlin-2010.html>.

8 | MEMORIAL AL HOLOCAUSTO, Berlín, Peter Eisenman: foto de Markus Schreiber/AP; AURELI, Pier Vittorio; BIRAGHI, Marco; PURINI, Franco; *Peter Eisenman, Tutte le Opere*, Ed. Mondadori Electa spa, Milán, 2007.

9 | MEMORIAL AL HOLOCAUSTO, Berlín, 1998-2005, Peter Eisenman: <http://weheartit.com/entry/23265237>; <http://www.flickr.com/photos/yellowsofa/137637355/>.

10 | MEMORIAL AL HOLOCAUSTO, Berlín, Peter Eisenman: EISENMAN ARCHITECTS, *Holocaust Memorial Berlin*, Lars Muller Publishers, Baden, 2005.

11 | MEMORIAL AL HOLOCAUSTO, Berlín, 1998-2005, Peter Eisenman: foto da doctoranda.

12 | MEMORIAL AL HOLOCAUSTO, Berlín, Peter Eisenman: <http://weheartit.com/entry/23265237>; <http://www.flickr.com/photos/yellowsofa/137637355/>

13 | MEMORIAL AL HOLOCAUSTO, Berlín, Peter Eisenman: FRAHM, Klaus; *Memorial to the Murdered Jews of Europe*, Nicolai, Berlín, 2005.

14 | MEMORIAL AL HOLOCAUSTO, Berlín, Peter Eisenman: FRAHM, Klaus; *Memorial to the Murdered Jews of Europe*, Nicolai, Berlín, 2005.

15 | MEMORIAL AL HOLOCAUSTO, Berlín, Peter Eisenman: <http://weheartit.com/entry/23265237>; <http://www.flickr.com/photos/yellowsofa/137637355/>

1. DOS TEXTOS

1.1. “EL PESO Y LA LIGEREZA”, MILAN KUNDERA

“Si cada segundo de nuestra vida tuviera que repetirse un número infinito de veces, nos quedaríamos clavados a la eternidad como Jesucristo a la cruz. ¡Qué idea atroz! En el mundo del eterno retorno, todos los gestos tienen el peso de una insustentable responsabilidad. Era lo que hacía a Nietzsche decir que la idea del eterno retorno es el todo más pesado (de las schwerste Gewickt).

Si el eterno retorno es el fardo más pesado, entonces, sobre tal fondo, nuestras vidas pueden recortarse en toda su espléndida ligereza.

Pero, en verdad, ¿será el peso atroz y la ligereza bella?

El fardo más pesado nos aplasta, nos subyuga, nos comprime contra el suelo. Sin embargo, en la poesía amorosa de todos los siglos, la mujer siempre deseó recibir el peso del cuerpo masculino. Por tanto, el fardo más pesado es también, al mismo tiempo, la imagen del momento más intenso de realización de una vida. Cuanto más pesado fuere el fardo, más próxima de la tierra se encuentra nuestra vida y más real y verdadera es.

En contrapartida, la ausencia total de peso hace que el ser humano se vuelva más leve que el aire, lo hace volar, alejarse de la tierra, del ser terrestre, lo torna semi-real y sus movimientos insignificantes.

¿Qué escoger entonces? ¿El peso o la ligereza?

Fue la cuestión con que se debatió Parménides, en el siglo VI antes de Cristo. Para él, el universo estaba dividido en contrarios: luz-sombra, espeso-fino, caliente-frío, ser-no ser. Consideraba que uno de los polos de la contradicción era positivo (el claro, el caliente, el fino, el ser) y el otro, negativo. Esta división en polos positivos y negativos puede parecer de una facilidad pueril. Excepto en un caso: ¿qué es positivo: el peso o la ligereza?

Parménides, respondía que lo leve es positivo y lo pesado, negativo. ¿Tenía razón o no? El problema es ese. Pero una cosa es cierta: la contradicción pesado-leve es la más misteriosa y ambigua de todas las contradicciones.”¹

¹ En *A Insustentável Leveza do Ser*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988, p.13-14. Trad. de la doctoranda.

1.2. “LECTURA DE UNA OLA”, ITALO CALVINO

“Pero aislar una ola, separándola de la ola que inmediatamente la sigue, como si la empujara, y por momentos la alcanza y la arrolla, es muy difícil, así como separarla de la ola que la precede y que parece llevársela a la rastra hacia la orilla, cuando no volverse en contra como para detenerla. Y si se considera cada oleada en el sentido de la anchura, paralelamente a la costa, es difícil establecer hasta dónde se extiende ininterrumpido el frente que avanza y dónde se separa y segmenta en olas que existen por sí mismas, distintas en velocidad, forma, fuerza, dirección.

(...) no se puede observar una ola sin tener en cuenta los aspectos complejos que concurren a formarla y los otros igualmente complejos que provoca. Estos aspectos varían continuamente, razón por la cual una ola es siempre diferente de otra ola; pero también es cierto que cada ola es igual a otra ola, aunque no sea inmediatamente contigua o sucesiva; en una palabra, hay formas y secuencias que se repiten, aunque estén distribuidas irregularmente en el espacio y en el tiempo. Como lo que el señor Palomar pretende hacer en este momento es simplemente ver una ola, es decir, captar simultáneamente todos sus componentes sin descuidar ninguno, su mirada se detendrá en el movimiento del agua que bate la orilla, hasta ser capaz de registrar aspectos que todavía no había captado anteriormente; apenas comprueba que las imágenes se repiten, sabrá que ha visto todo lo que quería ver y podrá abandonar. (...)

Tomando como modelo el dibujo de las olas, la playa adelanta en el agua puntas apenas esbozadas que se prolongan en bancos de arena sumergidos, como los que forman y deshacen las corrientes en la marea. (...)

Por lo tanto, para entender cómo es una ola hay que tener en cuenta esos empujes en direcciones opuestas que en cierto modo se contrapesan y en cierto modo se suman y producen una ruptura general de todos los empujes y contraempujes en la habitual inundación de espuma. (...)

El verdadero resultado que el señor Palomar está a punto de alcanzar ¿será tal vez hacer correr las olas en sentido opuesto, invertir el tiempo, vislumbrar la verdadera sustancia del mundo más allá de los hábitos sensoriales y mentales? No, llega a experimentar una ligera sensación de mareo, nada más. (...) ¿Irá a cambiar el viento? Pobre de él si la imagen que el señor Palomar ha logrado componer minuciosamente se desbarata, desmenuza, dispersa. Solo si consigue tener presentes todos sus aspectos juntos, puede iniciar la segunda fase de la operación: extender este conocimiento al universo entero.”²

² En *Palomar*, Siruela, Biblioteca Calvino, Madrid, (1ª ed. Italo Calvino, 1983) 2001, p.19-22. Trad. de Aurora Bernárdez.

2. OTROS TEXTOS

2.1. HERMES, EROS Y AFRODITA, MEDIADORES DE LA MITOLOGÍA GRIEGA

2.1.1. Hermes: el logos mediador

Lo equivalente al dios *Hermes* griego y al *Mercurio* romano, es el Dios *Thot*³ egipcio, dios al que se atribuye la invención de la escrita jeroglífica. Conocido como el *Señor de la Luz y de la Sabiduría*, simboliza **el mensajero**, aquel que posee las siete claves de los Misterios y que tiene la capacidad de comunicarlos a los hombres a través de sus 42 libros.

Gran parte del conocimiento esotérico y filosófico de la cultura griega proviene de Egipto. A su vez estos conocimientos nos fueron transmitidos por los griegos a través del nombre de *Hermes Trismegisto* (siglos II y III d.C.) que simboliza simultáneamente un ser de la naturaleza divina –el dios egipcio Thot– y el hombre común encarnado –Hermes Trismegisto– que, habiendo pasado por todas las pruebas y experiencias mortales, se convierte en el *Hombre Inmortal, Maestro y Señor del hombre mortal*⁴.

El arte de Hermes, el *Ars Magna*, que es la alquimia, tiene como objetivo “**crear luz**” o iluminar, traer sabiduría o, como dijo Eliade, acelerar la historia y dominar el tiempo. En efecto, la consecuencia de la acción de Hermes, que es la mediación de la sabiduría –del *logos*– entre el mundo divino y el terrestre, es la regeneración y la transmutación.

Como ya hemos mencionado, Hermes Trismegisto representaba para los herméticos el “tres en uno”, constituyendo una entidad divina que, según Gubert Durand, “indica una triple naturaleza y una triple acción en el tiempo”⁵.

En su artículo “*O Irracional, O Misterioso, O Enigmático*”⁶ (*Lo irracional, lo misterioso, lo enigmático*) Umberto Eco hace referencia a la fascinación que la civilización griega sentía hacia la idea del infinito,

³ Para los egipcios el dios Thot, el “Verbo encarnado”, es el vehículo, el cuerpo o el receptáculo capaz de llevar a los hombres los gérmenes luminosos divinos del Demiurgo (que para los filósofos griegos, particularmente en Platón, es el dios o principio organizador del Universo.). Como dice el filósofo y antropólogo Fernand Schwarz, Thot-Hermes es aquel que realiza los pasajes y las transformaciones entre el aspecto acuático, lunar e instintivo de la Naturaleza y el aspecto solar, seco y caliente del Espíritu.

⁴ Fernando Schwarz, *Os Mistérios no Antigo Egipto*, Nova Acrópole, (1ª ed. 1994) jun1997, Lisboa, p.61; trad. de la doctoranda.

⁵ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de L'imaginaire*, Dunod, París, (1re édition, París, P.U.F., 1960) 1993 (11ª ed.), p.347.

⁶ Umberto Eco, “*O Irracional, O Misterioso, O Enigmático*” en AAVV, *Balanço do Século – Ciclo de Conferências promovido pelo Presidente da República*, Empresa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1990, p.103-117.

lo ilimitado, lo indefinido (*apeiron*), lo que no tiene *modus* o lo que huye de la norma. Como sostiene Eco, la herencia griega no se remite solamente al racionalismo aristotélico, sino también a los misterios eleusinos que nada tienen de racional o lógico. Así pues, fascinada por el infinito, la civilización griega elabora, junto con la lógica de identidad y no contradicción, la **idea de la metamorfosis continua** basada en la regeneración y transmutación simbolizada por Hermes, que es el mensajero, volátil, ambiguo, ubicuo y simultáneamente juvenil (*juvenis*) y sénior (*senex*) padre de todas las artes y dios de los ladrones, aquel que vehicula el *logos* (la sabiduría, el conocimiento, la palabra) entre las divinidades y los mortales.

Según Eco, en esta dimensión sincrética del hermetismo del siglo II d.C., en que distintas cosas pueden ser verdaderas y contradecirse entre sí mismas al mismo tiempo, se instala la crisis del principio de exclusión del tercer término, uno de los principios fundamentales del modelo racional griego.

“En el mito de Hermes se niegan los principios de la identidad, de la no contradicción y de la exclusión del tercer término, las cadenas causales se curvan sobre sí mismas, en forma de espiral, lo posterior precede a lo anterior, el dios no conoce límites espaciales y se asume en formas diversas, en diferentes lugares, en el mismo momento.”

Umberto Eco ⁷

Con Hermes se implanta el espacio de actuación del *logos* –“el pensar-decir”, el lugar de la interpretación y del conocimiento. Este es un **espacio intermedio de sentido** entre el mundo conocido y el mundo hermético indecible (de “la cosa”), el **espacio entre lo racional y lo irracional, lo misterioso y lo enigmático**. Es, por consiguiente, el *intersticio*, el espacio o cerco *fronterizo* de carácter disimétrico, tenso y relacional, abierto y cerrado al mismo tiempo, donde se exponen la razón fronteriza y el símbolo. Como diría Trías, es un espacio complejo y ambivalente que participa de los dos mundos y en el que se decide la verdad y el error.

Nos referimos a ese espacio entre el significante y el significado, esa *barra (/)* que se encuentra entre los dos campos, esa **“franja intersticial”**, separadora y mediadora, en la que habitamos los humanos (los *fronterizos*), ese **“ser del límite”** del que habla Trías: “Es espacio ‘daimónico’ o ‘hermenéutico’ (bajo la advocación del dios Hermes, divinidad que vigila los caminos y protege a los viajeros, siendo ella misma correo entre dioses y mortales) por el que circulan, en doble sentido, mensajes o apelaciones entre los dos cercos opuestos, el del aparecer y el hermético, sin que por ello su separación se vea anulada.”⁸

⁷ Umberto Eco, *ibidem*, p.108; trad. de la doctoranda.

⁸ Alberto Sucasas, “Pensar la frontera, la filosofía del límite de Eugenio Trías”, AAVV, Andrés Sánchez Pascual, Juan

En el hermetismo el entendimiento de la verdad provenía de lo que “no es dicho” o de lo que “es dicho de modo oscuro” (sabiduría secreta y profunda) y que debe ser entendido *más allá de la apariencia y de la letra*: “Los dioses hablan (...) a través de mensajes jeroglíficos y enigmáticos”⁹.

El hermetismo redescubierto en el Renacimiento proponía una **visión reconciliadora del mundo entre lo uno y lo múltiple, la fe y el conocimiento, la razón y la imaginación**; una síntesis entre la ética aristotélica del “medio-término” y la mística neoplatónica: “Hermes es el gran mediador, aquel que sabe como hacer coincidir los opuestos, el maestro de la *coincidentia oppositorum*. Es el agente activo de la unidad por la vía de las analogías y simpatías.”¹⁰

2.1.2. Eros: la potencia mediadora

Para los griegos antiguos Eros, inmortal y mortal a la vez, era el **“dios-demonio”** del amor, la belleza y el placer. Personificaba el amor, una fuerza cosmogónica de la naturaleza: el impulso creador de toda la naturaleza y el amor-deseo o amor erótico a un tiempo. Psicológicamente correspondía a la función del “relacionamiento”, que es a la vez **“intermedio”** y **“mediador”**.

El Eros griego – Cupido romano era considerado tanto un dios como un demonio por, respectivamente, ser capaz de manifestar la totalidad del mundo/del ser y por tener una potencia circunscrita a un ámbito específico (separado). Por esta razón es una **entidad ambigua**, y como tal también andrógina, de dimensión cósmica. Presentado por Platón como *copula mundi*, vincula el todo consigo mismo, conectando las cosas y unificando el mundo.

Según refiere Giovanni Real en su libro *Eros, demonio mediador. El juego de las máscaras en El Banquete de Platón*¹¹, Eros no es bello ni tampoco bueno, ni feo ni malo, sino que es un **ser “intermedio” entre lo feo y lo bello, entre lo malo y lo bueno, entre la sabiduría y la ignorancia, como el filósofo**, sencillamente porque siempre está buscando lo bello, lo bueno y la sabiduría: “En efecto la sabiduría es una de las cosas más bellas y Eros es amor de lo bello, por eso es necesario que

Antonio Rodríguez Tous (edit.), *Eugenio Trías: el límite, el símbolo y las sombras*, Destino, Col. Imago mundi, Barcelona, 2003, p.344.

⁹ Umberto Eco, *ibidem*, p.109; trad. de la doctoranda.

¹⁰ Isabelle Ohmann, Fernando Schwarz, “Humanismo renacentista”, AAVV, *O simbolismo esotérico-astrológico da última ceia e a mensagem viva do Renascimento*, Nova Acrópole, Lisboa, (1ª) mar. 2007, p.132-133; trad. de la doctoranda.

¹¹ Giovanni Reale, *Eros, demonio mediador - El juego de las máscaras en el “Banquete” de Platón*, Herder, Barcelona, (ed. original: *Eros demone mediatore. Il gioco delle maschere nel “Simposio” di Platone*, RCS Libri S.p.A., Milán, 1997) 2004.

Eros sea filósofo, y, por ser filósofo, algo intermedio entre el sabio y el ignorante.” (Platón, *Banquete*, 204 B). Y en esa búsqueda incesante Eros es una especie de campo de fuerza vital –un permanente *devenir*– un impulso para llegar a algo, o la potencia de voluntad del espíritu que anima y crea: “en todos los hombres sin distinción, Eros es la fuerza que anima sin cesar todas sus acciones” (Platón). O simplemente es una inspiración (poética¹²) que “inspira a crear/generar” pero que no puede verse. En el mito de Eros/Psiké, en el momento en que ella enciende la luz sobre él para verlo lo pierde.

“La filosofía es un “misterio” porque es un amor puro, *apasionado*. Este amor es el deseo, insaciable en el mundo, de la sabiduría, que solo puede poseer un ser *divino*; y viceversa. “Filosofía” es ser capturado por la potencia demoníaca de ese amor; no el saber mecánico de un dominio racional del mundo, sino la inquietud hacia lo que está lejos, hacia el ser verdaderamente divino, que es el único que sabe. Al igual que el Eros en general, en cuanto potencia indigente, es similar al hombre, así también en cuanto demonio filosófico es semejante al hombre filosófico: siempre se ha observado que la descripción física del Eros descalzo recuerda la figura de Sócrates. Sin embargo, el Eros es la potencia de la cual depende la naturaleza indigente del hombre.”

G. Krüger¹³

Según refiere Platón en el *Banquete*, Eros es más que un ser “intermedio”: es también un ser “mediador”. Es decir, siendo Eros un dios-demonio, a un tiempo *amor, amar, amado y amante*, y por tanto, intermedio, pues está ambivalentemente en medio entre dos extremos, es también mediador, pues “es **fuerza propulsora que vincula los opuestos**”¹⁴. Es esa fuerza que se encuentra entre lo inmortal/divino y lo mortal/humano y que por eso tiene el extraordinario poder de mediar en todos los sentidos. Tal como sostiene Platón, es una auténtica *copula mundi*, desempeñando una función de vínculo que une y mantiene unido el universo en función de su condición de Bello-Bueno. Es la fuerza del Amor, inspirado y deseado, que establece una **conexión entre lo sensible y lo inteligible, lo inmortal y lo mortal, los dioses y los hombres, la sabiduría y la ignorancia, la belleza y la rudeza, el ser y el devenir**. Es el único vínculo eterno que liga el poder de Apolo (dios de la luz, la unidad y la verdad, consagrado a la filosofía, asociado al sol, al día, a la primavera-verano) al contrapoder de Dioniso (dios del entusiasmo, del éxtasis y los ciclos vitales, consagrado a la poesía trágica y la comedia, asociado a la noche, a el otoño-invierno, a la fiesta, al vino). Por ende, Eros tiene una **doble función**: la “horizontal”, uniendo los contrarios en la dimensión de lo físico, y la “vertical”, vinculando

¹² Según explica Platón, el término “poesía” en griego significa “creación”, y el término “poeta”, “creador”, en su sentido más lato: ambos indican un “todo creativo” muy amplio, que no se refiere solamente a una parte específica del área semántica, como el arte, la música o los versos poéticos.

¹³ G. Krüger, *Ragione e Passione. L'essenza del pensiero platonico*, Vita e Pensiero, Milan, (versión original: *Einsicht und Leidenschaft. Das Wesen des platonischen Denkens*, Klostermann, Frankfurt del Meno, 1939. 1ª ed. Vita e Pensiero: 1995) 1996, p.82. Extraído en Giovanni Reale, *Eros, demonio mediador - El juego de las máscaras en el “Banquete” de Platón*, *idem*, 2004, p.192-193.

¹⁴ Giovanni Reale, *op. cit.*, 2004, p.178.

los dos tipos de ser, el eterno y el devenir, lo inmortal y lo mortal. Según Platón su naturaleza es ser “fuerza dinámica sintético-mediadora de los opuestos”.

Como ya hemos expuesto (cf. capítulo II, 3.4.4.), en su filosofía del límite Trías abre el **espacio fecundo del “eros poiético”**, un espacio mediador y hermenéutico entre los dioses y los mortales, entre lo singular y lo universal, con la intención de traer a la filosofía occidental una idea unívoca capaz de reescribir lo que entendemos por naturaleza humana. Se trata de un espacio intermedio de ese Eros poiético que es capaz de *traer a la presencia* y por eso, como aclara Martínez-Pulet en su *Variaciones del límite*¹⁵, “capaz de atravesar conceptos y abstracciones hasta llegarse a ser singular de cada cosa”, pero no solo para fundirse con ella, “sino para “producirla”, para “crearla”, proceso en el cual se “re-crea” a sí mismo”.

Es, como sostiene Trías, el espacio de la experiencia del límite de la “posesión creadora”, un **espacio intermedio fecundo y poiético, un espacio-límite** que para Trías es donde “se instala y opera el eros-poiético, o la pasión-productiva, que constituye el “medio” que el ser (escindido o ser-con-falta) necesita para suturar su escisión originaria”¹⁶. O simplemente, como diría Platón, **un metaxú**, sobre el cual ya nos hemos ocupado (cf. capítulo II, 1.2.1.), que es el espacio de la *potencia mediadora* de Eros, el dios-demonio que todavía “desea” y “busca” incesantemente la sabiduría, la belleza y el amor. El dios-demonio que se consume en su función vinculadora e integradora de las diversas polaridades, elementos o seres, en tanto que un metaxú.

2.1.3. Afrodita: el sentimiento mediador

Según escribió Platón, el Amor, representado por Afrodita en la mitología griega y por Venus en la romana, es el mediador entre nosotros los mortales y los dioses. Es decir, la comunión entre hombres y dioses se produce por medio del Amor, que se halla en el centro de todo este proceso de unión y que por tanto define el sistema universal de interdependencia que rige la circulación de los dones divinos. Este Amor –el amor-sabiduría– es un sentimiento-sabiduría mediador y creativo que en la cultura occidental está personificado por la diosa Afrodita/Venus.

| VII

En las representaciones artísticas del Renacimiento, donde la búsqueda de lo bello es fundamental, el Amor se celebra normalmente bajo la forma de **las tres Gracias**: Belleza (*Pulchritudo*), Amor (*Amor*, que siempre se encuentra en el centro), y Placer (*Voluptas*, que puede ser entendido como la alegría).

¹⁵ J. M. Martínez-Pulet, *Variaciones del límite, la filosofía de Eugenio Trías*, Noesis, Madrid, 2003.

¹⁶ J. M. Martínez-Pulet, *op. cit.*, 2003, p.45.

Debido a su función mediadora, la Gracia del Amor se encuentra o bien en el centro de la tela o entre Pulchritudo y Voluptas, pues tal como define Platón en el *Banquete*: “el Amor es el Deseo despertado por la Belleza”. Es decir, sin Belleza, entendida esta como emoción inspiradora y creativa, el Deseo no sería Amor, no sería sentimiento mediador (amor-sabiduría), sino que se quedaría en una pasión animal o meramente instintiva. Por otro lado, la Belleza sin pasión sería solo una entidad abstracta sin vitalidad y coherencia para despertar el sentimiento de Amor: **“Solo la fuerza vigorizadora del Amor puede conseguir unir los contrarios, si el amor contempla el Todo Otro”**¹⁷.

En la *Primavera* de Botticelli (1478 d.C.), Venus ocupa el centro de la tela bajo la denominación de Flora, la diosa romana de la Primavera. Ella es el eje central y mediador entre lo divino y lo terrestre, dominando toda la escena y narración implícita, es decir, tanto el presente, como el pasado y el futuro.

Este Amor mediador es precisamente el “Amor platónico que domina todo lo que es manifestado y se concreta según las necesidades y el grado de conciencia de cada uno”¹⁸. Es un amor mediador y creativo cuyo arquetipo es la diosa griega Afrodita (del *áphros* griego, la espuma), diosa de la procreación que “nace de la espuma” y “crece en la espuma”, inspiradora de escritores y poetas como Hesíodo, idolatrada por los pintores del Renacimiento, y considerada por Sloterdijk como la *“inaudita imagen prototípica de una espuma”*¹⁹. La espuma, como ya hemos visto (cf. capítulo II, 4.3.), se erige como una de las metáforas de nuestro espacio intermedio figural (impreciso).

“Diosa nacida de la espuma del mar
Tierno sonido que vibra en aquellos que aman
Dulce mirada y dulce sonrisa, llena de gracia, llena de luz
(...)
Danos la confianza sin fin de aquellos que aman
Y la luz en la mirada de aquellos que saben
La dulce paciencia que nada puede alterar
Y el fértil y suave gesto de las olas del mar”

Poema a la diosa Afrodita, José Carlos Fernández²⁰

¹⁷ Isabelle Ohmann, Fernand Schwarz, *ibidem*, en *op. cit.*, 2007, p.130; trad. de la doctoranda.

¹⁸ Jorge Livraga, *Le Printemps de Botticelli*, en revista *Nouvelle Acropole*, nº9, p.20.

¹⁹ Sloterdijk, *“Espumas fértiles – Interludio mitológico”*, *op. cit.*, 2006, p.37, 38.

²⁰ José Carlos Fernández, profesor, escritor, investigador, Director Nacional de la *Associação Cultural Nova Acrópole de Portugal*, Director del *Centro de Estudos de Matemática e Geometria Sagrada Lima de Freitas* y de las revistas *Acrópole* y *Conhece-te a ti mesmo* en Portugal.

2.2. EL ESPACIO DE LA TRANSDISCIPLINARIEDAD

“Cualquier experiencia –en el dominio de la ciencia, la filosofía o el arte– susceptible de prestar alguna asistencia al género humano debe poder ser comunicada a través de los medios de expresión propios del hombre, y es desde esta perspectiva desde donde abordaremos el problema de la unidad en el conocimiento.”

Niels Bohr²¹

El concepto de “transdisciplinariedad” (término introducido en 1970 por Jean Piaget²² para definir, en palabras de Nicolescu, “lo que está al mismo tiempo “entre” las disciplinas, *a través* de las disciplinas y *más allá* de todas las disciplinas”²³), promueve y valora imperiosamente un “**espacio de relación**” vivo y creativo entre las distintas materias, asuntos y disciplinas.

Los que lo defienden como metodología entienden el conocimiento como un *objeto uno*, omnipresente y holístico, cuyo todo es mayor que la suma de las partes. Se trata de un conocimiento plenario donde el todo tiene propiedades que faltan a sus partes o que están “más allá” de ellas, o quizá coexisten “en” y “entre” ellas en potencia o esencia. Así, el acceso al conocimiento implica necesariamente la intersección y colaboración de las distintas vías de investigación que, en consecuencia, pasan a operar de modo interrelacionado.

En una **realidad politópica y multidimensional** como la que vivimos, toda polaridad, exclusividad, autonomía o disciplinariedad estrictas se vuelven limitadas y represoras, dado que desde nuestro punto de vista solo se podrá llegar al conocimiento *transdisciplinarmente*, es decir, a través de la promoción de un **espacio intermedio de relación multidisciplinar** donde cada una de las áreas disciplinares contribuye con su investigación y experiencia.

La creación intencional de este espacio intermedio de relación es una condición implícita e imprescindible en la metodología del conocimiento transdisciplinar. Esta metodología incluye un sistema de valores y una inteligencia relacional entre lo mental, lo emocional y lo físico, tal como se puede observar en el siguiente cuadro elaborado por Nicolescu²⁴. A este conocimiento Nicolescu lo denomina “*conocimiento del tercero*”.

²¹ Niels Bohr *L'Unité de la Connaissance Humaine*, en Basarab Nicolescu, *Nós, a Partícula e o Universo*, Ésquilo, Lisboa, 2005, p. 197. Trad. de la doctoranda.

²² Cf. Max Planck, *Autobiographie Scientifique*, Albin Michel, Paris, 1960, p.64.

²³ Basarab Nicolescu, *Nós, a Partícula e o Universo*, Ésquilo, Lisboa, 2005, p. 195. Trad. de la doctoranda.

²⁴ Basarab Nicolescu, *idem*, Lisboa, 2005, p. 197. Trad. de la doctoranda.

CONOCIMIENTO DISCIPLINAR	CONOCIMIENTO TRANSDISCIPLINAR
<i>in vitro</i>	<i>in vivo</i>
Mundo externo (Objeto)	Correspondencia entre el mundo externo (Objeto) y el mundo interno (Sujeto)
Saber	Comprensión
Inteligencia analítica	Nuevo tipo de inteligencia: equilibrio entre lo mental, los sentimientos y el cuerpo
Orientado hacia el poder y la posesión	Orientado hacia la admiración y la repartición
Lógica binaria	Lógica del tercero incluido
Exclusión de valores	Inclusión de valores

| COMPARACIÓN entre el conocimiento disciplinar y el conocimiento transdisciplinar, Basarab Nicolescu

Ya en la primera mitad del siglo XX, los científicos Niels Bohr, Werner Heisenberg y Wolfgang Pauli llamaron la atención sobre la importancia de la “**unidad del conocimiento humano**”²⁵, subrayando la emergencia en la cultura humana de un “**gran Todo**”, de un principio omnipresente, consecuencia de relaciones lógicas rigurosas. Como refiere Nicolescu²⁶, la unidad de la física, de la ciencia, del conocimiento humano, y la unidad del mundo, son ideas subyacentes al proyecto transdisciplinar de Bohr.

Según Nicolescu, la finalidad de la transdisciplinariedad es la “comprensión del mundo presente”, donde uno de los imperativos es la unidad del conocimiento: “¿Existe algo entre y a través de las disciplinas y más allá de cualquier disciplina? Desde el punto de vista del pensamiento clásico no existe nada, estrictamente nada. El espacio en cuestión está vacío, completamente vacío, como el vacío de la física clásica. En presencia de los distintos niveles de Realidad, el espacio entre las disciplinas y más allá de las disciplinas está lleno, como el vacío cuántico está lleno de todas las potencialidades: desde la partícula cuántica hasta las galaxias, desde el quark hasta los elementos pesados que condicionan la aparición de la vida en el universo.”²⁷

X |

²⁵ Esta alocución fue pronunciada por el físico Niels Bohr (premio Nobel de física en 1922) en el Congreso de la fundación europea de la cultura celebrado en Copenhague en 1961. Todas las investigaciones y escritos de Bohr han traído consigo una profunda reflexión y han contribuido a un progreso considerable de la ciencia (en particular de la física y la biología) ampliando los fundamentos para una hipotética nueva epistemología. Algunas de las ideas fundamentales de la física moderna fueron “enunciadas” por Bohr, como por ejemplo la idea de unidad entre los distintos niveles de Realidad; el reconocimiento de la existencia de una relación de complementariedad entre la causalidad local y la causalidad teleológica o finalista en los procesos vitales; el establecimiento de correlaciones epistemológicas entre la sociología, la política y la física como manifestación de un principio omnipresente de unidad.

²⁶ *Ibidem*, p.192.

²⁷ Basarab Nicolescu, *idem*, Lisboa, 2005, p. 195. Traducción de la doctoranda.

Contrariamente al conocimiento disciplinar, específico y cerrado, el conocimiento transdisciplinar es multidimensional, interactivo y abierto, proponiendo la **correspondencia interactiva** entre las demás temáticas, metodologías y niveles de Realidad. Mientras que las investigaciones disciplinar, pluridisciplinar e interdisciplinar estudian en un único nivel de Realidad, la investigación transdisciplinar trabaja con la dinámica entrecruzada de los distintos niveles de Realidad, imbuyéndose a la vez y de modo interrelacional de las diversas disciplinas, y creando lazos entre ellas. Es decir, la cuestión central de la metodología transdisciplinar es el reconocimiento de la existencia del conocimiento plenario como un gran todo omnipresente donde, como explica Nicolescu, “la disciplinariedad, la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad son cuatro flechas de un único arco: el del conocimiento”.²⁸

Desde este entendimiento o reconocimiento se vuelve importante, como sostiene Pablo Palazuelo²⁹, la formulación una “red” o “matriz” de conceptos, de modelos y de teorías interrelacionados que, a través de un tipo de lenguaje apropiado, puedan describir o explicar los diferentes aspectos de la estructura de múltiples niveles y politópica de la unidad abierta y compleja de la realidad.

De alguna forma en la práctica arquitectónica esta matriz se genera implícitamente. En la arquitectura, desde siempre, ha sido fundamental la relación transdisciplinar que de una manera general envuelve el arte y la ciencia, y que de una manera específica envuelve el autor, el lugar, el programa, los materiales, las diversas disciplinas complementarias y el cliente (o los demás en general). Sin embargo, en la actualidad, debido a los desarrollos en los distintos campos disciplinares y a la densificación de las ciudades, en la práctica arquitectónica se vuelve cada vez más importante la construcción consciente de este espacio intermedio transdisciplinar de intercambio, cooperación y comprensión, de modo que se pueda generar un espacio creativo y productivo de rigor, apertura y tolerancia, dentro de un conocimiento y entendimiento más profundo y actualizado en sus distintas vertientes: técnicas, artísticas, éticas, globales y locales.

²⁸ *Ibidem*, p.196. Mientras que la finalidad de la *pluridisciplinariedad* (que se refiere al estudio de un *objeto* de una única disciplina por varias disciplinas a un tiempo) y la *interdisciplinariedad* (que transfiere métodos de una disciplina a otra) se inscriben en el cuadro de la investigación disciplinar, la *transdisciplinariedad* propone la correspondencia interactiva entre los demás campos temáticos y niveles de Realidad. A través del concepto de transdisciplinariedad, Basarab Nicolescu (físico teórico do CNRS francés) expone una nueva visión del mundo, proponiendo una perspectiva relacional e integradora del conocimiento, postulando la existencia de diferentes niveles de realidad y de una idea de unidad que los relaciona, y aceptando la existencia de lo sagrado como elemento estructurante e intrínseco de la conciencia humana.

²⁹ Pablo Palazuelo, entrevista en la revista *El Paseante*, n.4, Madrid (Otoño 1986), p.64. V. Nyst. Cf. en Carmen Bonell, *La Geometría y la Vida, Antología de Palazuelo*, Cendeac, Murcia, 2006, p.175.