Sobre el Concepto de Contingencia en Arquitectura

Procedimientos para la definición del objeto contingente en Arquitectura

TESIS DOCTORAL

Autor: Antoni Gelabert Amengual, Arquitecto

Directores: Federico Soriano Peláez, Dr. Arquitecto
Pedro Urzaiz González, Dr. Arquitecto

Departamento de Proyectos Arquitectónicos, DPA
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, ETSAM
Univerisdad Politécnica de Madrid, UPM

Madrid, 2017

Tribunal nombrado por el Mgfco. 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

Sobre el Concepto de Contingencia en Arquitectura

Procedimientos para la definición del objeto contingente en Arquitectura

TESIS DOCTORAL

Autor: Antoni Gelabert Amengual, Arquitecto

Directores: Federico Soriano Peláez, Dr. Arquitecto
Pedro Urzaiz González, Dr. Arquitecto

Departamento de Proyectos Arquitectónicos, DPA
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, ETSAM
Univerisdad Politécnica de Madrid, UPM

Madrid, 2017

*Al meus padrins,
a tots sis*

Gracias,

a mis directores F.S. y P.U. por precipitar la primera intuición en un aula y confiar en que acabaría siendo una Tesis Doctoral, por su certera guía; al profesor B.Y. por ayudarme a concretar las primeras aproximaciones y darles contexto; a la profesora M.H.P. por su valiosa y dedicada conversación sobre qué significa investigar en Arquitectura; al profesor A.P. por su entusiasmo al tener la oportunidad de compartir con él este trabajo; a L. e I., por su maravillosa hospitalidad durante nuestra estancia en Charlottesville, como a T.; a N.M. por confiar en que este campo desenfocado podía provocar planteamientos docentes de interés y hacerlos suyos; a G.dV. por la pasión al ensayar juntos cómo el concepto tomaba forma, como a V.S. y G.G.; a Á.R. por su entusiasta dedicación en la última producción; a mi familia: a M.G., a L.P., a C.C. y N.J. por su interés y por su aliento; a R.J. y Ma.J., por su inestimable sostén en estos últimos años de trabajo sin descanso; a mis padres, P.G. y M.A., por su apoyo incondicional y por acompañarme en la distancia, muy cerca; y, sobre todo, a Blanca por hacer posible este viaje, por hacerlo juntos.

Índice Sintético

Abstract (ENG / ESP)

Motivación

1. Metodología
2. Introducción. *Tiempo salvaje*
3. Estado del arte
 - 3.1 Contingencia : Introducción histórica
 - 3.2 Contingencias posibles : La contingencia en la historia del pensamiento occidental
 - 3.3 Contingencia en Arquitectura : El objeto contingente de la ArquitecturaNomenclátor
4. Instrumentos de gestión de la contingencia
 - 4.1 El plan de contingencia como procedimiento sistematizador de la incertidumbre
 - 4.2 La representación del tiempo en la construcción del objeto contingente
 - 4.3 El *non-finito* en la construcción semántica de lo inestableNomenclátor
5. Manual para la definición del objeto contingente en Arquitectura
 - 5.1 1989-2016, marco temporal de re-descripción
 - 5.2 Sistemas de contingencia : Estrategias de continuidad y definición de constantes
 - 5.3 Manual de arquitectura contingenteNomenclátor
6. Conclusiones (ESP / ENG)
7. Bibliografía

Índice Expandido

12	Abstract (ENG / ESP)
14	Motivación
24	1. Metodología
34	2. Introducción. <i>Tiempo salvaje</i>
42	3. Estado del arte
44	3.1 Contingencia : Introducción histórica
52	3.2 Contingencias posibles : La contingencia en la historia del pensamiento occidental
53	3.2.1 Contingencia autónoma
	Contingencia y arbitrariedad, Rafael Moneo
	Contingencia y ambigüedad, Robert Venturi
	Contingencia e indeterminación, Yago Conde
65	3.2.2 Contingencia dependiente
	Contingencia e inestabilidad, Sanford Kwinter
	Contingencia y potencialidad, Giorgio Agamben
	Contingencia y ambivalencia, Zygmunt Bauman
79	3.2.3 Contingencia probable
	Contingencia y probabilidad, Gottfried Leibniz
	Contingencia y casualidad, Johannes Rohbeck
	Contingencia y aleatoriedad, Louis Althusser
92	3.3 Contingencia en Arquitectura : El objeto contingente de la Arquitectura
93	3.3.1 Pioneros de la arquitectura contingente
104	3.3.2 De la arquitectura del concepto a la arquitectura de la emergencia
114	3.3.3 <i>Quasi objects</i> . Michel Serres sobre el objeto contingente
123	Nomenclátor
124	4. Instrumentos de gestión de la contingencia
126	4.1 El plan de contingencia como procedimiento sistematizador de la incertidumbre
132	4.2 La representación del tiempo en la construcción del objeto contingente
142	4.3 El <i>non-finito</i> en la construcción semántica de lo inestable
149	Nomenclátor

150	5. Manual para la definición del objeto contingente en Arquitectura
152	5.1 1989-2016, marco temporal de re-descripción
158	5.2 Sistemas de contingencia : Estrategias de continuidad y definición de constantes
164	5.3 Manual de arquitectura contingente
166	5.3.1 Centro frío
	C. frío, estructura por circulación : Museo de arte del siglo XXI, SANAA (1999)
	C. frío, estructura por compartimentación : <i>The light setup</i> , Olafur Eliasson (2005)
	C. frío, estructura por energía : Casa Latapie, Lacaton & Vassal (1993)
	C. frío, estructura por materialidad : Quinta Monroy, Elemental (2001)
	C. frío, estructura por mobiliario : Institute of Technology Workshop, Junya Ishigami (2008)
	C. frío, estructura por perímetro : Apartamentos Kikagata, Kazuyo Sejima (1994)
	C. frío, programa por circulación : House Tower, Atelier Bow-Wow (2006)
	C. frío, programa por compartimentación : Rolex Learning Center, SANAA (2004)
	C. frío, programa por energía : <i>Hybrid Muscle</i> , R&Sie(n) (2003)
	C. frío, programa por materialidad : Viviendas Saint-Nazaire, Lacaton & Vassal (2006)
	C. frío, programa por mobiliario : Casa en China, Ryue Nishizawa (2003)
	C. frío, programa por perímetro : Casa con plantas, Junya Ishigami (2009)
	C. frío, expresión por circulación : <i>Green Gorgon</i> , R&Sie(n) (2005)
	C. frío, expresión por compartimentación : Pabellón del Vidrio, SANAA (2001)
	C. frío, expresión por energía : Blur building, Diller Scofidio (2002)
	C. frío, expresión por materialidad : 1111 Lincoln Rd, Herzog & de Meuron (2005)
	C. frío, expresión por mobiliario : Centro comunitario, OFFICE (2006)
	C. frío, expresión por perímetro : <i>Spidernethewood</i> , R&Sie(n) (2007)
204	5.3.2 Centro caliente
	C. caliente, estructura por circulación : Embajada Países Bajos en Berlin, OMA (1997)
	C. caliente, estructura por compartimentación : Filarmónica Elba, Herzog & dM (2003)
	Centro caliente, estructura por energía : Masterplan de Yokohama, OMA (1991)
	C. caliente, estructura por materialidad : Centro de estudiantes McCormick, OMA (1997)
	C. caliente, estructura por mobiliario : Centro infantil en Hokkaido, Sou Fujimoto (2006)
	C. caliente, estructura por perímetro : Feria de muestras XPO, OFFICE (2007)
	C. caliente, programa por circulación : Très Grande Bibliothèque, OMA (1989)
	C. caliente, programa por compartimentación : Biblioteca Ikushima, Atelier Bow-Wow (2008)
	C. caliente, programa por energía : Piscina y pista ciclista olímpicas, Sauerbruch Hutton (1992)
	C. caliente, programa por materialidad : <i>The mediated motion</i> , Olafur Eliasson (2001)
	C. caliente, programa por mobiliario : Residencia para disminuidos, Sou Fujimoto (2003)
	C. caliente, programa por perímetro : Biblioteca pública en Seattle, OMA (1999)
	C. caliente, expresión por circulación : Casa Moriyama, Ryue Nishizawa (2002)
	C. caliente, expresión por compartimentación : Casa K+N, Valerio Olgiati (2001)
	C. caliente, expresión por energía : <i>Dusty Relief</i> , R&Sie(n) (2002)
	C. caliente, expresión por materialidad : <i>La casa antes de la casa</i> , Sou Fujimoto (2007)
	C. caliente, expresión por mobiliario : Furniture House 1, Shigeru Ban (1995)
	C. caliente, expresión por perímetro : Casa da Musica, OMA (1999)

242

5.3.3 Centro espejo

- C. espejo, estructura por circulación : Aulario Universidad de Valencia, Enric Miralles (1991)
- C. espejo, estructura por compartimentación : Estación de policía, Xaveer de Geyter (2007)
- C. espejo, estructura por energía : Casa de fin de semana, OFFICE (2009)
- C. espejo, estructura por materialidad : FRAC Calais, Lacaton & Vassal (2009)
- C. espejo, estructura por mobiliario : *Habitatge i ciutat*, Neutelings, Wall (et al.) (1989)
- C. espejo, estructura por perímetro : Casa en Keremma, Lacaton & Vassal (2003)
- C. espejo, programa por circulación : documenta 12, Lacaton & Vassal (2006)
- C. espejo, programa por compartimentación : 25 estancias Ordos, OFFICE (2008)
- C. espejo, programa por energía : Mediateca en Sendai, Toyo Ito (1995)
- C. espejo, programa por materialidad : Villa en Buggenhout, OFFICE (2007)
- C. espejo, programa por mobiliario : Bibliotheca Alexandrina, Neutelings Riedijk (1989)
- C. espejo, programa por perímetro : Edificio de oficinas en Zurich, Valerio Olgiati (2001)
- C. espejo, expresión por circulación : Centro visitantes Parque Nacional, V. Olgiati (2003)
- C. espejo, expresión por compartimentación : Casa 7/2, Sou Fujimoto (2006)
- C. espejo, expresión por energía : *Your waste of time*, Olafur Eliasson (2006)
- C. espejo, expresión por materialidad : Jardín y casa, Ryue Nishizawa (2006)
- C. espejo, expresión por mobiliario : Torre Bois-le-Pretre, Lacaton & Vassal (2005)
- C. espejo, expresión por perímetro : Fundación Cartier, Jean Nouvel (1991)

280

5.3.4 Centro móvil

- C. móvil, estructura por circulación : Casa en Burdeos, OMA (1994)
- C. móvil, estructura por compartimentación : Museo Z33, Xaveer de Geyter (2012)
- C. móvil, estructura por energía : *I've heard about*, R&Sie(n) (2006)
- C. móvil, estructura por materialidad : Didden Village, MVRDV (2007)
- C. móvil, estructura por mobiliario : Teatro Dee and Charles Wyly, OMA, REX (2001)
- C. móvil, estructura por perímetro : The Shed, Diller Scofidio + Renfro (2013)
- C. móvil, programa por circulación : The Why factory, MVRDV (2008)
- C. móvil, programa por compartimentación : *1m3 light*, Olafur Eliasson (1999)
- C. móvil, programa por energía : Prada Transformer, OMA (2007)
- C. móvil, programa por materialidad : Naked House, Shigeru Ban (2000)
- C. móvil, programa por mobiliario : BMW Guggenheim Lab, Atelier Bow-wow (2011)
- C. móvil, programa por perímetro : *Wall*, OFFICE (2010)
- C. móvil, expresión por circulación : *After the Party*, OFFICE (2007)
- C. móvil, expresión por compartimentación : Acceso Gran Consejo, Valerio Olgiati (2007)
- C. móvil, expresión por energía : *Daylight blue, sky blue, medium...*, A. Janssens (2011)
- C. móvil, expresión por materialidad : *Your wave is*, Olafur Eliasson (2006)
- C. móvil, expresión por mobiliario : *Parasite*, Diller Scofidio (1989)
- C. móvil, expresión por perímetro : *Facsimile*, Diller Scofidio (2004)

325

Nomenclátor**326 6. Conclusiones (ESP / ENG)****346 7. Bibliografía****347 7.1 Bibliografía de referencia****353 7.2 Bibliografía consultada****360 7.3 Otra bibliografía**

The Philosophical Dictionary of Cambridge, in its second edition edited by Robert Audi in 1999, defines *contingent* as that which is neither impossible nor necessary. The term *contingency* refers, therefore, to what despite meeting all the necessary conditions to happen, may end up not occurring. In the same entry of the dictionary, it is affirmed later that the concept is certainly applicable to propositions, states or events, but it is put in question that it can refer to contingent objects.

The research expounded on below under the title *On the Concept of Contingency in Architecture. Procedures for the definition of the contingent object in Architecture* aims to demonstrate that the concept of contingency is also applicable to objects. More specifically, the thesis tries to explain how the construction of these contingent objects has been a fundamental task for the most relevant international architectural practices during the last 30 years, in which offices around the world they have projected aware of the randomness of the environments in which its production was located.

From the beginning of the 1940s, time became an inevitable issue for Architecture. The publication of *Space, Time and Architecture* by Sigfried Giedion, which we can consider as a milestone in the construction of an explicit recognition of the weight of temporality, actually only supported the fearful attitude with which architecture was approaching the question, trying to tame the time in the interaction with its production. The case of Le Corbusier and his *promenade architecturale* is paradigmatic in this sense, and portrays the relationship with time of an architect who preached in one of his most significant manifests the 'expulsion of contingent presence' in the construction of the highest space.

However, the transition between the 1980s and 1990s brought with it a new attitude towards uncertainty, which already introduces temporality with all its consequences in the design of the architectural object.

Since then, architecture has developed an approach that recognizes eventuality as one of the characteristics that define in a more significant way the environment in which it works. From this position, the last decades have seen practices that have been faced with this, not only without renouncing the objective condition of their production but reinforcing it, in a paradoxical movement if we attend to the reluctance exposed at the beginning.

The research approaches this production, widely disseminated, with a methodology derived from an intentional reading of Richard Rorty's work *Contingency, irony and solidarity*. In the first section of the first chapter of his work, entitled 'The contingency of language', it is exposed how through the action of repeatedly describing something apparently known, language is able to stand out a new interest and a new way of proceeding linked. The ductile property of language allows it to be used in the construction of this new field based on the tangential observation of well-known practices.

In this way a case study is developed, grouped in a 'Manual of contingent architecture' that includes a significant sample of architectures whose treatment with uncertainty is especially relevant to the framework of interest defined in the thesis. The manual is ordered according to the procedures that the study has shown as useful for the definition of each of these contingent objects, which the research conceptually moves from the body of business knowledge dedicated to the elaboration of 'contingency plans'.

The manual includes widely used practices such as OMA, Lacaton & Vassal, SANAA (also both Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa in their separate practice), Diller Scofidio, OFFICE, Sou Fujimoto, Atelier Bow-Wow or even artists working on proposals radically spatial (and therefore architectural) such as Olafur Eliasson or Ann Veronica Janssens. Their works are re-described from the construction they propose of contingent objects, and ordered through the four continuity strategies that the 'contingency plans' describes: *Cold center*, *Hot center*, *Mirror center* and *Mobile center*.

All this to build a practical evidence of the existence of the contingent object in Architecture.

El Diccionario Filosófico de Cambridge, en su segunda edición editada por Robert Audi en 1999, define *lo contingente* como aquello que no es ni imposible ni necesario. El término *contingencia* se refiere, por tanto, a aquello que, pese a reunir todas las condiciones necesarias para suceder, puede acabar por no ocurrir. En la misma entrada del diccionario, más adelante se afirma que el concepto es sin duda aplicable a proposiciones, estados o eventos, pero se pone en cuestión que podamos referirnos a objetos contingentes.

La investigación que se desarrolla a continuación bajo el título *Sobre el Concepto de Contingencia en Arquitectura. Procedimientos para la definición del objeto contingente en Arquitectura* pretende demostrar que el concepto de contingencia es aplicable también a objetos. Más concretamente, el trabajo trata de exponer cómo la construcción de esos objetos contingentes ha sido tarea fundamental de la práctica arquitectónica internacional más relevante de los últimos 30 años, durante las que oficinas alrededor de todo el mundo han proyectado desde la consciencia de la aleatoriedad de los entornos en lo que su producción se emplazaba.

Desde principios de la década de los años 40 del siglo XX el tiempo pasó a ser una cuestión inevitable para la Arquitectura. La publicación de *Espacio, Tiempo y Arquitectura* por Sigfried Giedion, que podemos considerar hito en la construcción de un reconocimiento explícito al peso de lo temporal, en realidad no hacía más que respaldar la actitud temerosa con la que la arquitectura se estaba aproximando a la cuestión, tratando de domesticar el tiempo en la interacción con su producción. El caso de Le Corbusier y su *promenade architecturale* resulta paradigmático en este sentido, y retrata la relación con el tiempo de un arquitecto que predicó en uno de sus manifiestos más significativos la ‘expulsión de las presencias contingentes’ en la construcción del espacio más elevado. Sin embargo el tránsito entre la década de los 80 y los 90 del mismo siglo trajo consigo una nueva actitud frente a la incertidumbre que ya introdujo lo temporal con todas sus consecuencias en el diseño del objeto arquitectónico. La arquitectura ha desarrollado desde entonces una aproximación que reconoce lo eventual como una de las características que define de forma más significativa el entorno en el que trabaja. Desde esa posición, las últimas décadas han visto desarrollarse prácticas que han hecho frente a ello no sólo sin renunciar a la condición objetual de su producción sino reforzándola, en un movimiento paradójico si atendemos a las reticencias expuestas al inicio.

La investigación se aproxima a esta producción, ampliamente divulgada, con una metodología que se deriva de una lectura intencionada de la obra de Richard Rorty *Contingencia, ironía y solidaridad*. En el primer apartado del primer capítulo de su obra, titulado ‘La contingencia del lenguaje’, se expone cómo a través de la acción de redescubrir repetidamente algo aparentemente conocido, el lenguaje es capaz de señalar un nuevo interés y una nueva forma de proceder vinculada. La propiedad dúctil del lenguaje permite utilizarlo en la construcción de ese nuevo campo a partir de la observación tangencial de prácticas sobradamente conocidas.

De esta forma, se desarrolla un estudio de casos agrupado en un ‘Manual de arquitectura contingente’ que recoge una muestra significativa de arquitecturas cuyo trato con la incertidumbre resulta especialmente relevante para el marco de interés definido en la tesis. El manual está ordenado según los procedimientos que el estudio ha revelado útiles para la definición de cada uno de esos objetos contingentes, que son transferidos a la arquitectura desde el cuerpo de conocimiento empresarial dedicado a la elaboración de los ‘planes de contingencia’.

El manual recoge prácticas extensamente difundidas como las de OMA, Lacaton & Vassal, SANAA (también tanto Kazuyo Sejima como Ryue Nishizawa en su práctica por separado), Diller Scofidio, OFFICE, Sou Fujimoto, Atelier Bow-Wow o incluso de artistas trabajando en propuestas radicalmente espaciales (y por tanto arquitectónicas) como Olafur Eliasson o Ann Veronica Janssens. Sus trabajos son vueltos a describir desde la construcción que proponen de objetos contingentes, y ordenados a través de las cuatro estrategias de continuidad que los ‘planes de contingencia’ proponen: *centro frío*, *centro caliente*, *centro espejo* y *centro móvil*.

Todo ello para construir una evidencia práctica de la posibilidad del objeto contingente en Arquitectura.

MOTIVACIÓN

Marco pragmático-profesional

“La arquitectura contemporánea, igual que las demás artes, se encuentra con la necesidad de construir sobre el aire, de construir en el vacío”

Ignasi de Solà-Morales

Esta investigación nace con vocación instrumental y a raíz de una atracción obstinada por lo inestable, por aquellas formas y objetos que no se dejan capturar con facilidad, a causa de una naturaleza que varía en función de parámetros difícilmente aprehensibles. El presente trabajo *Sobre el Concepto de Contingencia en Arquitectura* se propone como parte indisociable de una reflexión más amplia sobre la práctica arquitectónica contemporánea que resuena tanto en el desarrollo de proyectos fuera del ámbito académico como en las propuestas docentes que se han venido planteando en paralelo y que nacen de la misma obsesión por el desvanecimiento de los valores incuestionables y, de resultados, de los sistemas de validación absolutos. Ignasi de Solà-Morales dedicó una parte importante de su producción teórica a la constatación de que el arte trabaja en una realidad carente de certezas que le obliga a demostrar cada vez el marco que la obra construye para su interpretación lingüística. En el caso de la arquitectura esta consideración afecta profundamente a su forma de operar, porque lo estético es solo uno de los aspectos que se ha visto afectado por el licuado de los principios inmutables, pero hay más. Existen procedimientos y herramientas para el trabajo eficaz en este entorno incierto. El desarrollo de la investigación está movido por el deseo de construir una operativa valiosa dada la circunstancia contemporánea, de proponer un dispositivo arquitectónico aplicable en la construcción del objeto contingente.

La investigación que se presenta a continuación constituye la Tesis Doctoral de Antoni Gelabert Amengual, Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona de la Universitat Politècnica de Catalunya y Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid de la Universidad Politécnica de Madrid. La Tesis ha sido desarrollada en el Programa de Doctorado con Mención Hacia la Excelencia en Proyectos Arquitectónicos Avanzados y se ha llevado a cabo en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (UPM) y en la School of Architecture de la University of Virginia (UVA) en el periodo comprendido entre los cursos académicos 2010-2011 y 2016-2017. Todo el trabajo ha sido realizado bajo la codirección de los Doctores Arquitectos Federico Soriano Peláez y Pedro Urzaiz González.

El estudio que se desarrolla a continuación nace de un interés genérico por la inestabilidad, término que fue conceptualizado casi desde un primer instante por el trabajo como *contingencia*, en referencia a la inestabilidad que afecta al proyecto arquitectónico en su definición pero, sobre todo, en su puesta en carga una vez que ya ha sido construido. Así, aunque las lecturas posteriores hayan venido a demostrar que inestabilidad y contingencia no se refieren con exactitud a lo mismo, ésta segunda sirve tanto como guía eficaz de la investigación, como también para plantear con claridad las hipótesis de la misma acerca de la posibilidad (o no) de aplicar la categoría de *contingente* a un objeto. Una hipótesis puesta en duda por algunos autores.

La atracción inicial hacia lo inestable tuvo sus primeras cristalizaciones durante el desarrollo del Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados cursado en la ETSAM durante el curso académico 2009-2010, concretamente en el marco de una investigación acerca de lo que uno de los trabajos allí planteados dio en llamar *ciudad relacional*, en cuya introducción se apuntaba lo siguiente: “El trabajo explora la ciudad partiendo del convencimiento de que se ha producido un cambio profundo en la estructura social desde que se sentaron las bases del urbanismo que siguen

rigiendo la mayoría de las intervenciones que se realizan actualmente. Ya no sirve más el modelo moderno de una sociedad moviéndose al unísono con el fin de alcanzar objetivos en común. Hemos pasado a un estado en el que lo individual prima sobre lo colectivo. Aún entendiendo que se establecerán sinergias entre esos individuos al entrar en contacto,¹ la guía de sus movimientos ya no es tanto el bien común como la realización individual. Esta convicción puede ser la base desde la que construir un nuevo modelo de ciudad multiexperiencial. Un soporte caleidoscópico cuya urbanidad variará dependiendo de cómo sea construido por cada individuo a través de su experiencia. La sustancia de esta ciudad deja de ser lo material para pasar a ser lo virtual. Los lazos, temporales y volátiles, que se establecen entre puntos, contingentes y apropiables, son los que definen hoy a cualquier fragmento residencial, por encima de las representaciones pretendidamente asépticas.” Este interés por la construcción temporal y promiscua del entorno físico ha guiado la exploración a lo largo de todo su recorrido.

La vocación por investigar acerca de lo inestable se ha mantenido desde ese trabajo inicial, aunque el objeto de interés del estudio se desplazó casi desde un primer momento desde el usuario del proyecto al proyecto en sí mismo, en un giro que pretendía que la investigación pudiera ser más competente (al convertirse en más directa) en su voluntad de definición de procedimientos inmediatamente útiles para la arquitectura. En este sentido, se consideró que una aproximación forense al proyecto sería capaz de revelar datos sobre su comportamiento con mayor eficacia que un acercamiento que arrancara desde la experiencia de sus usuarios. De este modo, durante su desarrollo la investigación ha ido alejándose del interés por lo fenomenológico para centrarse en un campo que se ocupa exclusivamente de la arquitectura como producto, de la arquitectura como proyecto formalizado a partir la definición de procedimientos capaces de hacer converger planos diversos y delimitando ciertas propiedades espaciales a través de su colisión con las condiciones dadas de su entorno.

Resulta sencillo encontrar referencias a la incertidumbre como una de las características que mejor definen la situación en la que el contexto contemporáneo se ha instalado. El reconocimiento de un entorno imprevisible, que cambia rápidamente y en direcciones a menudo imposibles de

1. Especialmente relevante en esa primera tentativa de definición de las fuerzas capaces de dar forma a la arquitectura, fue el texto del Doctor Arquitecto Andrés ‘Ciudad sincronizada. De la ciudad sincronizada a la ciudad parlamento’. JAQUE, Andrés. ‘De la ciudad sincronizada a la ciudad parlamento’, en *Cat. Exp. Habitaes. Los lugares de los ciudadanos*. Santiago de Compostela: Andar Quatro, 2009, pp. 88-95. ISBN: 978-84-936924-2-1

predecir, ha sido relatado por autores de peso en varias disciplinas, desde la sociología a la filosofía o el arte. Este diagnóstico ha encontrado ya cierto eco en la arquitectura a través de autores como Ignasi de Solà-Morales quien, desde principios del presente siglo, ha desarrollado una teoría consistente acerca del peso de ese nuevo contexto en la práctica arquitectónica. Por ejemplo, leemos lo siguiente en su artículo ‘Arquitectura líquida’:

Hoy parece más claro que nunca que nuestra civilización ha abandonado la estabilidad con la que el mundo se presentó en el pasado para, por el contrario, asumir el dinamismo de todas las energías que configuran nuestro entorno. Precisamente porque en nuestra cultura contemporánea atendemos prioritariamente al cambio, a la transformación y a los procesos que el tiempo establece modificando a través de él el modo de ser de las cosas, ya no podemos pensar en recintos firmes, establecidos por materiales duraderos sino en formas fluidas, cambiantes, capaces de incorporar, de hacer físicamente cuerpo no con lo estable sino con lo cambiante, no buscando una definición fija y permanente de un espacio sino dando forma física al tiempo, a una experiencia de durabilidad en el cambio, que es completamente distinta del desafío del tiempo que caracterizó el modo de operar clásico. (Solà-Morales, 2001: 26)

Pese a esta constatación, que pudiera parecer evidente y que como veremos ha sido refrendada en otros ámbitos de conocimiento complementarios a nuestra propia disciplina, resulta que cierta parte de la práctica arquitectónica sigue operando en busca de lo eterno, empeñada en crear una arquitectura que sea capaz de poner el tiempo en suspensión.² Es más, incluso una vez detectada y admitida la fricción entre la arquitectura y su contexto tal y como la describe Solà-Morales en el texto citado, las tentativas de respuesta desde la disciplina no parecen haber acabado de trazarse con el convencimiento que la situación requiere.³ En un primer acercamiento no hallamos más que experimentos que, tras hacer un esfuerzo por reconocer las respuestas lingüísticas que se derivan de esta condición contemporánea, son trasladados con cierta dificultad a

2. En este sentido, es muy remarcable el revelador título de una obra recientemente publicada por el Doctor Arquitecto y Catedrático de Proyectos Arquitectónicos Alberto Campo Baeza: *La suspensión del tiempo*. Se trata de una postura estrechamente enlazada con lo enunciado por los guías de la modernidad ortodoxa (utilizando el término de Robert Venturi). Sobre este último enlace, ver el arranque de 3.3.2 *De la arquitectura del concepto a la arquitectura de la emergencia* en esta investigación. En la obra se afirma, por ejemplo: “El tiempo capaz de suspenderse, de detenerse cuando conseguimos alcanzar la belleza, es el tiempo de la *venustas*.” (Campo Baeza, 2017: 17)

3. Ignasi de Solà-Morales acaba afirmando en el mismo artículo que “producir formas de la experiencia de lo fluido y poder disponer de ellas para el análisis, la experimentación y el proyecto constituye, hoy por hoy, todavía más un deseo que una realidad asequible.” (Solà-Morales, 2001: 33) Probablemente el error se encuentre en el campo en el que el arquitecto catalán busca las respuestas: la arquitectura que alberga flujos. Parece cuestionable que la *arquitectura líquida* dependa de la habilidad de su autor a la hora de congelar esas corrientes, ya que aunque esas operaciones cambien el lugar desde el que la arquitectura como disciplina es producida, no modifican la forma en que la arquitectura como producto se fabrica. Esta respuesta carga todo el peso del cambio de proceder en lo estético, y resulta cuestionable que ahí resida la respuesta a una transformación que se antoja tan profunda.

la definición del objeto de la arquitectura cuando tratan de ir más allá de los aspectos discursivos del mismo.

Es importante remarcar en este punto inicial que no se presenta aquí un estudio sobre la flexibilidad, ni sobre los sistemas flexibles “basados, preferentemente, en elementos seriados e industrializados –paneles correderos (plegables o desmontables), mobiliario técnico, compactos giratorios, plafones o tabiques desmontables, etcétera-.” (Gausa, 2001: 234) Sin duda hay un ingente trabajo, y de gran valor, hecho al respecto. En cambio, esta investigación se construye desde una reflexión acerca de la capacidad de los sistemas arquitectónicos para dar una respuesta sostenida a lo largo de su vida útil a la inestabilidad del contexto en el que se insertan; entendida ésta como una demanda a la que no se puede volver la espalda después de haberlo hecho de forma consciente, por lo menos, hasta el Movimiento Moderno, como se muestra en la primera parte de este trabajo.

La tesis se propone investigar acerca de una cuestión que atañe a lo más profundo del proyecto de arquitectura, a la definición de sus procedimientos, a la descripción de las estructuras que subyacen en cada uno de los objetos que produce. El fin es esencialmente práctico: el de acabar construyendo un discurso operativo que sea capaz de enlazar directamente con la acción arquitectónica, con el proyectar y que resulte útil tanto para su ejercicio como para su enseñanza. Según expone Yago Conde en la introducción de su propia Tesis Doctoral, en palabras que esta investigación puede hacer suyas, el trabajo persigue la construcción de “un discurso que se activase desde la diversidad de otras posiciones (la historia, la crítica y la teoría, la práctica profesional, la pedagogía, la performance), terrenos normalmente ‘acotados’. Creyendo, además, que ésta es la manera de dar una mayor legitimidad a una preocupación teórica.” (Conde, 2000) La *preocupación teórica* de la que habla Conde se refiere a la obsesión por lo indeterminado que, efectivamente, motiva este viaje a través de *la diversidad de otras proposiciones* de forma que apoyen la construcción de un discurso aplicable en la medida de lo posible.

El trabajo tomará lo estético como uno más de los aspectos desde los que la arquitectura debe responder al licuado de sus fundamentos, asumiendo

en cualquier caso que ésta no puede ser la única vía de trabajo por más que haya sido tomada como el referente en los acercamientos teóricos sobre el tema formulados hasta ahora. Lo funcional, lo programático, lo estructural, lo energético... resultan aspectos relevantes que también necesitarán ser redefinidos a partir de su repuesta ante la incertidumbre.

Queda asumida entonces la percepción de que la arquitectura (como profesión y como objeto) opera en entornos movedizos, inestables e impredecibles. Trabaja en entornos con propiedades *contingentes* que, pese a estar en disposición de manifestarse, puede que nunca lleguen a emerger (y cuando lo hagan será solo fruto de la casualidad). Es en ese sentido en que el término es considerado en esta investigación. La contingencia tal y como se entiende en el arranque de este trabajo hace referencia a la disolución de cualquier marco de verdades incuestionables.⁴ Como, por ejemplo, la acumulación de certezas inamovibles que era capaz de legitimar la arquitectura clásica y de hacerla, en consecuencia, inmune ante los avatares del paso del tiempo. En oposición, y como se ha expuesto de forma sucinta, la arquitectura contemporánea se ve constantemente operando bajo sistemas de referencia cambiantes, inmersa en una realidad en la que lo más importante sea probablemente el tiempo. La introducción del *Concepto de Contingencia en Arquitectura* supone una toma de conciencia radical acerca del peso del tiempo en el desarrollo de la arquitectura como profesión, pero esencialmente en la configuración de la arquitectura como producto. La investigación nace de la toma en consideración del hecho que la arquitectura ni se desarrolla ni es puesta en carga en entornos absolutamente controlados y predecibles y, por lo tanto, deberá ser pensada en consecuencia.

El trabajo asume el reto de dar respuesta a la necesidad, expuesta por el arquitecto británico Jeremy Till,⁵ de “invertir la ecuación moderna que manipula el tiempo, para pasar de ver el tiempo como algo contenido dentro de la arquitectura a entender la arquitectura en el tiempo.” (Till, 2009: 92) Se trata de un propósito que se aleja de la relación estetizante que la disciplina ha venido manteniendo con el tiempo. En el nuevo escenario que esta investigación pretende abrir, ese vínculo con el tiempo toma forma desde una consciencia de la creciente velocidad y de la impredecibilidad de las consecuencias que desencadena. Por lo tanto, las

4. Resulta reseñable cómo la práctica de la arquitectura que pretende suspender el tiempo, como veíamos en una nota anterior, ha de apoyarse precisamente en la existencia de verdades irrefutables y permanentes que consigan validarla más allá de lo que no resulta predecible. A modo de ejemplo, dice el propio Alberto Campo Baeza: “intento hacer una arquitectura esencial, radicalmente hermosa, con la profunda belleza procedente de la verdad.” (Campo Baeza, 2017)

5. Jeremy Till, arquitecto y director de la Central Saint Martins School de Londres, desarrolla en su obra *Architecture Depends* un discurso sobre la contingencia en arquitectura que utiliza a continuación para construir una teoría sobre la responsabilidad social y moral del arquitecto. Aunque esa intención última no es compartida por la tesis, mucho más instrumental que ética, sí nos referiremos de forma recurrente a las cuestiones más demostrativas de su texto.

respuestas ante ese escenario no se encontrarán ni en el repliegue fundamentalista de la vuelta a unos orígenes en los que no hallaremos más que la falsa apariencia de comodidad de lo reconocible, ni en el despliegue artificioso de una retórica autoreferente que no busca otra cosa que el deleite decorativo, ya sea escondido tras un discurso instrumentalista o bajo el paraguas de la autoría compartida. La investigación reclama la responsabilidad del autor, tras la asunción de que existe una cantidad ingente de parámetros que afectan a su obra pero no pueden ser controlados.

El trabajo arranca, como ha quedado expuesto, desde la asunción de un posicionamiento que ya ha sido refrendado con anterioridad en otras disciplinas e incluso también, de manera más o menos difusa, en la arquitectura. Se emprende entonces un camino cuyo fin es el de conseguir trazar el mapa, inestable, de la *Contingencia en Arquitectura*, de forma que a partir de ese trabajo seamos capaces de definir áreas o direcciones o nodos aglutinantes que nos permitan operar con cierta solvencia en el escenario que aquí se describe. La investigación se plantea, en este sentido, más cercana al ensayo que al tratado, más tentativa que informativa.

En definitiva el objetivo del presente trabajo es la definición de una serie de procedimientos por los que el objeto arquitectónico adquiera cierta capacidad de gestión de la incertidumbre. Todo ello a través de la selección y redescrición de un conjunto amplio de proyectos que, en su reunión, sean capaces de trazar un acercamiento operativo a la cuestión descrita. El trabajo con esas obras no pretende ponerlas en valor (la crítica ya ha hecho ese trabajo con todas y cada una), sino aproximarse a ellas desde un nuevo enfoque construido a partir de la toma de conciencia del peso de lo contingente en la arquitectura contemporánea. La voluntad última es la empujarnos a incorporar de forma definitiva ese nuevo punto de vista al campo de interés disciplinar. Algo que, de hecho, empieza a ocurrir en los círculos consolidados de la disciplina cuando ésta trata de reconocerse a sí misma trabajando hoy.⁶

Todo ello construye “un alegato a favor de un modo de pensar y en favor de un modo de hacer la arquitectura” (Solá-Morales, 2000: 9) que se ha ido conformando a partir del precipitado de un campo de intereses que ha venido siendo explorado y construido durante el desarrollo de la investi-

6. Alejandro Zaera Polo propone en su artículo ‘Ya Bien Entrado el Siglo XXI ¿Las Arquitecturas del Post-Capitalismo?’ una *Brújula Política de la Arquitectura global* como un diagrama circular sobre el que traza los siguientes ámbitos de interés para el desarrollo de diversas carreras profesionales relevantes: Populistas, Tecno-críticos, Tecnocráticos, Cosmopolíticos, Austeridad Chic, Activistas, Fundamentalistas Materiales, Constitucionalistas, Nuevo-historicistas, Revisionistas y Escépticos/Contingente. En una categoría, esta última, en la que se incluye a estudios como De Vylder Vinck Taillieu, OFFICE o Sou Fujimoto. Publicado en SERGISON, Jonathan. *Sergison Bates : tolerancia y precisión*. El Escorial (Madrid): El Croquis, 2016

gación en forma de artículos y ponencias en congresos, pero también en planteamientos docentes o en concursos de arquitectura a través de los que se han podido poner en práctica los planteamientos teóricos descritos.

Se presenta a continuación una tesis instrumental que, como herramienta, ha sido utilizada ya durante su desarrollo. Un dispositivo a través del que sea posible acotar la contingencia para sacar provecho de ella como marco de acción de la casualidad.

1. METODOLOGÍA

Marco de acción

“Trabaja holísticamente y pragmáticamente”

Richard Rorty

Redescribir objetos cotidianos a través del uso de filtros que aíslen cada vez solo una de sus capas, un único aspecto capaz de enfocar aquello que antes era borroso. Esa es, esencialmente, la propuesta metodológica de la investigación. *La contingencia del lenguaje* propuesta por Rorty es tomada, también en lo metodológico, como punto de arranque. En consecuencia, el objeto último no es otro que el de la construcción de un sistema que, a la vez que permita describir la arquitectura surgida de las condiciones contemporáneas descritas por autores como Zygmunt Bauman, Richard Rorty o Jean-François Lyotard, también se desvele como operativo para proyectarla. La definición de estrategias de respuesta potencial de la forma arquitectónica (de estrategias que son capaces de inyectar potencialidad en ella) desde el proyecto es la tarea de esta tesis, desarrollada a través de la redefinición de arquitecturas contemporáneas atendiendo a su capacidad de respuesta ante el devenir incierto del tiempo. En cuanto a su forma de proceder, la investigación avanza yuxtaponiendo aproximaciones parciales al objeto que es centro del trabajo. Se trata de sucesivos caminos de ida y vuelta, desde lo concreto a lo abstracto y a lo concreto de nuevo, que pretenden acabar erigiendo un cuerpo consistente de conocimiento con vocación de consistencia. Y todo ello con la voluntad ensayística que se deriva de la asunción de las propuestas procedimentales de Francisco Jarauta, descomponiendo una realidad aparentemente conocida para recomponerla a través de su redesccripción.

El objetivo metodológico de esta investigación es el de ir un paso más allá en la relación descrita por Michael K. Hays entre historiografía, teoría y crítica en la introducción de su obra *Architecture theory since 1968*:

La teoría ha desplazado a la crítica y compite con la importancia metodológica de la historiografía arquitectónica tradicional. Como la arquitectura misma, la teoría siente un impulso instintivo por modificar y expandir la realidad, un deseo de organizar una nueva visión de un mundo percibido de forma insatisfactoria o incompleta —ésta será siempre la utopía correcta de la teoría arquitectónica. (Hays, 1998: xiv)

Se pretende desarrollar este trabajo de forma que logre asociar la teoría arquitectónica con la crítica para construir un discurso de voluntad más metodológica que hermenéutica. Un discurso que parte de la convicción de haber dejado atrás cualquier categoría absoluta de verdad.⁷ Ya no hay verdad desde la que establecer juicios irrefutables. Ya no hay verdad desde la que hacer crítica inapelable. Se abre entonces ante nosotros un nuevo escenario en el que nos vemos obligados en primera instancia a construir nuevas verdades (temporales) para utilizarlas a continuación activándolas como un instrumento capaz de redefinir cada objeto sobre el cual vayan a ser aplicadas. Levantamos un discurso teórico y metodológico capaz de establecer posicionamientos desde los cuales proyectar y a través de los cuales sea posible por lo tanto criticar lo proyectado.

Posiciones contra crónicas (parafraseando el subtítulo de la publicación de Ricardo Devesa y Manuel Gausa *Otra mirada. Posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2010). La investigación se propone por lo tanto como una acción crítica que tome sentido desde su aptitud propositiva más que desde su capacidad analítica. Un mensaje con voluntad más operativa que erudita que sea capaz de concluir proponiendo una serie de enunciados tácticos y *prescriptivos*, entendido este último término según la propuesta de Lyotard.⁸

7. Sobre la superación contemporánea de las nociones absolutas de verdad, resulta interesante ver la conferencia ‘Arquitectura débil’, dictada por el catedrático Ignasi de Solà-Morales en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1989.

8. Resulta de gran interés al respecto de las cuestiones metodológicas que esta investigación plantea, detenerse en la valoración de cada uno de los dos tipos de enunciados que Lyotard plantea: “¿Qué es, en efecto, un ‘buen’ enunciado prescriptivo o valorativo, qué una ‘buena’ actuación en materia denotativa o técnica? Unos y las otras se conceptúan “buenos” porque son conformes a los criterios pertinentes (respectivamente, de justicia, de belleza, de verdad y de eficiencia) admitidos en el medio constituido por los interlocutores del ‘sabiente’.” (Lyotard, 1984: 43)

Esta tesis se desarrolla entonces como una investigación acerca de la práctica arquitectónica contemporánea para la descripción, en última instancia, de procedimientos capaces de responder de forma eficaz a las condiciones de incertidumbre en las que hoy opera.

La metodología de trabajo utilizada ha recogido esencialmente dos fuentes, una de ellas además propia del cuerpo teórico del trabajo sobre la contingencia que, así utilizada, pasa a afectar tanto al contenido del discurso como a su forma.

El pensamiento posmoderno rehúye la noción de verdad absoluta y se aleja también, por lo tanto, de la pretensión de considerar el trabajo de investigación como un nuevo peldaño que nos acerque a ella. No hay un todo absoluto, inmutable, del que podamos separar una porción y a cuyo conocimiento podamos aproximarnos progresivamente, de forma lineal, hermenéutica y erudita, hasta haber abarcado todo el saber existente sobre él con el fin de ser capaces de transmitirlo (y calmar así el ansia de quienes lo están esperando). Al contrario, la Tesis Doctoral (especialmente la presente investigación, desarrollada en un Departamento de Proyectos Arquitectónicos de una Escuela de Arquitectura) se plantea como una vía de aproximación eventual y propositiva a la práctica arquitectónica contemporánea.

Los dos autores sobre los que se sustenta esta declaración de intenciones metodológica son los filósofos Richard Rorty y Francisco Jarauta.

Se plantea la aproximación a un concepto abstracto como el de contingencia. El método a seguir para ello tiene que ser necesariamente distinto al que se tomaría en el estudio de un objeto concreto (ya sea obra, autor, movimiento...). Aquí no será pertinente (ni útil) la recogida 'objetiva' de datos y su posterior interpretación, más o menos original. Se requiere, en cambio, arrancar antes: desde la generación precisa del marco de discusión en el que se va a tratar la cuestión. En este proceso se hace más necesaria que nunca la oscilación continua entre lo concreto y lo abstracto, en un camino de ida y vuelta (varias idas y varias

vueltras) tras el que el trabajo sea capaz de dar respuesta a la demanda de plantear ese lenguaje de intercambio, ese “sitema desde el cual pueda deducirse la organización de toda la realidad.” (Solà-Morales, 1987: 74) La coartada que nos permite emprender tal tarea (empujándonos prácticamente a ello) es ofrecida por el filósofo Richard Rorty en la obra desde la que parece partir cualquier interpretación contemporánea de la contingencia: *Contingencia, ironía y solidaridad*.

‘La contingencia del lenguaje’ es el título con el que encabeza su autor el primer capítulo de la referida obra. En él, el filósofo estadounidense sienta las bases desde las cuales desarrollará a lo largo de toda la obra su propuesta para una nueva sociedad, *ironista y liberal*. Su objetivo principal es el de mostrar la temporalidad e historicidad (la contingencia, al fin y al cabo) de los lenguajes usados por los sujetos. Tras esa primera voluntad, y derivada de ella, subyace una llamada a su toma utilitarista: “El método consiste en volver a describir muchas cosas de una manera nueva hasta que se logra crear una pauta de conducta lingüística que la generación en ciernes se siente tentada a adoptar.” (Rorty, 1991: 29) Esta es la forma que tiene Richard Rorty de dotar al proyecto posmoderno de un ‘método’ encaminado a la producción de conocimiento, un sistema que no toma como sus límites el azar o la casualidad, excluyéndolos del objeto de estudio ‘científico’, sino que se alimenta de ellos.

Desde la toma de conciencia *ironista*⁹ de la contingencia y la fragilidad de los léxicos, se puede asumir el encargo de la redacción de uno nuevo que sea capaz de expresar aquello que el lenguaje dominante se muestra incapaz de describir. Éste es entonces el método que se ha decidido utilizar en la presente Tesis Doctoral. Al proponer en ella la aproximación a un concepto de límites borrosos como el de contingencia, y bajo el amparo ofrecido por Rorty, se considera que la opción más pertinente es la de plantear un trabajo de investigación cuya pretensión sea la de construir en lugar de hallar.¹⁰

Es por ello que, tras la definición previa de conceptos encargada del establecimiento del marco de discusión y de la construcción del sistema en el cual se inserta el trabajo de redescrición, se procede a la selección de una serie de obras de arquitectura para su relectura. Es en este trabajo donde se traduce y concreta el “volver a describir” de Rorty. La

9. Se utiliza aquí ‘ironista’ de la misma forma que lo define el autor estadounidense en su texto: “Llamaré ‘ironista’ a la persona que reúna estas tres condiciones: 1) tenga dudas radicales y permanentes acerca del léxico último que utiliza habitualmente, debido a que han incidido en ella otros léxicos, léxicos que consideran últimos las personas o libros que han conocido; 2) advierte que un argumento formulado con su léxico actual no puede ni consolidar ni eliminar esas dudas; 3) en la medida en que filosofa acerca de su situación, no piensa que su léxico se halle más cerca de la realidad que los otros, o que esté en contacto con un poder distinto de ella misma.” (Rorty, 1991: 91)

10. De esta forma inicia Richard Rorty su obra *Contingencia, ironía y solidaridad*: “Hace unos doscientos años, comenzó a adueñarse de la imaginación de Europa la idea de que la verdad es algo que se construye en vez de algo que se halla” (Rorty, 1991: 23). En la misma línea este trabajo pretende que el carácter propositivo que se derive de él provenga de la ‘construcción’ y no del ‘hallazgo’.

acción de leer y redibujar documentos gráficos es situada a la altura del leer y reescribir textos como método de investigación, especialmente relevante en la disciplina arquitectónica y especialmente pertinente en el ámbito del proyecto arquitectónico. La voluntad última del trabajo es la de concluirse ofreciendo una aproximación performativa al *Concepto de Contingencia en Arquitectura* capaz de levantar un sistema de referencia que pueda ser utilizado como teoría para la crítica, la historiografía o la práctica del proyecto contemporáneo.

La forma que toma esta investigación tentativa es, citando al filósofo español Francisco Jarauta, el ensayo.

El ensayo es la forma de la descomposición de la unidad y de la reunificación hipotética de las partes. Dar forma al movimiento, imaginar la dinámica de la vida, reunir según precisas y provisionales estructuras aquello que está dividido, y distinguirlo de todo lo que se presenta como supuesta unidad, ésta es la intención del ensayo. Busca, por una parte, expresar la síntesis de la vida, no la síntesis transcendental, sino la síntesis buscada al interior de la dinámica efectiva de los elementos de la vida. (Jarauta, 1991)

El ensayo, por lo tanto, obliga a la toma decidida de una posición respecto de la realidad analizada. Es demandada una postura apriorística, y quizá aquí esté la mayor diferencia respecto del método de investigación que esta introducción señala como inválida para su objeto. Porque esa será la postura que permita decidir las líneas de corte que permitan la ‘descomposición de la unidad’ que ha de ser posteriormente restituida. Líneas de corte oblicuas que son capaces de desencadenar la *lógica incierta, borrosa, indeterminada* que se esconde tras el ensayo como forma de la investigación.

De nuevo nos encontramos ante un autor que hace hincapié en la disolución de la “idea tradicional de verdad” como referente sobre el que fundamentar la investigación. La búsqueda de ese conocimiento irrefutable ya no es capaz de motivar los esfuerzo por construir nuevos

acercamientos a la realidad porque, si de algo estamos seguros, es de que se ha esfumado. Ante este escenario, la única opción válida será la de introducirse en una *dimensión experimental y provisional* que dé lugar a una *forma abierta de organización de la realidad*,¹¹ transitoria pero útil como marco de acción.

La mayor especificidad metodológica que surge del hecho de proponer la aproximación a un concepto abstracto, es que no existe línea recta de acercamiento hacia él. No hay un itinerario preestablecido por la ortodoxia académica que sea capaz de dictar las etapas que deben ir siendo consumidas en nuestra voluntad de abarcar todo el conocimiento existente respecto de él. Al contrario, para acercarnos a un término escurridizo en su misma definición sólo serán válidas las líneas tangentes, los trayectos de ida y vuelta planteados como tentativas que en ocasiones parecieran incluso alejarnos de nuestro objetivo. Pero es que el rodeo es el método pertinente para esta investigación, si es que hubiera alguno.

Para conseguir ese objetivo, se realiza en primer lugar una aproximación teórica al *Concepto de Contingencia* que, arrancando desde la valoración de su peso en la historia del pensamiento occidental, transcurre por una serie de acercamientos aplicables para concluir en una definición específica de ese término en el ámbito de la práctica arquitectónica contemporánea. Esta parte se acompaña, además, de una definición de conceptos al margen. Un recurso eficaz para el objetivo de fijar el marco de discusión sobre un término polisémico como el de contingencia en arquitectura. Así que se propone un enfoque aditivo que suma un primer campo considerablemente borroso compuesto tan solo por ese glosario de términos cuyo conjunto podría empezar a fijar el escenario por el que discurrirá el resto del trabajo, acompañando a un texto en el que el enfoque se va haciendo cada vez más nítido.

Esta primera parte arranca entonces con una reseña histórica sobre el tratamiento del *Concepto de Contingencia*, siguiendo por su definición a través del establecimiento de relaciones con otra serie de conceptos y finalizando con una aproximación a la relación efectiva entre la contingencia y la arquitectura (y entre la contingencia y su gestión por parte de la arquitectura como objeto).

11. Las citas son extraídas del siguiente fragmento del texto de Francisco Jarauta 'Para una filosofía del ensayo'. En el mismo podemos leer: "Este error de la forma del ensayo es justamente lo que permite al pensamiento, comenta Adorno en su nota 'El ensayo como forma', liberarse de la idea tradicional de verdad. Más que establecer adecuaciones, correspondencias y simetrías, prefiere reorganizar configuraciones o campos de fuerza, en los que todas las variaciones posibles y pensadas arbitran la lógica de su relación. El ensayo piensa su objeto como descentrado, hipotético, preestablecido, regido por una lógica incierta, borrosa, indeterminada: su discurso es siempre aproximación. Se sacude la ilusión de un mundo sencillo, lógico en el fondo, preestablecido, regido por una inexorable necesidad o voluntad. Por el contrario, el ser diferenciado del ensayo se nos muestra en su provisional espera, en ese tiempo de lo nunca acaecido, de lo posible o, al menos, de lo deseado. (...) La dimensión experimental y provisional presentada por el punto de vista del ensayo da lugar ahora a una forma abierta de organización de la realidad, como una actitud intelectual y existencial que sospecha de la linealidad unívoca y conclusa, prefiriendo la valoración y reconocimiento de lo incompleto y fragmentario." (Jarauta, 1991)

El segundo capítulo es dedicado a la descripción de herramientas para la gestión de esa *Contingencia en Arquitectura* descrita durante la primera parte. Éste se considera un punto de paso fundamental para una tesis cuya voluntad última es la de proponerse como instrumento. Así, en una parte que también se presenta yuxtapuesta (como la anterior), se analizan aquellos dispositivos a través de los cuales la incertidumbre puede ser gestionada en el proyecto de arquitectura para que trabaje a su favor. La tesis no explora el uso de esos instrumentos en cada uno de los proyectos que componen su estudio de casos, sino que materializa ese estudio de casos (tanto en su estructura y como en su forma) según esa investigación instrumental. De esta forma, y como ya sucedía con Rorty, forma y contenido se funden en la investigación.

La tercera y última parte de la investigación describe proyectos (procedimientos y sistemas proyectuales) en un ejercicio radicalmente personal de relectura de arquitecturas de los últimos casi 30 años. Una descripción metodológica crítica que sigue una pauta inductiva en busca de reglas de lógica contingente entre ejemplos valiosos de arquitectura de la producción internacional de este tiempo. Se propone un recorrido voluntariamente oblicuo por esos proyectos producidos desde 1989 capaz de construir un nuevo sistema de referencia. Este último grado de enfoque se desarrolla a través del estudio de objetos arquitectónicos contingentes, redefinidos tanto gráficamente como en texto. Se trata de un trabajo consciente de que, como expresa el artista David Bestué en la introducción de su obra *Formalismo puro*, “forzar situaciones en un arquitectura, manipularla (de la misma forma que ella manipula a la realidad) es la única forma de intentar explicarla.” (Bestué, 2011: 12)

El trabajo de reconocimiento comienza, por tanto, con la selección de proyectos considerados como objeto contingente, sigue con la detección del documento del proyecto (planta, sección, axonometría, diagrama, maqueta, imagen...) que refleja más claramente su procedimiento para proyectar sobre él un trabajo forense de ampliación hasta que sea capaz de desvelar lo que se esconde tras su apariencia reconocible (que acabada voluntariamente deformada), y finaliza con su redesccripción tanto gráfica como escrita.

Con el fin de trazar una vía de aproximación a esta nueva operatividad, el último capítulo desarrolla un estudio de casos desde el que es posible trazar una respuesta operativa a esta nueva condición que se considera central en el desarrollo de la práctica de la arquitectura contemporánea. Una respuesta que haga operativa la definición, acumulativa y dialógica, del *Concepto de Contingencia en Arquitectura* desarrollada durante la primera parte. Un acercamiento construido sobre 72 aproximaciones, sostenida cada una sobre un proyecto realizado y publicado durante los últimos años, y del que la investigación propone una relectura en clave de su relación con la incertidumbre. Un acercamiento inductivo extraído a partir de 72 proyectos que deriva en la definición de procedimientos eficaces de gestión del tiempo por parte del proyecto de arquitectura.

Se trabaja en definitiva a través de una metodología inexacta, tentativa y heurística que permita a la investigación ir pergeñando reglas no enunciadas previamente para lanzarlas como fundamento de esos nuevos objetos capaces de reconocer la incertidumbre del entorno en el que operan.

2. INTRODUCCIÓN

Tiempo Salvaje

“Facts, not feats”

Rem Koolhaas

La arquitectura contemporánea ha sido capaz de observar de forma desenfadada su producción en el tiempo. Cuando lo ha hecho, ha logrado desembarazarse de aproximaciones moralizantes que exaltan con la misma vehemencia el culto al genio creador del arquitecto o el sometimiento a la participación comunitaria como las únicas vías del bien. Tres obras, leídas en su conjunto, sirven como marco de referencia para entender esa relación desprejuiciada entre las obras de arquitectura y el tiempo, aproximándose a sus estados afectados por eventos imprevisibles y capaces de ponerlas en carga. Tres publicaciones referidas a arquitecturas en el tiempo, a su comportamiento. Los textos, por orden cronológico, son: *Post-Occupancy* (Koolhaas, 2006), *Behaviorology* (Atelier Bow-Wow, 2010) y *Enric Miralles a izquierda y derecha (también sin gafas)* (Bestué, 2010). Las tres obras comparten un posicionamiento fundamental con esta tesis: que la arquitectura depende. Sin embargo, todas dirigen su mirada al presente (o al pasado inmediato) cuando el propósito de esta investigación es proactivo y tiene que ver con el futuro. El trabajo propone tomar esa dependencia del tiempo como punto de arranque para la definición de una práctica que consiga rentabilizarla, definiendo sus estrategias según un tiempo que se rige conforme a sus propias lógicas y que no se somete. Un *tiempo salvaje* con el que la arquitectura contemporánea ha de trabajar para enlazar su producción con la reflexión filosófica, sociológica o artística en las que reverbera y a las que da forma.

El *Concepto de Contingencia en Arquitectura* que aborda esta investigación se refiere, en una primera aproximación genérica que el texto irá completando, al peso que los eventos no previstos acaban teniendo durante la vida útil de cualquier objeto arquitectónico. *Lo contingente* alude a aquella propiedad potencial de los eventos que acaban por conformar la arquitectura, que hace que sucedan o no solo en función de parámetros no predecibles durante el proceso de proyecto. Estaremos narrando, por lo tanto, la trayectoria en el tiempo del objeto arquitectónico, su relación con un tiempo entendido como sucesión de eventos impredecibles.¹²

Robert Smithson reflexionó ampliamente sobre la idea del tiempo, y acabó por definir el propósito de su obra en relación con el mismo. Smithson quería materializar el tiempo a través de su trabajo y utilizó en sus textos el de sus colegas afines como, por ejemplo, Dan Flavin¹³ para mostrar sus propias intenciones. El artista estadounidense pretendía hacer visibles los tiempos de construcción de la realidad a través de sus propuestas. Obras como el *Spiral Jetty* (1970) representan con claridad esta idea de la relación con una línea temporal que es capaz de ser experimentada, de mostrarse a través de la transformación de un objeto que ha sido lanzado al interior del ciclo temporal, incierto e incontrolable, que rige las dinámicas naturales de su entorno. Smithson solo proyecta, en este caso, una obra en el interior de un *tiempo salvaje* que la acaba de construir más allá del control del propio artista sobre su producción. Este acercamiento a una condición temporal que tiene cierta autonomía en la configuración de la obra, no tiene cabida en la breve genealogía del tiempo que Ignasi de Solà-Morales propone en su texto ‘Arquitectura débil’ incluido en la recopilación, prologada por Peter Eisenman, *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. El autor catalán no reconoce ninguna práctica previa a la que él describe como contemporánea que hubiera entregado voluntariamente su obra a la incertidumbre sin tratar de introducir en ella ninguna estructura de orden.¹⁴

El tiempo contemporáneo es descrito como una superposición sin orden aparente de instantes desvinculados, y hace referencia al esfuerzo del arte durante el siglo XX por estructurar ese caos, por *domesticar* el tiempo consiguiendo introducir en él una cierta estructura. Al extremo de esta práctica

12. En este sentido, afirma Solà-Morales: “Por otra parte la relación entre arqueología y lenguaje ha introducido en el discurso contemporáneo una novedad fundamental, la centralidad de la noción del tiempo. Se trata precisamente de un tiempo distinto al tiempo de la Edad Clásica. El tiempo contemporáneo, en James Joyce, en Robert Musil, en Mario Vargas Llosa, en tantas obras literarias o artísticas, se presenta precipitadamente como yuxtaposición. Una discontinuidad; algo que es completamente distinto de un sistema único, cerrado y acabado.” (Solà-Morales, 1995: 76) o “En el dolor de sentirse sólo actor de una interpretación instantánea halla el hombre actual el significado provisional de un tiempo. No es un presente eterno, como el de Dios. No es un presente en continuidad entre el pasado y el futuro, como sería vivido en el humanismo optimista de la Ilustración. Se trata de un presente intempestivo, es decir una temporalidad carente de justificación, casual, y por esta misma razón gratuita, carente de finalidad.” (Solà-Morales, 1995: 102)

13. Es altamente esclarecedor el siguiente fragmento de un texto que Smithson dedica a la obra de Flavin: “Time as decay or biological evolution is eliminated by many of these artists; this displacement allows the eye to see time as an infinity of surfaces or structures, or both combined, without the burden of what Roland Barthes calls the “undifferentiated mass of organic sensation.”

y en el caso concreto de la arquitectura, la modernidad ortodoxa estableció una relación estetizante con el tiempo que, en última instancia, se propuso el objetivo último de tornarlo de nuevo en un sistema único, cerrado y acabado, un artificio que encontró un gran exponente en la *promenade architecturale*, un recurso que pretende poner el tiempo al servicio de la arquitectura, su-peditándolo a la construcción del espacio en un aparente sometimiento que lo convierte en secuencia de instantes fijos. En la *promede architecturale* sólo hay una dirección temporal, que es conocida y susceptible de ser repetida. Es por ello que supone una pretendida suspensión del tiempo.

Pero es posible hablar de un trabajo contemporáneo con el tiempo que ya no pretende utilizarlo como material para la construcción sensorial de sus propuestas, al modo fenomenológico, sino que lo acepta como un agente que no será capaz de someter y con el que por tanto debe buscar aliarse. Cobra sentido entonces hablar del *tiempo salvaje*. Un tiempo que, en oposición al *tiempo domesticado* de la modernidad ortodoxa, se relacionará con el espacio de la arquitectura sin pautas preestablecidas. La obra ni siquiera hará el esfuerzo de mostrarlo a través de ella como hecho intelectual, según la forma propuesta por Robert Smithson, sino que lo aceptará como perteneciente a su cotidianidad, al estrato de lo que, siendo ordinario, adquiere un peso crucial en su desarrollo pero no es gobernable en todos sus extremos.

En esta última década se han editado tres obras muy relevantes (una a nivel nacional, las otras dos a nivel internacional) y que resultan esclarecedoras sobre la aceptación por parte de la arquitectura de ese tiempo que escapa del control del diseño del objeto. Se trata de tres publicaciones que se aproximan al trabajo de sendos arquitectos contemporáneos de enorme prestigio y trascendencia, y lo hacen poniendo el foco sobre la relación más o menos convulsa de su obra con el tiempo. Con un tiempo volátil y provisional. Por orden cronológico, la primera de las publicaciones es *Post-Occupancy*, el número de Domus d'Autore que AMO, bajo la dirección de Rem Koolhaas, dedicó en 2006 a revisar cuatro de las obras más representativas de la producción de su estudio durante el último lustro del siglo XX: la Embajada de los Países Bajos en Berlín (1997), la Biblioteca Central de Seattle (1999), el Centro de estudiantes McCormick en Chicago (1997) y la Casa da Musica en Oporto (1999); la segunda es *Behaviorology*, la monografía publicada por Rizzoli en 2010 sobre la obra de Atelier Bow-Wow, en la que se exponen y

14. Sobre la relación del Arte con el tiempo, expone Solà-Morales: "El tiempo en la arquitectura de la Edad Clásica, podría o estar simplemente reducido a cero (era la experiencia de la centralidad renacentista) o en todo caso ser un tiempo controlado, un tiempo que tenía un principio y un orden en la expansión (y ésta es toda la experiencia de la temporalidad barroca). Pero el tiempo moderno no es así sino que se presenta como una explosión difractada en la que no hay un tiempo único como material con el que podemos construir la experiencia, sino que lo que hay son tiempos, tiempos diversos, los tiempos con los que se nos produce la experiencia de la realidad. En la confrontación con y en el intento de entender este problema de la diversificación de los tiempos está toda la lucha del arte del siglo XX. El tiempo en la experiencia cubista, el tiempo futurista, el tiempo en el dadaísmo, el tiempo en las experiencias formalistas de tipo óptico y gestáltico son experiencias de un tiempo diversificado, yuxtapuesto, que constituye una condición básica de la modernidad." (Solà-Morales, 1995: 76)

ordenan las exploraciones del estudio japonés en su búsqueda de respuestas frente a las demandas cambiantes que han descubierto que encaran sus propuestas (sean de escala urbana o piezas de mobiliario); la tercera obra trata sobre Enric Miralles, arquitecto que mostró una profunda preocupación por el discurrir del tiempo en su arquitectura, aunque desgraciadamente no tuvo la oportunidad de tomar una perspectiva larga sobre su obra a causa de su prematura muerte, por ello resulta en cierto modo lógico que quien haya asumido ese papel finalmente fuera otra persona, concretamente el artista David Bestué quien en su obra también de 2010, *Enric Miralles a izquierda y derecha (también sin gafas)* vuelve a veinticuatro obras del arquitecto catalán para redescribirlas descarnadamente en su estado actual.

El de Bestué es un acercamiento que se centra más en las incidencias que el paso del tiempo tiene sobre aspectos físicos del edificio, en su comportamiento frente a las inclemencias a las que se ha visto sometido desde el primer día de su puesta en uso, tanto por la meteorología como, sobre todo, por sus usuarios. Por ejemplo, relata cómo en las Instalaciones para el tiro con arco en el Parque Olímpico de la Vall d'Hebron “junto al bar, los vestuarios también siguen en uso, intactos, exceptuando los lucernarios pintados con *spray* amarillo para evitar a los mirones.” (Bestué, 2010: 168) Ésta es una muestra del tipo de efectos imprevistos a los que el *tiempo salvaje* somete a la arquitectura en cuanto a sus propiedades físicas, acciones que la transforman más allá de lo que hubiera sido previsible en su proyecto, y que acaban teniendo una incidencia muy considerable sobre el aspecto y el funcionamiento finales del objeto.

Se trata de *roturas*, tal y como se refiere David Bestué en su obra sobre Enric Miralles a aquellos sucesos que acontecen una vez que el edificio ha sido construido y que lo desfiguran respecto de su descripción inicial porque “el problema no es que no sepamos qué hacer con el espacio, sino que lo que ignoramos es qué hacer con el tiempo.” (Bestué, 2010: 360)

La publicación describe una aproximación forense a la arquitectura, que estudia las manifestaciones de los accidentes sufridos por el objeto para inferir sus causas. Este acercamiento, que también ha sido defendido por autores como Eyal Weizman, investigador principal del grupo Forensic Architecture de la Goldsmiths, University of London, asume que “un edificio no es algo estático. En cambio su forma está continuamente transformándose y en esas transformaciones registra sus influencias externas.” (Weizman, 2014: 14) El

trabajo de Bestué es el de registro de esas transformaciones que el tiempo ha ido dejando, a veces con violencia y en cualquier caso sin previsión.

Atelier Bow-Wow, por otro lado, propone un acercamiento que es a la vez fenomenológico y relacional, que atiende a la experiencia cotidiana que desencadenan sus propuestas a la vez que construye para las mismas un discurso mucho más genérico que enlaza abiertamente con los preceptos metabolistas popularizados en los años 60 desde Japón, pero también con posicionamientos desarrollados en otras disciplinas como los propuestos por Bruno Latour.¹⁵ Atelier Bow-Wow describe la arquitectura como un dispositivo capaz de enlazar ciclos diversos (humanos, naturales, sociales) y que, en consecuencia, ha de ser definido con la suficiente capacidad de adaptación como para que pueda responder a las variaciones no previstas de esas mismas sucesiones rítmicas de eventos de distinta escala. El estudio japonés construye un discurso complejo que enlaza una obra de muy distintas escalas (desde mobiliario a estudios urbanos) a través de una relación con el tiempo entendida como “una conexión vital revitalizada tras haber sido erradicada durante el siglo XX por la lógica productiva”, (Tsukamoto, 2010: 10) una postura que sitúa el paso del tiempo en el centro de su interés proyectual.

En tercer lugar, la aproximación al efecto del tiempo sobre el objeto arquitectónico que propone Rem Koolhaas en *Post-Occupancy* es, como no podía ser de otra forma, esencialmente política.¹⁶ Koolhaas enuncia en el prefacio de la publicación que ésta se centra en el análisis de las relaciones que construyen la percepción del edificio al margen de la opinión de la ‘crítica especializada’. En palabras del propio autor: “Documentamos cómo nuestros edificios ocupan su lugar en un mar primordial de influencias y predecesores de los que depende su existencia y a cuya existencia intentan contribuir. Miramos a través de los ojos de los turistas y artistas, confiamos en otros para grabar. Lejos de la mirada triunfalista o miserabilista de los medios de comunicación, quisiéramos ver lo que sucede en ausencia del autor, para representar las realidades de las que éramos cómplices en la creación, después de la ocupación, como hechos, no como proezas.” (Koolhaas, 2006: Prefacio) *Post-Occupancy* construye una mirada compleja para cada uno de los cuatro edificios que describe, yuxtaponiendo la historia de su inauguración con las relaciones que establecieron con su contexto inmediato o las opiniones que cada uno de ellos levantó entre sus usuarios tras su inauguración. Se trata de

15. Leemos en las primeras páginas de *Behaviorology*: “To contrast: the idea of “function” in architecture had developed through the biological understanding of animals’ anatomical systems as discovered in a laboratory setting. But In the observation of living things, such methods tend to align more closely with that of the ecological than the functional. It is akin to investigating an animal in its natural habitat, as well as its relationship to other animals within a larger network. This method of study has been taken not only by biology but also by sociology and anthropology, as they share a common thread in their evaluation of modernity’s central axioms.” (Tsukamoto, 2010: 8)

16. Entendida la política como la define el diccionario de la RAE en su novena entrada, es decir como la “actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, su voto, o de cualquier otro modo.” OMA se preocupa por las relaciones que se establecen a través de los objetos que proyectan.

una aproximación que pone en valor aquellas cuestiones que están fuera del control del arquitecto en el proceso de proyecto pero que acaban contruyendo, más que ninguna otra cosa, la imagen pública de sus objetos.

Los planteamientos de las tres obras, por lo tanto, reseñan la trascendencia de un conjunto de aspectos que, siendo en apariencia externos al proyecto arquitectónico sin embargo acaban resultando cruciales a la hora de ponerlo en carga. Se trata de fuerzas que lo van deformando a lo largo del tiempo, hasta que encuentran acomodo en su interior las demandas sobrevenidas para el mismo.

Con todo lo expuesto, es importante hacer notar en esta introducción que la investigación no atañe a la obsolescencia de la arquitectura. No pretende desvelar procedimientos a través de los que sea posible hacer más larga la vida útil de los edificios y tampoco atiende a la caducidad de los mismos. La investigación se centra en las capacidades del objeto arquitectónico durante su vida útil, tenga ésta la duración que tenga; propone atender a las situaciones imprevistas de cualquier orden, variables e incluso contradictorias, a las que un mismo objeto deberá ser capaz de dar respuesta sin que sus propiedades esenciales se vean afectadas. Tanto si es una arquitectura pensada para durar días como cientos de años, existe la posibilidad de que los requisitos (programáticos, económicos, de significación...) a los que deba ir dando respuesta cambien, incluso durante la fase de proyecto (o durante su construcción o al haber sido puesta en uso). Ser capaz de desvelar el modo en que la potencialidad es incorporada en el objeto arquitectónico, de forma que pueda desplegar una respuesta eficaz ante esas situaciones para que no lo conviertan en obsoleto de forma prematura, es la razón última de este trabajo.

La tríada expuesta de acercamientos a los efectos imprevistos del paso del tiempo sobre la arquitectura supone un punto de arranque clarificador para emprender una búsqueda de aquellos procedimientos más eficaces para la definición de objetos capaces de resistir frente a los envites del tiempo. Entendiendo que la arquitectura contemporánea se construye inserta en sistemas temporales azarosos, con capacidad para someter al objeto a demandas fortuitas y lecturas imprevistas para las que debe estar potencialmente listo desde su proyecto. Ese *tiempo salvaje* es el contexto que esta investigación toma como inevitable, y es a su vez justificación para la necesidad de definición del eventual objeto contingente con cualidades para operar en su interior.

3. ESTADO DEL ARTE

Marco histórico-conceptual

“Hoy nuestra única certeza es la incertidumbre”

Zygmunt Bauman

El acercamiento a la contingencia por parte de las ciencias, tanto naturales como sociales, ha sufrido enormes fluctuaciones a lo largo de la historia que la han llevado de ser abiertamente repudiada durante la Ilustración a ser considerada un factor imprescindible en la definición de la realidad en la actualidad. Pasó de enemigo en la búsqueda de la verdad a factor intrínseco en su construcción. La contingencia ya está instalada inevitablemente en la formalización de los escenarios contemporáneos. Asumida esta nueva condición, aclaremos en qué medida afecta al proyecto de arquitectura. Porque, pese a que ha sido definida ampliamente en muchas disciplinas, sigue siendo un término ambiguo cuando tratamos de seguir su rastro a través de la práctica arquitectónica de los últimos veinticinco años. Arbitrariedad, ambigüedad, indeterminación, inestabilidad, potencialidad, ambivalencia, probabilidad, casualidad, aleatoriedad... Enfrentando las posiciones que cuestionan que la contingencia pueda ser una cualidad aplicable a un objeto, el marco histórico-conceptual que se desarrolla a continuación pretende demostrar que esta propiedad sí está en la naturaleza del proyecto de arquitectura. El objeto arquitectónico se verá afectado por ella a varios niveles: en la definición de sus propiedades (materiales, estructurales, semánticas), en su formalización, en la lectura de sus cualidades o en su comportamiento a lo largo del tiempo. La arquitectura ha de trabajar con la contingencia y no a pesar de la contingencia.

3.1 Contingencia : Introducción histórica

La aproximación al concepto de contingencia ha sufrido grandes variaciones desde que Aristóteles fijara su atención sobre él en el siglo IV a.C. El acercamiento no ha sido estable en cuanto a sus definiciones, lo que ha motivado grandes variaciones en la delimitación de sus caracteres genéricos; pero aquello que se ha transformado especialmente ha sido la determinación de sus caracteres diferenciales respecto de lo que no es contingente. La tarea de decidir qué es aquello que excluye la contingencia de una ecuación ha sufrido enormes vaivenes. La consecuencia fundamental de todas estas idas y venidas en la definición del concepto, ha sido la transformación del peso que ha ido tomando a lo largo de la historia del pensamiento occidental el *concepto de contingencia*.

Tan grande ha sido esa variación, que un concepto que hoy entendemos como indisociable de la construcción de las ciencias contemporáneas llegó a ser la idea contra la que la filosofía, la historia y la ciencia un día se construyeron.¹⁷

Aristóteles definió lo contingente como opuesto a lo necesario, como lo que puede suceder o no suceder.¹⁸ Este hecho explica que el término haya sido siempre asociado a lo casual y a lo que ocurre por accidente. De la misma forma el polímata griego afirmaba en *Metafísica* VI-2 que “no existe ciencia de lo accidental.” De esta forma, la definición aristotélica de lo contingente, como opuesto a lo necesario, ha marcado tanto la interpretación posterior del término¹⁹ como su exclusión del campo de la investigación científica e historiográfica. Pese a que estas disciplinas siempre tuvieron que admitir el hecho de que existen sucesos que ocurren de forma fortuita, durante mucho tiempo han considerado que su objeto era la demostración de las constantes, estudiadas y explicadas de forma autónoma, para ser encadenadas posteriormente en una secuencia de causalidad necesaria, una sucesión capaz de construir un camino de aproximación legible y aparente a un fin predeterminado. La repulsión hacia lo contingente se fortalece en paralelo al fortalecimiento de ese fin.

Precisamente por esa relación estrecha entre vocación y causalidad, es lógico que la certificación de la exclusión de la contingencia del ámbito

17. Al respecto de esta variación acerca del peso del concepto de contingencia en el desarrollo del pensamiento occidental resulta muy esclarecedor ver ROLDÁN, Concha, MORO, Óscar (eds.), *Aproximaciones a la contingencia: historia y actualidad de una idea*. Madrid: La Catarata, 2009

18. En *Sobre la interpretación*, 13 Aristóteles afirma “A partir de la proposición ‘puede ser’ se sigue que es contingente, y la relación es recíproca. De ello se deduce también que no es imposible y no es necesario”, oponiendo lo contingente a lo necesario y fijando un posicionamiento que rige todavía en la actualidad las definiciones filosóficas del concepto. Además, en *Metafísica* IX-10 Aristóteles asoció lo contingente también a aquellos razonamientos que “es posible que en un momento sean correctos y en otro momento sean erróneos.” De esta forma, lo contingente queda ya asociado a la potencia además de al accidente.

19. También la aproximación al concepto de contingencia de la segunda edición de *The Cambridge Dictionary of Philosophy* de Robert Audi, con la que se abre el capítulo 1.1, es deudora de la definición aristotélica del término, al hacerla depender directamente de la necesidad.

de lo explicativo corriera a cargo de la teología y la filosofía cristiana de la historia. Dios acabó con lo contingente. Cuando la historia de la humanidad se piensa predeterminada por un plan divino, lo azaroso no tiene ninguna cabida en ella. Cada uno de los hechos ocurridos y por ocurrir formarán parte de esa hoja de ruta inefable e inalterable trazada a priori. Santo Tomás de Aquino, en una tesis deudora de los planteamientos aristotélicos, llega a reconocer la existencia de lo contingente²⁰, pero solo para otorgarle categoría profana. En su *Suma de Teología* el teólogo contrapone el *ens contingens* (el ser humano) al *ens necessarium* (Dios)²¹; en su relación, lo contingente quedará siempre (pre) determinado por los designios de lo divino, con lo que no cabrá en esencia hablar de hechos contingentes.²² No hay cabida para la contingencia cuando alguien es capaz de trazar el futuro asociado a una comunidad.

Es reseñable cómo Aristóteles y Santo Tomás comparten el planteamiento que se refiere de forma distinta a lo contingente presente (como accidente) y a lo contingente futuro (como potencia).²³ Es sobre la segunda de las aproximaciones que esta tesis pretende operar.

Ya en el siglo XVII, Gottfried Leibniz, filósofo, matemático y jurista alemán, construyó a través de sus estudios un interés precursor por el trato positivo con la contingencia. Su aproximación se desarrollará más adelante en esta misma tesis²⁴ con el fin de ofrecer una aproximación aplicada a la relación entre contingencia y probabilidad. De cualquier modo, sus herederos y transmisores no ahondaron en el estudio del concepto sino que se centraron en otros aspectos de sus teorías²⁵, por lo que la contingencia continuó excluida del campo de interés de las ciencias pese a su tentativa.

En el siglo siguiente la Ilustración francesa resulta de nuevo demoledora, introduciendo la idea de *progreso* como concepto opuesto a la tradicional *providencia* capaz de explicar el encadenamiento a lo largo del tiempo de los sucesos históricos. En realidad, se trató de un simple movimiento de sustitución de la fe en Dios por la fe en el hombre. Esta “idea de progreso terminará conformando un ideal de humanidad marcado por el sello de una universalidad que convierte a los hechos históricos en una totalidad con sentido, de forma que cada individuo, cada pueblo es y se realiza como es en virtud de los eslabones que le precedieron, en un proceso

20. En la entrada dedicada a la contingencia del Diccionario de Filosofía Ferrater Mora leemos “Las definiciones medievales de ‘contingente’ pueden resumirse en la tesis de Santo Tomás, según el cual lo contingente es aquello que puede ser y puede no ser. En este sentido el *ens contingens* se contrapone al *ens necessarium*.”

21 “Por lo tanto, es preciso admitir algo que sea absolutamente necesario, cuya causa de su necesidad no esté en otro, sino que él sea causa de la necesidad de los demás. Todos le dicen Dios.” (Aquino, 2001: 112)

22 “Y sucede de modo contingente lo que la providencia divina determina que suceda contingentemente.” (Aquino, 2001: 273)

23 Al respecto resulta ilustrativo repasar las obras: *Metafísica* de Aristóteles y *Suma de Teología*, I de Santo Tomás de Aquino.

24. Concretamente, en el Capítulo 3.2.3 ‘Contingencia probable’ se desarrolla un acercamiento aplicado a las teorías de la probabilidad desarrolladas por Leibniz.

25. “La llamada filosofía leibnizo-wolffiana no reparó tanto en esa red de conceptos [vinculados a las ideas de contingencia y pluralidad] como en sus principios metafísicos de continuidad, perfección y armonía universal (...), que terminaría cristalizando en concepciones de determinismo e inevitabilidad históricas.” (Roldán, Moro, 2009: 9)

que posee su propia finalidad inmanente y lógica interna que les conduce inexorablemente a una meta de perfección.” (Roldán, Moro, 2009: 9) De esta forma, se pretende que la historia esté dotada de una suerte de designio apriorístico, que ya no es divino aunque continúa siendo ecuménico e inescrutable de antemano, capaz de enlazar los hechos históricos en una secuencia cuyo fin es el progreso continuo de la humanidad, y que debe conducirla a una meta deseable de perfección que otorga a los hechos contingentes un marco de explicación racional. Quedan así establecidos los principios de unidad y orden que serán tomados como doctrina por el racionalismo, filosófico primero y más tarde arquitectónico.²⁶

La filosofía especulativa de la historia erradicaría definitivamente la contingencia de su campo de interés e investigación. Sobre una línea de desarrollo que se extiende durante los siglos XVIII y XIX (con Hegel, Kant, Comte o Marx), se teje una teoría cuya voluntad es la de explicar la historia de la humanidad haciendo uso exclusivamente de la razón, por lo que la contingencia quedaba necesariamente fuera de esta narración racional de la historia. En este mismo sentido escribiría Ortega y Gasset: “Los ‘hechos’ son sólo datos, indicios, síntomas en los que aparece la realidad histórica.” (Ortega y Gasset, 1966: 13) Para el filósofo español, los hechos (contingentes) tan sólo son representaciones, manifestaciones de la voluntad (racional) subyacente en la línea del desarrollo histórico. Según esta forma de pensamiento, cualquier otro hecho sería muestra, necesariamente, del mismo fin. Tanto la filosofía especulativa como la filosofía crítica de la historia se servirán de ‘leyes’ positivas capaces de dotar de sentido racional a la narración de los hechos históricos en construcciones siempre hechas a posteriori.

En ese periodo, y en este mismo sentido, el caso de Hegel resulta significativo en su relación con la contingencia, por lo que merece la pena desarrollar algunos comentarios al respecto en esta introducción. El filósofo alemán asume la línea de pensamiento expuesta unas líneas más arriba, según la cual el cometido de su tarea sería el de superar la contingencia, encontrar una vía de justificación universal que permitiera transformar lo ‘casual’ en necesario. Hegel quería demostrar que la contingencia aparece sólo en la superficie de una naturaleza racional que no siempre somos capaces de descifrar.²⁷ La tesis defendida por Hegel consiste en mostrar que aquello

26. Un racionalismo arquitectónico al que Venturi se referiría como ‘la modernidad ortodoxa’ en su texto de 1962 *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* y que continuará apareciendo en la investigación como estandarte de la exclusión de lo contingente en la arquitectura.

27. “De hecho, precisamente Hegel defendió la tesis de que las concepciones filosóficas que niegan rotundamente la existencia del azar y que ven en todos los sitios la actuación de una necesidad latente, se quedan en ‘juegos vacíos’ y ‘pedantería rígida’. Hegel, en cambio, quería demostrar que la contingencia aparece solo en la superficie de una naturaleza que básicamente es regida por una necesidad racional.” (Stascha Rohmer, 2009: 183)

que nos hace percibir como azarosos o contingentes los hechos naturales es nuestra falta de conocimientos sobre ellos, tratando de demostrar en última instancia que el orden del mundo nunca es casual. En Hegel lo contingente se vincula a lo necesario de tal forma que, como dos caras de una misma moneda, configuran lo que él denomina *realidad absoluta*.²⁸

Tal y como hizo la historia, el resto de ciencias se construyeron hasta el siglo XIX de espaldas a la contingencia. “Ciencias como la biología, la química o la geología se centraron en la búsqueda de las leyes y regularidades que gobiernan la Tierra y el universo y, al hacerlo, excluyeron lo contingente del ámbito de lo científico. Lo mismo podría decirse de las ciencias sociales y humanas que, desde mediados del siglo XIX, adoptaron el patrón de las ciencias naturales para tratar de dar cuenta de las regularidades que explican la vida y el comportamiento humano.” (Roldán, Moro, 2009: 11) El paradigma positivista excluyó lo accidental de las disciplinas con voluntad científica y se centró en el descubrimiento de relaciones causales entre acontecimientos. Claro ejemplo de ello es el esquema clásico de la teoría de la evolución: variación, selección, estabilización. Si bien esta secuencia parecía introducir una cierta idea de contingencia en el concepto de variación, acaba por hacer prevalecer el determinismo positivista al otorgar el papel definitorio de la línea de evolución a la selección natural, que acabará fijando cuál es la mutación que más se ajusta a una línea evolutiva tendente a la perfección. Así, la voluntad de la biología al estudiar la evolución de las especies es también la de encontrar las leyes generales (de causa-efecto) capaces de gobernar el fenómeno.²⁹

Sin embargo la idea de lo contingente logró alcanzar, de la mano de la posmodernidad y en oposición a los movimientos positivista y racionalista, un notable protagonismo a partir de la década de los ochenta. No es algo extraño si consideramos que el postmodernismo parte de la idea de que no es posible el conocimiento objetivo y total de una realidad. Resulta sencillo entender que la idea de contingencia debía estar en la base de un movimiento que elabora sus discursos entendiendo la realidad “como discontinua, catastrófica, no rectificable, paradójica.” (Lyotard, 1984: 107). La construcción de esa nueva sensibilidad parte de la toma de conciencia de lo impredecible de los fenómenos que afectan a nuestra vinculación con el entorno, y de la imposibilidad de su registro para la construcción

28. “Por consiguiente, lo que es realmente posible, ya no puede ser de otra manera; en estas determinadas condiciones y circunstancias, no puede acontecer algo diferente. La posibilidad real y la necesidad, por ende, son diferentes sólo en apariencia; ésta es una identidad, que no se produce ahora, sino que está ya presupuesta, y se halla como base. La necesidad real, por consiguiente, es una relación llena de contenido; en efecto el contenido es aquella identidad que existe en sí, y que es indiferente respecto a las diferencias de forma. (...) En sí, por lo tanto, se halla aquí la unidad de la necesidad y la accidentalidad; esta unidad tiene que ser llamada *realidad absoluta*.” (Hegel, 1982: 247, 248)

29. En una tesis también defendida por Johannes Rohbeck en ‘Sobre el trato razonable con la contingencia histórica’ en ROLDÁN, Concha, MORO, Óscar. *Aproximaciones a la contingencia: historia y actualidad de una idea*. Madrid: La Catarata, 2009.

de algo que pueda parecerse a lo que hasta ese momento se había conocido como *realidad* (aprehensible, aséptica, inmutable). De hecho, en su obra *La condición postmoderna* Lyotard levanta una firme argumentación que da soporte a ‘la postmodernidad como investigación de inestabilidades’.³⁰ El autor, tras describir los cambios que ha atravesado el acercamiento científico a la realidad desde el siglo XIX hasta la teoría cuántica y la microfísica, explica que la ciencia postmoderna “cambia el sentido de la palabra saber, y dice cómo puede tener lugar ese cambio. Produce, no lo conocido, sino lo desconocido.” (Lyotard, 1984: 108) Esencialmente, Lyotard describe un estado contemporáneo de la producción de conocimiento en que la inestabilidad es tomada como valor esencial, frente a la pérdida de confianza en los ‘grandes relatos’.³¹ En ese escenario la arquitectura debe operar con nuevas herramientas como las que esta investigación pretende desvelar: unas herramientas que se construyen como un conjunto de reglas del juego capaces de construir un marco de acción posible y eficaz en el que el proyecto se desarrolle como respuesta pragmática a las variables de estado de su entorno.

Desde ahí podemos comprender la construcción de planteamientos filosóficos como el ‘materialismo aleatorio’ de Louis Althusser.³² Una corriente que toma como punto de partida la contingencia de un mundo sin sentido a priori ni destino. Como expone Nicolas Bourriaud al hilo de los planteamientos del filósofo francés, “no existe la posibilidad de un ‘fin de la historia’, ni un ‘fin del arte’, puesto que la parte se vuelve a comprometer permanentemente en función del contexto, es decir en función de los jugadores y del sistema que construyen o critican.” (Bourriaud, 2008: 18)

La relación de las ciencias sociales con la contingencia ha sido finalmente capaz de construir un discurso a través del que se hace posible la demostración de su condición inevitable. Debemos lidiar con la incertidumbre y, en un estado ideal, sacar provecho de ella. Cualquier intento de justificación resultará ya en vano. Como afirmaba Zygmunt Bauman en una entrevista publicada en 2012, “Hoy nuestra única certeza es la incertidumbre.”³³

El autor polaco ya había descrito en su obra *Modernidad Líquida* el desvanecimiento de cualquier orden social preestablecido sobre el que pudiéramos haber asentado hasta ahora decisiones o comportamientos. Bauman

30. El título del capítulo 13 de la citada obra de Jean-François Lyotard es: “La ciencia postmoderna como investigación de inestabilidades”

31. En el mismo sentido, el filósofo francés escribe: “El recurso a los grandes relatos está excluido; no se podría, pues, recurrir ni a la dialéctica del Espíritu ni tampoco a la emancipación de la humanidad por dar validez al discurso científico postmoderno. Pero, como se acaba de ver, el ‘pequeño relato’ se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa, y, desde luego, la ciencia.” (Lyotard, 1984: 109)

32. El planteamiento de Althusser será desarrollado en el capítulo 1.2.3 *Contingencia probable* como parte de la conjura teórica que define el concepto de *contingencia en arquitectura* en la presente investigación.

33. Bauman, Zygmunt. ‘Hoy nuestra única certeza es la incertidumbre’ entrevista publicada en La Vanguardia. 12/01/2012

narra cómo la ciencia estuvo “movida en el pasado por la creencia de que ‘Dios no juega a los dados’, de que el universo era esencialmente determinista y de que la labor humana consistía en hacer un inventario completo de sus leyes para que los hombres no anduvieran a tientas y sus acciones fueran infalibles” (Bauman, 2003: 145), y expone a continuación cómo hoy esa misma ciencia describe el orden y el equilibrio como estados excepcionales en nuestro entorno. Se trata de un discurso construido desde la asunción de que operamos en un ambiente en el que la casualidad juega un papel crucial y cuyo discurrir es *endémicamente indeterminista*, y de que hemos tomado ya conciencia de que nuestras acciones jamás dan en el blanco, o al menos no dan en el blanco al que apuntaban en primera instancia.

Asumidos los planteamientos del ensayista por esta investigación, deberemos reconocer también el enorme esfuerzo que requiere mantener inmutables unas estructuras, como los objetos arquitectónicos, que sufren frente al devenir azaroso de su entorno, en un esfuerzo que acaba resultando a menudo inútil. Por todo ello, “más allá de acepciones de la contingencia en tanto que irracionalidad o en calidad de accidente que nos remiten a concepciones de la realidad unitaria, racional y necesaria, estamos precisados a incorporarla como constitutiva de toda objetividad posible.” (Gutiérrez, 2009: 166)

Ilya Prigogine define con precisión y desde el interior de la ciencia la tesis defendida por Bauman desde la sociología. Prigogine expone que “hasta hace poco, el pensamiento ponía el acento sobre la estabilidad y el equilibrio. Ya no es así. El propio Newton sospechó la inestabilidad del mundo, pero descartó la idea porque la encontró insoportable. Hoy, somos capaces de apartarnos de los prejuicios del pasado. Debemos integrar la idea de inestabilidad en nuestra representación del universo. La inestabilidad no debe conducir al inmovilismo. Al contrario, debemos estudiar las razones de esta inestabilidad, con el propósito de describir el mundo en su complejidad y comenzar a reflexionar sobre la manera de actuar en él.” (Prigogine, 1997) Esta afirmación supone otro paso crucial en el camino de la incorporación de la incertidumbre a la configuración de nuestro entorno. Con su propuesta, Prigogine establece las bases de un acercamiento no reduccionista a ella. “La consideración de estos conceptos conduce a una nueva formulación de las leyes de la naturaleza, una formulación que, como se ha dicho, ya no reposa en certidumbres -como

las leyes deterministas-, sino que se postula sobre la base de despliegues de posibilidades.” (Prigogine, 1996: 32)

Tras la aceptación del carácter esencialmente contingente de la realidad, se inicia necesariamente la búsqueda de estrategias operativas de actuación en su seno.

Desde ámbitos tan distintos como la sociología, la filosofía o la química se ha asumido ya que hoy operamos necesariamente en un entorno incierto, líquido. Hemos descubierto que no existe nada que sea necesario.³⁴ Ese territorio, el descrito de forma extensa por Bauman, es el lugar en el que hoy negociamos nuestras arquitecturas. Un emplazamiento en el que “solo pueden encajar cosas o personas fluidas, ambiguas, en perpetuo estado de devenir, en un constante estado de transgresión.” (Bauman, 2003: 219) Un lugar que requerirá una arquitectura de objetos contingentes.

Tras esta introducción fugaz acerca de los distintos acercamientos al *concepto de la contingencia* a lo largo de la historia, resulta fundamental establecer una primera diferenciación entre la contingencia que afecta a los hechos naturales y aquella que opera sobre los productos artificiales (y a través de la que se construye su historicidad). Para tratar de fijar de alguna manera los argumentos que se refieren a la primera de esas formas resulta útil acercarse a los planteamientos del Premio Nobel de Química, ya citado en esta introducción, Ilya Prigogine.³⁵ En cualquier caso, esta tesis se centrará y trabajará sobre la segunda de las categorías, la que se refiere a los constructos artificiales (la historia, el lenguaje, las categorías sociales...), ya que son aquellos que se consideran parte directa del campo de acción del proyecto arquitectónico y por lo tanto objeto pertinente del acercamiento de esta investigación.

Por todo ello, las referencias con las que se trabaja para acotar el concepto de contingencia en arquitectura durante los siguientes capítulos son esencialmente filosóficas, sociológicas o artísticas, y el discurso se mantiene voluntariamente alejado de las referencias científicas y de cualquier pretensión de profundizar en los enunciados científicos sobre la relatividad, lo cuántico, la teoría del caos o los cambios de paradigma que de ellos se derivarán.

34. En el caso de Foucault, él mismo lo reconocía en una entrevista de Rux Martin en la que resumía su trabajo con las siguientes palabras: “Todos mis análisis van dirigidos contra la idea de necesidades universales en la existencia humana. Muestran la arbitrariedad de las instituciones y qué espacio de libertad todavía podemos disfrutar y cuántos cambios todavía pueden hacerse”. (Foucault, 1988: 11)

35. Los planteamientos de Prigogine sobre la incertidumbre muestran cómo la ciencia ha sido capaz de desarrollar una teoría que le ha permitido superar la concepción de que aquello que llamamos contingencia fuera tan solo el producto de nuestra ignorancia acerca de las causas últimas de la naturaleza (un planteamiento cuya asunción nos devolvería de forma recurrente a la figura del proveedor deífico). En su artículo ‘El desorden creador’ el químico afirmaba “Hasta el presente, el pensamiento ponía el acento sobre la estabilidad y el equilibrio. Ya no es así. El propio Newton sospechó la inestabilidad del mundo, pero descartó la idea porque la encontró insoportable. Hoy, somos capaces de apartarnos de los prejuicios del pasado. Debemos integrar la idea de inestabilidad en nuestra representación del universo.”

Esta proposición acerca de la contingencia de las construcciones artificiales es precisamente la que desarrolla Richard Rorty en su obra de referencia *Contingencia, ironía y solidaridad*, una obra publicada en 1989 mientras era Kenan Professor of Humanities en la University of Virginia. En ella el autor se centra en la *contingencia del lenguaje* para tratar demostrar la arbitrariedad tanto de la formulación como de la lectura de cualquier constructo.³⁶

Cabe destacar que la conciencia de un movimiento continuo de reensamblaje de la realidad, en un flujo incesante de adaptación a unas nuevas condiciones aunque sin finalidad última, fue recogido de alguna forma en los planteamientos desarrollados por el autor en la citada obra, derivados de la teoría de Louis Althusser (ya expuesta en esta introducción) al respecto.

Es oportuno destacar que la obra de Rorty, que constituye en varios aspectos el punto de arranque de esta tesis, “supone el reconocimiento de un contexto distinto donde se plantean nuevas preguntas.” (de Salas, 2009: 84) La arquitectura deberá asumir la responsabilidad de dar respuesta a esas nuevas cuestiones a través de una reformulación del proyecto capaz de incorporar la contingencia como cualidad esencial y positiva de sus planteamientos.

36. Si nos referimos al constructo como ‘construcción teórica’ o ‘categoría descriptiva’ (según la RAE, 23ª edición 2014), podemos entender que esta tesis considera el proyecto arquitectónico como *constructo formalizado* en el sentido de que el proyecto es examinado como la formalización de un posicionamiento teórico acerca de uno o varios parámetros arquitectónicos (como la materialidad, el programa, la estructura, la circulación, lo público y lo privado...)

3.2 Contingencias posibles : La contingencia en la historia del pensamiento occidental

La segunda parte de este primer capítulo es dedicada a la definición del *Concepto de Contingencia* en su aplicación a la disciplina arquitectónica. Sobre esta definición se fundamentará la relectura de ejemplos de la última parte de la investigación.

Para conseguir este objetivo, la tesis trabaja a través de una serie de aproximaciones sucesivas no necesariamente vinculadas en apariencia. El término *contingencia* es transmutado en otros de forma sucesiva, hasta en nueve ocasiones, para tratar de aclarar los límites de su definición aplicada. Se considera una tarea imprescindible ya que, como puede leerse en el desarrollo de este apartado, la bibliografía arquitectónica referida a este término se aproxima a él desde posiciones muy distintas y no siempre coincidentes.

La contingencia se opone así a términos aparentemente coincidentes y que ya han sido definidos con precisión en otras disciplinas (incluso en la arquitectura). El objetivo de este ejercicio es el de acabar definiendo la *contingencia en arquitectura* de la forma más precisa posible. Se propone todavía una construcción esencialmente teórica, aunque apoyada en la búsqueda de ejemplos propios. La voluntad última de este ejercicio es la de acercar el término a la disciplina arquitectónica, tras haberlo hecho reconocible, hasta incluirlo de forma indisociable en su práctica cotidiana.

Con la intención de introducir una estructura que refuerce la claridad de sus planteamientos, el apartado se organiza en tres partes que agrupan posiciones coincidentes en su acercamiento al término. Cada uno de los tres subapartados es complementario a los otros dos, no consecuente; aunque existe un orden secuencial referido a la coincidencia con el foco de interés de la investigación (desde menos hasta más coincidente). Se presentan así tres categorías de contingencia referidas a la forma arquitectónica: *contingencia autónoma*, referida tan solo a la arbitrariedad del lenguaje arquitectónico tanto en la producción como en la interpretación de sus objetos; *contingencia relacional*, referida al despliegue de la forma arquitectónica en el tiempo; y *contingencia probable*, referida a la definición potencial de estos objetos, de forma que sean capaces de asimilar las vicisitudes temporales.

ABIERTO.

Nuestro Universo, nuestros comportamientos, incluso nuestra actual comprensión del espacio y del tiempo, responden mayoritariamente a procesos dinámicos de desarrollo no lineal. (*Open: espacio tiempo información*, M. Gausa)

ACCIÓN.

En ambos casos, el mundo aparece como un campo de fuerzas manifiestas en lugar de geografías estáticas. En ambos casos, lo que parece estar en juego es la comprensión de un entorno fluido y móvil que requiere acción continua. (A. Picon en *La digitalización toma el mando*, L. Ortega)

ACONTECIMIENTO.

Estos fenómenos podían ser casi cualquier cosa: ataques de bombarderos o ejércitos, el estado de los suministros militares o las tendencias económicas. A veces eran “reales” y a veces meras hipótesis. Se estudiaban utilizando radares, mapas estratégicos y cartas de navegación en lugares como salas de control o del Estado Mayor. Al estrategia le importaban los acontecimientos y escenarios, fueran reales o simplemente posibles. (A. Picon en *La digitalización toma el mando*, L. Ortega)

AGUJEROS.

En cierta forma, aun cuando la arquitectura quisiera responder a un programa político o satisfacer necesidades sociales, no lo logrará nunca porque del otro lado, por fortuna, hay un agujero negro. Y ese agujero negro significa simplemente que las “masas” están allí de todas formas y no son en absoluto los destinatarios ni conscientes, ni reflexivos, ni nada; son un operador extremadamente perverso de todo lo que se ha construido. (*Los objetos singulares: arquitectura y filosofía*, J. Baudrillard)

AMBIENTE.

La forma específica de una planta o un animal está determinado no solo por los genes del organismo y las actividades del citoplasma que éstos dirigen, sino por la interacción entre la constitución genética y el medio ambiente. (*The Problem of Organic Form*, Edmund W. Sinnott)

**AMBIGÜEDAD
(Y AMBIVALENCIA).**

A partir del momento en que todo lo que se busca es ambiguo, ambivalente, reversible, aleatorio, ahí se acaba la modernidad. (*Los objetos singulares...*, J. Baudrillard)

3.2.1 Contingencia autónoma**Contingencia y arbitrariedad, Rafael Moneo**

En su discurso para el acto de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 2005, el arquitecto Rafael Moneo analizó la influencia de lo que él vino a llamar ‘arbitrariedad’ en la Arquitectura. “Pues, ¿no es sorprendente que el capitel corintio, el elemento por antonomasia de la arquitectura occidental, sea fruto del azar?” (Moneo, 2005: 14) Esa es la pregunta sobre la que el arquitecto español diserta a lo largo de una lección que recorre 25 siglos de creación en Arquitectura. La pregunta es planteada tras abrir el texto con una cita de *Los diez libros de Arquitectura* en la que Vitruvio narra el nacimiento casual de ese elemento.³⁷ A lo largo de la conferencia leemos una actitud de devoción hacia el arquitecto creador, capaz de hacer un edificio con cualquier forma, *a pesar de* la contingencia: “buena parte de la historia de la arquitectura puede ser entendida como el denodado esfuerzo que los arquitectos hacen para que se olvide aquel pecado original que la arbitrariedad implica.” (Moneo, 2005: 14)

Tras la introducción del tema a través del relato de la creación del capitel corintio (FIG. 1), Moneo da cuenta del afán del médico y biólogo francés Claude Perrault por convertir la arquitectura en una ciencia susceptible de ser practicada a través de la aplicación de *reglas positivas*, “capaces de infundir sentido a las construcciones.” (Moneo, 2005: 24)

Llegados a este punto, el autor introduce el planteamiento dicotómico del tratadista francés acerca de la belleza arquitectónica que, siempre según sus planteamientos, puede ser *positiva o arbitraria*. Perrault define la primera de las bellezas como aquella derivada de unos valores que considera absolutos, como por ejemplo la simetría entre las partes, mientras que la segunda es dependiente de las condiciones en las que el edificio se construye y es recibido.

Estas teorías derivarían en los tratados ilustrados cuyo objetivo fue el de convertir la arquitectura en una ciencia positivista que pudiera ser transmitida a través de las Academias. Uno de los ejemplos por excelencia es el

37. “Una muchacha corintia, de buena familia, dispuesta ya para sus esponsales, enfermó y murió. Tras el funeral, su sierva recogió en un cestillo las vasijas y las copas que la muchacha amó en vida y las llevó al monumento, dejándolas en lo más alto del mismo. Cubrió el cestillo con un ladrillo garantizando así el que sus pertenencias sobrevivirían tanto más que si el cestillo hubiera quedado abierto. Por caso, colocó el cestillo sobre una raíz de acanto que, a pesar de estar sometida al peso del cestillo, floreció en primavera con profusión de tallos y hojas. Los tallos al crecer, forzados por la presencia del ladrillo sobre el cestillo, se rizaron, formando volutas en los ángulos. Calímaco, a quién por la elegancia y el refinamiento de sus labras llamaban Catatechnos los atenienses, pasó frente al monumento y reparó en el cestillo y en las tiernas hojas. Atraído por el conjunto y la novedad de aquella forma, labró para los corintios columnas inspiradas en aquel modelo, fijando así las normas de sus proporciones”. (Vitruvio *Los diez Libros de Arquitectura*, Libro 4, Capítulo I. Agustín Blánquez (trad.). Editorial Iberia. Barcelona, 1955)

Precis des leçons d'architecture de J.N.L. Durand.³⁸ El razonamiento tras estos intentos, en palabras de Moneo, es el de que “la combinatoria parece garantizar una continua respuesta diversa y, sin embargo, no aleatoria” (Moneo, 2005: 28); una belleza absoluta, por lo tanto, que no sujetaría la arquitectura a modas pasajeras.

A continuación, Gaudí es el punto de arranque de un breve estudio sobre arquitectos cuya práctica durante el siglo XX mantuvo relaciones diversas con la definición de la forma de sus obras: desde la *forma obligada*³⁹ del arquitecto catalán hasta la *forma intuitiva* de Peter Eisenman. En ese viaje a través de los procedimientos de generación formal de la arquitectura moderna y contemporánea, Mies y Le Corbusier son tratados como los arquitectos que encarnan el paradigma de la “anti arbitrariedad arquitectónica.” Ambos construyen esa posición trabajando desde la abstracción, estructural en Mies, funcional en Le Corbusier. Según el criterio de Moneo, desarrollan una labor que les permite traducir esos parámetros, en principio parciales en la definición de la forma arquitectónica, en elementos de un lenguaje absolutamente necesario, un lenguaje universal. (FIG. 2)

Moneo utiliza el proyecto para la Ciudad de la Cultura de Galicia de Peter Eisenman como caso paradigmático en su discurso: el proyecto “donde esta actitud reverencial ante el origen arbitrario de la forma en arquitectura se hace más evidente.” (Moneo, 2005: 49)

El proyecto de Eisenman es pura arbitrariedad formal, justificada bajo analogías semióticas que vinculan su propuesta con la forma del casco antiguo de Santiago, o incluso con una venera, la concha que los peregrinos del Camino de Santiago llevan con ellos durante su viaje. (FIG. 3) Se trata en exclusiva de un ejercicio de manipulación de la forma, en el que el medio es leído como una estructura estable e inalterable en la que pueden ser insertados objetos igualmente estables e inalterables.

Aunque la cuestión sobre la ‘arbitrariedad en Arquitectura’ pudiera parecer vinculada a la contingencia tal y como se entiende en esta investigación (la relación de la arquitectura con lo incierto, a lo largo del tiempo), el discurso de Moneo se centra exclusivamente en la influencia del azar (de las decisiones aparentemente azarosas) en la determinación de las

AMPLIADA.

Eso fue lo extraordinario en la *vernissage* de la exposición de Issey Miyake, ya que cuando te ubicabas en la calle veías cómo una acción global se desarrollaba en ese lugar donde se exponían las cosas y que se había vuelto él mismo un objeto de exposición. (*Los objetos singulares...*, J. Baudrillard)

ANDAMIAJES.

Una arquitectura verdaderamente emergente podría entenderse como un andamio ligeramente fijado que permitiese el cambio en torno a un número mínimo de puntos de anclaje, anticipando la participación de múltiples agentes. (S. Allen en *La digitalización toma el mando*, L. Ortega)

ARCOS DE DESARROLLO.

La forma puede definirse como un encuentro duradero. (...) la forma de la obra de Gordon Matta-Clark o de Dan Graham no se reduce a “cosas” que estos dos artistas “producen”; no es el simple efecto secundario de una composición, como lo desearía una estética formalista, sino el principio activo de una trayectoria que se desarrolla a través de signos, de objetos, de formas y de gestos. (*Estética relacional*, N. Bourriaud)

38. Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) defendió en su *Precis des Leçons* que la arquitectura era una cuestión de composición, para lo cual él prescribía los “Elementos de los edificios” en la primera parte de su obra, seguida de la “Composición en general”, en la que dictaba las reglas compositivas que debían regir esta práctica.

39. Dice Moneo sobre Gaudí: “La forma se genera desde procedimientos constructivos que hacen de la geometría su soporte y, siguiéndolos, la forma aparece como algo inesperado y novedoso. Puede que el arquitecto vislumbrara dichas formas, pero lo cierto es que una vez que entendemos el modo en que se generan se nos presentan como obligadas.” (Moneo, 2005: 29)

FIG. 1. Detalle de grabado, ilustrando la creación del capitel corintio, de Fréart de Chambray, "Parallèle de l'Architecture Antique et de la Moderne", París, 1650. Escaneada del libro MONEO, Rafael. *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura : discurso*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005. p. 13

FIG. 2. Maison Dom-Ino, 1914. Escaneada del libro LE CORBUSIER. *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Gustavo Gili, D.L. 1971. p. 24

FIG. 3. Diagrama de generación de forma de la Ciudad de la Cultura de Galicia, 1999. Escaneada del libro DAVIDSON, Cynthia (ed.) *Tras el rastro de Eisenman: Peter Eisenman obra completa*. Madrid: Akal, 2006. p. 309

formas de los edificios que la arquitectura produce. El interés de Rafael Moneo al hablar de incertidumbre (a partir del concepto de arbitrariedad) no atiende a la indefinición del medio en el que los edificios se insertan, ni al comportamiento de esos edificios frente a esa incertidumbre. Al contrario, el autor se centra exclusivamente en el papel de lo azaroso en lo que él entiende como el inicio del proceso de proyecto, un proceso de diseño lineal de pulido y justificación de gestos, en el que la determinación de la forma adquiere un peso fundamental.⁴⁰ Moneo reflexiona sobre la capacidad del arquitecto para justificar (o por lo menos hacer viable) la forma con la que trabaja. Estamos ante una contingencia sesgada, que tiene su inicio y su fin sobre el tablero del estudio de arquitectura y que no atiende a los avatares externos a la disciplina que afectan a ese proceso. Frente a ella, existe un acercamiento disciplinar que entiende la contingencia como aquella incertidumbre a la que tiene que hacer frente el objeto finalizado, cuando ya ha acabado el proceso de diseño y son puestas a prueba sus propiedades y por tanto su capacidad para dar respuesta al entorno, inestable e incierto, en el que se inserta.

La actitud de Moneo, explicitada en su discurso *Sobre el Concepto de Arbitrariedad en Arquitectura* guarda todavía una estrecha relación con la voluntad moderna de apartar lo azaroso y contingente de la práctica arquitectónica. Las posturas de Le Corbusier y Moneo frente a las vicisitudes fuera del control del arquitecto son muy cercanas. El primero es citado como el arquitecto que más pretende huir de lo arbitrario, y se afirma de su obra que “puede que desde el gótico ningún lenguaje arquitectónico haya pretendido estar tan distante de lo arbitrario.” (Moneo, 2005: 31) La voluntad de Moneo es la misma. En el párrafo final de su discurso alza un alegato firme que aclara su pretensión de construir una arquitectura que no puede permitirse bajar la guardia en su lucha frente al “fantasma de la arbitrariedad.” (Moneo, 2005: 56)

Solo en esta clave, exclusivamente centrada en el proceso disciplinar de definición de la forma, podemos entender una afirmación como que “la última arquitectura, aquella con la que el siglo despierta, parece una vez más querer prescindir de toda arbitrariedad.” (Moneo, 2005: 55) Nada más lejos de la realidad. Si algo caracteriza a la arquitectura que se ha venido produciendo desde principios de la década de los 90 del pasado

ÁREAS DE IMPUNIDAD.

La contingencia, vista desde una perspectiva práctica, posibilita una exploración del horizonte de posibilidades en un área de la realidad aún no determinada. Esto quiere decir que la contingencia hace posible utilizar lo dado con vistas a un posible ser-diferente. (*Sobre el trato razonable con la contingencia histórica*, J. Rohbeck)

ASOCIAR, CONECTAR.

Hay una diferencia entre atar a un grupo de gente con una cuerda y decir que se relacionan, y señalar que todos ellos tienen los mismos padres. (*Traducciones*, R. Evans)

AZAR.

Frente a la historia teleológica que pretendía decirnos, de una vez por todas, quiénes somos y dónde reside nuestra esencia, la genealogía descubre que detrás de las cosas hay otra cosa bien distinta: no su secreto esencial y sin fecha, sino el secreto de que no tienen esencia, o de que su esencia fue construida pieza a pieza a partir de figuras que le eran extrañas. ¿La razón? Que han nacido de una forma del todo ‘razonable’: el azar. (*La recuperación de lo contingente: Foucault y Bourdieu*, O. Moro)

40. El discurso sobre el peso crucial de la ‘idea’ en el proyecto de arquitectura también resuena en la práctica profesional de Rafael Moneo, en palabras de Luis Fernández-Galiano, en su artículo ‘K de Kursaal. Dados en la arena: de la necesidad y el azar’ (Arquitectura Viva, núm. 69, nov-dic 1999) dice sobre la obra: “Al final, esta obra deslumbrante sitúa en la médula de la arquitectura el protagonismo de la idea. Los dos cubos inclinados y translúcidos tienen tal poder de convocar emociones y metáforas que cualquier decisión o accidente ulterior se subordina a esas piezas luminosas.”

BALIZAS**(MAPAS COMO BALIZAS).**

El cuerpo es continuamente cuestionado, confrontado, vestido, ocultado, puesto en coordenadas, revelado, en tensión con estos artilugios de medición y observación. (*Arquitectura de la indeterminación*, Y. Conde)

BANDAS

In this analogy, the bands across the site were like floors of the tower, each program different and autonomous, but modified and 'polluted' through the proximity of all others. Their existence was as unstable as any regime would want to make them. (*S,M,L,XL*, R. Koolhaas)

BLUR.

They have also developed a defense mechanism against surveillance in recent years: the effect of blur. Starting with their use of the "snow" of an unturned television in the installation *Non-Place*, and with the limbo spaces of airplane travel they later explored in *Jet Lag*, Diller + Scofidio have concentrated on the undefined by creating works in which one is never quite certain what one is seeing. (*Scanning: the aberrant architectures of Diller + Scofidio*, A. Betsky)

siglo es su toma de conciencia radical acerca de la presencia inevitable de cierto grado de incertidumbre tanto en su definición como en su uso. Un posicionamiento cuyo origen Moneo pudo seguir de cerca, ya que la exposición *Deconstructivist Architecture*, que fue inaugurada en el MoMA de Nueva York en 1988,⁴¹ mientras Moneo daba clases en Estados Unidos en la Harvard University, introdujo esta cuestión en el debate arquitectónico contemporáneo quince años antes de su discurso.

Contingencia y ambigüedad, Robert Venturi

Robert Venturi escribió su obra *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* (gracias a una beca de la Graham Foundation) en 1966, diez años después de la celebración del CIAM X que había supuesto la 'toma de poder' en los congresos de la voz abiertamente contestataria del Team X, y solo siete años después de la disolución del CIAM en 1959. No es descabellado considerar por tanto que Venturi estaba dando forma a una reacción crítica ante algunos de los postulados de la *modernidad ortodoxa* que a través de los CIAM se habían convertido en dogma, especialmente en lo referido a la construcción moderna de la verdad y las respuestas unívocas que se derivaban necesariamente de ella⁴² en una relación causal y de resultados supuestamente predecibles.

Frente a esos planteamientos, Venturi construye su tesis sobre la base del reclamo de una mirada no excluyente a la realidad que permita la elaboración de respuestas inclusivas desde la arquitectura. El autor considera que, si somos capaces de reconocer que la realidad tiene muchas capas y que no nos supone ninguna ventaja posar sobre ella una mirada excluyente, los objetos que se proyecten para esos lugares necesariamente ofrecerán respuestas más complejas.⁴³ Podemos leer *Complejidad y Contradicción*, por tanto, como un alegato en favor de la profundidad, como la construcción de un nuevo posicionamiento en contra de los mensajes simplificadores a través de los que la modernidad arquitectónica operó. Venturi adopta una postura voluntariamente despreocupada por la pureza de la lectura, tanto de la que la arquitectura hace como de la que de la arquitectura se hace. A partir de ahí, desarrolla su posición descomponiendo los elementos arquitectónicos que a su juicio construyen obras ejemplares de esa arquitectura

41. Sobre la importancia de la exposición comisariada por Philip Johnson y Mark Wigley en la definición de los planteamientos expuestos en esta tesis, ver 5.1 *Marco temporal de redescubrimiento*.

42. Al respecto, Venturi afirma: "Los arquitectos modernos ortodoxos han admitido la complejidad insuficientemente o inconsistentemente (...) En su papel de reformadores, abogaron puritanamente la separación y la exclusión de los elementos, en lugar de la inclusión de requisitos diferentes y sus yuxtaposiciones." (Venturi, 1972: 27)

43. "Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez." (Venturi, 1972: 27)

contradictoria y compleja que pretende poner en valor, en una operación paradójica de la que es plenamente consciente.⁴⁴

Venturi estructura su obra en diez capítulos, más una última parte algo deslavazada y que dedica a hacer un repaso de algunas de sus obras y proyectos. Tras una introducción que pretende sentar las bases de la necesidad de ruptura frente a la forma de operar que había mostrado la *modernidad ortodoxa*, el texto describe (e ilustra con profusión) una serie de características y elementos a través de los que la nueva arquitectura de la complejidad y la contradicción podrá ser puesta en práctica. (FIG. 4)

En esencia, Venturi se dedica a lo largo de la obra a aportar ejemplos en los que la significación de los elementos que construyen la arquitectura presenta lecturas intencionadamente ambiguas. En palabras de Yago Conde, “Venturi se concentra en describir situaciones de contraste paradójico”⁴⁵ que ilustran su firme defensa de lo ambivalente en cualquiera de los aspectos que construyen la arquitectura. En este sentido, es interesante señalar cómo en el capítulo *El fenómeno “lo uno y lo otro”*, la propiedad ambigua es extendida “a niveles distintos de programa y de estructura.” (Venturi, 1972: 38) Ya no son solo los componentes lingüísticos los que pueden ser leídos de forma compleja, como de alguna forma ocurría con el discurso de Moneo sobre la arbitrariedad, sino que esa lectura no directa puede ser aplicada también sobre capas no visibles de la arquitectura. Venturi muestra un interés incipiente sobre la complejidad funcional de ciertos programas nuevos para su época, que empieza a hacer patente la necesidad de edificios capaces de ofrecer respuestas desde niveles que operen más allá de aquellos que afectan solo a su significante. (FIG. 5)

El capítulo más largo del libro de Venturi se refiere a la unidad de la obra. Bajo el título *El compromiso con el difícil conjunto*, no deja resquicio de duda respecto de su compromiso con la unidad expresiva de los edificios cuando afirma que “intrínseco a una arquitectura del antagonismo es el todo inclusivo.” (Venturi, 1972: 164) *Complejidad y contradicción en la Arquitectura* es una obra preocupada esencialmente por los significados de unas obras autorreferenciadas y unitarias. Aunque el objeto arquitectónico venturiano sigue empezando y acabando en sí mismo,

CAPAS.

The layering is not unlike the experience of a high-rise building, with its superimposed floors all capable of supporting different programmatic events, yet all contributing to a summation that is more than the accumulation of parts. (*S,M,L,XL*, R. Koolhaas)

CATÁLOGO.

La arquitectura, materializada literalmente en la maqueta, queda a disposición de que llegue el lector y comience a descifrar el sentido que tienen la superposición de formas e imágenes. Topografía, ciudades, edificios, etc., se confunden al quedar registrados a un tiempo en la maqueta. (*Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, R. Moneo)

CIRCUITO.

Esa transparencia relativa, que es en principio la forma del intercambio artístico, le es insoportable al beato. Se sabe que cualquier producción, cuando llega al circuito de los intercambios, toma una forma social que no tiene ya nada que ver con su utilidad original: adquiere un valor de intercambio que cubre y esconde en parte su ‘naturaleza’ primera. (*Estética relacional*, N. Bourriaud)

44. “El análisis incluye la descomposición de la arquitectura en elementos, una técnica que uso frecuentemente aunque sea la opuesta a la integración, que es el objetivo final del arte. No obstante, por paradójico que pueda parecer, y a pesar de las sospechas que puedan tener muchos arquitectos modernos, tal desintegración es un proceso que está presente en toda creación, y es esencial para su comprensión.” (Venturi, 1972: 19)

45. “Robert Venturi, en *Complejidad y contracción en la arquitectura*, se interesa por una cierta imprecisión del significado, especialmente en los capítulos 3, *La ambigüedad*, y 4, *Niveles contradictorios: el fenómeno de ‘lo uno y lo otro’ en la arquitectura*. Sin embargo, se concentra en situaciones básicamente de contraste paradójico, diferentes significados fijos normalmente contradictorios que se articularían a través de las conjunciones o con una interrogación (La villa Savoie ¿es una planta cuadrada o no?) o con un “aunque” (La casa Shodan de Le Corbusier es cerrada aunque es abierta). Nos encontramos pues ante niveles contradictorios pero que no son necesariamente indeterminados.” (Conde, 2000: 60). Es significativo que Yago Conde no haga ninguna referencia al capítulo 5 de la obra, aunque sea literalmente una “continuación” del capítulo anterior, ya que en este quinto Venturi desarrolla su teoría del “elemento de doble-función” que, en sus propias palabras, “recalca más las dobles funciones que los dobles significados.” (Venturi, 1972: 51) Al respecto de la relación de la tesis de Conde con la significación, y por lo tanto con la obra de Venturi, ver el siguiente subapartado de esta tesis.

FIG. 4. Planta de la Villa Savoya de Le Corbusier en Poissy, 1929. Escaneada del libro VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1966. p. 20

FIG. 5. Imagen de la casa Shodan de Le Corbusier en Ahmedabad, 1951. Escaneada del libro VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1966. p. 23

FIG. 6. Cuadro *La Flagelación de Cristo*, de Piero della Francesca, ca 1455-60. Escaneada del libro VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1966. p. 88

debemos reconocerle la inclusión de un nuevo foco de interés: el lugar de la Arquitectura. Venturi cree fundamental introducir este aspecto en el discurso arquitectónico porque lo ha dotado de complejidad. El emplazamiento es despreciable y carece de sentido proyectual cuando es leído como un espacio unívoco que actúa como telón de fondo del objeto. (FIG. 6) Pero adquiere un peso crucial desde el momento en que es revelado como un lugar profundo, producto de la superposición de capas diversas que resuenan a distintos niveles con el objeto que se emplaza sobre él.

“La ambigüedad válida fomenta la flexibilidad útil.” (Venturi, 1972: 53) Venturi es capaz de leer cierta capacidad de respuesta ante la contingencia en su tesis, pero no se refiere a ello como potencial de respuesta ante lo imprevisto sino como a la opción de definir varios escenarios para el mismo objeto. Seguramente ello es debido a que faltan todavía casi treinta años para que la filosofía y la sociología describan un problema para el que él apunta solución. Pero el caso es que Venturi nos habla de una arquitectura que sabe exactamente a qué se refiere cuando se define a sí misma, incluso a medio plazo. Tal y como ocurre en la modernidad ortodoxa que es blanco de su crítica, todas las vías de lectura sobre el objeto venturiano están establecidas a priori por más que la imagen que nos ofrece sea ambigua. La imagen ha pasado de ser única a ser doble, y ha adquirido esa característica construyéndose a través de la superposición de lecturas aparentemente contradictorias: aquello que la imagen es y aquello que la imagen muestra. Pero no hay ahí respuesta ante la contingencia. Los cambios de entorno no la harán mutar más allá de lo que su autor ya había previsto para ella. La arquitectura de “lo uno y lo otro” acaba resultando más profunda, pero tan estable como aquella arquitectura a la que Venturi pretende enfrentar su disertación.

La tesis de Venturi plantea un problema que es todavía estrictamente disciplinar, que empieza y acaba en la arquitectura, en tanto que se trata de una cuestión que afecta más al significado del objeto que a su capacidad de respuesta operativa ante su entorno. Y es así porque el arquitecto norteamericano considera que todavía será capaz de desentrañar la verdad de los lugares, aunque ésta ya haya sido reconocida como compleja y contradictoria, ambigua. Venturi rechaza la simplificación, y ése es un paso importante, pero está convencido de que seremos capaces de reconstruir

COLLAGE.

In their own ways, and for their own reasons, postmodernist and deconstructivist architects disturbed the purity of modernist form by combining formal elements to create new hybrids. (*Architecture depends*, J. Till)

CONTAINER.

To generate density, exploit proximity, provoke tension, maximize friction, organize in-betweens, promote filtering, sponsor identity and stimulate blurring, the entire program is incorporated in a single container, 43 x 43 x 58 meters. (*S,M,L,XL*, R. Koolhaas)

CONTEXTO.

No se podría negar toda fuerza de persuasión a la idea de que el control y la dominación del contexto valen por sí mismos más que su ausencia. (*La condición postmoderna*, J.F. Lyotard)

CONTRATO.

Noritoshi Hirakawa produjo formas a partir de encuentros provocados: por ejemplo, para su exposición en la galería Pierre Huber en Ginebra (1994) publicó un aviso a fin de contratar a una joven que aceptara viajar con él a Grecia; su estadía en ese país constituiría el material de la exposición. Las imá-

genes expuestas siempre fueron el resultado de un contrato específico establecido con su modelo, que no estaba necesariamente en la foto. (*Estética relacional*, N. Bourriaud)

DATOS Y/O REALIDAD.

Brett Steele (...) distingue entre los que él denomina partidarios del diagrama y los del proceso. Si los primeros entienden su actividad como expansiva, contextual y gestora de datos, los segundos operan de modo más introspectivo, manifestando un interés especial por la investigación topológica. (*La digitalización toma el mando*, L. Ortega)

DEMOLER.

For me, it was a first demonstration of the capacity of the void –of nothingness– to “function” with more efficiency, subtlety, and flexibility than any object you could imagine in its place. It was a warning that –in architecture– absence would always win in a contest with presence. (*S,M,L,XL*, R. Koolhaas)

DERIVA.

The really experimental direction of situationist activity consists in setting up, on the basis of more or less clearly recognized desires, a temporary field of activity favorable to these desires. (*S,M,L,XL*, R. Koolhaas)

los entornos en los que la arquitectura se emplaza asumiendo un margen de error muy pequeño si somos capaces de unir sin pudor las verdades contradictorias que las construyen. *Complejidad y contradicción* propone lecturas complejas de problemas reconocidos y reconocibles (ya sean programáticos o de lugar).

Sin embargo, Venturi apunta a la posibilidad de que la forma arquitectónica tenga más de una lectura, sea más de una cosa, quede pendiente de completarse.⁴⁶ Éste es el hilo del que esta investigación *Sobre el Concepto de Contingencia en Arquitectura* quiere tirar, haciendo de ella una afirmación necesaria por un lado y tratando de maximizar su operatividad por el otro. “Doy la bienvenida a los problemas y exploto las incertidumbres.” (Venturi, 1972: 25)

Contingencia e indeterminación, Yago Conde

La indeterminación de los límites disciplinares constituye el interés central de la tesis desarrollada por el arquitecto Yago Conde en su obra *Arquitectura de la indeterminación* (publicación póstuma de lo que fue su Tesis Doctoral⁴⁷). En ella Conde sostiene que, si en su momento las vanguardias críticas⁴⁸ fueron capaces de hacer saltar por los aires las fronteras de las artes para producir obras “que han afectado profundamente el estatus del objeto y la práctica artística” (Conde, 2000: 41), de la misma forma la arquitectura deberá ser capaz de replantearse la certeza de los bordes que separan aquello que le es propio de todo lo que le resulta ajeno. Por lo tanto, el interés sobre el que construye Conde su propuesta hace referencia a la indeterminación que afecta a los límites de las disciplinas encargadas del proyecto y la producción de objetos (la arquitectura entre ellas). Esencialmente, la investigación se centra en el análisis de la influencia que esa condición desdibujada tiene sobre el proceso de formalización y lectura de esas obras.

La vanguardia artística de los años 20 del pasado siglo fue capaz de detectar que el paisaje indeterminado⁴⁹ en el que se desenvolvía no solo había disuelto los procesos válidos (los procesos validados por cada una de las disciplinas) de producción de sus obras sino que también, y como consecuen-

46. “Un edificio también puede ser más o menos incompleto en la expresión de su programa y su forma.” (Venturi, 1972: 165)

47. La tesis, dirigida por Josep Quetglas, fue leída en el Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB) de la Universidad Politécnica de Cataluña (UPC) en abril de 1994.

48. Así es como se refiere Conde a la vanguardia artística de los años 20 del siglo XX formada por movimientos como el expresionismo, futurismo, surrealismo o dada.

49. Indeterminado en el mismo sentido en que lo utiliza Conde a lo largo de su investigación: “*Determinare* significa ‘limitar’, ‘Poner límites’. *De* significa ‘desde’ y *terminare* significa ‘limitar’. Por tanto, la indeterminación estaría relacionada con aquello que no tiene los límites acotados, definidos, especificados.” (Conde, 2000: 61) Se refiere por lo tanto a un entorno en el que los límites artísticos, pero también sociales o culturales se vuelven borrosos.

cia, los códigos de interpretación lingüística de esas mismas obras se veían cuestionados. Y ese es el eje central de la tesis de Conde: desentrañar las “nociones con las que abordamos los problemas de significado” (Solá-Morales, 2000: 9) entendiendo “esta ‘indeterminación’ como un cierto estado de suspensión de la significación precisa del objeto, producto del replanteamiento de los límites en que éste se inscribe.” (Conde, 2000: 41)

La obra de Conde supone un esfuerzo continuado por establecer vínculos entre los distintos fragmentos que la construyen, desde una investigación más académica acerca de tres obras concretas del movimiento dada (en ‘Construcción-destrucción: alrededor de dada en Berlín’) hasta las memorias de sus propios proyectos (‘Algunos ejercicios propios’) pasando por una colección de artículos relatando algunas de sus experiencias docentes (‘Proyecto e intertextualidad, revisión de las vanguardias en el aprendizaje de la arquitectura’).

En su desarrollo, la obra nunca llega a despojarse completamente de su voluntad original de convertirse en un libro temático sobre la posvanguardia desde el movimiento dada.⁵⁰ Sin embargo, en sus capítulos iniciales y especialmente durante su planteamiento, la tesis de Conde señala cuestiones que apuntan directamente al campo que es de interés para la presente investigación: el análisis de una acción proyectual consciente de la incertidumbre en el que su disciplina opera. “El término ‘indeterminación’ sería aplicable en nuestro caso a diferentes situaciones y matices, atendiendo al cuestionamiento de los límites en el lenguaje y los objetos, la técnica y el proceso creativo, la disciplina como institución, la percepción visual y el efecto en sí de la producción.” (Conde, 2000: 61) De ese posicionamiento extraemos tres objetivos claros, que pueden desarrollar distintos aspectos derivados del interés de su tesis por la indeterminación: en primer lugar el borrado de los límites disciplinares⁵¹ (cada vez es más difícil definir dónde empieza y dónde acaba la arquitectura) y, derivados de esta primera cuestión, la indefinición de los procesos productivos por un lado y del procedimiento de lectura de las obras por el otro.

Conde desarrolla, especialmente en los dos primeros capítulos de su obra, una aproximación al *concepto de indeterminación en arquitectura* muy próxima a la idea de contingencia que esta tesis construye, tanto en su definición como en la exposición de las consecuencias que de ella se derivan.

DESPLAZAMIENTO / DESPLAZAMIENTO POR.

Del universo de la construcción del orden y del control del futuro, el trabajo se ha desplazado al ámbito del juego; el acto de trabajar se parece más a la estrategia de un jugador que se plantea modestos objetivos a corto plazo sin un alcance que vaya más allá de las próximas dos o tres jugadas. (*Moderinidad líquida*, Z. Bauman)

DESLOCALIZACIÓN.

Al principio, en *Pearlblossom Highway* te parece que estás fuera de la obra, sin embargo, nunca puedes estar demasiado tiempo fuera. Porque de hecho yo no pude ubicarme fuera de ningún área, tenía que acercarme. Tuve que subirme a una escalera para fotografiar el cartel de STOP. Estaba cerca. De alguna forma Van Eyck también tuvo que estar cerca de todo [al realizar el Políptico de Gante], incluso de los rincones más lejanos. (*El conocimiento secreto*, D. Hockney)

DESMATERIALIZACIÓN.

Ya no existe la primacía del proceso de trabajo sobre los modos de materialización de ese trabajo (lo opuesto al *process art* y el arte conceptual, que tendían al fetichismo del proceso mental en contra del objeto). En los mundos que fabrican los artistas de hoy los objetos son parte integrante del lenguaje. En

50. Ignasi de Solá-Morales hace referencia a esa voluntad cuando apunta: “Fue, finalmente, la apuesta, el riesgo asumido por él mismo, lo que le llevó a reunir conjuntamente estos materiales, aparentemente heterogéneos, abandonando definitivamente tanto el proyecto de un libro temático sobre la posvanguardia, a partir del hilo conductor del dada, como el intento de desarrollar sistemáticamente una teoría semiótica de la arquitectura”. (Solá-Morales, 2000: 8)

51. Queda clara esta cuestión cuando Conde apunta: “Ambos [Kurt Schwitters y John Cage] (cada uno desde su posición cronológica y artística) hacen del cuestionamiento del terreno donde su producción se inscribe uno de sus principales caballos de batalla. (...) Se hace difícil muchas veces distinguir bajo qué premisas de género se inscribe alguna de sus propuestas, dónde ha tenido lugar el acto creativo.” (Conde, 2000: 73)

cierta forma, un objeto es tan inmaterial como una llamada telefónica, y una obra que consiste en cenar una sopa, tan material como una estatua. (*Estética relacional*, N. Bourriaud)

DESPLIEGUE.

While *occupancy* describes appropriation modes that may eventually be incorporated in a design, its true potential lies in the designer's ability to anticipate such appropriation modes [*Jig*], either by putting a distinctive stamp on the ambiance of a space or through the precise deployment of structural components designed to facilitate or even to form the user's activities. (*Atelier Bow-Wow: a primer*, L. Stalder)

DESPUNTES.

El materialismo del encuentro se basa en la tesis de la primacía de la positividad sobre la negatividad (Deleuze), en la tesis de la primacía de la desviación sobre la rectitud del trayecto recto (cuyo Origen es desviación y no razón), en la tesis de la primacía del desorden sobre el orden (pensemos en la teoría del "ruido"), en la tesis de la primacía de la "diseminación" sobre la posición del sentido en todo significativo (Derrida), y en el brotar del orden en el seno mismo del desorden que produce un mundo. (*Para un materialismo aleatorio*, L. Althusser)

La arquitectura ya ha asumido la condición incierta de los límites de su disciplina. Esa batalla está ganada. La hibridización de disciplinas o la "intertextualidad", como la llama Conde, es una práctica cotidiana.⁵² Esa postura, en cualquier caso, se fundamenta en una concepción global de un escenario en el que la práctica arquitectónica se desarrolla, y sobre el que nos podemos apoyar. En varios fragmentos de la obra se apuntan cuestiones al respecto que son de enorme interés para la definición general del marco de esta investigación, y para la definición particular del *concepto de contingencia* que es objeto de este capítulo:

La arquitectura no tiene porqué reflejar un estado de caos que pueda existir en su exterior, en parte porque el caos tiene aspectos no sólo liberadores sino también intimidatorios. La fragmentación y la impredecibilidad no son necesariamente motivo de celebración. Incluso pueden actuar como motivos predeterminantes. Se apostaría aquí por una indeterminación liberadora (determinar sólo cuando sea necesario), no por una impredecibilidad coercitiva. (Conde, 2000: 82)

En esa toma de conciencia acerca de la incertidumbre de los entornos en los que la arquitectura opera, *Arquitectura de la indeterminación* coincide con la cuestión central de esta investigación⁵³, que pretende dar una respuesta activa a esa condición incierta. Leemos también una postura afín a los posicionamientos personales y activos en el acercamiento a esos mismo escenarios que sienta a la perfección las bases del acercamiento proyectivo al lugar que esta tesis propone.

Explica Conde que el título de su tesis se debe a que 'indeterminación' es el término que utilizó el músico norteamericano John Cage para explicar sus procesos de composición musical. Queda claro aquí el profundo interés por lo procesual de su acercamiento a lo indeterminado arquitectónico, que le lleva a analizar profusamente las relaciones entre la tecnología y el arte que hicieron posible las obras de la vanguardia crítica. Abierto el análisis de los procesos de producción, Conde aborda una cuestión que enlaza directamente con los objetivos de esta tesis cuando trata acerca de la relación entre precisión e indeterminación en la definición del objeto arquitectónico.⁵⁴

52. El hecho de que sea una práctica extendida no significa que se todavía una práctica considerada unánimemente como arquitectónica. En cualquier caso, esta tesis asume como completamente propia (y necesaria para la práctica contemporánea de la arquitectura) la 'intertextualidad disciplinar' expuesta por Conde.

53. Además de en su voluntad de abrir vías de acción para cada uno de los ámbitos de la disciplina arquitectónica desde los que desarrolla su texto: proyectual, investigadora o docente. Un planteamiento, en definitiva, "fuera de la convencional distinción entre teoría y práctica" en palabras de Solá-Morales.

54. En varias ocasiones se refiere Conde a la precisión como parámetro fundamental del trabajo con lo indeterminado. Por ejemplo cuando explica que: "Hay, sin embargo, una gran diferencia entre las dos actitudes: aunque en los dos casos haya una gran preocupación por la 'precisión' tecnológica, en Duchamp siempre queda espacio para la incertidumbre, la duda, las matemáticas y la ingeniería imposibles del objeto. La precisión de Diller y Scofidio es mucho más ingenieril, articulada tectónica y mecánicamente, dejando el estado de indeterminación para el efecto de esta maquinaria" (Conde, 2000: 168)

Conde hace referencia al collage, el ensamblaje, la notación, el mapeado, la transformación (frente a la analogía o el simbolismo)... como procesos de producción interdisciplinarios. Esta cuestión no nos ayuda a definir el *concepto de contingencia* sobre el que se desarrollarán los siguientes capítulos, ni es objeto de interés de la presente tesis. No interesan aquí los procesos de producción arquitectónica, interesan los resultados de esos procesos (en cada uno de sus niveles de lectura: estructural, programático, semiótico). Siendo conscientes de los límites borrosos que en algunos casos separan procedimientos de resultados en la práctica arquitectónica contemporánea, éstos siempre serán leídos por su operatividad, y no de forma autónoma. La intertextualidad de esos procedimientos es, nuevamente y como ocurría a nivel general, asumida como condición real y deseable.

Nuestra incapacidad para predecir de manera infalible la dirección en que serán leídas las formas que producimos es consecuencia directa de la condición incierta de los entornos a los que éstas son lanzadas. Como dice Conde, la arquitectura debe “ser consciente de que es imposible predecir la totalidad de la experiencia, la atención, la respuesta del espectador. Podríamos definir una arquitectura de la indeterminación como una arquitectura consciente de que será mirada dispersa, diseminada, pasivamente.” (Conde, 2000: 82) La condición abierta de significación de la obra arquitectónica es analizada extensamente por él en su obra, llegando a ser el objeto central de su atención. Esta propiedad es expuesta como consecuencia directa del difuminado de los límites entre disciplinas que, al borrar la filiación de los procesos de producción de sus obras suspenden también los códigos a través de los cuales éstas deben ser leídas. Asumiendo esta situación, no parece que la significación de la forma sea la única consecuencia que su indeterminación plantea. Las afectaciones estructurales o programáticas, como mínimo, también deberán ser tenidas en cuenta a la hora de estudiar las consecuencias de la arquitectura como respuesta ante la contingencia.

DETINDETERMINADO.

Constituye un saber ‘problemático’ y no ‘axiomático’, basado en un “modelo de devenir y de heterogeneidad que se opone a lo estable, lo eterno, lo idéntico, lo constante.” Cuando Panofsky propone todavía una ciencia de lo *compars* en busca de la ‘forma invariable de las variables’, Warburg propone ya esa ciencia de lo *dispars* que Deleuze y Guattari enfocan de manera dinámica: “No se trata ya exactamente de extraer constantes a partir de variables, sino de poner las propias variables en estado de variación continua.” (*Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestras?*, G. Didi-Huberman)

DIAGONALIZACIÓN.

The gap between the horizontal beams forms an indeterminate space in which everything is angular and joined by long diagonal ramps. (Z. Hadid at *Deconstructivist architecture*, P. Johnson)

DIAGRAMAS.

The diagram is an invisible matrix, a set of instructions, that underlies –and most importantly, organizes– the expression of features in any material construct. The diagram is the reservoir of potential that lies at once active and stored within an object or an environment (or in every aggregate or section of these). (S. Kwinter at *Atlas of novel tectonics*, J. Reiser)

54. En varias ocasiones se refiere Conde a la precisión como parámetro fundamental del trabajo con lo indeterminado. Por ejemplo cuando explica que: “Hay, sin embargo, una gran diferencia entre las dos actitudes: aunque en los dos casos haya una gran preocupación por la ‘precisión’ tecnológica, en Duchamp siempre queda espacio para la incertidumbre, la duda, las matemáticas y la ingeniería imposibles del objeto. La precisión de Diller y Scofidio es mucho más ingenieril, articulada tectónica y mecánicamente, dejando el estado de indeterminación para el efecto de esta maquinaria” (Conde, 2000: 168)

DIMENSIÓN.

La quinta dimensión sólo es posible cuando está presente la cuarta dimensión; sin la temporalidad, la idea de compromiso no tiene sentido.

(*Los modelos son reales*, O. Eliasson)

DISCIPLINA.

Querido señor, deje los detalles a las disciplinas piadosas, la literatura, la pintura, la música. El ideal de la Cartografía de la actualidad es claro; ofrecer una información rápida.

El hecho de que esa información a veces esté generalizada no significa que la sociedad moderna tenga que regresar al superado y romántico humanismo de pormenores. (*Atlas descrito por el cielo*, G. Petrovic)

DISPERSO.

Hoy, el “pegamento” es menos visible, ya que nuestra experiencia visual se ha vuelto compleja, enriquecida por un siglo de imágenes fotográficas y luego cinematográficas -que introdujeron el plano secuencia como nueva unidad dinámica- permitiéndonos reconocer como “mundo” una colección de elementos dispersos (la instalación por ejemplo) que no reúne ningún material unificador, ningún bronce. (*Estética relacional*, N. Bourriaud)

3.2.2 Contingencia dependiente

Contingencia e inestabilidad, Sanford Kwinter

Sanford Kwinter escribió en el año 2002 un artículo en el que incidía en la relevancia del tiempo para entender la práctica arquitectónica contemporánea. Una postura ilustrada en el trabajo de OMA, que es tomado como ejemplar en ese sentido a lo largo del texto. Para el crítico canadiense, la obra de Rem Koolhaas es paradigmática tanto en su atención al tiempo como objeto de estudio del proyecto, como en su capacidad para incorporarlo en su desarrollo. Hablamos, por supuesto, de *tiempo salvaje*.⁵⁵

“En ningún lugar existe la necesidad de abrirse uno mismo y adaptarse a una multiplicidad de dimensiones más crítica que en el combate aéreo.” (Kwinter, 2002: 71) Kwinter utiliza en su artículo ‘Volar con bala o ¿cuándo empezó el futuro?’ la metáfora del combate aéreo para aproximarse a la obra que OMA produce a principios de la década de los noventa (justo a continuación de la exposición de su obra en el MoMA en el marco de la exposición *Deconstructivist Architecture*). El texto narra cómo el combate aéreo requiere de una negociación espacio-temporal en permanente cambio, capaz de dar respuesta efectiva y casi instantánea a la inestabilidad del medio en el que se encuentra. Esta aproximación metafórica, quizá excesivamente barroca y retorcida en su forma pero certera en el fondo, es usada para acabar definiendo la postura del estudio holandés como “optimista” y afín al “peligro” en un planteamiento que enlaza de forma explícita con las propuestas de Zygmunt Bauman que señalan al ‘riesgo’ como la característica que mejor define la condición contemporánea.⁵⁶

Quizá pudiéramos llegar a escribir la historia de la Arquitectura como la de la progresiva asunción del riesgo: desde los niveles nulos de peligro de una arquitectura producida desde la composición de elementos definidos en tratados y tomados acríticamente de ellos, pasando por una rudimentaria toma de conciencia que ambicionaba suspender el peligro a través de la imposición de órdenes abstractos pretendidamente racionales y capaces de conformar el objeto arquitectónico tanto en su forma como

55. Para una definición más extensa del concepto, ver el capítulo 2. *Introducción. Tiempo salvaje* de esta misma tesis.

56. “Y no hay más que eso: incertidumbre. O como prefiere denominarla Ulrich Beck, riesgo, ese acompañante (¿o más bien perseguidor?) no deseado, inoportuno y molesto, pero inseparable e imprevisible -un espectro siniestro que flota sobre cualquier decisión.” (Bauman, 2005: 15)

en su uso, hasta la asunción contemporánea del peligro como condición primera de una práctica que sabe que solo alcanzará el éxito tras haber sido capaz de comprender las dinámicas “inseparables e imprevisibles” de los lugares en los que opera.

No queda duda de que ambos autores (tanto Kwinter como Bauman) hacen referencia a la misma condición de su tiempo cuando leemos en *Modernidad y ambivalencia* que “correr tras las cosas, atraparlas en pleno vuelo cuando todavía están frescas y fragantes es estar dentro de la corriente, es lo adecuado; en cambio, retrasar las cosas, fijar lo que ya existe es estar fuera, es lo obsoleto.” (Bauman, 2005: 15) De nuevo el vuelo como metáfora de una actitud consecuente con las particularidades de nuestro entorno contemporáneo. Ésta es justamente, de nuevo según el criterio de Kwinter, la postura del futuro. Una postura que él considera como opuesta al operar moderno⁵⁷ que “dibuja su forma (...) a partir del rígido metamundo de lo ideal, del desmedido maquinismo (naif) y de la geometría muerta. Este mundo cautivo, ciego a las dimensiones temporales, produce una arquitectura igualmente ciega.” (Kwinter, 2002: 69) El futuro se construye por lo tanto en un movimiento continuo que convierte en irrelevantes los intentos de posar sobre él objetos que no atiendan a esa condición cambiante.

La contingencia, tal y como es entendida en esta investigación, es resultado inevitable de la inestabilidad que autores como Bauman se han encargado de fijar como paradigma de lo contemporáneo. En este contexto se requiere de la arquitectura una altísima capacidad de adaptación, ya que “las formas arquitectónicas se despliegan en medios susceptibles de cambiar en cualquier momento, por lo que se convierte en requerimiento ineludible para ellas el ofrecer la máxima capacidad de fluctuación para ir encontrando su ajuste instantáneo.” (Soriano, 2009: 29) En este sentido, el artículo de Kwinter pretende mostrar la voluntad inequívoca del trabajo de OMA por inyectar en sus proyectos *potencialidad*. Potencialidad como actitud: atenta, precisa, ágil, consciente de sí misma y del entorno en que se inserta; la propiedad que se requiere de la arquitectura para asegurar su capacidad de respuesta ante las variaciones del medio.

OMA, en una actitud ante todo responsable frente al entorno en el que se desenvuelve, asume el riesgo como parte fundamental de su trabajo.

DISPOSICIONES.

Sus partituras gráficas, de hecho, organizan la disposición de los acontecimientos en el espacio, en su concentración o dispersión, ritmo, timbre, forma, volumen, etcétera. Son “mapas”, “cartografías” de acontecimientos. (*Arquitectura de la indeterminación*, Y. Conde)

DISTORSIÓN.

This is an architecture of disruption, dislocation, deflection, deviation, and distortion, rather than one of demolition, dismantling, decay, decomposition, or disintegration. It displaces structure instead of destroying it. (M. Wigley at *Deconstructivist architecture*, P. Johnson)

ENTRE (O ENTRE-DOS).

Según él, la forma, representada en una imagen no es otra cosa que la representación del deseo: producir una forma es inventar encuentros posibles, es crear las condiciones de un intercambio, algo así como devolver la pelota en un partido de tenis. La forma sólo puede nacer de un encuentro entre dos planos de la realidad. (*Estética relacional*, N. Bourriaud)

57. Una actitud que reconocemos en arquitectos como el chileno Juan Borchers cuando define la arquitectura como “el lenguaje de la inmovilidad substancial” (Al respecto ver MONEO, Rafael ‘Inmovilidad substancial’ en CIRCO. 24. Madrid, CIRCO M.R.T. Coop., 1995)

FIG. 7. Axonometría de la organización espacial interior del de Kunsthall de OMA, 1987. Escaneada del libro KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. Nueva York: The Monacelli Press, 1995. p. 430

FIG. 8. Estar interior con plataforma elevadora de la casa en Burdeos de OMA, 1994. Escaneada del libro KOOLHAAS, Rem. *OMA-Rem Koolhaas, 1987-1998*. El Escorial, Madrid: Croquis, 1998. p. 85

FIG. 9. Diagrama de ensamble de programa del Urban Design Forum en Yokohama de OMA, 1992. Escaneada del libro KOOLHAAS, Rem. *OMA-Rem Koolhaas, 1987-1998*. El Escorial, Madrid: Croquis, 1998. p. 211

En general, se trata de una postura capaz de reconocer en todo momento el terreno en el cual se está desarrollando su tarea. Comprendiendo de ese territorio tanto sus componentes estáticos como dinámicos con el objetivo de asegurar de forma permanente las posiciones y emplazamientos que agilicen y maximicen su capacidad de respuesta (y, en consecuencia, sus probabilidades de éxito).

El estudio holandés ha explorado en varias ocasiones la condición inestable de los entornos en los que opera su arquitectura como herramienta de proyecto. La terminal marítima de Zeebrugge, el Kunsthall de Rotterdam (FIG. 7) o la casa en Burdeos (FIG. 8) arrancan desde el reconocimiento de las condiciones inestables del lugar, sean éstas económicas, antropológicas o geográficas. Pero sin duda uno de los proyectos que trabaja de forma más explícita con la naturaleza incierta de su emplazamiento es el Urban Design Forum de Yokohama (1992). (FIG. 9) Ya desde la memoria se enuncia la voluntad de “investigar un urbanismo sin pretensiones de permanencia o estabilidad” (Koolhaas, 1995: 1210), lo que da una idea clara de su voluntad por trabajar con la contingencia. El proyecto consiste casi exclusivamente en el reconocimiento (y representación) de las distintas intensidades de ocupación que se dan en el área a lo largo de un día. Sobre este diagrama tiempo-uso, la propuesta de OMA trabaja en la re-programación de todas las horas libres, tanto durante los días de diario como durante los fines de semana, a través de una intervención construida mínima.

En definitiva, el proyecto funciona reconociendo las dinámicas del lugar para, a continuación, insertarse en ellas aprovechando las condiciones que ofrecen. Las variaciones de estado de esas dinámicas necesariamente reconfigurarán la propuesta. Una arquitectura informal y táctica que entiende que sus probabilidades de éxito no pueden depender de la certeza de sus predicciones tanto como de la precisión de sus prospecciones.

Nuestro reconocimiento (tanto si es directo como subrogado) de la inestabilidad de los escenarios en los que trabajamos, nos impide ya hacer de ellos lecturas simplificadoras y ventajistas. Estamos forzados a tomar compromiso con la realidad insertando en ella objetos arquitectónicos capaces de sacar su máximo provecho. La inestabilidad es la característica principal del medio que acoge a lo contingente, y debe ser utilizada como potencialidad latente de la arquitectura.

ENTROPÍA.

Architecture is subjected not only to the elemental forces of time (the weather, the physical decay) but also to the social forces of time (users, changing function, economic obsolescence). But this added entropy does not overrule the possibility of collaborating with it. In fact it reinforces it. The architect only starts what time and others continue.

(*Architecture depends*, J. Till)

ESPACIO-ESGRIMA.

The “instant” makes Flavin’s work a part of time rather than space. Time becomes a place minus motion. If time is a place, then innumerable places are possible. Flavin turns gallery-space into gallery time. Time breaks down into many times. Flavin’s destruction of classical time and space is based on an entirely new notion of the structure of matter. (R. Smithson en *Robert Smithson: The Collected Writings*, J. Flam)

ESQUEJES.

This is not, absolutely not, about the formal construction of aesthetic hybrids by mixing up two pure forms to make a third one, but about the social construction of hybrids rubbing together things and people, architecture and life.

(*Architecture depends*, J. Till)

ESTRATEGIAS.

En una vida regida por el principio de la flexibilidad, las estrategias y los planes de vida solo pueden ser de corto plazo. (*Modernidad líquida*, Z. Bauman)

ESTRUCTURA INFORMACIONAL.

En el equilibrio, la materia es ciega, mientras que lejos del equilibrio la materia capta correlaciones: la materia ve. Todo esto conduce a la paradójica conclusión de que el no-equilibrio es fuente de estructura. (*El desorden creador*, I. Prigogine)

EVOLUTIVO.

Time as decay or biological evolution is eliminated by many of these artists; this displacement allows the eye to see time as an infinity of surfaces or structures, or both combined, without the burden of what Roland Barthes calls the “undifferentiated mass of organic sensation.” (R. Smithson en *Robert Smithson: The Collected Writings*, J. Flam)

EXTENDERSE.

extend limits, generate possibilities (*S,M,L,XL*, R. Koolhaas)

El interés del proyecto de Koolhaas reside en su capacidad para proponer un acercamiento abierto al lugar, que forma parte de su propuesta de forma táctica y no justificativa, en un trabajo que centra sus esfuerzos en tratar de desvelar cuál es el comportamiento del lugar, no su esencia. Y ésta es la diferencia fundamental en la aproximación a los emplazamientos de la arquitectura contingente. Como expone Lyotard en *La condición postmoderna*, “la cuestión no es saber lo que es el adversario (la ‘naturaleza’); es saber a qué juego juega.” (Lyotard, 1984: 104) De esta forma, descubriendo a través de su representación diagramática las reglas que gobiernan la dinámica de un emplazamiento, la arquitectura puede insertarse en él maximizando su operatividad, utilizándolo de forma astuta.⁵⁸

Contingencia y potencialidad, Giorgio Agamben

Stéphane Mallarmé escribe en 1987 su poema *Un Golpe de Dados Jamás Abolirá El Azar* (en el original en francés *Un Coup de Dés J'abolira Le Hasard*). Un espacio sin tiempo, como se ha dicho alguna vez del texto, una estructura sin dirección que admite multitud de lecturas superpuestas. Todos los poemas que es *Un Coup de Dés* están, en potencia, en el escrito original de Mallarmé. (FIG. 10)

En el *Liber IV naturalium* de Avicena, el médico, filósofo y científico persa establece los tres grados de la potencia: la potencia material, que se refiere a la posibilidad de que mediante el desarrollo se pueda llegar-a-ser; la potencia posible, referida a la posibilidad de llegar-a-ser aquello para lo que ya se ha empezado a preconfigurar; y la potencia perfecta, referida a la capacidad plena de llegar-a-ser tan solo coartada por la decisión, por la voluntad. La tesis de Avicena, que puede ser leída como un desarrollo de la cuestión de la potencia y el acto ya expuesta por Aristóteles en el siglo IV a.C., ha llegado hasta nuestros días a través de la teorías que pretenden explicar la relación de la creación con lo incierto.

Por ejemplo a través del trabajo del filósofo italiano Giorgio Agamben, quien se ha cuestionado en sus escritos desde los años 70 el papel del arte en la construcción de la sociedad contemporánea basándose de forma explícita en

58. Sobre la astucia tal y como se introduce en este texto, Johannes Rohbeck ha escrito: “En mi opinión, el sentido de astucia remite a un dejar actuar las fuerzas de los diferentes sistemas para servirse de dicha dinámica. Dicho de otro modo, se trata de utilizar la dinámica propia de los sistemas sociales para dirigirlos en la dirección deseada.” (Rohbeck, 2009: 216)

las disquisiciones aristotélicas sobre la potencia. Para Agamben, una vez que el arte se despoja de su compromiso con la representación de las verdades compartidas por la sociedad en la que es creado, emprende una búsqueda de sentido a tientas, en un territorio en el que se ha desvanecido cualquier certeza. En un proceso parecido, la arquitectura contemporánea busca un nuevo estatuto que legitime sus acciones una vez que se ha tenido que desprender a la fuerza de su condición de guía para el progreso de la sociedad.

En este movimiento, el arte toma conciencia de no corresponderse ya a ningún *principio trascendente*, despojado de su contenido. “Todo lo que el espectador puede encontrar en la obra de arte está ahora mediatizado por la representación estética, la cual se convierte, independientemente de cualquier contenido, en el valor supremo y la verdad más íntima que explica su potencia en la obra misma y a partir de la obra misma.” (Agamben, 2005: 64) Lo mismo le ha sucedido a la arquitectura, que se ha liberado del uso como representación de sí misma (y de su cometido en el engranaje social) y se debe ya solo a su formalización instantánea.

Si para Agamben la vía de salida para el *arte sin contenido* es el de conformarse como estructura potencial capaz de dar respuesta a las demandas variables tanto del autor como del espectador y del crítico, lo mismo podemos reclamar para la arquitectura en la definición de su condición contemporánea. La principal cuestión referida a la potencia es su transición, o más bien su no-transición, al acto. Como cuenta Agamben, la potencia del violinista se manifiesta en su capacidad para no tocar el violín aún pudiendo hacerlo, lo que lo diferencia de quien no lo hace por no tener los conocimientos para ello. Igualmente, los objetos arquitectónicos contingentes estarán cargados estructuralmente con la capacidad para dar respuesta a aquellas condiciones inciertas que puedan sobrevenirle durante su vida útil.

Entendemos la estructura como aquello capaz de ordenar fragmentos, de forma que se establezcan entre ellos enlaces valiosos haciendo que el resultado sea más que la simple suma de partes. La característica fundamental de la estructura es su capacidad para vincular.

Entonces la estructura, como modo de relación entre sí de las partes que conforman la arquitectura contingente, se convertirá en el parámetro fundamental capaz de definirla.⁵⁹

FIGURA-FONDO.

El espacio en blanco no es espacio vacío; hay espacio vacío repartido por todo el campo. Si la composición clásica intentaba mantener relaciones claras entre figura y campo, que la composición moderna había perturbado mediante la introducción de un complicado juego de figura contra figura ahora, con las tecnologías digitales, tenemos que vérnoslas con las implicaciones de una relación fondo/fondo. (S. Allen en *La digitalización toma el mando*, L. Ortega)

FISURAS.

MA: Ma is all of the following: a slit, a distance, a crack, a difference, a split, a disposition, a boundary, a pause, a dispersion, a blank, a vacuum. One can say that its function is infinitely close to Derrida's *espacement* = becoming space. (S,M,L,XL, R. Koolhaas)

FORMA.

La historia de la arquitectura española es la de sus límites tecnológicos, económicos, sociales, culturales y políticos. Cada uno de estos factores estiran el proyecto arquitectónico acotando su forma. (*Formalismo puro: un repaso a la arquitectura moderna y contemporánea de España*, D. Bestué)

59. Todavía yendo más allá, Agamben habla de “la estructura como ritmo, como lo que hace posible que una cosa sea la que es” (Agamben, 2005: 161) para vincularla con la capacidad de ‘fluir’ de la obra de arte; lo que todavía acerca más su posicionamiento al discurso que se plantea en esta investigación.

FIG. 10. Poema de Stéphane Mallarmé *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* publicado en mayo de 1897 publicado inicialmente en el número 17 de la revista *Cosmopolis*. La composición tipográfica original es la que reproducen estas líneas.

FIG. 11. Planta de la casa en Tanggu, Tianjin (China) de Ryue Nishizawa, 2003. Imagen escaneada de *SANAA* (Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa) 1998-2004 : *océano de aire = ocean of air*. *El Croquis* 121/122.

FIG. 12. Croquis inicial del espacio interior de la Terminal Marítima de Zeebrugge de OMA y planta de acceso de vehículos, 1989. Imágenes tomadas de la página web de Office for Metropolitan Architecture. [ref. 29/05/2017, 01:15]. Web: <<http://oma.eu/>>

Un ejemplo muy clarificador de lo expuesto, por lo explícito en el uso de la estructura como forma de relación entre fragmentos cambiantes, es el proyecto de Casa en China de Ryue Nishizawa (Tianjin, 2003). (FIG. 11) La vivienda propuesta por el arquitecto japonés se soporta sobre un entramado de muros perpendiculares que construyen una secuencia de espacios sólo caracterizados por su tamaño y puestos en carga a través del mobiliario que permite su uso. La estructura propuesta por Ryue Nishizawa hace posible prácticamente cualquier cambio, siempre que atienda a las condiciones que precisamente esa estructura subyacente propone (e impone), y que se manifiestan esencialmente en una relación tangente entre programas.

La Casa en China de Nishizawa es paradigmática en cuanto arquitectura potencial, no predefinida, capaz de adaptarse a las contingencias a las que se vea sometida gracias a una estructura subyacente que le permite adaptar su forma (entendida como el modo en que algo ocurre, más que como la manifestación externa de ese suceso) atendiendo a las demandas a las que se vea sometida en cada instante. Arquitectura en modo de disponibilidad.

La potencialidad es condición imprescindible para el desarrollo de objetos arquitectónicos con capacidad operativa frente a la contingencia. Las formas contingentes lo son, precisamente, por poseer esa capacidad de poder-llegar-a-ser en función de las condiciones a las que se vayan viendo sometidas. Es precisamente la potencialidad lo que les permite reaccionar ante los cambios del entorno inestable en el que se emplazan. Todas las opciones son contenidas de forma simultánea y latente en la estructura de estas arquitecturas; que pasa a convertirse así en el elemento capaz de definirlas, exclusivamente a través de vínculos. Esos enlaces, dispuestos en función de las condiciones externas al objeto, se establecen entre los elementos que componen cada arquitectura de forma que ésta acaba siendo siempre más que la simple suma de sus partes. Podemos hablar así de la arquitectura como un sistema que adquiere su forma (condicionada por su estructura) en función de las presiones externas que recibe. Los cambios en el lugar, provocados o fortuitos, pero impredecibles en cualquier caso, resuenan en el objeto, que despliega nuevas configuraciones como respuesta gracias a la condición de potencialidad introducida en él durante el proceso de proyecto. El conflicto es gestionado a través de la potencia. Las modificaciones en las dinámicas del entorno en el cual se inserta permiten

FRAGMENTO.

El artista radicante construye de esta manera sus recorridos tanto en la historia como en la geografía. A la radicalidad modernista (que quería volver al origen para borrar el pasado-tradición y refundarlo sobre nuevos cimientos) sucede así una subjetividad radicante, a la que se podría definir como una modalidad nueva de representación del mundo: un espacio fragmentario, en que lo virtual y lo real se confunden, para el que el tiempo constituye una dimensión suplementaria del espacio. (*Radicante*, N. Bourriaud)

FUNCIÓN.

Sullivan's form-follows-function misled a century of architects into believing that they could really anticipate function. Churchill's ringing and-then-they-shape-us truncated the fuller cycle of reality. First we shape our buildings, then they shape us, then we shape them again -ad infinitum. Function reforms form, perpetually. (*How buildings learn: what happens after they're built*, S. Brand)

GENOMA.

Se ha hecho hincapié anteriormente en que el ADN no describe al fenotipo, sino que constituye la instrucción que describe el proceso

de construcción del fenotipo, incluyendo las instrucciones para la construcción de todos los materiales, su procesado y su ensamblaje. Todos estos elementos reaccionan en el entorno a medida que éste evoluciona y son capaces de modificarse respondiendo a condiciones como las disponibilidad de recursos alimenticios, etc. Este procedimiento es ambientalmente sensible. (J. Frazer en *La digitalización toma el mando*, L. Ortega)

GOMA DE BORRAR.

Through the parallel actions of reconstruction and deconstruction, such a city becomes an archipelago of architectural islands floating in a post-architectural landscape of erasure where what was once city is now a highly charged nothingness.. (*S,M,L,XL*, R. Koolhaas)

HOJALDRE (O HOJALDRADO).

Lugares estratificados: La diferencia que define todo lugar no es del orden de una yuxtaposición; tiene más bien la forma de estratos imbricados. Los elementos desplegados sobre la misma superficie son numerosos; se ofrecen al análisis; forman una superficie tratable. (*La invención de lo cotidiano*, M. de Certeau)

que la arquitectura se manifieste en uno u otro sentido gracias a la potencialidad de la que se le ha dotado durante el proceso de diseño. Dicho de otro modo, la casualidad será quien fuerce a la potencia a descubrirse.

Un segundo ejemplo, quizá menos explícito pero igualmente ilustrativo acerca de la capacidad de la estructura para contener de forma simultánea varias arquitecturas en un mismo objeto, latentes, es la propuesta para la Terminal Marítima de Zeebrugge de OMA (Zeebrugge, 1988). (FIG. 12) La propuesta de Koolhaas para este edificio se construye desde un discurso y unas representaciones metafóricas que nos hablan de la construcción forzada de un 'signo', capaz de erigirse como estandarte de las bondades de la conexión marítima entre las islas británicas y el continente europeo en el momento en que el Eurotúnel fuera construido. Más allá de lo expuesto por el estudio holandés en la memoria del proyecto (de las referencias a la Torre de Babel, de la mancha de tinta que recuerda el perfil del edificio frente al mar...), la terminal de Zeebrugge de OMA son dos terminales cuya manifestación -de la una o de la otra- se diseña de modo que dependa de la forma en que vaya a ser construida. La decisión política acerca del proceso de construcción que responda mejor a la voluntad del momento, determinará el despliegue de una terminal u otra. Artesanal, lenta, capaz de crear vínculos largos con la ciudadanía en un caso; o tecnológica, rápida, generadora de espectáculo en el otro.

Tratamos aquí de una contingencia referida al llegar-a-ser, que opera a favor del despliegue incierto de las condiciones a las que el objeto arquitectónico da respuesta (avatares familiares en el caso de la Casa en China o decisiones políticas en el caso de la Terminal de Zeebrugge). Es de esta forma que nos alejamos de las consideraciones meta-arquitectónicas de la *contingencia autónoma* expuestas anteriormente. No nos referimos ya a las semánticas contradictorias o a la arbitrariedad en el proceso de producción de la obra arquitectónica, sino a la capacidad efectiva de respuesta ante lo inesperado. En el planteamiento de esta investigación, la potencialidad se refiere plenamente -y ésta es una cuestión fundamental- a la capacidad de respuesta sostenida a lo largo del tiempo de la arquitectura.

Contingencia y ambivalencia, Zygmunt Bauman

En su obra *Modernidad y ambivalencia*, Zygmunt Bauman describe una realidad contemporánea en la que constantemente nos encontramos ante “ambientes extraños, donde son poco claros los significados de la mayoría de las cosas, y sus futuros, borrosos.” (Bauman, 2005: 11) La única vía capaz de hacer frente a esta ambivalencia de la realidad sin caer en posturas autodestructivas, pasa por la gestión de la incertidumbre. Bauman construye todo su discurso a partir de la descripción de la naturaleza artificial del concepto moderno de ‘orden’ así como de su condición voluntarista.⁶⁰ Expone la práctica moderna como aquella que actúa ordenando, en una actitud resuelta que deja tras de sí objetos determinados, coherentes, congruentes, compatibles, lógicos y racionales; pero ineficaces para la tarea que una realidad borrosa exige.

No resulta difícil vincular el afán por mantener la ambigüedad fuera de las condiciones que definen la realidad con algunas prácticas arquitectónicas contemporáneas esencialmente autorreferenciales, preocupadas más por el reconocimiento de su producción desde dentro de la propia disciplina que por su capacidad operativa fuera de ella. En su esfuerzo por comunicar de forma eficaz, estas arquitecturas buscan etiquetar su producción de forma unívoca, sin ambigüedades interpretativas, adscribiéndose a categorías (a menudo también artificiosas) más relacionadas con la construcción de una práctica comercialmente identificable que con el reconocimiento de las fuerzas contingentes que la construyen.

Incluso cuando reputadas carreras, como la de Alejandro Aravena o la de Shigeru Ban, vinculan abiertamente su producción a la condición temporal (y por extensión ambivalente) de sus arquitecturas, lo hacen adscritos a un discurso estético reconocible (el de la construcción precaria en los asentamientos autoconstruidos en un caso y el del material perecedero en el otro) que se esfuerzan por situar por encima de la cualidad indeterminada de sus objetos. Y es que la descripción de estas propiedades inciertas acercaría sus arquitecturas a producciones ambivalentes en el sentido en el que lo describe Bauman: “algo que al mismo tiempo nos atrae y nos repele, (...) a la vez malo y bueno, amenazante y prometedor” (Bauman, 2005: 12), lo que las haría entrar en conflicto con las pretensiones dependientes de lo comercial capaces de asegurar su reconocimiento. Existe todavía un

HUMOR.

Lo que comparte con el humor es el elemento de lo inesperado. (*Traducciones*, R. Evans)

ICEBERG.

La subjetividad de Guattari está determinada por un orden caótico y ya no, como era el caso para los estructuralistas, por la búsqueda de cosmos escondidos bajo las instituciones cotidianas. (*Estética relacional*, N. Bourriaud)

IMPERMANENCIAS.

Between the world and our idea of the world is a fascinating kink. Architecture, we imagine, is permanent. And so our buildings thwart us. Because they discount time, they misuse time. (*How buildings learn: what happens after they're built*, S. Brand)

INCERTIDUMBRE.

La sociedad es verdaderamente autónoma cuando “sabe que no hay significados ‘seguros’, que vive en la superficie del caos, que ella misma es un caos en busca de forma, pero una forma que nunca es definitiva ni eterna.” La seguridad de la democracia y de la individualidad no depende de la lucha contra las contingencias endémicas y la incertidumbre de la condición humana, sino de su reconocimiento

60. “Entre la multitud de propósitos imposibles que la modernidad se ha propuesto a sí misma y que hicieron de ella lo que es, destaca el del orden (en concreto y lo que es más importante, el del orden como propósito), como el menos posible entre lo imposible y el menos disponible entre lo indispensable; en realidad, como el arquetipo de todos los demás propósitos, y a partir del cual el resto aparece como simples metáforas de sí mismo. (...) El concepto de orden apareció en la conciencia sólo simultáneamente con el problema del orden, del orden como un asunto de diseño y de acción, del orden como una obsesión. Para decirlo sin ambages, el orden como problema surgió con el despertar de la actividad ordenadora, como una reflexión sobre las prácticas ordenadoras.” (Bauman, 2005: 23)

y de la decisión de enfrentar sus consecuencias. (*Modernidad líquida*, Z. Bauman)

INESTABLE.

En un mundo en el que las cosas deliberadamente inestables son la materia prima para la construcción de identidades necesariamente inestables, hay que estar en alerta constante; pero sobre todo hay que proteger la propia flexibilidad y la velocidad de readaptación para seguir las cambiantes pautas del mundo “de afuera.” (*Modernidad líquida*, Z. Bauman)

INFILTRACIÓN.

These techniques infiltrate buildings with the potential of random events, of unexpected singular factors, anomalies capable of undermining any conventions. (*Bioreboot: the architecture of R&Sie(n)*, G. Corbellini)

INFRAESTRUCTURAS.

The meaning of environmental unit encompasses the single structure plus its entire surroundings, regardless of whether these constitute an architectural ensemble, an infrastructure, or a landscape. (*Atelier Bow-Wow: A Primer*, L. Stalder)

riesgo mayor en la asunción de ese discurso que reconoce el peso de la contingencia y lo ambivalente: el del futuro de la arquitectura escapando de las manos de los arquitectos en el momento en que no sean capaces de defender su posición de poder capaz de discernir el orden del caos, de colocar las cosas en su lugar, de construir objetos unívocos y evidentes en la lectura que ofrecen de ellos.

En cualquier caso, la construcción de un relato que reconozca la ambivalencia de la arquitectura como producto al describirla, es imprescindible para la construcción de una práctica arquitectónica contingente.

Esa narración es la primera de las estrategias de lucha contra la ambivalencia que se pueden aplicar de la lectura de la obra del ensayista polaco, la segunda se refiere a “la insensatez de invertir tiempo y recursos haciendo un esfuerzo adicional en protegerlos [a los objetos] contra el desgaste y el rompimiento.” (Bauman, 2005: 16) Podríamos hablar en este caso de ‘lo autolimpiable como síntoma’. Existen propuestas, como la del edificio de viviendas Sapphire (Berlín, 2016) (FIG. 13) del estudio de Daniel Libeskind que, gracias a la introducción de una tecnología que mantiene siempre limpia la fachada del edificio, pretende hacer desaparecer cualquier manifestación del paso del tiempo, enfatizando una supuesta condición inmutable que las sitúa en una posición muy próxima en este sentido a la del discurso moderno dominante en la arquitectura de mediados del siglo XX.⁶¹ Frente a ella existen propuestas, como la del estudio Herzog & de Meuron para el almacén de Ricola (Mulhouse-Brunstatt, 1992), (FIG. 14) que entienden las manifestaciones del paso del tiempo sobre el objeto arquitectónico como una cuestión valiosa en sí misma, y que por ello son convertidas en material de diseño. Más allá de las memorias de los respectivos proyectos, la decisión acerca del vínculo con el tiempo (su suspensión en un caso, su aceptación desinhibida en el otro) reside en la solución constructiva de cada uno de los dos edificios. El tiempo es sintetizado en los detalles constructivos.

En la descripción de la modernidad que hace Bauman, la construcción de orden a través del establecimiento de categorías inequívocas es su principal cometido. Podemos leer una tentativa de deshacer el orden fijado por esas etiquetas unívocas en el análisis y producción arquitectónica inicia-

61. De la misma forma que la “Ley de Ripolin”, enunciada por Le Corbusier en 1925, proponía la búsqueda de la pureza del objeto mediante la aplicación de una pátina de pintura industrial de esmalte blanca sobre él.

dos por la posmodernidad arquitectónica y seguidos después, sin solución de continuidad, por el deconstructivismo de finales del siglo XX. Ambos movimientos trataron de construir su posición frente a una arquitectura del siglo XX -que reconocían operando a través de formas puras, como significantes unívocos- colocando frente a ella una ‘nueva’ arquitectura de la inestabilidad, ambivalente y contradictoria. Ambas líneas derivan de una cierta rebelión frente al idealismo ilustrado que pretende convertir la Arquitectura en una ciencia positivista. Prácticas que resultaron en híbridos (lingüísticos en un caso, formales en el otro⁶²) incapaces en cualquier caso de trabajar de forma efectiva en los entornos inciertos que solo son capaces de ilustrar a través de sus discursos y sus formas.

En cualquier caso, estas prácticas propias de la segunda mitad del siglo XX resultan cruciales para entender el despliegue de la arquitectura contingente que tendrá lugar a partir de la última década de ese mismo siglo y de la que esta investigación se ocupa.

La asunción de la condición ambivalente de la arquitectura como producto, tendrá como resultado una práctica dedicada a la construcción de extraños, entendidos como aquellas formas para las que no tenemos interiorizados juicios a priori. “El extraño no es amigo ni es enemigo; incluso, puede ser ambos; dicho de otro modo, no sabemos ni tenemos modo de saber cuál es su condición en un momento dado.” (Bauman, 2005: 87) Podemos vincular esta categoría a los *híbridos* de Latour en el sentido de que su mayor valor reside en su capacidad de vínculo. Esos lazos, necesariamente temporales, se establecerán a través de la arquitectura vinculando sus condiciones de contorno y formalizándolas.

Esas arquitecturas, conscientes de su dependencia temporal (y de la ambivalencia que de ella se deriva), construyen un espacio-entre el orden y el caos⁶³, despreocupadas tanto de su condición ambigua como de la imposibilidad de ser etiquetadas con certeza porque su naturaleza es capaz de transformarse bajo demandas cambiantes. En el extremo, no sólo trabajan conscientes de su condición variable, como propone Bauman, sino que se construyen entendiéndola como una virtud.

De la misma forma que el texto del autor polaco contrapone *la sociedad a la socialidad*⁶⁴, podemos colocar *lo arquitectónico* frente a *la arquitectura* en un esfuerzo por definir las cualidades estructurales que definen a esta última. Unas cualidades dependientes en su formalización de los avatares

INTERFAZ.

Architecture is an interface. Not just now: it always has been. The history of architecture is the history of the developments of that interface between reality, architects, and the users of their architectures. (MVRDV at VPRO, J. Salazar)

INTERFERENCIA.

Interferencia positiva es cualquier cambio en el universo ambiental que permite una expansión de acciones posibles, pero que no produce ninguna restricción de acciones posibles existentes. *Interferencia negativa* es lo contrario. (Traducciones, R. Evans)

INTERMEDIARIO.

The diagram serves here retroactively, as a ‘reading device’, or as a combusting engine that extracts information and energy from the environment by making it flow at an intermediate rate. (S. Kwinter at *Atlas of novel tectonics*, J. Reiser)

INTERMITENCIAS.

La desaparición de la que hablo, la que entraña el concepto de nulidad o el concepto de nada que evocaba al comienzo, es una forma de metamorfosis: una aparición-desaparición. (*Los objetos singulares: arquitectura y filosofía*, J. Baudrillard)

62. Jeremy Till expone la vinculación entre esos híbridos arquitectónicos y los híbridos propuestos en la teoría sociológica de Latour en los siguientes términos: “The formal production of hybrids has been underway in architecture for the past forty-odd years. In their own ways, and for their own reasons, postmodernist and deconstructivist architects disturbed the purity of modernist form by combining formal elements to create new hybrids. However, with both the historical collages of the former and the geometric distortions of the latter the hybrid game is played out on a strictly visual field, and one that privileges the internal obsessions of the architect in its exploitation of the aesthetic excess of the hybrid. Latour’s production of hybrids takes into account far more than the visual, acknowledging as it does the relationship of the nonhuman to the human -of things to their social context, of objects to subjects, of nature to politics, and so on.”

63. La dualidad entre el orden y el caos (como valores positivo y negativo respectivamente) configuran la aproximación moderna a la realidad según la definición que Bauman desarrolla en su texto.

64. Dos categorías que, siempre según la postura de Bauman, se desprenden del estudio de la obra del filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel. La socialidad se configura como “un espectáculo que cambia constantemente de actores que no conocen su papel de antemano; un espectáculo sin guión, director, ni productor aunque con garantía de ser facturado por siempre (...), el espectáculo no tiene principio ni fin; ni unidad de tiempo, espacio o acción, ni desenlace ni alguna conclusión escrita a priori. En cambio, se rompe en episodios que carecen de causa y consecuencia.” (Bauman, 2005: 249)

FIG. 13. Vista aérea del edificio Sapphire de Daniel Libeskind (Berlín, 2016). Imagen tomada de la página web del Studio Libeskind [ref. 29/05/2017, 01:45]. Web: <<http://libeskind.com/>>

FIG. 14. Alzado frontal del edificio para almacén de Riccola de Herzog & de Meuron, (Mulhouse-Brunstatt, 1992). Imagen de Margherita Spiluttini tomada de la página web afasiaarchzine.com. [ref. 29/05/2017, 01:45]. Web: <<http://afasiaarchzine.com/>>

temporales, y que por lo tanto pueden convertir sus productos en extraños ambivalentes para los que no seremos capaces de definir categorías cerradas a priori. “Vivir sin fundamentos, bajo condiciones de contingencia admitida” (Bauman, 2005: 39) pasa a ser condición de esta práctica.

Para su definición será necesaria en primera instancia la construcción de un relato propio de esa arquitectura contingente, alejado de aquél que utiliza la condición temporal de la arquitectura como un instrumento de propaganda. En su lugar, podemos levantar un relato que reconozca la virtud de trabajar definiendo la potencialidad estructural, lo que supone para la arquitectura la asunción de “la incómoda condición de ambivalencia” (Bauman, 2005: 12) en la que necesariamente se despliega. A continuación, lejos de las arquitecturas que pretenden detener el paso del tiempo a través de la puesta en suspenso de sus manifestaciones, debemos entender que tratar de mantener sus objetos en un estado invariable, ajenos a los avatares del paso del tiempo, supone un dispendio inútil en la construcción de una arquitectura de nuestro tiempo. En definitiva, habrá que reconocer la naturaleza necesariamente temporal de la arquitectura como producto y la condición ambivalente que de ella se deriva.

LÍMITE.

Dynamic boundaries, on the other hand, do not just divide two entities; they are entities themselves, and they may lie within a single space. They respond to human activity and even require human interference to function. By either triggering or inhabiting these boundaries, the people who move through them also define them. (*Immaterial ultramaterial: architecture, design, and materials*, T. Mori)

LINK.

Stirling parece querer decirnos que la estructura continua que persigue puede conseguirse enlazando la planta de una basílica con un teatro romano, con un castillo normando y con una torre carolingia, a los que da remate y contiene un bloque longitudinal que cabe entender como un edificio racionalista contemporáneo. La indiferencia de la planta frente a la función, frente al uso, es lo que aquí se afirma. (*Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, R. Moneo)

LUGAR DE LUGARES.

Se ocupan de formas más laxas de organización, que puedan ser juntadas, dismanteladas y reensambladas prácticamente de improviso:

se trata de una forma de montaje tan fluida que encaja con su visión del mundo que los rodea en tanto múltiple, complejo y escurridizo, y, por lo tanto, ‘ambiguo’, ‘confuso’ y ‘plástico’, incierto, paradójico e incluso caótico. (*Modernidad líquida*, Z. Bauman)

LUGARES.

Hoy es necesario fomentar este proceso de fabricación de lugares. Permite salir de las normas dimensionales, de tener ese exceso, eso superfluo que es indispensable e improgramable, que provoca la demasía, lo demasiado grande, lo demasiado alto, lo demasiado sombrío, lo demasiado feo, lo demasiado rígido, lo imprevisto, lo radical. (J. Nouvel en *Los objetos singulares: arquitectura y filosofía*, J. Baudrillard)

MALLAS.

El espacio absoluto es un exterior apenas más habitable que la hipermalla de una arquitectura totalitaria. Buscamos artefactos que garanticen las invariantes necesarias para proporcionar variables lo más adaptables posible. (P. Beaucé, B. Cache en *La digitalización toma el mando*, L. Ortega)

3.2.3 Contingencia probable

Contingencia y probabilidad, Gottfried Leibniz

En su propuesta de 1988 para el Aeropuerto Internacional de Kansai en Japón (FIG. 15) Bernard Tschumi propone un edificio que se construye a través de la yuxtaposición de tres partes programáticamente específicas: la doble banda, la ola y la losa. La propuesta pretende levantar un lugar complejo de intercambio a través de la simple adición de espacios potencialmente preparados para acoger ciertos usos en detrimento de otros menos probables.

La Teoría de la Probabilidad es un modelo capaz de parametrizar, de alguna forma, lo aleatorio. El filósofo y matemático alemán Gottfried Leibniz se encuentra en la base del desarrollo de esta teoría que establece el que posiblemente sea único campo que puede llegar a ser compartido por la contingencia y el positivismo, en la medida en que es capaz de evaluar la alternativa más probable en razón de las circunstancias dadas. Leibniz utiliza la metáfora de “la balanza de las apariencias”⁶⁵ para referirse a aquel instrumento capaz de evaluar las posibilidades de que algo acabe por suceder.

Leibniz trabajó desde la creencia de que la ciencia debía estudiar las constantes de los fenómenos, sus generalidades e invariables, en la búsqueda de un teorema general, de una solución general que fuera capaz de descartar, o por lo menos de hacer comprensibles, sus irregularidades. La probabilidad es, de alguna forma, el estudio de las constantes contingentes, de la *mitad necesaria de la contingencia* entendida ésta como el cruce entre necesidad y posibilidad. La probabilidad, a la que Leibniz se acercó a través de los juegos de azar, representa ya un grado de certeza. En *De conditionibus*, la obra en la que Leibniz aborda esta cuestión, propone una cuantificación numérica de la probabilidad, de forma que cuando un hecho es necesario, se le asigna como valor 1; cuando es imposible el valor es 0; y, finalmente, cuando el hecho que se parametriza es contingente le es asignado como valor una fracción, mayor en proporción a la cantidad de evidencias disponibles sobre que el hecho acabe ocurriendo. De esta forma, se establecen ‘grados de probabilidad’ numéricos, se cuantifica la contingencia.

65. “Si, como hacen los geómetras, ordenamos y demostramos los principales axiomas y si las experiencias estuvieran bien ordenadas y ligadas con los axiomas, creo que podríamos distinguir lo verdadero, lo probable y lo dudoso, y en las materias en que no se puede rebasar la probabilidad, bastaría con demostrar el grado de probabilidad y hacer ver de qué lado debe inclinarse necesariamente la balanza de las apariencias” (“Dialogue entre un politique sagaz et un pretre a la piete reconnue”, LH1, 1679, en Olaso, 1982: 227)

La probabilidad parecería relacionar directamente a Leibniz con su contemporáneo Claude Perrault cuando el tratadista afirma que “no me canso de repetir en toda ocasión, porque deseo que los otros estén tan convencidos como yo lo estoy, que no busco nada en esta ciencia que no sea razonable esperar, lo que lleva a identificar el conocimiento con lo probable.”

⁶⁶ Aunque Leibniz aboga por una probabilidad justificativa y no por una probabilidad performativa. Es decir, por utilizar lo probable como justificación de las decisiones tomadas y no como apremio por dotar al objeto de capacidad de respuesta ante lo posible.

La verosimilitud o facilidad de un hecho, que algo ocurra sea más o menos factible o deseable, tiene influencia en el acercamiento a la contingencia que aquí se propone. La arquitectura deberá ser capaz de dar respuesta a una contingencia ‘acotada’ a través del proyecto, y eso la aproxima en cierta manera a los ‘grados de probabilidad’ que introduce Leibniz en su obra. No podemos requerir de la arquitectura que sea capaz de lidiar con familias de contingencia de cualquier nivel a la vez, sin tener noción alguna de las posibilidades (heredadas o forzadas) de que los hechos ocurran. Esa sería una empresa capaz de bloquear cualquier voluntad proyectual. El hecho de que definamos el entorno en el que se inserta la arquitectura como inestable no le resta, en absoluto, especificidad. Por lo tanto no es descabellado demandar que los objetos se inserten en cada uno de esos contextos siendo capaces de dar respuesta a su contingencia particular, probable. Y en ese escenario de trabajo efectivo con la indeterminación, las lecciones de Leibniz resultan de gran utilidad.

El sociólogo francés Pierre Bourdieu expone, en un artículo publicado en 1980 en la revista *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, que ‘lo posible’ es acotado por condiciones de realidad hasta derivar en ‘lo probable’, unas condiciones de realidad que en nuestro caso podrán ser definidas como parte del proyecto de arquitectura. La historia, en el proyecto arquitectónico, no tendrá que ver con una aproximación aséptica a la genealogía del lugar, ni con su museización persiguiendo que se convierta en telón de fondo de obras magnánimas. La historia de los lugares de la arquitectura contingente tendrá que ver con la lectura oportunista de sus condiciones.

META REALIDAD.

Entretanto, la escritura de Robert Musil, concretamente *El hombre sin atributos*, atrae a quienes prefieren la ironía, a quienes les gusta lo fragmentario y lo contradictorio, y a quienes aprecian un lenguaje que reflexiona sobre sí mismo; “textura, no texto”, como Henri Lefebvre dijo en otro contexto. (P. Ursprung en *Eduardo Arroyo : Obra reciente*, E. Arroyo)

MODELO.

Hago que la construcción sea accesible a los visitantes con el fin de incentivar su conciencia de que cada obra de arte es una opción o modelo. De este modo, las obras de arte son sistemas experimentales y las experiencias de éstas no se basan en una esencia que se encuentra en las obras en sí, sino en una opción activada por los usuarios. (*Los modelos son reales*, O. Eliasson)

MOIRÉ (O MUARÉ).

The result is a series of ambiguous intersections between systems, a domain of complex events –a domain of play– in which the status both of ideal forms and traditional composition is challenged. Ideals of purity, perfection, and order become sources of impurity, imperfection, and disorder. (B. Tschumi en *Deconstructivist Architecture*, P. Johnson)

66. Según cuenta Rafael Moneo en la página 27 de su discurso *Sobre el Concepto de Arbitrariedad en Arquitectura*, citando a Perrault según lo recogido por Wolfgang Herrmann en la página 103 de su obra *The theory of Claude Perrault*. Zwemmer: Londres, 1971.

NOMBRAR.

Es mejor no asignar nombres o significados precisos durante el proceso de proyectar que sobredeterminen innecesariamente el resultado final, sino sólo asignaciones provisionales, conectables/cambiables. (*Arquitectura de la indeterminación*, Y. Conde)

OCUPACIONES.

La eficacia ocupa hoy el antiguo terreno de la erudición. (M. Gausa en *Jean Nouvel, la obra reciente 1987-1990*, J. Nouvel)

ORDEN.

Cuando las circunstancias retan al orden, el orden debería doblarse o romperse: las anomalías y las incertidumbres dan validez a la arquitectura. (*Complejidad y contradicción en la arquitectura*, R. Venturi)

PARTITURA.

El desarrollo de estos sistemas notacionales coincide con el desarrollo del concepto de “música indeterminada.” En música este concepto ha estado ligado primordialmente a los mecanismos de composición por procesos de azar. (*Arquitectura de la indeterminación*, Y. Conde)

La introducción del concepto de probabilidad permite ir un paso más allá en el acercamiento a la contingencia en arquitectura, al situarnos en un plano en el que el proyecto ya es capaz de definir campos de probabilidad y de hacerse responsable entonces de la acción del tiempo sobre los objetos que produce en función de la misma. La arquitectura abandona su voluntad de erigirse en *Arte del Juicio* para reformularse como *Arte de la Conjetura*.⁶⁷

Tal y como plantea Leibniz, esta tesis sugiere un acercamiento a las constantes del proyecto arquitectónico que le permiten dar respuesta eficaz a una contingencia probable, a un campo de disposiciones conocido y descrito desde el análisis riguroso de los datos a nuestra disposición. Aunque sin ninguna voluntad de domesticarla, como pudiera pretender el pensador alemán, porque ya hemos aprendido que ése sería un esfuerzo vano. Así, ya no tendremos arquitecturas constructoras de verdades sino formas arquitectónicas levantadas sobre “crepúsculos de probabilidad”⁶⁸ deseables y temporales.

El acercamiento a la realidad descrito supone todavía una aproximación determinista en que la probabilidad tan solo viene a sustituir (o a paliar) nuestra falta de información acerca de todos y cada uno de los parámetros que son causa de las consecuencias que estudiamos. Pese a ello, y en un giro que no se considera muy retorcido, se propone la posibilidad de trabajar con una probabilidad condicionada que suponga la construcción de unos límites borrosos para los futuros escenarios que pueda enfrentar la arquitectura, más que con una voluntad de convertirnos en augures de su futuro.

La probabilidad en arquitectura se transforma en instrumento operativo de proyecto cuando es capaz de acotar un campo de incertidumbres para el cual el proyecto tenga capacidad respuesta. La búsqueda de un estado ideal para el objeto es sustituida por la definición de una serie de principios conformadores que, en colisión con la condiciones de realidad del lugar, formalizarán la arquitectura. Al cambiar eventualmente esas condiciones, variará la formalización. Ahí radica la capacidad de respuesta operativa ante la incertidumbre. En esta arquitectura cualquier estado derivado de la contingencia a la que la forma arquitectónica se ve sometida es un estado deseable (y temporalmente final).

67. “Ante una situación contingente, hay que tomar decisiones que no vienen totalmente justificadas por el Arte de la Demostración o del juicio, sino que pertenecen al Arte de Conjeturar.” (Mora Charles, 2009: 157)

68. “Ph.1. El hombre se encontraría indeciso en la mayor parte de las acciones de su vida si no tuviera nada para conducirse cuando le falta un conocimiento certero. 2. Con frecuencia es necesario contentarse con un simple crepúsculo de probabilidad” (Leibniz, 1923 VI: 438)

Un claro ejemplo de esta estrategia es la propuesta para el Parque de la Villette de París de OMA, de 1982. (FIG. 16) Koolhaas plantea su propuesta como respuesta a una enumeración de “elementos deseables (...) no definitiva, que estará en constante cambio y ajuste durante su vida útil. Cuanto más en carga esté el parque, mayor será el estado de revisión perpetua en que se encuentre.” (Koolhaas, 1995: 921) Nos encontramos ante un diseño explícitamente indeterminado, planteado como la acumulación de bandas programáticas paralelas (y puntos y circulaciones y objetos significativos) cuya interacción será acordada a través del uso. En la definición táctica de cada uno de los elementos que configuran la propuesta, Koolhaas traza un campo de incertidumbre en el que los *grados de probabilidad* son determinados en función del tipo, el número y la posición de cada uno de los elementos que lo configuran. En la Villette de OMA pueden ocurrir muchas cosas, pero solo aquellas que el proyecto ha tenido la voluntad de señalar como probables a través de su construcción.

Contingencia y casualidad, Johannes Rohbeck

Con todo lo expuesto, la contingencia puede ser entendida como una característica positiva, esencialmente propositiva, en la construcción de relatos (tanto del relato de sucesos en la historia como del relato de objetos en la arquitectura). Ésta es en esencia la propuesta que el filósofo alemán Johannes Rohbeck desarrolla en su acercamiento al concepto, expuesto en un texto de 2009 titulado ‘Sobre el trato razonable con la contingencia histórica’. El autor construye un posicionamiento que, tras reconocer el peso ineludible de la contingencia en la construcción de su disciplina (la filosofía de la historia), propone convertirlo en una característica provechosa para su trabajo. Su postura es suscrita por esta investigación, que también persigue el “objetivo de liberar a la contingencia tanto de su carácter negativo como de la idea de algo deficitario. En otras palabras, revalorizar la contingencia dotándola de una intención práctica.” (Rohbeck, 2009: 211) La voluntad esencialmente instrumental de la tesis hace que el giro performativo propuesto por Rohbeck al tratar sobre el concepto de contingencia se convierta en punto de paso fundamental para su desarrollo.

PATCHWORK CITY.

There is considerable support for the view that brains are not logical machines, but highly cooperative, nonhomogeneous and distributed networks. The entire system resembles a patchwork of subnetworks assembled by a complicated history of tinkering, rather than optimized system resulting from some clean unified design. (*S, M, L, XL*, R. Koolhaas)

PAUTADOS.

Actualmente tenemos modelos disponibles para concebir orden, repetición y tipo, que no necesitan volver a hacer referencia a las nociones tradicionales de jerarquía y simetría. Un paisaje de información implica un nuevo sentido del todo, no limitado y completo, sino capaz de transformarse: abierto al tiempo y sólo provisionalmente estable. (S. Allen en *La digitalización toma el mando*, L. Ortega)

PIEZAS SUELTAS.

Terrace. The terrace is the space where people can enjoy the weather and the air of outside, even though its location is detached from the ground. This “room” -which can serve as a playroom for children, dining terrace for holidays, laundry room, etc.- is planned with the intention of introducing as much exterior space as possible into the living areas. (*Kazuyo Sejima in Gifu*, K. Sejima)

FIG. 15. Sección transversal del aeropuerto de Kansai de Bernard Tschumi, 1988. Escaneada del libro TSCHUMI, Bernard. *Event-Cities*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1994. p. 125

FIG. 16. *The Pleasure of Architecture*. Dibujo de Alex Wall durante su etapa como colaborador de OMA basado en los dibujos para el concurso del Parque de La Villete (Paris, 1982). La imagen forma parte del Alvin Boyarsky Archive y está tomada de su reproducción en la web Architexturez South Asia. [ref. 29/05/2017, 19:55]. Web: <<https://architexturez.net/>>. Imagen de la maqueta realizada para el concurso y tomada de la página web de Office for Metropolitan Architecture. [ref. 29/05/2017, 19:45]. Web: <<http://oma.eu/>>

Para conseguir su propósito, Rohbeck propone una nueva definición para el concepto de contingencia basada en la superación de las connotaciones esencialmente negativas que lo relacionan con una falta de conocimiento de las causas de cualquier suceso. En este nuevo escenario casualidad y contingencia dejan de ser términos equivalentes que describen cualquier acontecimiento imprevisto, para pasar a ser términos complementarios que permiten trabajar con la incertidumbre. La contingencia se convierte en el marco de acción de la casualidad:

La casualidad es un concepto que describe un acontecimiento. Dicho acontecimiento señala una coincidencia, es decir, una convergencia de distintos transcurso de acontecimientos en un mismo lugar y tiempo. (...) La casualidad es la coincidencia de nexos causalmente activos, pero a su vez no deducibles de una relación causa-efecto. Para el pensamiento práctico, esto significa que la casualidad es una coincidencia de cadenas de acción, independientes las unas de las otras. Al igual que las acciones particulares están fundadas en motivos y propósitos, pero en su convergencia y repercusión se experimentan como no intencionadas, no previsibles, inesperadas, improbables o sorpresivas. El término contingencia por el contrario describe el área dentro de la cual la casualidad se hace posible. La contingencia se refiere a las posibilidades dentro de un área real, que no acontecen con regularidad. La contingencia señala áreas de lo real en su calidad de un *poder-ser-diferentes*. (Rohbeck, 2009: 211)

La casualidad es entendida como el encuentro entre una posibilidad y una condición real que provoca su manifestación, como la convergencia de ambas desencadenando un determinado hecho (la manifestación de una determinada forma arquitectónica en nuestro caso). Ahí es donde reside el giro que transforma el trabajo con la contingencia en una acción propositiva, dejando atrás la connotación negativa que había provocado su destierro de cualquier campo de conocimiento al considerarla como incapacidad instrumental para comprender un suceso inesperado (y por tanto no significativo). A partir de esta transformación, “la categoría contingencia permite deter-

PÍXELS (ACTIVOS).

In contrast, our work operates at times like a game of Go, wherein each element has no intrinsic and stable meaning outside its contextual relationships. (*Atlas of novel tectonics*, J. Reiser)

PLIEGUE.

Recordemos ese rasgo fundamental de la realidad virtual desde sus orígenes filosóficos: es una realidad, pero una realidad potencial. La realidad virtual bien podría representar la potencia, la tensión, el pliegue o una serie indefinida de pliegues, por utilizar el vocabulario del propio Deleuze, que hacen que la realidad corriente sea posible. (A. Picon en *La digitalización toma el mando*, L. Ortega)

PRECISIÓN.

La búsqueda de la precisión no escapa a un límite debido a su coste, sino a la naturaleza de la materia. No es verdadero que la incertidumbre, es decir, la ausencia de control humano, disminuya a medida que aumenta la precisión: también aumenta. (*La condición postmoderna: informe sobre el saber*, J.F. Lyotard)

PROCESO.

Oxidation, hydration, carbonization, and solution (the major processes of rock and mineral disintegration) are four methods that could be turned toward the making of art. (R. Smithson en *Robert Smithson: The Collected Writings*, J. Flam)

REACTIVO.

La forma específica de una planta o un animal está determinado no sólo por los genes del organismo y las actividades del citoplasma que éstos dirigen, sino por la interacción entre la constitución genética y el medio ambiente. Un determinado gen no controla un rasgo específico, sino una reacción específica a un medio ambiente específico. La arquitectura se da en el encuentro de las fuerzas interiores y exteriores de uso y de espacio. (E.W. Sinnot en *Complejidad y contradicción en arquitectura*, R. Venturi)

REDES.

La persona contingente sabe que ella camina sobre una cuerda en el abismo, y por tanto necesita de un buen sentido del equilibrio, de buenos reflejos, de una suerte tremenda, y de lo más grande: una red de amigos que puedan sostener su mano. (*Modernidad y ambivalencia*, Z. Bauman)

minar las áreas estructurales y sus dinámicas, de tal modo que el acontecimiento se puede comprender como un proceso de cambio condicionado de manera estructural.” (Rohbeck, 2009: 213)

Es fundamental comprender la voluntad esencialmente activa del constructo que Rohbeck plantea, y que lo convierte en un planteamiento de altísimo valor para el desarrollo de esta tesis sobre el proyecto arquitectónico. Al tomar conciencia de la posibilidad de proponer áreas de “cambio condicionado” como estrategia arquitectónica, se abre una vía de desarrollo de proyectos capaz de operar frente a la contingencia, a través de la casualidad.

La propuesta para la filosofía histórica de Rohbeck⁶⁹ es ya directamente extrapolable al terreno disciplinar, arquitectónico. La arquitectura de lo indeterminado debe poder desplegarse al modo de las estructuras contingentes propuestas por él, que son capaces de acoger (e incluso estimular) la casualidad. Tratamos de formas que se presentan ante nosotros como un campo abierto, desplegado como un sistema inestable capaz de promover cierta casualidad, de promover cambios condicionados en su propia estructura (de soporte, programática o expresiva).

Frente a este planteamiento no cabe la huida hacia adelante de proponer escenarios completamente abiertos en los que todo pueda ocurrir y cualquier elemento tenga el mismo valor. La arquitectura contingente no propone abrir campos de infinitas posibilidades, sino que trabaja determinando potencialidades, cargando la arquitectura de otras formas de ser latentes cuya aparición es imposible determinar a priori.

Podríamos pensar en la *Non-Stop City* (1970-71) de Archizoom como un ejemplo paradigmático de arquitectura contingente, pero en absoluto es así en relación al campo teórico fijado en esta primera parte de la investigación. Al aproximarnos a la propuesta de Branzi y su grupo encontramos un elaborado manifiesto teórico que se posicionaba frente a la producción arquitectónica de su tiempo, pero no un objeto producido desde la voluntad de responder a la incertidumbre. Se trata más bien de una teoría que pretende despojarse de la arquitectura.

En la *Non-Stop City* hay más política que proyecto arquitectónico, y desde luego no hay ninguna intención por entender el tiempo como una cuestión relevante en la construcción de la arquitectura. No trabaja con la determina-

69. El autor se encarga de establecer la línea que enlaza sus planteamientos con el de otros importantes autores del siglo XX: “Con su intento de rehabilitación de la contingencia, Ricoeur tenía también una intención práctica. Igual que cuando interpretó la teoría de la narración, de la memoria y del recuerdo como elementos de una filosofía práctica, su intento de eliminar el determinismo histórico y de reintroducir la contingencia en la historia tenía como objetivo fundamental tematizar aquellos deseos y expectativas del pasado no realizados. Y todo ello para poder explorar las posibilidades de una intervención práctica en el presente y en el futuro. Ricoeur retoma así una idea fundamental del pensamiento de Nietzsche, cuya “historia crítica” consistía, precisamente, en “romper y disolver el pasado, para poder vivir”. Walter Benjamin, quien exigía “romper con el continuo de la historia” para despertar “lo que aún prevalece”, también podría inscribirse en este proyecto. Incluso Adorno y Bloch revalorizaron la casualidad, en tanto que vieron en ella la negación de una “totalidad innatural” y la posibilidad de una “relativo poder-ser-diferente”. La casualidad y la contingencia surgen bajo esta expectativa como una crítica de lo actual y como una posibilidad de cambio.” (Rohbeck, 2009: 210)

ción de potencialidades, ni definiendo estructuras condicionadas, sino que se propone como una acción reivindicativa. No hay conciencia temporal en la propuesta, en el mejor de los casos solo desorden condicionado, flexibilidad. Incluso si nos aproximáramos a ella con la voluntad de leerla como ejercicio de gestión de la contingencia, la propuesta de Archizoom adolece de confiar exclusivamente en el orden geométrico como herramienta capaz de lidiar por sí sola con el comportamiento azaroso en el tiempo de la forma arquitectónica. La Non-Stop City no es *pionera de la arquitectura contingente*, se trata de una propuesta que apunta a la disolución de la arquitectura y no a su reconfiguración. La arquitectura contingente será cualitativa o no será.

Para explicar el funcionamiento de su propuesta, Rohbeck introduce el término de ‘contingencia estructurada’ que utiliza para alejarse del planteamiento de un escenario completamente abierto, afirmando en cambio que su propuesta consiste en el despliegue de “un espacio de juego de la acción, estructurado y ordenado, dentro del cual existen un número grande, pero finito, de posibilidades.” (Rohbeck, 2009: 212) Un número de posibilidades que se formaliza en función de las circunstancias a las que deba dar respuesta en cada momento el proyecto arquitectónico.

La contingencia así entendida plantea una aproximación a la forma arquitectónica que trabaja con estructuras que, fijadas como constantes del objeto, le permiten dar respuestas específicas y cambiantes a las dinámicas en las que se encuentra. La cuestión a responder será la de cuáles son las estructuras que otorgan la posibilidad de ser-diferente al objeto arquitectónico en función de las demandas a las que se vea sometido. En la búsqueda de ese objetivo será fundamental insistir en la cualidad esencialmente proactiva de la contingencia, y es en ese sentido que la propuesta de Rohbeck es fundamental, volviendo sobre el hecho de que no enfrentamos un problema nuevo para el que se deba buscar una solución, sino una característica de la nueva práctica arquitectónica capaz de trasladarla a su tiempo.

La contingencia se nos presenta así, entonces, “no como cualidad de un evento, sino como modo de estructuración de una acción.” (Rohbeck, 2009: 212) Una aproximación que la convierte en un operador deseable y útil en la búsqueda de procedimientos arquitectónicos de gestión de la incertidumbre.

RE-INFORMACIÓN.

En estos casos, cada artista podía intervenir durante la exposición para modificar su obra, reemplazarla o proponer una actuación o acontecimiento. Cada modificación cambiaba el contexto general y la exposición desempeñaba su papel de manera flexible, el trabajo del artista la privaba de forma. (*Estética relacional*, N. Bourriaud)

RELACIONES TRANSITIVAS.

This was boot camp pedagogy; by slavish copying the masters the hope must have been that some of their aura would be transferred to us innocents. (*Architecture depends*, J. Till)

RIZOMÁTICO.

La relación del lector con el texto y del texto con el mundo es rizomática: juntos forman un rizoma, que no es una relación de representación, semejanza o referencia. (*Arquitectura de la indeterminación*, Y. Conde)

SECUENCIAS.

Finally, when the inevitability of time is accepted -because all the first three strategies are doomed to failure- time is admitted to architecture but only on very strict conditions: it is ordered into a

linear sequence of frozen instants
as a representation of progress
that rids time of its uncertainty.
(*Architecture depends*, J. Till)

SIMULTANEIDAD.

Si el espacio clásico podía ser apropiado desde la representación de una realidad aparentemente estable, que tenía en el punto de fuga su máxima referencia, si el paseante de la era postindustrial podía describir críticamente una realidad menos uniforme ya, pero abordable todavía desde la definición de paisajes o atmósferas con siluetas determinadas y figurativas, el explorador contemporáneo se enfrenta hoy, sin embargo, a un espacio -no siempre físico- en constante situación de cambio latente y de simultaneidad entre escalas diversas. (*Otra mirada: posiciones contra crónicas*, M. Gausa, R. Devesa)

SISTEMA.

El estudio científico de los sistemas dinámicos conduce, como ya se ha señalado, al análisis de procesos complejos -caóticos- caracterizados por el denominado factor in: alto grado de indeterminación, de inestabilidad, de incoherencia, de infinitud; es decir, de informalidad. (*Otra mirada: posiciones contra crónicas*, M. Gausa, R. Devesa)

Contingencia y aleatoriedad, Louis Althusser

La contingencia es anterior a la necesidad. Éste es en esencia el planteamiento que Louis Althusser desarrolla en su obra *Para un materialismo aleatorio*, publicada originalmente en 1982. En el mismo se refiere a cómo lo contingente ha de convertirse en el marco que permita el despliegue de lo necesario, por lo tanto anticipándolo.

El texto cobra una especial significación en la reflexión acerca del trato con la incertidumbre en la creación contemporánea cuando Nicolas Bourriaud afirma que su teoría sobre la *estética relacional* se construye a partir de las teorías que Althusser definió en su obra.⁷⁰ Bourriaud hace continuas referencias al autor a lo largo de su texto, asentando sus planteamientos sobre una base filosófica que se levanta desde el convencimiento de que la realidad se construye a partir de la reunión casual de fragmentos cuyo sentido es determinado por unas condiciones de contorno siempre variables (y que en su cambio obligan continuamente a reconfigurar esas primeras reuniones). Estamos ante un posicionamiento deudor de lo aleatorio y la contingencia, opuesto en cualquier caso a la necesidad y la teleología. Althusser defiende una operatividad sin causas finales.

Ahondando en cierta medida en los planteamientos de Rohbeck tratados anteriormente, el filósofo francés desarrolla en su texto la tesis de que el conocimiento tan solo puede ser construido desde el encuentro contingente de elementos en el marco de una estructura. Estos elementos, por lo tanto, se reúnen de forma temporal (más o menos estable en función de variables no predecibles) para configurar formas de conocimiento sin “Razón, Sentido, Necesidad o Fin.”⁷¹ En este planteamiento, por supuesto, toda cuestión referida a la búsqueda de un Origen queda invalidada. Para el filósofo los orígenes siempre son trazados a posteriori.

Existe un enlace evidente entre el planteamiento de Althusser y la tesis defendida por Rafael Moneo en su discurso *Sobre el Concepto de Arbitrariedad en Arquitectura*. Para el arquitecto navarro, la decisión (arbitraria) sobre la forma es anterior a su sentido. Althusser va todavía más allá, extendiendo esa arbitrariedad del sentido también al signifi-

70. “La tradición filosófica en la que se apoya esta estética relacional ha sido notablemente definida por Louis Althusser, en uno de sus últimos textos, como un “materialismo del encuentro” o materialismo aleatorio. Este materialismo toma como punto de partida la contingencia del mundo que no tiene ni origen, ni sentido que le precede, ni Razón que le asigne un objetivo.” (Bourriaud, 2008: 18)

71. Podríamos trasladar esta emancipación del Fin al objeto arquitectónico. Insistiendo en la misma idea, leemos a Althusser afirmando que: “Puede decirse que el mundo es el hecho consumado en el cual, una vez consumado el hecho, se instaura el reino de la Razón, del Sentido, de la Necesidad y del Fin. Pero la propia consumación del hecho no es más que puro efecto de la contingencia.” (Althusser, 2002: 34)

cado.⁷² Cuando afirma que “cada encuentro es aleatorio; no sólo en sus orígenes (nada garantiza jamás un encuentro), sino también en sus efectos” (Althusser, 2002: 59), además de rechazar toda cuestión de origen (reconociendo, como Moneo, su arbitrariedad), el materialismo aleatorio señala que el efecto de los encuentros que posibilitan la creación es también imposible de trazar con anterioridad a su manifestación. Moneo no llega hasta ahí, seguramente temeroso de que ello implicara la reformulación completa de una disciplina en la que ha conseguido moverse cómodamente hasta convertirse en una autoridad.

Pero el discurso de Althusser introduce también otra cuestión fundamental: la duración de esas reuniones, que ya sabemos contingentes, será por supuesto temporal. “En otros términos, nada puede jamás garantizar que la realidad del hecho consumado sea la garantía de su eternidad.” (Althusser, 2002: 39) En arquitectura, de la misma forma, el estado surgido como respuesta a una determinada acción externa a ella siempre será a la vez terminal (en el sentido de que es un final al que se llega no como paso intermedio hacia otro sino como estado último) y temporal (en el sentido de que sólo durará el tiempo que se mantengan estables las condiciones que han forzado su manifestación).

Por supuesto, y como última derivada de todo lo expuesto, no existe forma de trazar una línea de tiempo con origen y final para esta arquitectura del encuentro. El tiempo que la construye es fragmentado, relativo e impredecible. El *tiempo salvaje* introducido al inicio de la investigación.

En 1999, NO.MAD propone un sistema para construir tres “polideportivos clónicos” en otros tantos emplazamientos de Dinamarca, en Hadsten, Naestved y Frederiksberg. (FIG. 17) Eduardo Arroyo redacta un catálogo DIY en el que define (incluso valorándolas económicamente) las huellas de los usos deportivos, las infraestructuras necesarias para su funcionamiento y varias opciones distintas de cubierta. Se trata de los elementos que, reunidos en un función de parámetros de los que NO.MAD se desvincula en esta fase de concurso, son capaces de formalizarse como un edificio plenamente operativo.

SUELO.

Pero nuestros proyectos de superficie no versan sobre la ausencia del suelo, sino sobre su redefinición, y sobre la creación de una serie de técnicas: una nueva disciplina del suelo. En la serie de proyectos que hemos realizado durante los últimos cuatro años, la manipulación de la superficie del suelo ha sido una constante, transformando un elemento que normalmente lleva un código fijo, en un campo activo, complejo y mutante. (*La reformulación del suelo*, Foreign Office Architects)

SUSPENSE.

This suspense is terrible. I hope it will last. (*S, M, L, XL*, R. Koolhaas)

TÉCNICA.

El niño, escribe Aristóteles, es potente en el sentido de que deberá sufrir una alteración por el aprendizaje; quien ya posee una técnica, en cambio, no debe sufrir alteración alguna, sino que es potente a partir de una héxis [de écho, “tener”], que puede no poner en acto o bien actuar, pasando de un no ser en acto a un ser en acto. (*La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias*, G. Agamben)

72. Entendido el sentido como finalidad o justificación de la obra, y significado como su capacidad para expresar o representar un concepto o una idea.

FIG. 17. Maqueta del proyecto Clone Sport Hall en Dinamarca del estudio NO.MAD, 1999. Imagen tomada de la página del estudio NO.MAD <https://nomad.as/>

[ref. 29/05/2017, 01:45]. Web: <<http://afasiaarchzine.com/>>

Los Polideportivos clónicos adquieren su sentido a través de los procesos que los hacen tanto posibles como viables. Se trata, además, de una arquitectura que adquiere significado a través de su uso, en contexto. NO.MAD supera en este proyecto la necesidad de otorgar un sentido a su arquitectura como hace en muchos otros de sus trabajos, habitualmente a través de complejos procesos diagramáticos que buscan convertir en necesarias unas arquitecturas que sin embargo son definidas como producto del azar.

Como el sentido es posterior al encuentro de los elementos tomando consistencia en una forma, el arquitecto no podrá operar desde el sentido último de su obra para proyectarla. Aunque quisiera, sería una tarea imposible. En cambio, sí tiene la posibilidad de trabajar desde datos relativos, por ejemplo, las huellas materiales de cada uso, las infraestructuras necesarias para su funcionamiento, sus materiales y estructuras, su gestión, sus perímetros o su capacidad de ocupación, como expone Eduardo Arroyo en la memoria del concurso.

La propuesta otorga un peso crucial al tiempo en su construcción, ya que se define como el único parámetro capaz de determinar los ritmos de cada centro a través de parámetros volátiles como las demandas sociales o la viabilidad económica.

El materialismo aleatorio abre un campo en el que se impone pensar en la arquitectura como productora de estructuras, “que imponen su unidad a una serie de elementos. Lo que importa en el modo de producción, más que tal o cual hecho, es el modo de dominación de la estructura sobre sus elementos.” (Althusser, 2002: 71)

De esta forma la creación (en nuestro caso arquitectónica) determina su campo de acción como el de la definición de estructuras capaces de operar a través de grados de afinidad, de generar las condiciones para que ciertos elementos “tomen consistencia al prenderse unos a otros” generando un objeto sin sentido, sin significado, pero plenamente operativo.

Los Polideportivos clónicos de NO.MAD tienen una estructura que los hace posibles. No es una estructura explícita que vaya rellenándose con piezas, sino una forma de relación de las piezas entre sí, definida a través del diseño de cada uno de los fragmentos que conforman el edificio. La

TIEMPO.

The resulting instability is the cause of architects' terror of time; it presents a force beyond their control, which is why they either remove themselves from it through false notions of eternity or else attempt to arrange it into a line of “nows”. This reaction to the uncertainty of time is by no means unique to architects but symptomatic of a much wider tradition that asserts the power of intellect over time. (*Architecture depends*, J. Till)

TRAYECTORIA.

Estamos de nuevo ante el movimiento relativo y la computación del tiempo/distancia: cómo hacer que la bala llegue al avión enemigo o, más bien, cómo hacer que la bala encuentre su objetivo en el tiempo y no sólo en el espacio... ¿cuando ese encuentro debe tener lugar en un futuro indeterminado! (S. Kwinter en *Rem Koolhaas: conversaciones con estudiantes*, R. Koolhaas)

UBICUIDAD.

In both cases transformation is a quality perceived through deployment in quantity. In this way we understand the universal as the space of ubiquitous difference rather than of a fixed and unchanging background. In this universe difference is not fundamentally a property of particular units but of transformation, or set of transformations, to

the group -what Manuel DeLanda calls “progressive differentiation.” (*Atlas of novel tectonics*, J. Reiser)

VECTOR.

La obra propone entonces un trabajo funcional y no una maqueta; es decir que la noción de dimensión no cuenta, exactamente como en la imagen digital, cuyas proporciones pueden variar según el tamaño de la pantalla, que -a la inversa el cuadro- no restringe las obras a un formato preestablecido, sino que materializa virtualidades en un sinnúmero de dimensiones. (*Estñetica relacional*, N. Bourriaud)

VERDADERO Y FALSO.

Los arquitectos hablamos como estrategias, hablamos de cosas que pueden suceder o no. No hablamos con criterios de verdad. (*Miralles Tagliabue: arquitecturas del tiempo*, E. Miralles)

ZONA DE ALTA SENSIBILIDAD.

Existe un asombroso paralelismo entre el diagrama contemporáneo, a menudo de inspiración holandesa, y los diagramas geopolíticos de principios de este siglo. En ambos casos, el mundo aparece como un campo de fuerzas manifiestas en lugar de geografías estáticas. En ambos casos, lo que parece estar en juego es la comprensión de un entorno fluido y móvil que requiere acción continua. (A. Picon en *La digitalización toma el mando*, L. Ortega)

estructura de paralelepípedos infraestructurales se agrupa alrededor de los espacios de acción, cerrados bajo una cubierta que hace explícita la posición de cada uno de los dos tipos de fragmento. Solo hay una forma de construir el polideportivo, específica para cada emplazamiento (físico, social y económico).

La arquitectura puede trabajar en dos sentidos complementarios con la cualidad predeterminada del encuentro: en primer lugar, operando desde el reconocimiento y la definición de las realidades con capacidad para ‘excitar’ esas estructuras, de forma que entren en resonancia sólo ante determinados estados de su entorno; en segundo lugar desde la definición de las características de la estructura misma, optimizada para enlazar elementos de determinadas características. El proyecto de los Polideportivos clónicos de NO.MAD trabaja desde la segunda opción, aunque otorga cierto peso a la primera en la responsabilidad sobre unos tiempos de construcción del edificio que dependen de las condiciones casuales del entorno.

3.3 Contingencia en Arquitectura. El objeto contingente de la Arquitectura

La contingencia participa inevitablemente en el diseño de cualquier objeto. Ese proceso está abierto a las aportaciones (e incluso al control) de agentes distintos al autor —clientes, otros arquitectos, consultores, usuarios... Incluso aunque los arquitectos traten de mitigar la influencia de la contingencia a través de metodologías más o menos estandarizadas de diseño, lo imprevisto acabará teniendo algún peso en él. Una vez que se inicia la construcción del objeto, la situación se mantiene: los agentes implicados y con capacidad de decisión son múltiples, y los métodos de toma de decisión en obra no conseguirán en ningún caso eliminar lo contingente del proceso. Cuando la construcción del proyecto finaliza y el objeto es entregado al cliente, la contingencia a la que se ve sometido aumenta hasta niveles máximos ya que deberá ser capaz de dar respuesta a adaptaciones de programa, a nuevos usos, a la acción del paso del tiempo sobre cada una de sus capas...

Ante este escenario, Nicolas Bourriaud nos propone en *Estética Relacional* “pasar a la acción”, de forma que la obra se constituya como un intersticio social, dentro del cual nuevas ‘posibilidades de vida’ se revelen factibles. El teórico francés proclama el fin de la utopía en el mundo del arte, de la voluntad de proyectar un futuro ideal al que hubiéramos llegado gracias a objetos unívocos que le sirvieran de faro, recortados contra el paisaje. Es el tiempo de abrir escenarios posibles y concretos.

La práctica contemporánea de la arquitectura requiere abandonar la tradición de las operaciones geométricas reguladoras para actuar entendiendo las dinámicas de los lugares en los que se trabaja, con el fin de aprovecharlas en beneficio del proyecto. Esta práctica resultará en la conformación de objetos arquitectónicos como sistemas abiertos, capaces de acoger la contingencia sin ver por ello peligrar la esencia de su ‘idea’, ni tambalearse su ‘estado ideal’ (porque todos los que se pueden dar son ‘estados reales’).

La práctica arquitectónica contingente abandona la metáfora, útil para la producción de objetos ensimismados y devotos a las similitudes autoreferenciales, para centrarse en la realidad, en el análisis y tratamiento riguroso de los datos que se consideran oportunos y necesarios para el proyecto. Supone, evidentemente, un paso desde la pureza de la metáfora a la turbiedad de la realidad (de su apropiación a través de la representación).

3.3.1 Pioneros de la arquitectura contingente

Como ya se ha expuesto, la puesta en valor del *concepto de contingencia* que toma esta investigación como referencia y punto de partida es la que fue realizada hace algo más de veinticinco años por la filosofía neo-pragmatista, con Richard Rorty⁷³ al frente del nuevo impulso recibido por la corriente fundada a finales del siglo XIX por William James, Charles Pierce o John Dewey.

No parecería absurdo que ese posicionamiento desde el campo de la teoría aplicada hubiera encontrado respuesta en la arquitectura contemporánea. Es por ello que la tesis se propone desvelar las estrategias de gestión de lo posible a través de las que la disciplina ha operado desde ese momento, a partir de la última década del siglo XX.⁷⁴

Pero, una vez establecido ese marco temporal, resulta imprescindible hacer un esfuerzo por reconocer también a sus pioneros, a aquellas arquitecturas que fueron capaces de detectar que debían incorporar un cierto nivel de indeterminación en su forma si querían devenir relevantes. Unos planteamientos que son consecuencia de una conciencia primaria acerca del peso del tiempo en la puesta en carga de la arquitectura, anterior en cualquier caso a los desarrollos teóricos sobre la contingencia que han sido expuestos. Fernando Higuera, por ejemplo, exponía en una entrevista en 1975 que “si yo hago un traje ajustado y a la medida de un tipo, entallado, el día que ese tipo engorde ya no le sirve, o el día que este tipo le quiera dejar el traje a un amigo bajito, no le sirve. En cambio, si yo le hago a ese señor una capa española, pues ese señor ya puede engordar, crecer o reducirse, que esa capa le va a servir. Esto es lo que yo procuro.”⁷⁵ Necesariamente la arquitectura de Higuera responderá a estrategias de gestión del tiempo. Y, claro, no es la única.

Es evidente que hubo arquitectos que manifestaron interés por cargar a sus proyectos de potencia ante lo inesperado antes de que la teoría hiciera el esfuerzo de describir la contingencia como constructora esencial de la realidad contemporánea. Se produjo por tanto, especialmente durante las décadas de los 70 y 80 del siglo XX, una arquitectura con capacidad de respuesta ante

73. En su obra de 1989, ya ampliamente referenciada en la investigación, *Contingencia, ironía y solidaridad*.

74. Para una justificación más precisa y extensa acerca de la elección del marco temporal para el estudio de casos de esta tesis, ver el capítulo 5.1 1989-2016, *marco temporal de re-descripción*

75. “Fernando Higuera, en la originalidad”. Entrevista a Higuera por Baltasar Porcel en Revista JANO, 16 mayo 1975. p 25

las vicisitudes a las que se iba a tener que enfrentar de forma innegociable pero imprevisible. Existen pioneros de la contingencia, precursores del trabajo con la indeterminación en arquitectura, que pueden ser puestos en valor a través del reconocimiento de los incipientes procedimientos que plantearon en algunos de sus proyectos. Proto-procedimientos para la definición del objeto contingente que revelaban el avance de un interés por la respuesta ante lo indeterminado que la arquitectura debería ser capaz de ofrecer.

Louis Kahn proyectó en 1959 los Laboratorios Salk (FIG. 18) al norte de San Diego, en la costa oeste americana. El edificio profundiza en la indiferencia del arquitecto respecto del programa en favor de un interés por la expresión rotunda del tipo. Paradójicamente, la derivada de esta actitud entregada a la tarea de liberar sus espacios de las condiciones de uso, resulta en una arquitectura capaz de responder en potencia a cambios no previstos en su función. Más concretamente, Kahn propone tres procedimientos en la construcción del edificio que le permiten una respuesta potencialmente eficaz ante el cambio imprevisto: el primero de ellos es la inclusión de una planta técnica de instalaciones debajo de cada uno de los espacios de laboratorio, liberando de cualquier servidumbre al respecto tanto a la circulación por su interior como a su compartimentación; el segundo reside en el balance entre la repetición del espacio de oficinas frente a la unicidad del espacio de laboratorios (cinco a uno); el tercero, vinculado en cierto modo con la anterior, se sirve del trazado de las circulaciones en el edificio, que recorre en su totalidad el perímetro del espacio de laboratorio estableciendo una relación no jerarquizada entre las formas de las oficinas, de perímetro complejo y pequeño tamaño, y la forma rectangular y mayor del laboratorio. El primero de los procedimientos, el más explícito por otro lado, es descrito por Frampton en su descripción del edificio en los siguientes términos: “La versión definitiva de los laboratorios Salk le llevó a aceptar una solución en la que las instalaciones estaban tan ‘reprimidas’ u ocultas como en cualquier edificio de oficinas de Mies van der Rohe. La inclusión de una planta entera de instalaciones debajo de cada laboratorio –algo que se utiliza plenamente hoy en día– dio como resultado un espacio mucho más flexible que el conseguido en Filadelfia.” (Frampton, 2009: 248) Una flexibilidad devota de la tipología.

FIG. 18. Planta del ala sur del Instituto Salk de Estudios Biológicos en San Diego de Louis Kahn, 1959. Escaneada de ROSA, Joseph. *Kahn*. Barcelona: Taschen, 2000. p. 91

FIG. 19. Alzado principal del edificio Crown Hall de Mies van der Rohe, en el IIT, Chicago, 1956. Imagen propiedad del Chicago History Museum tomada de Metalocus. [ref. 29/05/2017, 20:20]. Web: <<http://www.metalocus.es/>>

Esta forma de enfrentar la incertidumbre a través de la emancipación de las sujeciones impuestas por los servicios es la utilizada por Mies van der Rohe en varios de los proyectos más significativos de su carrera. En obras como la casa Farnsworth (Fox River, Illinois, USA, 1946) o el Crown Hall (Chicago, USA, 1952) (FIG. 19) leemos la voluntad de su autor de liberar un gran espacio de uso no condicionado gracias al esfuerzo de concentrar en su perímetro toda la infraestructura capaz de activarlo (estructura, iluminación, instalaciones). El mismo procedimiento es utilizado para la construcción de la última obra que realizaría antes de su muerte: la Neue Nationalgalerie de Berlín en 1961, cuya inauguración en 1968 no llegó siquiera a presenciar. Mies recibió el encargo por parte de la República Federal Alemana de proyectar un edificio que viniera a continuar la operación urbanística del Kulturforum, iniciada con la construcción entre 1960 y 1963 de la Filarmónica de Berlín por parte de Hans Scharoun. Atendiendo a que el nuevo edificio debería servir para albergar un museo que exhibiera las colecciones de la Galería Nacional, la respuesta por parte del arquitecto alemán no resulta inmediata. Propone un gran espacio abierto, utilizando una estrategia basada en la definición de un plano, el de cubierta, que cobija un espacio con el potencial para acoger casi cualquier uso (aunque difícilmente el de museo tradicional), para ser continuamente reprogramado. La operación de construir un techo es radical y única en la Nationalgalerie: por ello se construye sobre un podio, por ello se concentran en ese podio las instalaciones, por ello su perímetro es perfectamente rectangular y la estructura coincide con sus límites, por ello el perímetro interior de vidrio está retranqueado respecto del límite de la cubierta, tendiendo a desaparecer.

Los ejemplos anteriores muestran una actitud que asume el trato con la contingencia tan solo como una lectura posible, pero en cualquier caso alejada de su interés central, que es el de levantarse como objetos capaces de mantenerse inalterables ante las vicisitudes del tiempo. Buscando además explicitar esa voluntad.

Al mismo tiempo, sin embargo, Cedric Price ya situaba de forma decidida y explícita sobre la mesa la necesidad de que la arquitectura trabajara con la incertidumbre, incorporando el tiempo a sus formas a través de su capacidad para responder de manera eficaz a demandas imprevistas. Así, en 1961 Price diseña con la directora de teatro Joan Littlewood un proyecto cuya

construcción descartaría años más tarde, pero que ha acabado convirtiéndose en paradigma de la arquitectura contingente. El edificio, un gran laboratorio de entretenimiento, se configura como una infraestructura indeterminada: en el interior de una estructura metálica de grandes luces, bajo un puente grúa y sobre un sótano de servicio e instalaciones, se disponen una serie de usos (aprendizaje, trabajo, exhibición, teatro...) y sistemas flexibles de compartimentación (pantallas, iluminación, inflables...) y circulación (escaleras y rampas móviles) que deben ser puestos en funcionamiento y vinculados a través del uso. Una gran máquina potencial a la espera de ser activada por sus usuarios, que en el proceso de su puesta en marcha no sólo hacen funcionar el edificio sino que también lo van adaptando para que responda de forma más efectiva a sus deseos. El Fun Palace (FIG. 20) gestiona la contingencia desde la tecnología (como también hace Price en su proyecto algo posterior del Potteries Thinkbelt). En un espacio totalmente indiferente, sin jerarquía en sus circulaciones, con un perímetro continuo y sin forma, equipado a través de su suelo... son los dispositivos tecnológicos los encargados de satisfacer las demandas de los usuarios. Una vez entregado el correcto funcionamiento del edificio a aquella parte que más fácilmente caerá en la obsolescencia, la clave de la respuesta de Price está en incorporar el factor temporal a su propuesta. Como él mismo dice en el folleto promocional del edificio, publicado en 1964: "It must last no longer than we need it."⁷⁶ La caducidad de la arquitectura también puede formar parte de su respuesta ante la incertidumbre.

Juan Daniel Fullaondo, en unas páginas críticas sobre la arquitectura de Higuera, hablaba de la lucha de éste "contra el tiempo, contra la caducidad, contra el presente y contra la muerte." (de Castro, 1972: 57) Higuera se permitió una actitud desapegada y casi sarcástica ante las pretensiones programáticas e institucionales⁷⁷, a las que dio respuesta desde la potencialidad de sus proyectos, trabajando en la inserción de objetos altamente pragmáticos desde un acercamiento atento a la realidad de esos lugares. Como expresa en sus propias palabras: "Lo que yo soy fundamentalmente es un buscador de equilibrios." (de Castro, 1972: 31) En este sentido, se pueden extraer una serie de procedimientos incipientes de construcción del objeto contingente de la serie de proyectos que concluyeron en la construcción del edificio del Instituto del Patrimonio Cultural de España, en un periodo que va desde 1961 hasta 1990, desde el concurso hasta su inauguración. Cambios sucesivos en el

76. *Brochure promotionnelle pour le «Fun Palace»*, 1964. DR1995:0188:525:001:023. Documento en consulta en la página web del Centre Canadien d'Architecture. [ref. 29/05/2017, 20:30]. Web: <<http://www.cca.qc.ca/>>

77. Según un planteamiento que también expone Carlos Mijares en su artículo 'La imperecedera juventud de Fernando Higuera' publicado en GAZAPO, Darío (ed.) *Fernando Higuera: Intexturas Estructuras*. Madrid: Fundación Arquitectura COAM, 2008

programa⁷⁸, cambios en la geometría del emplazamiento, nuevos requerimientos estructurales... iban siendo respondidos gracias a esas estrategias incipientes de respuesta ante la incertidumbre desde las que el proyecto se había planteado. Este interés por dar solución a lo imprevisto quedaba ya expresado en la memoria del anteproyecto premiado en 1961, obra de Fernando Higuera en colaboración con el arquitecto recién titulado Rafael Moneo y el restaurador Luis Roig D'Alos. (FIG. 21)

Los valores que cargan de potencia al Centro Nacional de Restauraciones, de capacidad de respuesta ante el cambio, están esencialmente contenidos en su geometría. Higuera trabajó en el proyecto a través de dos 'proto-estrategias de continuidad'⁷⁹ que incorporan la potencialidad a esa forma, dotándola de la capacidad de modificar su condición para adaptarla a los nuevos escenarios.

La primera de ellas es la *latencia*: el edificio se construye a través de una serie de células cualificadas exclusivamente a través de la geometría, pero a la espera de uso para convertirse en específicas. Espacios no equipados que reúnen las condiciones ambientales y estructurales necesarias para acoger las demandas variables que les sean planteadas.

La segunda es la *redundancia*: el centro toma su forma a través de la acumulación de partes idénticas, en una estructura en la que cada una de ellas se remite a la globalidad a la vez que es capaz de trabajar de forma autónoma. A través de las simetrías infinitas del círculo, el edificio propone una serie de unidades repetidas, capaces tanto de sustituir como de apoyar en cualquier momento a la unidad o las unidades que se encuentran en funcionamiento en el momento en que se manifiesta el cambio en las solicitudes, apoyada además en un esquema eficaz de circulaciones. La contingencia es contestada a través de la copia de un fragmento. Exageración y desmesura. La cantidad como repuesta ante lo imprevisto.

El Centro Nacional de Restauraciones supone una muestra de arquitectura decididamente abierta, preocupada de forma explícita por los conceptos de mutabilidad y permanencia en su obra.

La década de los 70 llega con una serie de edificios que evidencian una actitud más consciente acerca de las bondades que para la arquitectura puede tener el hecho de incorporar de forma voluntaria la potencia (la capacidad de mutar en uno u otro sentido). Una actitud que sin duda formaliza los planteamientos hechos durante la década anterior⁸⁰ por

78. El edificio tuvo que resolver, sin apenas mutar su forma, los siguientes programas de forma sucesiva: Centro Nacional de Restauraciones, Centro Nacional de las Artes y de la Cultura, Biblioteca Central de la Universidad Complutense, Tribunal Constitucional, sede de la OTAN, Presidencia de Gobierno, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales... Al respecto ver HUMANES BUSTAMANTE, Alberto. *La corona de espinas. Instituto del Patrimonio Cultural de España. 1961-1990. Fernando Higuera-Antonio Miró*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, 2012

79. Se nombran así en relación a las *estrategias de continuidad* definidas en los Planes de contingencia empresariales. Tal y como se expone en el siguiente capítulo.

80. El carácter precursor de los movimientos radicales (Archigram publicó el primer número del fanzine Archigram en 1961 y Superestudio fue fundado en 1966) es descrito por Kenneth Frampton al aproximarse al trabajo de los metabolistas japoneses en los siguientes términos: "El trabajo de Archigram estaba sorprendentemente próximo al de los metabolistas japoneses, quienes, como reacción a las presiones del hacinamiento en su país, empezaron a proponer a finales de los años cincuenta megaestructuras 'para enchufar', de crecimiento y adaptación constantes." (Frampton, 2009: 286)

FIG. 20. Cartel promocional con un fondo de sección fugada del Fun Palace de Cedric Price y Joan Littlewood, 1964. Imagen tomada del archivo del Canadian Center for Architecture (CCA). [ref. 29/05/2017, 20:45]. Web: <<http://www.cca.qc.ca/en/>>. Los dibujos iniciales fueron parte de un artículo, 'Cedric Price, Fun Palace Project', Architectural Review. N. 74-75 (January 1965)

FIG. 21. Cubierta del edificio de Patrimonio Artístico Español de Fernando Higueras (Madrid, 1965). Imagen tomada de la página web El Poder de la Palabra. [ref. 29/05/2017, 20:45]. Web: <<https://epdip.com/>>

FIG. 22. Vista general y detalle exterior de la agrupación de cápsulas del Nagakin Capsule Tower de Kisho Kurokawa (Tokyo, 1971). Imágenes de Tomio Oashi tomadas de la web <https://laboratoriovivienda21.com/>

grupos como Archigram o Superestudio, y que reconocemos como continuación de las propuestas de Cedric Price.

En 1971 el arquitecto japonés Kisho Kurokawa proyecta la torre de apartamentos Nagakin Capsule Tower (FIG. 22) en el barrio de Shimbashi en Tokio, Japón. La construcción finaliza el año siguiente. El edificio, que se erige como manifestación rotunda de las voluntades del movimiento metabolista japonés, se compone de 140 unidades de 2,3 x 3,8 x 2,1m atornilladas en voladizo alrededor de un núcleo central de comunicaciones verticales. La torre se levanta como respuesta a una preocupación de gran alcance, relacionada con el rápido crecimiento de la población en las ciudades japonesas y la capacidad del tejido construido para dar una solución eficaz a las demandas que de ello se derivaban.

El edificio desarrolla su capacidad (más o menos rudimentaria) de gestión del tiempo a través de una doble redundancia. La reiteración se manifiesta por un lado en la acumulación de cápsulas de idéntico tamaño en el interior de las cuales se resuelven los espacios de apartamento u oficina y, por el otro, en el hecho de que la torre se erija alrededor de dos núcleos simétricos. La combinación de las dos decisiones permite que la torre ofrezca respuesta a un problema altamente acotado como el del número de espacios de uso que el edificio puede albergar.

Al mismo tiempo, pero en occidente, el Centro Beaubourg cumplía con el cometido revolucionario con el que sus autores plantearon la propuesta que resultó ganadora del concurso internacional al que concurren. A inicios de la década de los setenta, el proyecto de Rogers y Piano fue capaz de recoger las inquietudes sociales que Mayo del 68 había expresado de manera contundente. El Centro Pompidou (FIG. 23) fue capaz de formalizar esas demandas en un edificio que se erigía como un objeto extraño e inclusivo en el centro de París.

El concurso de arquitectura, convocado a finales de 1970 y fallado a mediados del año siguiente, escogió como ganadora de entre las más de 680 entradas presentadas la propuesta *high-tech* de Richard Rogers y Renzo Piano. El edificio va mucho más allá de su imagen tecnológica y de la manifestación desprejuiciada de su infraestructura en su envolvente. Su valor más importante tiene que ver con la inespecificidad del programa que resuelve. Su imagen, deudora de la manifestación en fachada tanto de las instalaciones como de las circulaciones verticales, es consecuencia de ese afán por la inde-

terminación programática, resuelta estructuralmente con el empleo en todo el conjunto de vigas trianguladas de 50 metros de luz.

El Pompidou acaba configurándose como una acumulación vertical de espacios superequipados a la espera de ser ocupados por la ciudadanía y ésta es, por supuesto, la relación más inmediata que el centro tiene con la incertidumbre. Pero existe otro aspecto que vincula al Centro Pompidou con la contingencia: su fachada principal. Un lugar inestable alutador de movimiento y que construye una relación movediza entre objeto, usuario y ciudad. Se trata de un espacio hipertecnológico y mutable con una cualidad vibrante que podemos tomar como manifestación más o menos simplificadora de una arquitectura que ha conseguido mantenerse firme frente a las polémicas de aquellos que no han conseguido comprender la potencia de la formalización de su planteamiento.

Vinculado en cierta medida al Centro Pompidou, Norman Foster proyectó en 1974 el Sainsbury Centre for Visual Arts en la ciudad de Norwich, al oeste de Inglaterra. (FIG. 24)

El edificio debía servir para mostrar una colección de arte del siglo XX en las instalaciones del campus de la University of East Anglia. Concretamente, se trataba de la colección de Sir Robert y Lady Sainsbury, donada a la universidad con la condición de construir para ella un nuevo edificio que permitiera el acercamiento al arte en un proceso de aprendizaje informal, placentero y desprejuiciado.

En busca de ese objetivo, el espacio se resuelve encerrado por una envolvente gruesa y equipada, que permite que el Sainsbury Centre for Visual Arts pueda acoger usos muy diversos y cambiantes apoyados en esa infraestructura perimetral. Una envolvente que construye en continuidad dos de las fachadas de la galería y su cubierta, y que resuelve demandas infraestructurales liberando un espacio no programado capaz de acoger una enorme diversidad de usos, desde aula hasta galería de arte. A priori, esas funciones se disponen en bandas adyacentes en planta y en perpendicular a las fachadas equipadas, construyendo una secuencia precursora de estrategias abiertamente entregadas a la indeterminación como la usada por OMA diez años más tarde (en 1982) en el Parque de la Villette. Estamos ante el uso de un procedimiento que busca abiertamente multiplicar la aparición de usos no programados. El modo utilizado para asegurar la capacidad de respuesta del edificio ante las variaciones programáticas impuestas por su entorno se concentra en su

envolvente: un perímetro equipado capaz de resolver las demandas de uso que se proyecten sobre el vacío que encierra. La resolución del proyecto se encuentra en la resolución de su interfaz interior-exterior, que acoge tanto la estructura de soporte como las instalaciones o las estancias de servicio, en ella reside también la potencialidad programática del sistema arquitectónico, que en este caso sí fue objetivo explícito.

En esta colección de arquitecturas anterior a la última década del siglo XX leemos unos procedimientos rudimentarios de gestión de lo contingente que tienen que ver casi en exclusiva con la división explícita e inflexible entre ‘espacios servidos’ como contenedores neutros y ‘espacios servidores’ que asumen todo el peso de la puesta en carga de los primeros.

Aunque en casos como las arquitecturas de Louis Kahn o Mies van der Rohe podríamos afirmar sin mucha duda que esta opción está más vinculada a una voluntad estética relacionada con la búsqueda de lo sublime que con una atención al tiempo en su arquitectura. Su ejercicio rotundo dio como resultado una arquitectura proto-contingente capaz de relacionarse de forma eficaz con lo temporal a través de procedimientos algo elementales basados en la geometría y en la división entre infraestructura y espacio de uso. Algo que podemos leer, por ejemplo, en el Centro Pompidou de Rogers y Piano, el Centro Nacional de Restauraciones de Fernando Higueras, el Sainsbury Center de Norman Foster.

Además de esa práctica, flexible como derivada de su dicotomía estructural, existen unos pioneros de la arquitectura contingente abiertamente preocupados por cargar de potencialidad a los objetos que proponen. Las propuestas de Cedric Price o Yona Friedman fueron formalizadas durante las décadas de los años 70 y 80 hasta acabar decantando un interés explícito (y teorizado) por la gestión arquitectónica de la incertidumbre. Se detecta un cambio de actitud en la década de los 70, en la que se manifiestan abiertamente unos nuevos intereses que dan forma a una arquitectura que, de manera similar a la anterior pero añadiendo nuevos matices que la alejan de la vocación de eternidad, es consciente de que necesita incorporar la respuesta ante lo imprevisto para garantizar su éxito.

FIG. 23. Sección transversal del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de Renzo Piano y Richard Rogers, 1977. Escaneada del número 44 de la revista *GA- GLOBAL ARCHITECTURE* #44 *Piano & Rogers - Centre Georges Pompidou*, 1977

FIG. 24. Detalle constructivo de esquina y foto de la construcción del Sainsbury Center for Visual Arts de Norman Foster, 1978. Escaneadas de *NORMAN FOSTER 1964-1987, a+u Extra Edition* de 1988, p. 121

3.3.2 De la arquitectura del concepto a la arquitectura de la emergencia

El Movimiento Moderno en la arquitectura dio la espalda de forma consciente a la indeterminación. Le Corbusier fue tajante al respecto en su artículo ‘L’espace indecible’, publicado en la revista francesa *l’Architecture d’Aujourd’hui* en abril del año 1946 y en el que planteaba el ejercicio de describir cuál sería la forma más elevada de apropiación y gestión del espacio por parte de la arquitectura:

No es un efecto del tema elegido, sino una victoria de la proporción en todas las cosas, tanto en los aspectos físicos de la obra como en la eficiencia de las intenciones, reguladas o no, aprehendidas o inaprensibles y, no obstante, existentes y deudoras de la intuición, milagro catalizador de saberes adquiridos, asimilados aunque tal vez olvidados. Pues en una obra concluida con éxito hay masas intencionales ocultas, un verdadero mundo que revela su significado a quien tiene derecho, es decir, a quien lo merece. Se abre entonces una profundidad sin límites que borra los muros, *expulsa las presencias contingentes* y realiza el milagro del espacio inefable. (Le Corbusier, 1946)⁸¹

En arquitectura, el Movimiento Moderno se erigió en garante del fin que debía ser guía del movimiento social, siempre hacia adelante. Cualquier hecho debía estar justificado por el avance en el que se suponía inmersa a la sociedad es su conjunto. La *modernidad ortodoxa*, tal y como se refiere a ella Venturi, dibujó un hombre dependiente y entregado a la construcción de un entorno óptimo que permitiese su avance rápido y seguro, un hombre inserto en la sociedad del orden y el progreso. La existencia de una definición general, más o menos precisa, de aquello a lo que se aspiraba, otorgaba licencia para prefigurar de forma determinista los entornos (tanto domésticos como urbanos) que se construían. Esta forma de operar tan sólo era reflejo de “la moderna aspiración a subordinar, doblar y colonizar el futuro para reemplazar el caos por orden, y la contingencia por una secuencia predecible (y por lo tanto controlable)

81. Cursivas añadidas por el autor. Le Corbusier plantea la necesidad de acotar el campo de acción de lo indeterminado en su arquitectura.

de acontecimientos.” (Bauman, 2003: 145) El único motivo válido era el progreso de la sociedad en su conjunto, siguiendo una trayectoria perfectamente definida. Cualquier alteración que pudiera afectarla debía ser eliminada a través de los mecanismos disponibles, con el fin de alcanzar el más alto de los objetivos. “La modernidad fue una enemiga acérrima de la contingencia, la variedad, la ambigüedad y lo aleatorio, ‘anomalías’ todas a las que declara una guerra santa de desgaste.” (Bauman, 2003: 31)

La modernidad trató a toda costa de anular cualquier rastro de incertidumbre de sus proyectos. Se trata de una tesis defendida por autores como el Dr. Martí Peran, quien sostiene que de esta manera daba respuesta a su aspiración de “suspender el tiempo y ofrecer el trampolín desde donde soñar el futuro, (...) levantándose como un cuerpo gigante e impoluto desde donde vociferar un Gran Plan de futuro.” (Peran, 2009) El motivo sobre el que sustentaba el trabajo moderno era el progreso de la sociedad en su conjunto, un objetivo aparentemente legítimo en la época de reconstrucción posterior a la IIGM. Ese marco justificaba que cualquier alteración susceptible de afectar a su trabajo fuera eliminada con el fin de alcanzar el más alto de los objetivos.

Esta línea de pensamiento, que encontró en Le Corbusier a uno de sus principales garantes,⁸² deriva de una actitud enraizada en el “reduccionismo de *tábula rasa* del Movimiento Moderno” (Frampton, 2009: 294) y cuyo cometido era el de crear objetos capaces de alzarse inalterables como guías de ese nuevo porvenir. La modernidad pretendía suspender el tiempo ya desde la definición de las realidades en las que intervenía, describiendo los lugares de forma supuestamente aséptica, buscando una única verdad para ellos. Una definición que se convertía en paso previo y necesario para la inserción de objetos utópicos, espacios perfectos desde los cuales el avance social estaría garantizado. El moderno *campamento de certezas* desde el que anunciar un mundo futuro que plantea Bourriaud.

El monumento se convierte en símbolo del tiempo congelado; pasado, presente y futuro condensados en un solo instante cuya esencia no puede verse afectada por eventos temporales no previstos (por el uso). La monumentalidad como representación de lo absoluto es opuesta a lo contingente.⁸³

82. Además del citado anteriormente, es interesante ver al respecto el texto de Josep Quetglas ‘La línea vertical’, donde se señala cómo Le Corbusier insiste en la idea fundamental de la suspensión del tiempo (de las contingencias, podemos añadir) a través de su arquitectura.

83. Como escribe Solà-Morales respecto de la monumentalidad clásica al contraponerla a la monumentalidad de su *arquitectura débil*: “Todavía, para acabar, quisiera glosar una última característica de la *arquitectura débil*: la monumentalidad. De nuevo hay que jugar con las palabras. No se trata de la monumentalidad como representación de lo absoluto. (...) La monumentalidad de la *arquitectura débil* no mantiene con los monumentos de la Edad Clásica ni su geometría ni su valor ideológico sino únicamente lo que quede en el contexto actual de aquella condición del término *monitu*, es decir: del recuerdo. (...) La idea de monumento que quiero traer a colación es aquella que podemos encontrar en un objeto arquitectónico que, siendo ciertamente una apertura, una ventana a la realidad más intensa, al mismo tiempo su representación se produce como un vestigio, como el aleteo de la música de la campana que queda después de sonar; como aquello que se constituye solo en residuo, en recuerdo.” (Solà-Morales, 1995: 79)

Como afirma Henri Lefebvre, “la expulsión manifiesta del tiempo es sin duda uno de los sellos distintivos de la modernidad” (Lefebvre, 1991: 95), algo que también ocurre en la obra de los maestros modernos de la arquitectura. Entendiendo el tiempo, tal y como expone este texto, como el margen de acción que los eventos no controlables por el arquitecto tiene sobre el objeto arquitectónico. Posiciones como las de Le Corbusier se convierten en síntomas de los planteamientos de Lefebvre.

Pero, pese al distanciamiento voluntario de lo contingente, esa arquitectura se vio en la obligación de hacer frente a la condición del tiempo ya que, como se ha visto, ésta fue una de las rupturas que la modernidad supuso respecto de la tradición anterior. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, la obra que Sigfrid Giedion publicó originalmente en 1941, marcó la introducción del factor temporal como condición del proyecto arquitectónico moderno, una condición enunciada desde el mismo título de la obra. A lo largo de su desarrollo, leemos una voluntad de estetización del tiempo por parte de los maestros de la arquitectura moderna, una voluntad que expresa la intención de contenerlo en su interior, de domesticarlo. Para Giedion, la obra arquitectónica “se basa en la representación del movimiento.” (Giedion, 1968: 462) De esta forma, el proyecto moderno crea una apariencia de control sobre el tiempo, un sometimiento que expulsa igualmente la incertidumbre, tal y como sostiene Solà-Morales cuando afirma que los maestros de la arquitectura moderna no entendieron el tiempo en la condición de *explosión diafractada* propia de su época sino que “pensaron que lo que convenía era un tiempo alejado del centralismo de la visión perspectiva, pero que podía ser un tiempo perfectamente organizado desde el punto de vista lineal.” (Solà-Morales, 1995: 72)

Solà-Morales insiste en la misma idea al afirmar que debemos leer la *promenade architecturale* de Le Corbusier, en la Maison La Roche-Jeanneret o la Ville Savoye, como “recorridos que tienen la posibilidad de ser controlados”, constituyendo respecto de su relación con el tiempo “una ilusión engañosa que al igual que en Le Corbusier podríamos encontrar en otras arquitecturas fundacionales de la experiencia moderna.” (Solà-Morales, 1995: 73)

Ese sometimiento voluntario del tiempo en la arquitectura se mantuvo incontestado hasta el levantamiento del Team X a mediados de la década de los 50 del pasado siglo. Por primera vez durante el CIAM IX, el grupo de jóvenes arquitectos encabezados por Alison y Peter Smithson o Aldo van Eyck alzaron su voz reclamando una mayor atención por parte de la arquitectura hacia el tiempo y proponiendo el trato privilegiado del presente⁸⁴ (frente a la atención nostálgica al pasado o las justificaciones basadas en el futuro utópico).

Así que, de forma alternativa, a partir de la década de los sesenta se empieza a desarrollar un nuevo modo de operar, estratégico y abierto. Desde entonces se han ido sucediendo tentativas, no siempre vinculadas entre ellas, de elaborar una arquitectura consciente de la centralidad de la noción contemporánea del tiempo que afronta.⁸⁵

Teóricos como Kenneth Frampton comparten el análisis de la situación expuesto,⁸⁶ constatando que la arquitectura necesariamente deberá atender su vínculo íntimo con la indeterminación si quiere ser capaz de dar respuesta al contexto en el que trabaja. En su artículo *Reflections on the Autonomy of Architecture: A Critique of Contemporary Production* el crítico expone que “entre los muchos aspectos de la empresa cultural, se puede afirmar que la arquitectura es, en realidad, el menos autónomo, obligándonos a reconocer la naturaleza contingente de la arquitectura como práctica.” (Frampton, 1991) El mismo artículo concluye planteando cómo, siempre según su autor, la capacidad de respuesta ante estos nuevos condicionantes se encontrará en el control de *los efectos de la gravedad y la luz* operando a través de una nueva tríada semperiana conformada por la *topografía*, la *tectónica* y el *tipo*.

Resulta seriamente cuestionable que la salida a una cuestión como la descrita pase por insistir en la voluntad autorreferencial de la disciplina.

El dogma moderno contra la incertidumbre efectivamente debe encontrar en la arquitectura contemporánea un contrapunto fuerte en cuanto a su relación con la contingencia, construido sobre la convicción de que sin la promesa de un estado último de perfección en el horizonte, “sin la confianza en la infalible efectividad de cualquier esfuerzo, poco sentido tiene la idea de un orden ‘total’ que se vaya erigiendo piso por piso gracias a

84. Una reclamación que fue posteriormente recogida en el trabajo de arquitectos como Yona Friedman o Nicolaas Habraken en la forma de “infraestructuras públicas pluralistas, diseñadas para su apropiación individual” (Frampton, 2009: 183), como leíamos en el apartado anterior de este mismo capítulo.

85. En palabras de Solà-Morales: “No es cierto que lo que hacemos hoy se vuelve consistente por su referencia a la experiencia del pasado ni tampoco disponemos de la ordenación necesaria para justificar lo que producimos ahora en relación a lo por venir. (...) [El tiempo de nuestra experiencia] no es un presente eterno, como el de Dios. No es un presente en continuidad entre y el futuro, como sería vivido en el humanismo optimista de la Ilustración. Se trata de un presente intempestivo. Es decir, de una temporalidad carente de justificación, casual, y por esta misma razón gratuita, carente de finalidad.” (Solà-Morales, 1995: 94)

86. El análisis que describe como esencialmente incierto el entorno en el que la ciencia y el arte contemporáneos operan son recogidos también por autores como Bruno Latour en LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2008 o Nicolas Bourriaud en BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

un laborioso, consistente y prolongado empeño.” (Bauman, 2003: 147)
Las respuestas deberán ser más intuitivas, más parciales e inmediatas.

La arquitectura opera hoy necesariamente en ese entorno incierto, líquido, descrito por el polaco Zygmunt Bauman. “Un territorio en el que solo pueden encajar cosas o personas fluidas, ambiguas, en perpetuo estado de devenir, en un constante estado de transgresión.” (Bauman, 2003: 219)
Con el fin de disponer esa clase de arquitecturas, ya no podemos describir entornos a través de su trayectoria (definiendo un punto de origen y punto de destino). Debemos centrarnos en la definición de campos de probabilidades, en la descripción precisa de aspectos parciales y mutables de las realidades en las que nos dispongamos a trabajar. “No hay mucho que ganar con las consideraciones ‘a largo plazo’. La modernidad ‘sólida’ planteaba que la duración eterna era el motor y el principio de toda acción; en la modernidad ‘líquida’, la duración eterna no cumple ninguna función. El ‘corto plazo’ ha reemplazado al ‘largo plazo’ y ha convertido la instantaneidad en ideal último.” (Bauman, 2003: 134) Las formas arquitectónicas *líquidas* deberían reemplazar a los *sólidos* modernos como reconocimiento ante este nuevo escenario, operando en cualquier caso como objetos reconocibles.

Hay una clara diferencia entre las arquitecturas conformadas como *sólidos* y aquellas que se configuran como *líquidos*, entre una *arquitectura de la permanencia* y una *arquitectura de la emergencia*.

Bauman plantea el paso de los objetos sólidos a los objetos líquidos como una vía necesaria para adaptarnos al escenario incierto que describe en su obra. Si vamos un paso más allá, la asunción de la contingencia en nuestra producción, requerirá desarrollar un nuevo modo de referirnos a nuestro trabajo como paso previo necesario en el proceso de redesccripción propuesto por Rorty y asumido por esta investigación en el último de sus capítulos. *Emergencia* parece ser el sustantivo más adecuado para referirnos a los productos que son resultado de esta nueva práctica arquitectónica.⁸⁷ La arquitectura contingente produce objetos como colisiones, entendido ello en relación a los planteamientos de Althusser sobre el *materialismo del encuentro* tal y como son descritos por Nicolas Bourriaud en su obra *Estética relacional*.⁸⁸

87. Este giro lingüístico no hace que olvidemos la hipótesis planteada en los capítulos iniciales, y que supone de alguna forma el arranque de esta tesis, sobre la demostración de que, al contrario de lo que se expone en la entrada sobre *Contingencia* del Diccionario de Filosofía de Cambridge de Robert Audi, la propiedad contingente es también aplicable a objetos. Entendido el objeto contingente como el producto de la práctica arquitectónica contemporánea.

88. Podemos entender ese objeto como una “unidad estructural que imita un mundo. La práctica artística consiste en crear una forma susceptible de ‘perdurar’, haciendo que se encuentren de manera coherente entidades heterogéneas con el fin de producir una relación con el mundo.” (Bourriaud, 2008: 140)

El objetivo al que la práctica arquitectónica contingente aspira es el de la creación de objetos susceptibles de perdurar (al no verse dañados por los cambios inevitables de su entorno, con el que establece lazos íntimos) haciendo que se encuentren de manera coherente entidades heterogéneas (descritas a través de lecturas condicionadas del lugar) con el fin de producir una relación con el mundo. Hoy, los arquitectos comienzan por crear espacios en los cuales puede surgir el encuentro (que se convierte en producto de su actividad, en objeto contingente). Objetos como resultado de los *sistemas de disposiciones*⁸⁹ a través de los que la arquitectura contingente pueda desplegarse, trabajando a partir de la definición de dispositivos que utilizan el tiempo como material para su formalización, en “una definición que se aplica de manera ideal a las prácticas de los artistas contemporáneos, que crean y ponen en escena dispositivos de existencia que incluyen métodos de trabajo y modos de ser; así, en lugar de los objetos concretos que delimitaban hasta ahora el campo del arte, utilizan el tiempo como un material.” (Bourriaud, 2008: 130)

Objeto y forma se convierten en la arquitectura contingente en términos equivalentes. La respuesta ante la incertidumbre requiere de objetos concretos, que se manifiestan como término de la potencia de su organización. La arquitectura contemporánea se construye como el encuentro entre condiciones (de contorno, programáticas, estructurales...). Un encuentro capaz de modelar sus espacios de forma duradera pero subordinada a la permanencia de las condiciones que suponen su origen. Ahí reside su capacidad de respuesta ante la incertidumbre: en su dependencia más absoluta respecto de las condiciones que la hacen concreta.

La modernidad ha venido moldeando *sólidos*, depositados sobre un paisaje que les sirve como fondo sobre el que recortar su figura, utópica. Pero para dar respuesta a las nuevas condiciones descritas, la arquitectura ha de *licuar* sus proyectos, fundirlos con las condiciones inciertas de las realidades en las que vayan a operar, pragmáticos. De alguna manera, “los sólidos cancelan el tiempo; mientras que para los líquidos, por el contrario, lo único que importa es el tiempo. En la descripción de los sólidos es posible ignorar completamente el tiempo; en la descripción de los fluidos se cometería un error grave si se dejara de lado la condición temporal que los afecta. Las descripciones de un fluido son como fotografías, que necesitan ser fechadas

89. Al tratar sobre la definición de lo no reglado en Bourdieu, leemos: “Fue precisamente el intento de escapar de ese ‘estructuralismo sin agentes’ el que llevó a Bourdieu a desarrollar su noción de *habitus* o sistemas de disposiciones que condiciona a los agentes a actuar y a reaccionar de una determinada manera sin ser el producto de la obediencia a reglas” (Moro, 2009: 137)

al dorso.” (Bauman, 2003: 8) Los *sólidos* trabajan desde órdenes reconocidos, los *líquidos* en cambio se configuran a través de la lectura en tiempo real de los órdenes instantáneos revelados por las condiciones de cada lugar.

Estas *arquitecturas líquidas* serán capaces de incorporar en su propio provecho las demandas cambiantes a las que se vean sometidas, y podrán hacerlo de forma natural, sin pretender que las condiciones a las que dan respuesta se adapten a su figura sino siendo conformados por acontecimientos sucesivos.

A modo de ilustración, podemos señalar algunos proyectos pertenecientes a cada una de estas dos categorías: lo *sólido* y lo *líquido*. Asumiremos para empezar que la asignación de los proyectos que pertenecen a cada una de estas ellas nunca podrá ser directa, algunas formas esconden una condición tremendamente sólida tras una apariencia líquida.

La confusión en su lectura puede deberse a falta de atención a las condiciones vigorizantes del entorno, o a un déficit de precisión en el acercamiento a ellas y a su descripción (a menudo por falta de especificidad). A este grupo pertenecen edificios y proyectos como la Ópera de Zúrich (1956-1973) de Jørn Utzon, (FIG. 25) sólido travestido de líquido. En el otro extremo existen proyectos decididamente líquidos como el SESC Fábrica Pompeia en Sao Paulo (1977-1986) de Lina Bo Bardi. (FIG. 26) Así, podemos establecer que aquellos objetos que son definidos a través de propiedades específicas de su lugar (normativas, programáticas, energéticas...) se acercan a lo líquido, mientras que los que se posicionan como objetos autorreferenciados, como recortes sobre el fondo que los acoge, tienden a ser sólidos. Yendo un poco más lejos en la clasificación, “unos son energéticos y otros son mecánicos.”⁹⁰

Es necesario ese esfuerzo de leer la condición profunda de cada arquitectura, porque todavía operan modernos, cuya “tropa se ha detenido, temerosa, alrededor de un campamento de certezas. Pero es que hoy la arquitectura trabaja lejos de las certidumbres, modelando universos posibles.” (Bourriaud, 2008: 11) Y esa actitud moderna propone a menudo como recurso proyectual los enlaces rectilíneos que unen problema con solución, obviando de este modo el resto de factores que afectan a cada una de las decisiones tomadas durante el proceso y que no están bajo nuestro control. Se trata de procedimientos que, a su vez, calman las conciencias intro-

90. En un planteamiento análogo al desarrollado por el arquitecto español Eduardo Arroyo en su texto ‘Relojes nubosos lejos del equilibrio’ publicado en *Eduardo Arroyo Obra reciente Recent work 2G N.41*

FIG. 25. Plano de situación de la National Opera House presentado por Jorn Utzon como parte de la propuesta del concurso, 1956. Imagen tomada de State Archives and Records Authority of New South Wales. [ref. 29/05/2017, 23:40]. Web: <<https://www.records.nsw.gov.au/>>

FIG. 26. Imagen exterior del bloque deportivo del centro SESC Pompéia de Lina Bo Bardi, 1977. Imagen perteneciente al archivo de la Graham Foundation.

duciendo en su discurso las justificaciones para el objeto ‘abstracto’ que representan, en intentos vanos de domesticar la incertidumbre. Y es que no sólo la arquitectura como disciplina es afectada por la contingencia en los procesos de producción de objetos que le son propios, sino que los productos de la disciplina (los objetos que produce) se encuentran también expuestos a la contingencia de los entornos en los que operan. Deberíamos considerar como requisito ineludible dotar a nuestras obras de un plan de respuesta ante la contingencia. Como responsables de la inserción de objetos en un sistema cuya inestabilidad es reconocida, y seguramente su característica más significativa hoy, ésta se plantea como una cuestión inevitable.

Asumido que “el equilibrio no es un estado normal en el mundo; al contrario, es raro y precario en su duración; su búsqueda como promesa de estabilidad produce espejismos temporales en nuestro entorno”, (Arroyo, 2007) podemos asumir incluso que el equilibrio no es siquiera un estado deseable; al contrario, es una anomalía insostenible. La situación óptima para cada proyecto será la de la potencialidad perfecta, la que sea capaz de dotarlo de una capacidad potencial de respuesta solo contenida ante el despliegue por las condiciones de contorno a las que ha de dar respuesta.

Según el razonamiento de Bauman, las consideraciones acerca del estado de los objetos pueden identificarse con su probabilidad de éxito. Afirma el autor polaco que “dominan aquellos que consiguen mantener sus actos en libertad, sin regulación y, por lo tanto, impredecibles. (...) Los que se mueven y actúan más rápido, los que más se acercan a la instantaneidad de movimiento, son ahora los dominantes.” (Bauman, 2003: 128) Las respuestas arquitectónicas deberán ser también instantáneas. Necesitamos que sean configuradas de una vez y de forma completa, abandonando los procedimientos pesados que van desarrollando una idea feliz por escalas sucesivas, puliéndola. Lo inmediato es la única respuesta válida. Lo inmediato complejo es la respuesta óptima.

La nueva realidad descrita desde la filosofía o la sociología por Rorty y Bauman, pero también desde lo más profundo de la disciplina arquitectónica por Frampton, ha de encontrar una nueva operatividad. Esta

nueva forma de operar no trabajará con materiales pasados, habrá de deshacerse tanto de la tríada vitruviana como de la definición semperiana de la arquitectura como herramientas de producción (aunque ambas puedan seguir siendo válidas como herramienta de crítica hermenéutica). De esta nueva forma de operar se requiere que sea capaz de construir con cualquier instrumento (el programa, la estructura, la materia, la imagen...) haciendo valer el potencial de la incertidumbre en su contexto.

La situación descrita requerirá sin duda una nueva forma de operar, estratégica y abierta. Otras disciplinas como el arte o la sociología han sido capaces de reconocerla y ofrecer respuestas adecuadas. De qué forma se está haciendo (o podrá hacerse) desde la arquitectura, es aquello que pretende desvelar esta tesis doctoral a través de la redescrición de 72 ejemplos de la práctica arquitectónica internacional de los últimos 25 años.

3.3.3 *Quasi-objects*. Michel Serres sobre el objeto contingente

Asumido el panorama descrito, la arquitectura ha de seguir definiendo objetos concretos que sean capaces de dar respuestas convenientes a demandas muy específicas y sin embargo variables. En este escenario el *objeto contingente* se hace necesario.

A través de sus primeros capítulos, la investigación expone cómo la condición inestable, impredecible, es definitoria de nuestro entorno. La arquitectura se ve cada vez obligada a tomar en consideración un número mayor de parámetros en su proceso constante de toma de decisiones, lo que deriva en mayores niveles de complejidad y aumenta el grado de incertidumbre al que se enfrenta. Este escenario, en palabras del sociólogo francés Bruno Latour, se ha traducido en el paso *de la sociedad a lo colectivo*⁹¹ un tránsito manifestado a través del debilitamiento de los órdenes preestablecidos en favor de una individualidad mucho más radical, una individualidad que busca soluciones a través de agrupaciones que emergen como respuesta a solicitudes específicas y que duran el mismo tiempo que esa emergencia es mantenida. Por ello, resultará útil cambiar las categorizaciones en “las que la regla es el orden, mientras que la descomposición, el cambio o la creación son las excepciones” por lecturas en que “la regla es la actuación y lo que se debe explicar y donde las excepciones inquietantes son cualquier tipo de estabilidad a largo plazo y en una escala mayor.” (Latour, 2005: 58) La arquitectura se verá por lo tanto forzada a enfrentar la contingencia como un aspecto ineludible del entorno en el que trabaja.

Aquello que resulta más significativo de los sistemas son sus desórdenes y sus fluctuaciones, no sus permanencias. “Debemos pensar el orden como una paradójica gestión del desorden y la excepción.” (Innerarity, 2005) Nada se repite, sino que en cada reiteración se introducen mecanismos de respuesta ante los sutiles cambios del entorno, que modifican el resultado final de la acción.

91. Según lo descrito por Bruno Latour: “Si bien la mayoría de los científicos sociales preferiría llamar “social” a una cosa homogénea, es perfectamente aceptable designar con el mismo término una sucesión de asociaciones entre elementos heterogéneos. Dado que en ambos casos la palabra retiene el mismo origen -de la raíz latina *socius*-, es posible mantenerse fiel a las intuiciones originales de las ciencias sociales al redefinir la sociología no como la “ciencia de lo social” sino como el rastreo de asociaciones.” (Latour, 2005: 19)

Uno de los ejemplos de aplicación científica de ese cambio de paradigma de lo causal a lo contingente es la Teoría del Actor-red (ANT, en su acrónimo inglés, de aquí en adelante) enunciado por Latour en su ensayo *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. La ANT propone el salto desde la *sociología de lo social* a la *sociología de las asociaciones*. Manifiesta la conveniencia de desplazar el foco de estudio sociológico desde las categorías (pretendidamente estables) capaces de agrupar objetos, hacia los enlaces (conscientemente temporales) que esos objetos tienden con su entorno y entre ellos. Se desarrolla una nueva sociología que, al enfrentarse a un objeto, atienda en primer lugar a las asociaciones que lo construyen asumiendo que, al hacer ese esfuerzo, “en cada instancia tendremos que reordenar nuestras concepciones de lo que estaba asociado porque la definición previa se habrá vuelto en alguna medida irrelevante.” (Latour, 2005: 19) Las convenciones han quedado atrás, cada aproximación parte desde cero. Expone además que “la tarea ya no es imponer algún orden, limitar la variedad de entidades aceptables” (Latour, 2005: 27) ya que el cometido es de lectura y no exclusivamente taxonómico.

La ANT asume que, con todo ello, tanto el proceso como el resultado generarán mayor inquietud, ya que no introducirán certezas absolutas. En definitiva, se formulan las bases de una ciencia que toma la inestabilidad como valor, cuyo foco de atención está situado sobre la capacidad de los objetos para generar asociaciones, su capacidad para convertirse en actores “capaces de modificar con su incidencia un estado de cosas.” (Latour, 2005: 106) Cada uno de esos estados es resultado circunstancial de los vínculos entre entidades, los estados son consecuencia y no marco; y son decididamente temporales. Es entonces cuando se impone centrar la atención en esas disposiciones volátiles. “La relación relativista entre marcos de referencia cambiantes ofrece una mejor fuente de juicio objetivo que la configuración absoluta (es decir, arbitraria) sugerida por el sentido común.” (Latour, 2005: 51) En definitiva, la propuesta consiste en abandonar la sociología de las certidumbres, de ‘lo social’ como agregado inamovible que genera la sociedad, en favor de una sociología de las potencialidades que despliegue vínculos como forma de desvelar colectividades.

Existe una arquitectura deudora de la ANT que, parafraseando a Latour, circula a través del paisaje para asociar entidades de un modo espacial.

De entre las *fuentes de incertidumbre* y los *movimientos* que estructuran la teoría sociológica expuesta por el autor francés en *Reensamblar lo social*, por lo menos tres de los enunciados son apropiables como principios oportunos para regir la actitud del arquitecto ante el proyecto en el nuevo escenario descrito en los primeros apartados de este capítulo. Una posición derivada de la toma de conciencia del nuevo panorama relativista que podemos construir sobre tres de esos títulos: 1) *no hay grupos, sólo formación de grupos*; 2) *los objetos también tienen capacidad de agencia*; y 3) *conectar sitios*.

No hay lugares, sólo formación de lugares. Ya sabemos que el acercamiento analítico a los lugares con la pretensión de extraer de ellos su única y verdadera realidad no es válido, esa realidad no existe. La arquitectura debe abandonar las lecturas estables y unívocas del lugar, que tienen como fin introducir en él objetos estables y unívocos. La capacidad de reconocer la inestabilidad de los escenarios nos impide ya hacer de ellos lecturas simplificadoras y ventajistas. La arquitectura tomará compromiso con ella reconociendo de forma oportunista los valores afines a sus intereses para actuar a continuación extrayendo su máximo provecho. La aproximación debe ser ya propositiva, consciente del hecho que cada sitio está compuesto por marcos de referencia cambiantes que deberán ponerse en relación. De ese cruce interesado surgirá la naturaleza operativa del lugar. El objetivo debe ser centrarse en la realidad, en el análisis y tratamiento riguroso de los datos que se consideran pertinentes y necesarios para el proyecto. Este acercamiento supone un paso adelante que abandona la pureza de la metáfora autorreferencial en favor de la turbiedad de la realidad, y de su apropiación a través de la representación, en una inversión de la relación entre figura y fondo similar a la propuesta en la ANT. Precisamente en la representación está la formación de lugares propuesta en el enunciado. La representación a través de “un nuevo tipo de cartografía: abierta y compatible, selectiva e intencionada a la vez (y muchas veces sorprendente e inédita) en la que el lugar tan sólo se asevera sintetizable desde el registro de aquellas capas de información potencialmente operativas y de sus oportunas combinaciones tácticas.” (Gausa, 2001: 101)

La representación precisa de los datos seleccionados consigue situar ya al objeto arquitectónico, construyendo para él un marco de acción posible. El lugar conformado por el proyecto contingente contiene su respuesta en “mapas entendidos como ‘operativos tácticos’ más que como dibujos –o descripciones– estáticos.” (Gausa, 2001: 79) Se producen representaciones del lugar que ya contienen su proyecto (sus proyectos). El formateado de los lugares es capaz de reconstruirlos, al establecer nuevos vínculos entre las capas de información que lo representan.

Los objetos también tienen capacidad de agencia. La arquitectura que surja del reconocimiento aquí propuesto deberá abandonar su condición de telón de fondo de las actividades que soporta para pasar a asumir un rol mucho más activo, convirtiéndose en actor capaz de establecer relaciones entre agentes. El objeto se erige como un *mediador* que traduce, distorsiona y modifica la información que en él es introducida (tanto en forma de energía como de materia). Al otro lado, fuera del foco de interés del trabajo, quedarán los intermediarios que actúan transportando información de forma aséptica. La arquitectura actúa manejando por lo tanto objetos que conectan lugares, y con ello los modifican y los hacen visibles. El papel del arquitecto le obligará a la definición de potencialidades conectivas para los objetos que proyecte. Deberá dotarlos de capacidad para establecer vínculos que en cualquier caso serán inciertos, frágiles, controversiales. Se ejercitará proponiendo arquitecturas capaces de relacionarse sólo con ciertos estratos de su entorno, sólo con aquellos que hayan sido considerados pertinentes en la definición del sitio (lo que sitúa al proceso proyectual desde sus primeras fases en un plano profundamente subjetivo). Es por ello que la definición del lugar ya contiene en sí la capacidad-de-ser del futuro objeto, incluso antes de que éste tenga cualquier definición formal o material concreta. Los objetos arquitectónicos se insertan en sus contextos para mantenerlos en un permanente estado de excitación; se convierten en reactivos ante la presencia de otros agentes en esos entornos. En ningún caso se insertan en ellos para serenoslos introduciendo un falso (por arbitrario) estadio final de vinculaciones, esa sería una labor insignificante.⁹²

Conectar sitios. El tercer enunciado extraído de la teoría de Latour propone conectar sitios, o conectar estratos de un mismo sitio, que es en definitiva lo mismo. Ésta es la tarea última de la arquitectura contingente:

92. En este mismo sentido, afirma el filósofo y ensayista español Daniel Innerarity: “Vivimos en un tiempo en el que nada se conquista con absoluta seguridad, ni el saber ni la competencia. La novedad, lo efímero, la sucesión rápida de informaciones, de productos, de modelos de comportamiento, la necesidad de efectuar frecuentes adaptaciones, la exigencia de flexibilidad, dan la impresión de que vivimos únicamente en el presente y de un modo que impide toda estabilización. Inserir algo en la duración parece algo de menor importancia que valorar el instante y el acontecimiento.” (Innerarity, 2005)

generar vínculos permitiendo que a través del establecimiento de esas conexiones surjan nuevas realidades. Propiciando a través de ese trabajo un continuo movimiento de reasociación y reensamblado. Las nuevas conexiones no sólo modifican los sistemas haciendo emerger nuevas condiciones sino que alteran los agentes en sí mismos forzándolos a funcionar en determinadas direcciones. Esas nuevas condiciones dejarán, de forma ineludible, remanentes en los escenarios por venir. Este nuevo proceder permite que los espacios en blanco sean rellenados por vínculos entre objetos en lugar de rellenarlos con los objetos mismos, estableciendo disposiciones vibrantes y temporales en lugar de composiciones estáticas y permanentes. Algunos de estos espacios vacantes habrán sido detectados ya en el lugar en el arranque del proyecto mientras que otros serán generados por el objeto mismo (tanto en su interior como fuera de él) a través de su inserción. La arquitectura debe aumentar los niveles de conectividad de los sistemas sobre los que trabaja para, de este modo, mejorar su funcionamiento aumentando su resiliencia. El proyecto contingente contiene, incluso de forma latente, la posibilidad de conectar los sitios que así lo requieran en el momento en que esa demanda se active. De ahí la necesidad de que esta arquitectura esté cargada con la potencialidad (material, energética, formal) que le permitirá el desarrollo de los vínculos posibles. El proyecto entendido de esta forma genera campos en continuo proceso de cambio y adaptación. Pero la conexión empieza de nuevo antes de la inserción del objeto, porque el reconocimiento de estratos (o fragmentos) entre los que se pueden establecer vínculos ya forma el lugar. De nuevo los sitios son excitados desde su representación, que es activa.

“Lo que se destaca ahora son todos los mediadores cuya proliferación genera, entre muchas otras entidades, lo que podría llamarse cuasi-objetos.” (Latour, 2005: 333) Latour toma prestado, llegados a cierto punto de su ensayo sobre la ANT, el concepto de *quasi-object* introducido por el también filósofo francés Michel Serres en su obra *El parásito*, de 1980. “Cosas, cuasi-objetos y enlaces son el verdadero centro del mundo social” (Latour, 2005: 334) representado por su teoría sociológica. El *quasi-object* se sitúa entre los enlaces, volátiles, y las cosas, permanentes. Se trata de un ente indeterminado cuyo rol había sido acotado con anterioridad de forma precisa por Serres.

“Ser o relacionar, esa es la única cuestión.” (Serres, 1980: 224) Para Serres toda cuestión referente a la esencia de los objetos (e incluso de los sujetos) puede reducirse a si *son* o si *relacionan*. El *quasi-object* es definido como aquel ente que únicamente cobra sentido inserto en la red de conexiones que constituye su entorno a través del establecimiento de vínculos con los actores a su alrededor. El *quasi-object*, por lo tanto, relaciona. Se convierte a través de esa propiedad en catalizador de las múltiples potencialidades del lugar que ocupa. Se trata de un constructor de intersubjetividades cuya naturaleza cambia dependiendo de las características del entorno por el que es parasitado. Los agentes vinculados a través de él pasan a convertirse en sus atributos (temporales). En ese momento será imposible determinar quién pertenece a quién, quién determina la condición de quién. Se trata de un ente sin memoria propia, pero al que le pertenece la de todo el sistema que cataliza. El *quasi-object* es participado, no es compartido.⁹³ Este objeto no puede ser estudiado, ni proyectado, al margen de esa red y de sus singularidades temporales (y potenciales) ya que fuera de ella pierde toda razón. Su posición es entre, desencadenando relaciones transitivas (de transferencia).⁹⁴ Es insertado en la red que constituye su entorno para vincular individualidades, de forma promiscua, estableciendo enlaces entre agentes que pasan desde ese momento a girar alrededor de él (en una serie de revoluciones copernicanas infinita y reversible). El *quasi-object* es responsable de la construcción de colectividades dúctiles y temporales que mantienen a su entorno en un continuo estado de desequilibrio, en un estado de sucesión continua de órdenes diversos. Y pese a esa condición volátil, el orden preciso que es generado a través del *quasi-object* en cada instante es ya definitivo, y sólo referido a sí mismo (en ningún caso referenciado a un orden anterior o superior). Estamos ante objetos “únicos, repletos de información, inesperados, arrojados al remolino de la aleatoriedad” (Serres, 1982: 227) que poseen dos cualidades esenciales de las que dependen las capacidades y que son aplicables al objeto contingente de la arquitectura: especificidad e invisibilidad.

El grado de especificidad del objeto determina sus probabilidades de éxito. De la misma forma que una larva se desarrollará sólo en ciertos organismos, el *quasi-object* sólo podrá ser parasitado por su entorno si es compatible con él. Hablamos de compatibilidad potencial. El objeto debe estar cargado de la potencialidad que permita que los agentes del

93. Podemos traer a colación, llegados a este punto, las palabras de Willy Müller sobre la transformación de la sociedad. Afirma el arquitecto argentino que ya no cabe hablar tanto del derecho de propiedad como del derecho de uso que, en última instancia es capaz de *poner en relación*. “En el marco de una sociedad que ha transformado la idea de consumo por la de aprovechamiento, que interactúa mientras escoge.” (Willy Müller, 2001: 106)

94. El *quasi-object* actúa cristalizando paisajes concretos y vehiculando posibles paisajes alternativos. Proponiendo —parafraseando a Aaron Betsky— “mecanismos de acción y claves de interpretación (inter faces e iconos)” para unos escenarios que precisan reconstruirse y reinterpretarse continuamente mediante proyecciones transitivas hechas de interacciones reales en el lugar y relaciones virtuales con otros lugares. (Manuel Gausa, 2001: 512)

lugar en el que se inserta establezcan vínculos entre ellos, a través de él. Esa especificidad puede referirse a cualquier nivel: material, geométrico, energético, programático, estructural... y no dependerá, en ninguno de los casos, de su visibilidad sino de su efectividad. Se requieren afinidades que promuevan la casualidad. El *quasi-object* pertenece al sitio en el que es emplazado sólo a partir del momento en el que es capaz de relacionar aquello que le rodea, de ser apropiado por su entorno. Si esto no ocurriera, entonces será inservible.

“Buena parte de los errores que cometemos se deben a una equivocada identificación del contexto”, (Bateson, 1983: 374) así que será imprescindible un trabajo crítico de discriminación de la información que compone los entornos en los que las arquitecturas se insertan. El acercamiento de cada proyecto ni es único, ni es aséptico. No todos los niveles de información que componen un sitio son útiles, ni necesarios. “Hay cosas verdaderas pero inoportunas; otras eran verdaderas y ya no lo son; algunas son verdaderas y nadie lo sabe; además de lo verdadero existe lo relevante, lo significativo, lo interesante...” (Innerarity, 2005) y desvelarlo será tarea del proyecto arquitectónico contingente.

La segunda característica fundamental del *quasi-object*, ya mencionada, es que *relaciona*. Por encima de cualquier otra cosa, su tarea es la de establecer vínculos. Y es por ello que carecerá de cualquier valor si está aislado. Por sí mismo tiende a cero, tiende a la ausencia. En el momento en que no se están estableciendo vínculos a través de él, la información que transmite es nula. Se convierte en un objeto transparente, está oculto. Es invisible porque no transmite información a su medio. Además, esa información es sólo generada durante la formación de los vínculos, no durante el tiempo en que éstos se mantienen estables una vez establecidos, por lo que el *quasi-object* dependerá de la generación de intersubjetividades prácticamente instantáneas para ser visible de forma permanente, si es que esa visibilidad estable le fuera requerida. Pero no se demanda del *quasi-object* que sea continuamente visible en su entorno. La invisibilidad, en este caso, se convierte en un valor que no lastra sus capacidades operativas.

La arquitectura contingente puede responder ante la incertidumbre haciéndose eco de las palabras del arquitecto japonés Toyo Ito en su texto *Cambiamos el concepto de límite y abramos los edificios públicos*. Dice el

autor de la Mediateca de Sendai que “la fluidez de la sociedad actual hace que nuestros actos sean frágiles y relativos. No hay ningún orden establecido en el que podamos apoyarnos del todo, y los acontecimientos son inestables. Parece que vamos encaminados, cada vez más, hacia una sociedad en la que ya no es posible establecer una estructura rígida como se ha realizado hasta el presente.” (Ito, 2000: 216) La contingencia, el hecho de que aquello que disponemos sea a la vez posible e innecesario, es condición forzosa de la inestabilidad como paradigma de lo contemporáneo.

Según lo expuesto, los entornos inciertos en los que actúa la arquitectura, de forma ineludible, requieren respuestas contingentes. Respuestas ofrecidas a través de *quasi-objects* arquitectónicos, capaces de reaccionar ante las condiciones cambiantes de sus emplazamientos. Dotarlos de capacidad de agencia potencial es tarea de esa arquitectura contingente. Una arquitectura que opera en busca del desencadenamiento de acciones como respuesta a las casualidades del lugar que ocupa, en oposición a la arquitectura en busca del orden aparente ajeno a esa vibración de su sitio. Como disciplina, la arquitectura contemporánea puede considerarse obligada a abandonar la composición inflexible para pasar a la disposición *abierta y extendida*. Se produce como consecuencia de todo ello una distorsión en la relación tradicional entre los planos de figura y fondo, esa relación se enturbia, “la presencia objetual de una arquitectura entendida tan sólo como pieza ‘varada’: volumen puro y destacado, recortado contra el fondo de la acción” (Gausa, 2001: 229) deja paso a intervenciones que desdibujan sus límites con ese fondo. Pese a mantener su condición objetual, la arquitectura pasa a ser la infraestructura que permite los órdenes (potenciales) de los elementos que conforman el espacio en lugar del orden mismo de esos elementos, el fondo pasa a ser configurado por la superposición de todos los órdenes (potenciales) de los elementos del sistema en lugar de ser el espacio cuya lectura unívoca justifica la composición escogida.

Esta será, justamente, la arquitectura capaz de responder con éxito ante la incertidumbre del lugar en el que opera. Una arquitectura que proyecta *quasi-objects*: sistemas cargados con una estrategia de continuidad capaces de aplicarla a base de estratagemas discretas⁹⁵ y que contienen, además, la información capaz de dirigir las operaciones encaminadas a dar respuesta a las variaciones del entorno (y de sus requerimientos aza-

95. Entendida la *estratagema* como aplicación de una táctica en función de unas condiciones dadas, concretas y casuales.

rosos). Sistemas que recogen la inestabilidad como un factor que participa en favor del proyecto y no como un lastre que opera en su contra. Objetos que dejan de considerarla (y tratarla) como un enemigo en la lucha por la pureza de la 'idea' del proyecto en un entorno tendente a la perfección, y pasan a utilizarla como un aliado. Sistemas cargados de potencialidad a la espera de ser manifestada como respuesta a los requisitos del entorno, en cuya capacidad latente se acota la contingencia. Arquitecturas capaces de generar un marco difuso para la casualidad, de erigirse como sistema inductor de casualidades.

Contingencia autónoma. El concepto de *contingencia autónoma* se refiere a aquellos niveles de indeterminación que son interpretados en el proyecto de arquitectura considerando a la disciplina con independencia de su contexto, sea éste científico, técnico o social. La *contingencia autónoma* no tiene en cuenta al resto de materias y agentes con los que la arquitectura interactúa en la definición y puesta en carga de los objetos con los que trabaja. Así, aunque es capaz de reconocer ciertos niveles de arbitrariedad y de indeterminación tanto en sus procesos de creación como en las interpretaciones de sus obras por parte de la crítica especializada, no los considera más que obstáculos superables en el camino de la definición de unos proyectos que se inician y se concluyen en el marco de la propia disciplina, al margen de cualquier avatar externo. La *contingencia autónoma* supone una toma de conciencia incipiente acerca de la incertidumbre en la que opera la arquitectura contemporánea como disciplina, pero todavía no es capaz de reconocer la propiedad de *objeto contingente* en toda su extensión para sus proyectos.

Contingencia dependiente. La *contingencia dependiente* reconoce los vínculos inciertos que la arquitectura contemporánea tiende con su contexto. Sobre todo, se hace plenamente consciente de que la arquitectura como producto está ligada a una multitud incierta de agentes cuyo comportamiento no es previsible. Como consecuencia, desarrolla una práctica que observa con atención las dinámicas que se dan a su alrededor para trabajar a partir de ellas, construyendo para cada uno de sus ejercicios una realidad compleja que admite la inestabilidad como característica fundamental del objeto contingente que es el resultado de operar sobre la misma. La *contingencia dependiente* acepta la ambivalencia como cualidad deseable tanto de los lugares en los que interviene como de las respuestas que ofrece para ellos, y trabaja por lo tanto a través de la potencialidad como atributo óptimo para responder ante lo aleatorio.

Contingencia probable. El término *contingencia probable* define aquella práctica arquitectónica preocupada por introducir en los objetos que produce otras formas posibles de ser como respuesta ante la incertidumbre que reconoce en la realidad a la que da respuesta. Lo *probable* se refiere a un modo de definición del proyecto en el que éste acaba teniendo la capacidad de responder a la *contingencia dependiente* definida unas líneas más arriba. Aunque este modo de contingencia comparte con la *autónoma* el hecho de que ambas se refieren al objeto arquitectónico, la *contingencia probable* admite su producción y lectura en un ámbito mucho más amplio que el estrictamente disciplinar. La *contingencia probable* desarrolla su tarea construyendo, desde el reconocimiento de lo factible, un campo de acción acotado para cada uno de los objetos que produce, un área donde la casualidad es desencadenada.

Objeto. El objeto se refiere a aquel producto del proyecto arquitectónico que tiene unas cualidades (materiales, ambientales, estructurales...) conocidas y definidas estrictamente en función de su respuesta ante las condiciones de su entorno. El objeto se define por oposición tanto a la forma (referida a cada una de las manifestaciones de un mismo objeto), como al proceso (referido a las instrucciones que regulan los vínculos que construyen el objeto) y al concepto (referido a las condiciones ideales de la materialización del mismo). En esencia, el objeto es concreto y preciso. Y admite además la condición temporal en su definición.

Arquitectura contingente. Existe una práctica arquitectónica que se reconoce a sí misma trabajando en una red de enlaces aleatorios que acaban por emplazar cada uno de los objetos que produce en el centro de escenarios impredecibles durante las fases dedicadas a su proyecto. Esta arquitectura contingente trabaja por lo tanto produciendo desde la *contingencia probable*, definiendo para sus objetos un potencial de despliegue a lo largo del tiempo que sea capaz de adaptarlos a las circunstancias que pudieran ir emergiendo. Estamos ante una arquitectura consciente de que tratar de fijar un estado de perfección último e inmutable para su producción pondría seriamente en cuestión sus probabilidades de éxito. En consecuencia, la definición de objetos contingentes es su tarea primordial.

4.

Instrumentos de gestión de la contingencia

*“How fabulous it would be
if we could see a diagram representing the life of architecture!”*

Bruno Latour

La investigación describe, llegada a este punto, una serie de herramientas mediante las que la arquitectura será capaz de gestionar con eficacia la incertidumbre de sus entornos. Estos instrumentos son de distinta naturaleza: por un lado los tácticos, por otro los de representación, y por último los semánticos. Se analizan yuxtapuestos, trabajando de forma complementaria en la consecución de un fin único. Estos instrumentos, además de ofrecer elementos fundamentales en la negociación con lo eventual, son capaces de dar forma al quinto capítulo (reuniendo nuevamente forma y contenido en la investigación). Los primeros son los *planes de contingencia*, una herramienta empresarial que asegura la continuidad del negocio frente a las catástrofes que pudieran ponerlo en peligro. Se trata de valiosos manuales que contienen métodos y sistemas que permiten incorporar la capacidad potencial de respuesta ante el tiempo en la arquitectura. En segundo lugar, las herramientas gráficas de representación de lo incierto son exploradas como el único modo de alcanzar los niveles de precisión necesarios para que el objeto pueda lidiar con lo imprevisto. Precisión que afecta a niveles distintos del proyecto, en función del sistema utilizado: diagrama, atlas o perspectiva multifocal. Por último, lo semántico asume un papel fundamental en la investigación, tal y como se ha expuesto en la metodología. El capítulo se aproxima en su conclusión al poder de la redescrición como medio para incorporar el tiempo en la arquitectura, en cualquiera de sus direcciones.

4.1 El plan de contingencia como procedimiento sistematizador de la incertidumbre

Este primer apartado del capítulo referido a *lo instrumental* en la construcción del objeto contingente plantea un acercamiento desde la arquitectura a una herramienta ampliamente desarrollada para el mundo empresarial pero que hasta el momento no ha encontrado resonancia en nuestra disciplina.

Se trata del instrumento del que se ha valido el mundo empresarial durante los últimos cuarenta años para hacer frente a los riesgos que podían hacer peligrar la continuidad de su negocio: los *planes de contingencia*.

Se propone un ejercicio que permita hacer una lectura abstracta de ellos como instrumento de pensamiento estratégico, como definidor de procedimientos capaces de fijar respuestas ante los eventos impredecibles.

En esencia, estos planes se redactan con el fin de definir invariables en la organización, de forma que queden señalados y definidos los puntos fijos desde los que el proyecto (empresarial en su caso, arquitectónico en el nuestro) será capaz de mutar como respuesta ante lo inesperado. Todo ello con el único objetivo de que su actividad no se vea afectada por lo que el plan suele definir como ‘catástrofes’ (en una visión algo apocalíptica del cambio que, como se ha expuesto en los primeros capítulos, esta investigación no comparte).

Los planes de contingencia surgen para dar solución a los requisitos sobrevenidos y que no pueden evitarse pero que pueden poner en riesgo la continuidad de una organización. Este instrumento empresarial de gestión de la inestabilidad, surgido durante la década de los setenta en el mundo anglosajón,⁹⁶ es el medio por el que cualquier empresa asegura su capacidad de respuesta ante los problemas que pudieran afectarle de forma imprevista, tanto a sus infraestructuras como a sus medios. Se trata de un instrumento de gestión a través del cual se planifica la continuidad del negocio mediante una respuesta integral ante los desastres.

El plan trabaja en tres niveles consecutivos: intentando evitar la contingencia en primera instancia, tratando de paliar sus efectos en caso de no haber sido posible impedirla en segunda, y restaurando la organización en el menor tiempo posible tras la materialización de la amenaza como tercera fase. Se trata de “un proceso de dirección que identifica los impactos potenciales que amenazan a la organización y proporciona el mar-

96. “Hacia principios de los años setenta del pasado siglo, Norman L. Harris, Edward S. Devlin y Judith Robey, tratando de encontrar un método de planificación y gestión que evitarán la continua atención de problemas de forma aleatoria, es decir, lo que en términos coloquiales llamamos “apagar fuegos”, dieron lugar al nacimiento de una actividad que en principio se llamó Disaster Recovery Planning, es decir, planificación de la recuperación ante desastres. Posteriormente, esta misma actividad se denominó Contingency Planning, es decir, planificación ante contingencias, según el Diccionario de la RAE en su segunda acepción, es “Cosa que puede suceder o no suceder”, y en su tercera acepción, “Riesgo”. De esta forma, no limitamos las causas a ‘desastres’, lo que parece indicar que otros incidentes menos espectaculares no son tenidos en cuenta” (Juan Gaspar Martínez, 2004: XXVI)

co adecuado para construir y reforzar la capacidad de dar una respuesta efectiva que salvaguarde los intereses, la imagen y el valor de las actividades realizadas por la misma.” (Gaspar Martínez, 2007: XXVII) En definitiva, el plan permite que la organización tenga capacidad de reacción ante la contingencia, y que la respuesta actúe lo más rápido posible.

Los planes de contingencia se estructuran en cinco puntos⁹⁷ vinculados a las tres fases referidas (prevención, paliación y restitución). Es a través de estos cinco niveles como el plan se define y se implanta.

Los dos primeros están relacionadas con la fase de prevención. Con el fin de conocer los peligros potenciales a los que la estructura puede tener que enfrentarse, éstos son definidos a través de un *análisis de riesgos* que estudia y describe las amenazas que resultan más probables para la organización, así como la probabilidad de que éstas se materialicen para, a continuación, realizar un *análisis de impacto* donde son clasificadas las funciones críticas de la organización en función del efecto que su interrupción causaría en las operaciones de la organización.

Tras esta fase de análisis, y con el fin de minimizar el efecto de los riesgos ya examinados, se definen las *estrategias de continuidad*. Es en esta parte del *plan de contingencia* donde son estudiadas las distintas opciones con que la empresa cuenta para mantenerse en funcionamiento tras ocurrir una catástrofe, para finalmente decidir cuál es la estrategia de operación que resultará más eficaz en la recuperación de las funciones que se hayan visto afectadas por la contingencia y puedan poner en riesgo la continuidad del negocio. Esta parte del plan sintetiza el análisis anterior, definiendo un modo efectivo de gestionar el riesgo.

Por último, y con el fin de restaurar la organización al punto anterior a la manifestación del desastre, el plan define por un lado las *operaciones de respuesta ante la emergencia*, cuyo objetivo es desarrollar e implantar procedimientos para responder a un incidente y estabilizar la situación tras el mismo; y, por el otro, son detalladas las *estrategias de comunicación y gestión*, que marcarán el plan de comunicación al exterior durante la crisis, para informar tanto a medios de comunicación, como a empleados y familias.

De entre todos los enumerados, el aspecto fundamental de cualquier plan de contingencia, y el que se resultará más pertinente analizar a fondo para su transferencia al estudio de la contingencia en Arquitectura, es la definición

97. Tanto la estructura del Plan de contingencia, como las definiciones de cada una de sus partes, han sido citadas del manual de Juan Gaspar Martínez publicado en 2005 bajo el título Planes de contingencia *La continuidad del negocio en las organizaciones*. La referencia bibliográfica se especifica en el apartado *Bibliografía* de la presente Tesis Doctoral

de las *estrategias de continuidad*. Como se veía, es a través de estas estrategias como la empresa se dota a sí misma de las herramientas e instrucciones necesarias para responder ante lo imprevisto. Por lo tanto, las *estrategias de continuidad* resultan a priori asimilables a los *procedimientos para la definición del objeto contingente* que esta investigación plantea definir.

Sin embargo, se hace necesario establecer una diferencia fundamental de partida entre la aplicación de estas estrategias en el mundo de la empresa y su uso para la definición del objeto arquitectónico contingente. Porque mientras que en el primer caso las estrategias de continuidad en la empresa tienen como fin único el restablecimiento de la organización del estado anterior a la manifestación del riesgo, en el caso de la arquitectura deben garantizar simplemente la capacidad del objeto para continuar operativo, pero sin necesidad de recuperar ningún estado previo. Como se ha expuesto durante el capítulo anterior, la arquitectura contingente no considera la manifestación de un imprevisto como una excepción que deba ser aplacada con el fin de restablecer el curso previsto de los hechos sino que, al contrario, cualquier emergencia (tal y como son definidos estos puntos de inflexión por parte de los planes de contingencia) solo supone para la arquitectura la aparición de una nuevas condiciones ante las que debe ser capaz de mantenerse activa. En la arquitectura contingente no hay un estado ideal que recuperar, como el que define para la empresa el plan de contingencia. El objeto arquitectónico ya no se define a partir de un estado ideal al que se ha llegado tras un proceso de diseño ‘depurativo’ y que debe ser mantenido a cualquier precio. Por el contrario, cualquier estado en el que se encuentre como respuesta a un cambio en las condiciones del entorno será, a partir de ese momento, final y definitivo, completo en la efectividad de su respuesta.

Por lo tanto, la transferencia de conocimiento entre empresa y arquitectura en cuanto a la definición de las estrategias de continuidad, deberá tener en cuenta esta diferencia fundamental en los objetivos de una y otra.

Las estrategias de continuidad se clasifican en cuatro grupos, en función del procedimiento que definan para aplacar los efectos de la catástrofe sobrevenida. A través de los análisis efectuados en las primeras partes del plan de contingencia, es escogida la opción más pertinente en función del cruce de parámetros como los umbrales en el tiempo de recuperación de la actividad, los riesgos que se hayan analizado como

probables o las infraestructuras disponibles en la empresa. La combinación de esos factores ofrece cuatro tipos distintos de respuesta ante lo imprevisto cuya definición empieza a ser ya próxima (si hacemos de ella una lectura suficientemente abstracta) a un procedimiento aplicable en arquitectura. Para transferir ese conocimiento de un campo al otro, desde la organización empresarial al objeto arquitectónico, será necesario conocer cuál es la invariable prefijada por cada una de las cuatro estrategias y en qué medida cada una de esas constantes es capaz de ofrecer un tipo de respuesta específica ante la contingencia.

Las formas de dar respuesta a la necesidad creada por un incidente imprevisto son, como se decía, cuatro.⁹⁸ Se clasifican en función del tipo de espacio que vaya a dar soporte al que se ha visto afectado por la catástrofe: *centro frío*, *centro caliente*, *centro espejo* y *centro móvil*. Sus traslaciones abstractas a la arquitectura permiten imaginar procedimientos a partir de los que sea posible introducir en el objeto un potencial de respuesta ante lo indeterminado que se derive de las prescripciones del plan de contingencia empresarial.

El *centro frío* es definido por el plan de contingencia como “una sala vacía preparada con las condiciones ambientales necesarias para albergar equipos. Sobre todo debe tener instalación de potencia, climatización, falso suelo y sería muy conveniente una cierta estructura de comunicaciones. El centro frío está recomendado para empresas que por su estructura pueden estar un cierto periodo de tiempo inoperativas o funcionando con procedimientos alternativos de carácter provisional.” (Gaspar Martínez, 2004: 70) Por lo tanto, podemos definir el *centro frío* como un espacio no equipado que sin embargo reúne las condiciones ambientales y estructurales necesarias para acoger los requisitos que le sean planteados al objeto como respuesta ante la contingencia. El proceso de apropiación de ese nuevo espacio no será inmediato, porque necesitará ser guarnecido antes de ponerse en funcionamiento. La respuesta a la contingencia en el caso del *centro frío* viene dada a través de un espacio sin equipar cuyas características dependerán por lo tanto de su definición geométrica, estructural, material o de compartimentación.

El *centro caliente* “es una instalación que cuenta con equipos totalmente configurados para dar respuesta a las especificaciones de la empresa,

98. Siempre en función de los manuales para la redacción de un plan de contingencia. Ibid, pp. 70-71

y disponible en pocas horas. El centro caliente está recomendado para organizaciones cuyo límite admisible de tiempo inoperativo no supera las 24-48 horas.” (Gaspar Martínez, 2004: 70)

La definición de *centro caliente* es transferida a la arquitectura como un espacio altamente específico, diseñado y equipado para dar respuesta inmediata a demandas concretas y conocidas. Su particularidad, sin embargo, le permite poder ser activado como respuesta urgente ante la manifestación de una eventualidad. Hay dos cuestiones que resultan fundamentales a la hora de permitir que el objeto definido a través del *centro caliente* sea capaz de responder ante lo incierto pese a ser proyectado como respuesta a lo específico: por un lado, la traducción de requisitos concretos en características espaciales abstractas y, por el otro, la reunión en el objeto de espacios neutros junto a los de alta especificidad. Esas características pueden darse tanto juntas como por separado, y en ambos casos garantizan la eficacia del objeto. El *centro caliente* responde a la contingencia a través de su carácter particular, que vendrá habitualmente dado como respuesta a un uso altamente específico que es capaz de introducir en el objeto el potencial de respuesta ante lo indeterminado tras su traducción a condiciones abstractas.

El *centro espejo*, en su definición empresarial, “consiste en dos instalaciones idénticas y actualizadas permanentemente con objeto de que una de ellas se haga cargo automáticamente del trabajo si la otra sufre una interrupción. El centro espejo es la solución indicada en el caso de que las necesidades de respuesta sean inmediatas.” (Gaspar Martínez, 2004: 71) El *centro espejo* trabaja a través de la repetición de una pieza, cada una de ellas estará permanentemente dispuesta tanto para sustituir como para apoyar en cualquier momento a la unidad o las unidades que se encuentren en funcionamiento en el momento en que se manifieste el cambio en las condiciones. El *centro espejo* supone un procedimiento que carga al objeto con potencial de respuesta automática gracias al hecho de que cada una de las unidades está lista de forma continua. La contingencia es contestada a través de la copia de un fragmento un número indeterminado de veces, que podrá variar en cada caso.

El *centro móvil* es la estrategia de continuidad empresarial consistente en el traslado de “las facilidades de respaldo al lugar determinado previamente en el Plan de contingencia. El centro móvil consiste en una sala acondicio-

nada, equipada en un contenedor y configurable en pocas horas. Dependiendo del centro de suministro, los umbrales de recuperación cubiertos pueden ir desde 6-8 horas en adelante. Esta solución está especialmente indicada cuando las instalaciones a respaldar están en una población en la que no existe oferta de servicios de respaldo.” (Gaspar Martínez, 2004: 71) El *centro móvil* es autónomo. Este procedimiento define el objeto contingente desde la condición portátil, bien sea de una parte o de la totalidad del mismo. En consecuencia, la particularidad de este recurso es que la pieza móvil ofrece la posibilidad de ser injertada en el punto en que su capacidad de respuesta sea más efectiva en el momento en que se la requiera. Ofrece una velocidad de respuesta lenta, pero tiene la ventaja de poder servir ante solicitudes radicalmente diferentes. En este caso la contingencia es resuelta mediante un objeto que mantiene cierta independencia respecto del entorno al que viene a dar soporte, condición que se mantiene tanto si el elemento móvil es una parte del objeto como si es el conjunto el que es proyectado desde su capacidad para ser trasladado.

Cada una de las cuatro *estrategias de continuidad* ante el desastre que define el plan de contingencia empresarial puede ser transferida a la arquitectura como procedimiento válido en la construcción del objeto contingente. Siguiendo los procedimientos descritos, será posible construir arquitecturas capaces de dar respuesta a la contingencia con mayor efectividad. Se trata, por lo tanto, de formas diversas de incorporar la potencialidad al objeto arquitectónico, de dotarlo de la capacidad de modificar su condición para que sea capaz de adaptarse ante la aparición de nuevos escenarios, sobrevenidos durante la vida del edificio sin que hubiera sido posible preverlos durante el proceso de proyecto.

Tanto el *centro frío*, como el *centro caliente*, el *centro espejo* y el *centro móvil*, describen sintéticamente un modo de proceder para la construcción de arquitecturas con capacidad de respuesta ante los avatares temporales. Cada uno de los cuatro métodos inyecta algunas particularidades en el objeto que, aunque han sido introducidas en este apartado, serán descritas con mayor detalle en el estudio de casos que ilustra el manual del siguiente capítulo.

4.2 La representación del tiempo en la construcción del objeto contingente

La asunción de la realidad inestable descrita por esta investigación por parte de la práctica arquitectónica hace que se vea forzada a asumir también una transformación en la forma de representar sus objetos. La arquitectura tendrá que hacer uso de una nueva representación vinculada, por un lado, a la necesidad contemporánea de gestionar de forma eficaz grandes cantidades de datos y, por el otro, a la demanda de definir sus objetos a través de una operativa abierta y estratégica. Esta es, en esencia, la situación descrita por Yago Conde en su investigación doctoral a la que ya nos hemos referido en el capítulo anterior. Afirma Conde al referirse al sistema de representación utilizado por John Cage para realizar y transmitir su trabajo:

Estamos, pues, ante un nivel diferente de indeterminación que atiende a la no resolución del estado o interpretación final del objeto artístico. Es interesante prestar atención a cómo este tipo de decisiones quedan anotadas, cómo se realiza un ‘mapa’ de este estado de indeterminación. (...) Sus partituras gráficas, de hecho, organizan la disposición de los acontecimientos en el espacio, en su concentración o dispersión, ritmo, timbre, forma, volumen, etcétera. Son ‘mapas’, ‘cartografías’ de acontecimientos. El desarrollo de estos sistemas notacionales coincide con el desarrollo del concepto de ‘música indeterminada’. En música este concepto ha estado ligado primordialmente a los mecanismos de composición por procesos de azar. Lo que queda indeterminado es, sobre todo, la precisión del resultado final, dejando así la obra abierta a diferentes soluciones. (Conde, 2000: 75)

La arquitectura contingente necesitará, de la misma forma, desarrollar mecanismos de representación que admitan cierto nivel de indeterminación. De la misma forma que hace Cage con su música, (FIG. 27) la representación del objeto contingente tendrá que manejar con soltura ciertos niveles de imprecisión que, sin comprometer la viabilidad de sus proyectos, introduzcan en ellos una capacidad de respuesta potencial ante lo azaroso.

FIG. 27. Imagen de un parte de las 10 hojas y 12 transparencias que constituyen la composición *Fontana Mix*, creada por John Cage en 1958. Solo la superposición de los diferentes elementos permite interpretar la pieza de forma que diferentes superposiciones generan diferentes interpretaciones. Tomada de la BBC. [ref. 30/05/2017, 00:45]. Web: <<http://www.bbc.com/>>

FIG. 28. Collage de David Hockney titulado *Photographing Annie Leibovitz While She's Photographing Me, Mojave Desert*, febrero de 1983. Imagen tomada del espacio web de David Hockney. [ref. 30/05/2017, 00:45]. Web: <<http://www.hockneypictures.com/>>

La representación de la arquitectura contingente incorpora con naturalidad la indeterminación a todos los niveles. Y eso incluye también la representación de los lugares en los que opera.

David Hockney afirma en su documental *El conocimiento secreto* que “Hoy en día, la fotografía monopoliza la realidad y la verdad.” (Hockney, 2002) El artista británico se refiere a la asunción acrítica de ciertos documentos o canales de información como verdaderos, mientras que otros son ‘degradados’ hasta extirpar de ellos cualquier validez a la hora de representar, y por tanto construir, la realidad. (FIG. 28) Así, aunque el diagrama o el atlas (pero también, por ejemplo, el *collage*) tienden a ser considerados como lecturas menos precisas de *lo real*, son los documentos a través de los se plantea el proyecto y edificación del objeto contingente.

La primera de las representaciones que se transforma tras haber tomado conciencia de la necesidad de trabajar con documentos suficientemente abiertos en cada una de las fases del proyecto, es la que trabaja reconociendo el lugar. Los documentos que describen los emplazamientos del objeto contingente han de ser capaces de construir lugares como acumulación de capas mudables. Los estudios previos dejan de ser colecciones estandarizadas de documentos previsibles que allanan el camino de un discurso autorreferencial. Las justificaciones apriorísticas de verdades proyectuales no caben en procesos contemporáneos de proyecto una vez que éste ha asumido los supuestos expuestos hasta ahora. En un escenario en que el proyecto incorpora lo imprevisto, esas representaciones del lugar se convierten en descripciones intencionadas y precisas que se recogen en documentos cargados de capacidad propositiva. De este modo cada aproximación a la realidad, cuando es transformada en un documento transmisible, contiene ya un proyecto. El proyecto contingente ha de ser capaz de leer las condiciones no visibles de cualquier emplazamiento, y hacerlo de forma interesada. Ha de ver de otro modo.

Porque la realidad de los lugares es profunda y va mucho más allá de lo visible. Cada lugar es constituido por una constelación de “fragmentos de un gran número de órdenes posibles” (Warburg, 2010: 51) ordenados según leyes no aparentes, pendientes de ser descubiertas. Todos esos órdenes coexistiendo en lugares y objetos son tanto espaciales como temporales, y desvelarlos es la primera tarea en la construcción del objeto contingente. El arquitecto se con-

vierte entonces en un manipulador de la apariencia para construir de forma táctica cada una de las realidades que esos fragmentos apunta, y ordenarlas según leyes transmisibles que permitan hacerlas operativas.

Y es que esta arquitectura trabaja consciente de que el conocimiento no es ya algo que nos viene dado (o que encontramos, en última instancia, tras una búsqueda más o menos dedicada) sino que el conocimiento se construye. Construir la verdad es tarea del proyecto, y lo hace a través de lecturas intencionadas de datos, operando “en la encrucijada exacta de lo sensible y de lo inteligible.” (Warburg, 2010: 38) A través de lecturas sucesivas y desprejuiciadas de su entorno. Lecturas extremadamente escrupulosas en su precisión, de forma que permitan pasar a la acción (a la construcción del objeto) de forma prácticamente inmediata, sin intermediarios.

“La orientación en este universo de informaciones difusas e imparablemente acumulativas, precisa a su vez construir criterios, más que modelos: criterios como juicios estratégicos desde los que seleccionar, jerarquizar, extraer y manipular aquellos elementos potencialmente operativos para el proyecto.” (Gausa, 2010:34) Los planos de emplazamiento del objeto contingente son reconstrucciones forenses de los lugares en los que el proyecto interviene, convirtiendo los signos en síntomas y definiendo las situaciones (los lugares temporales) que se derivan de ellos. Desencadenan un proceso en el que la realidad pasa “de cosa visible en el sentido empírico de la palabra, a ser soporte para otras cosas que entrever o prever.” (Warburg, 2010: 37) Y es ese trabajo de previsión el que ocupa la tarea de construcción del objeto contingente durante la fase de reconocimiento de los lugares en los que se emplace. Se trata de una fase, y este es otro aspecto esencial, cuyos límites se diluyen cada vez más en el proceso de proyecto, que trabaja reconstruyendo parcialidades desde puntos de vista heterogéneos, midiendo lo (aparentemente) inmensurable con los instrumentos oportunos, para formalizar esas conclusiones en un punto a veces difícilmente identificable.

Esta reconstrucción intencionada de los lugares puede valerse del diagrama como representación gráfica del transcurso de un fenómeno. Se trata de un instrumento de proyecto ya incorporado de forma natural a la práctica arquitectónica contemporánea. Asumiendo que el uso meramente demostrativo y analítico del diagrama se dio ampliamente durante las décadas 60 y 70 del

siglo XX (por ejemplo para relatar la distancia entre bloques de vivienda para su correcto asoleo), podemos fijar la asunción del diagrama como herramienta proyectual en arquitectura en la última década del siglo XX, coincidiendo con el inicio del marco temporal definido para esta tesis. Ese momento significó su integración en la disciplina a través de la práctica de arquitectos como Rem Koolhaas, Greg Lynn, MVRDV o Ben van Berkel. En los mismo años, se consolida esa práctica a través de prestigiosos acercamientos teóricos⁹⁹ que permiten su asunción de facto. Significa su paso de técnica de representación a técnica instrumental, de un documento que necesita una posterior traducción a la convención arquitectónica a un documento con vocación de realidad arquitectónica en sí mismo¹⁰⁰ y por lo tanto útil para desempeñar las tareas descritas hasta ahora. El diagrama es la herramienta de la que se vale la arquitectura para representar de forma operativa los lugares en los que se emplaza, atendiendo a su naturaleza indeterminada, pero también para mostrar las propiedades relacionales de los objetos que construye.

Sanford Kwinter, autor ya citado en la primera parte de esta tesis, expone en su artículo ‘The hammer and the song’ un acercamiento al diagrama como instrumento de esa posición contemporánea que él había definido como *optimista y afín al peligro*:

A la cuestión de si el diagrama es científico y explicativo, o literario y discursivo, espero que nadie sea capaz nunca de facilitar una respuesta única o definitiva. Sin duda ambas acepciones son necesarias, para protegernos cada una de los excesos de su contraria, y sólo la acción combinada de las dos, alternándose, puede asegurarnos la movilidad de pensamiento y acción para apoyar nuestro propio aparato político frente a un enemigo muy fluido y culpable. El diagrama nos da el poder de programar lo que va a ser nuestra historia, así como de atajar los programas actuales. Los diagramas deben concebirse tanto como canciones como martillos. La verdad, después de todo, es una cuestión de deseos no de hechos. (Kwinter, 1998: 34)

El diagrama así entendido (y sobre todo así usado) es un constructor de relaciones temporales entre el objeto arquitectónico y su entorno. Mientras que

99. Como los recogidos en el número monográfico de la revista OASE de 1998 o el artículo Diagrams matter de Stan Allen de ese mismo año en la revista ANY: Architecture New York no.23

100. “Un diagrama hoy es arquitectura. No es un esquema, ni una simplificación, un dibujo preparatorio que necesita ser traducido a otro lenguaje o disciplina específica. Directamente es el espacio, la forma, el material que lo construye.” (Soriano, Federico, ‘Diagramas’ en Revista Fisuras, 2002, p.4)

el punto de fuga en la representación tradicional del entorno es inamovible, los parámetros que construyen un diagrama tienen necesariamente carácter temporal. Y ello, lejos de invalidar la herramienta, refuerza su necesidad. De esta forma queda asumido que la posibilidad de reconstruir la historicidad de un lugar supone una forma eficaz de trabajar sobre él atendiendo más a su futuro que a su pasado.

Como expone el arquitecto Manuel Gausa, ante la demostración de que ha emergido una nueva realidad “inestable y escurridiza, uno de los retos prioritarios es el de la orientación: la definición de una eficaz cartografía” capaz de dar respuesta a esa condición temporal e inestable de los entornos en los que la arquitectura se desplegará. Una cartografía a través de la que sea posible definir un espacio complejo, una realidad profunda. Una realidad “que exige nuevas miradas con las que percibir, nuevos mecanismos con los que interrogar y nuevos procedimientos con los que actuar. Reconocimientos en clave de acción.” Los lugares de la arquitectura contingente se construyen desde la precisión y la intuición.¹⁰¹

El objeto contingente se construye a través de la reunión de documentos tácticos que permitan trazar respuestas de precisión intuitiva. Respuestas determinadas con la exactitud, la puntualidad y la concisión que exige nuestro trabajo como técnicos. Y respuestas trazadas desde una capacidad de comprensión casi instantánea, apenas razonada porque no necesita justificarse a posteriori. Hablamos de reconocimientos *diagramáticos* de la realidad, entendidos los mapas como las representaciones que esconden por excelencia poderes intelectuales e imaginarios en la construcción de la utopía¹⁰² y los diagramas como construcciones capaces de representar la simultaneidad de los lugares con altos niveles de precisión. Será imprescindible asumir que ninguno de ellos, mapas o diagramas, son objetivos o neutrales. Al contrario, son representaciones que construyen paisajes posibles a través del descubrimiento y la representación de relaciones con el lugar hasta ese momento no exploradas, trasladándolo al futuro. Un futuro en el que la arquitectura contingente se despliega.

Se trata, en definitiva, de la elaboración de documentos relacionales y abiertos, capaces de reducir al mínimo los elementos no vinculantes en el desarrollo del objeto.

101. Al hilo de este razonamiento, el mismo arquitecto catalán afirma más adelante: “el espacio clásico podía ser apropiado desde la representación de una realidad aparentemente estable, que tenía en el punto de fuga su máxima referencia, [el cazador contemporáneo] se enfrenta hoy, sin embargo, a un espacio no siempre físico, en constante situación de cambio latente y de simultaneidad entre escalas diversas. La aprehensión de este espacio y de los movimientos que lo tensionan precisa del desarrollo de una nueva inteligencia perceptiva capaz de establecer una cartografía más eficaz a la vez que menos confiada en signos aparentes o en figuraciones literales. Cartografías abiertas, abstractas y concretas a la vez. Definidas e indefinidas. Extremadamente precisas, construidas de capas de información combinables. Datos operativos, más que imágenes esteticistas. Reconocimientos prospectivos.” (Gausa, 2010: 34)

102. Al respecto ver Pablo Jarauta, ‘¿Para qué un mapa?’ en Mapping Madrid. Ciclo miradas arquitectónicas, Madrid: Pedro Medina, 2009

La representación del objeto contingente está lejos de las cronofotografías de Étienne-Jules Marey que, en 1886, realizó estos bellos documentos que aíslan episodios finitos de una secuencia temporal. (FIG. 29) La relación que las cronofotografías construyen entre el objeto y el tiempo es absolutamente determinista y pasa por convertir en mensurables todos sus valores. La voluntad de Marey es la de hacer visibles momentos invisibles de procesos necesarios, de la misma forma que lo harían Ron Herron, Dennis Crompton y Peter Cook en la secuencia gráfica de 190 dibujos que realizan en 1970 cuando Archigram gana el Concurso para un Centro de ocio en Montecarlo, (FIG. 30) volviendo al desarrollo del story board que ya habían investigado para *Instant city* en 1968. Por el contrario, la arquitectura contingente ha de definir momentos posibles para los objetos que propone, fijando para ello condiciones a través de documentos tan abiertos (y tan precisos) como las partituras de Cage a las que se refería Yago Conde.

El diagrama es un instrumento adecuado para introducir estructuras organizativas en el objeto arquitectónico. Y por ello forma parte indispensable de la práctica que esta tesis pretende construir.

La arquitectura contingente se vale de herramientas con un alto nivel de autonomía. El diagrama la tiene, pero también existen otros instrumentos capaces de operar al margen de voluntarismos. “Nunca se preguntará lo que quiere decir un libro, significado a significante, no se tratará de comprender nada de un libro, sólo se preguntará con qué funciona, con qué conexiones hace o no pasar intensidad, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya...” (Conde, 2000: 80) Tal y como explica Yago Conde, para conseguir que el proyecto de arquitectura sea eficaz en la respuesta frente a los cambios, debemos buscar herramientas capaces de establecer vínculos. Un planteamiento vinculado a la teoría desarrollada por Michel Serres en *El Parásito*, y expuesta en el capítulo anterior.

Existe otro un dispositivo temporal y abierto, capaz de recoger la realidad multicapa de forma eficaz para la labor de proyecto: el atlas. Un objeto impuro que, en palabras de Aby Warburg: “no trata ni de sintetizar -en un concepto unificador- ni de describir de modo exhaustivo -en un archivo integral- ni de clasificar de la A a la Z (en un diccionario)” (Warburg, 2010: 19), sino que simplemente sirve de soporte a una colección (aparentemente infinita) de do-

FIG. 29. Flight of gull, cronofotografía de Étienne-Jules Marey, 1886. Tomada del libro BRAUN, Marta. *Picturing Time. The work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1992 publicado en la web de la Monash University. [ref. 30/05/2017, 00:55]. Web: <<http://www.ctie.monash.edu.au/>>

FIG. 30. Imagen de la propuesta Features Monte Carlo, presentada por Archigram a un concurso sobre espacio público patrocinado por el Principado en 1970. Escaneada del libro COOK, Peter. *Archigram*. Londres: Studio Vista, 1972. p. 104

cumentos entre los que se establecen relaciones temporales y promiscuas, en continua mutación. El atlas es de nuevo una cartografía, “abierta y conectable en todas las dimensiones, desmontable, invertible, susceptible de recibir constantes modificaciones.” (Deleuze, Guattari, 1980: 20) Un dispositivo que no se preocupa por resolver las polaridades que pueda plantear, sino que prefiere dar cuenta de las controversias, convirtiéndose en mero enlace.

El atlas (FIG. 31) es una mesa, un dispositivo transitorio y abierto, una máquina de lectura capaz de activar nuevos vínculos entre los elementos que lo componen. Esos vínculos son capaces de revelar en última instancia lo desconocido de la realidad, construyendo lo que hasta ese momento tan solo podría haber sido manejado en forma de posibilidad. La lectura del atlas ofrece caminos inagotables, continuas bifurcaciones entre las que divagar sin más voluntad aparente que la lúdica. Pero va más allá, porque cada uno de esos caminos acaba construyendo realidades intencionadas, informaciones latentes. Cada recorrido a través del atlas construye un proyecto, y este es el aspecto esencial que lo convierte en una herramienta de potencia incalculable y que lo hace útil en la construcción del objeto contingente.

En definitiva, en cuanto a las técnicas de representación del objeto contingente la tesis asume tanto el diagrama como, por supuesto, el atlas como herramientas de lo arquitectónico. Ya no cabe hoy un discurso que pretenda legitimarlas, ni siquiera uno que se plantee analizarlas como instrumentos operativos en la práctica del proyecto de arquitectura. Estamos ante herramientas altamente eficaces de gestión de la inestabilidad y así son asumidas por la investigación, que las incorpora con la naturalidad con la que ya son usadas en la práctica contemporánea de la arquitectura.

FIG. 31. Imágenes del *Der Bilderatlas Mnemosyne* construido por Aby Warburg a lo largo de su vida y recopilados en el catálogo de la exposición *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* de Didi Huberman realizada en el Museo Reina Sofía en el año 2010. Las imágenes recogen las composiciones 42, 44, 45 y 47

4.3 El *non-finito* en la construcción semántica de lo inestable

La construcción del objeto contingente está vinculada a una aproximación ambivalente a la descripción del mismo. Esta condición es, de hecho, uno de los rasgos característicos de la modernidad según el posicionamiento defendido por Zygmunt Bauman en su obra *Modernidad y ambivalencia*, tal y como se ha descrito en el capítulo anterior. Ese proceso genera objetos de contornos (semánticos o de uso) borrosos y, por lo tanto, mejor habilitados para aceptar un futuro indeterminado.¹⁰³

El arte ha definido un concepto relacionado con lo anterior que puede resultar especialmente relevante a la hora de construir el objeto contingente en arquitectura: el *non-finito*. El término se refiere a aquellas obras que se presentan sin un trazo nítido, sino bajo una apariencia difusa que puede llegar a presentarlas con el aspecto de lo que está pendiente de completar. Por este motivo, aunque la categoría ha sido contestada duramente por ciertas aproximaciones estéticas al arte,¹⁰⁴ sin duda introduce todo el potencial de desarrollo que el objeto contingente requiere.

Aunque el *non-finito* se define inicialmente como categoría artística, su descripción es trasladable a lo edificado. Y no sólo al proyecto, sino que también puede ser aplicado sobre cualquier objeto que hubiéramos dado por terminado. Es entonces cuando nos encontraremos, súbitamente, ante una mutación de su condición que introduce el factor temporal en la arquitectura, y que abre la posibilidad de constante intervención sobre lo existente, una vez que el edificio es convertido en un estado, en una situación dentro de un proceso que se desarrolla siguiendo tiempos no marcados a priori y para el que es imposible adivinar un final.

Esta reflexión genérica encuentra sus bases en la obra del historiador del arte austríaco Hans Sedlmayer *El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*. El texto, original de 1948, describe y analiza los cambios apuntados en el Arte durante el periodo referenciado en su título, con la intención de vincularlos a una realidad social coetánea de la que son considerados síntoma. Tres movimientos de entre los descritos por Sedlmayer en su obra pueden marcar los fundamentos de una nueva mirada abierta sobre lo construido que precedería a la actua-

103. En palabras del propio autor polaco: “Así que todos estamos modernizándonos, de manera voluntaria o bajo presión. Pero como resultado de esto nos encontramos diariamente con ambientes extraños, donde son poco claros los significados de la mayoría de las cosas, y sus futuros, borrosos. La modernización está llena de riesgos, lo que significa gran cantidad de incertidumbre, un sentimiento creciente de inseguridad y también una suma de confusión llamada “ambivalencia.” (Bauman, 2005: 11) Además, Bauman se refiere aquí nuevamente al concepto de *riesgo* que ya ha aparecido en diversas ocasiones a lo largo de la investigación como uno de los rasgos fundamentales en la definición de la condición contemporánea.

104. El Diccionario Akal de Estética define el *non-finito* de la siguiente forma: “Non-finito. Expresión italiana adoptada en castellano que designa en las artes plásticas no lo inacabado, sino lo que no está perfilado, lo que no posee esa especie de acabado que algunos atribuyen de forma bastante arbitraria al gusto burgués, y que constituye un género artístico de mala calidad, cultivado por los pintores de los que Whistler sarcásticamente, decía: “sus obras puede que estén acabadas, pero lo que es seguro es que no están comenzadas.” (Souriau, 1998: 832)

ción sobre ello y que, por supuesto, tiene el potencial de convertirse en guía para la definición de un procedimiento hábil en la construcción del objeto contingente. Los tres enunciados se refieren a: la disolución del límite entre totalidad y fragmento, la asunción de un carácter proteico por parte de la producción artística y, en tercer lugar, a la superación de 'lo compositivo'.

En primer lugar, es importante remarcar cómo en el siglo XIX se produce en el mundo artístico la disolución del límite entre totalidad y fragmento. Afirma Sedlmayer que “desde Rodin, el torso independiente se ha convertido en tema predilecto de los artistas.” (FIG. 32) El todo artístico deja de coincidir con los todos que son las cosas ordinariamente. A partir de este momento, la atención de algunos artistas se centra en la parte, con la voluntad de que ésta llegue a expresarse como obra con entidad propia. Lo prefieren sobre todo aquéllos para quienes el objeto ha perdido todo valor propio como entidad acabada, en un movimiento que desplaza la atención artística desde el objeto (acabado) hacia el proceso (inacabado) y que acaba volviendo sobre sus pasos para dar categoría objetual al fragmento. El arte pasa a mostrar interés por cada uno de los instantes del proceso de creación de la obra, que asumen condición de final en cuanto a su completitud. De este modo el objeto artístico se desprende de la necesidad de adscribirse a lo acabado (entendido como conclusivo) como el único modo de adquirir la consideración de Arte. Enunciado este principio, es fácil deducir de él que la disolución de los límites no puede ser unidireccional, por lo que esta concepción contiene una condición reversible: tanto es posible considerar el fragmento como totalidad, como hacerlo al contrario y tomar la totalidad como fragmento. De esta forma, cualquier objeto que se hubiera considerado como completo podría también pasar a ser leído como punto de paso hacia un estado posterior.

En segundo lugar, es también clave la adopción de un carácter proteico por parte del arte, que le permite aceptar el cambio en sus formas desde su creación, asumiendo la mutabilidad como génesis del objeto. Es en este punto donde se hace más evidente la introducción del tiempo en la obra. En el siglo XIX, con la aparición de los nuevos edificios de hierro y cristal motivada por la creación de un nuevo programa como la Exposición Universal,¹⁰⁵ la arquitectura logra emanciparse de su aspiración por la permanencia. Esa condición temporal del objeto arquitectónico

105. Exposición Universal se refiere a las grandes exposiciones que se empezaron a celebrar durante la segunda mitad del siglo XIX, en las que se mostraban los grandes avances tecnológicos de la época junto a las últimas expresiones artísticas o a elementos etnográficos exóticos que los grandes Imperios traían de sus colonias. La primera Exposición Universal, bajo este nombre, se celebró en Londres en 1851, en el Palacio de Cristal de Hyde Park.

se ve reforzada, posteriormente, por los nuevos paradigmas que asocian los edificios a la máquina. La arquitectura deja de luchar contra el tiempo para convertirlo en su aliado.

En esta misma dirección, dentro del marco de la disolución de los límites disciplinares del siglo XIX, el arte del jardín-paisaje empieza a trabajar con la voluntad de diluir sus fronteras con la naturaleza. Se trata de un movimiento que aleja esta práctica de la del jardín francés, geométrico. El jardín de nuevo estilo surgido entonces, inglés y pintoresco, es una obra de arte menos estable en su definición, en la que la naturaleza colabora con el artista por cuanto la obra se transforma con el curso del tiempo, a lo largo de los años y las décadas. A partir de ese momento pierde ya sentido creer que existe un único instante determinado (en cierta época del año o en cierto estado de crecimiento de los vegetales) en que el jardín alcanza su estado óptimo. Al contrario, cada situación a lo largo del tiempo será considerada como completa y deberá ser atendida como tal. Cada uno de los estados de la obra es juzgado como punto óptimo de su desarrollo. Es este enlace con la naturaleza en aparente estado salvaje el que hace al jardín susceptible de infinitas transformaciones y análogamente coloca a la obra artística ante la posibilidad de un final siempre abierto.

Finire, como acción, se refiere tanto a lo que está terminado como a lo que ha llegado al final de su vida útil, y tanto de la una como de la otra busca alejarse la producción artística de principios del siglo XIX que describe en su texto Sedlmayer.

En tercer lugar hablamos de la desaparición en esa misma época de la “composición” en el sentido tradicional. En la nueva concepción artística que Sedlmayer describe, “las formas se deshacen, se despedazan y llegan a un estado de caótica fluidez” y de marcada falta de jerarquía, en lo que podríamos considerar una referencia primeriza al *collage* como técnica consistente en la superposición de distintos elementos para lograr otro diferente. Las partes “se oponen unas a otras, se combaten angustiosamente y se interpenetran” (Sedlmayer 1959) a la vez que adquieren la capacidad de superponer tiempos distintos sobre un mismo objeto.

El cubismo es tomado como ejemplo paradigmático de este alejamiento de la composición tradicional en el arte, y el autor austriaco se refiere a ello en el siguiente fragmento: “Vemos en Picasso el proceso de despedazamiento y descoyuntamiento, la estratificación cubista de las sanas

formas humanas y su descomposición en partes, con lo cual se penetra en lo hondo y se buscan las formas elementales que componen al hombre. (...) No busca ya al hombre total, perfecto; ha perdido la facultad de percibir el conjunto; va de hueco en hueco buscando extraer la estructura interior del ser natural.” (Sedlmayer 1959) (FIG. 33) Es especialmente clarificadora la referencia de Sedlmayer al *conjunto*, que revela de qué forma éste ha dejado de tener sentido en cuanto a forma perfecta. En cambio, el arte se encuentra buscando definir el fragmento (existente o resultado de una desintegración previa) para dotarlo de entidad propia. En un siguiente paso se abrirá la posibilidad de acompañarlo de otros fragmentos con la voluntad de configurar una nueva entidad. La realidad ha pasado a ser entendida como agregación de fragmentos, interrelacionados y capaces de mostrarse como unidad mutable.

El estudio francés Lacaton & Vassal ha desarrollado en los últimos años una serie de proyectos vinculados en cierta medida al marco teórico expuesto hasta aquí en este apartado. Concretamente la dos propuestas de ‘transformación residencial’ (una en París en 2005, otra en Saint-Nazaire en 2006) (FIG. 34) en las que intervienen sobre edificios existentes y en uso de residencia plurifamiliar con el fin de que puedan seguir sirviendo al mismo pero ofreciendo una mejora en sus condiciones.¹⁰⁶

Los edificios sobre los que se actúa son construcciones de los años 60 y 70, unas décadas en las que Francia, como otros países europeos, levantaron una gran cantidad de complejos de vivienda comunitaria que consiguieran paliar el grave problema de acceso a la vivienda que sufrían. Se trata de desarrollos que, aunque efectivamente sirvieron para aliviar la opresiva falta de vivienda del período de post-guerra, acabaron por manifestar graves defectos, carencias y deficiencias en cuanto a cuestiones como accesibilidad, comportamiento energético o flexibilidad programática.

En ambos proyectos los arquitectos sugieren reconsiderar la primera opción que se proponía para intervenir sobre ellos, consistente en su demolición para levantar en su lugar nuevas construcciones residenciales. En cambio, y después de un reconocimiento de los valores de lo existente, proponen que los bloques construidos 40 años atrás se conviertan en soporte para el nuevo proyecto y, por extensión para la transformación del emplazamiento. Porque, pese a sus disfuncionalidades, observan en los bloques

106. Ambos proyectos forman parte también del estudio de casos de la investigación. Para la Transformación de viviendas en Saint Nazaire ver *Centro frío, Programa por materialidad*; para la Transformación de torre residencial en París ver *Centro espejo, expresión por mobiliario*.

existentes valores de muy distinta índole como la solidez de su construcción o la identificación de los usuarios con sus espacios, que justifican la decisión pese a las aparentes incomodidades que su conservación plantea. Más allá de carencias constructivas o de sostenibilidad, los arquitectos reconocen en los edificios sobre los que se actuará los mismos valores que le son otorgados a la ruina puesta en valor durante el referido siglo XIX. Se trata de construcciones que recuerdan el trabajo de los antepasados y nos sitúan ante su decadencia. Como la ruina artificial en el jardín-paisaje, los bloques de vivienda “despiertan el sentimiento de una gran melancolía nostálgica y el recuerdo de la fugacidad de las cosas.” (Sedlmayer, 1959) Por lo tanto, en un primer estadio del proyecto, lo existente es revalorizado al serle otorgada la categoría de ruina venerable.

De esta reflexión se deriva otra que atienda a la cuestión de qué es una *ruina*, a su concepto y a los límites de su definición. Podemos afirmar que a los edificios sobre los que actúan Lacaton & Vassal les es previamente otorgada la calificación de *ruina* a través de la que les son asignados toda una serie de valores vinculados a la memoria y al tiempo (todos los enunciados más arriba). Al retroceder hasta el origen del término, vemos cómo la etimología del término se refiere a aquello que desciende “de un nivel o valor a otro menor.”¹⁰⁷ En este sentido, la definición se vincula a la acción que inicia el ejercicio propuesto por Lacaton & Vassal: la degradación de los bloques hasta una categoría que designa aquello que ha dejado de ofrecer unas condiciones suficientes para el uso que acoge (o que acogerá). La preexistencia pasa a ser reconsiderada como ruina antes de la intervención sobre ella, lo que implica a la vez su caída de nivel y su puesta en valor por aquellas razones que no atienden solo a cuestiones cuantificables. La calificación como *ruina* de un edificio no hace otra cosa que introducir el tiempo en su definición.

Resulta sencillo reconocer la vinculación entre el fragmento y la ruina, entendidos ambos como parte de una entidad completa (que puede llegar a ser o ya haber sido). De modo que podemos afirmar que estos proyectos de transformación residencial, en el marco de la disolución del límite entre totalidad y fragmento planteado como el primero de los enunciados propuestos, recorre el camino inverso al planteado por Rodin. Si el arte del siglo XIX fue por primera vez capaz de considerar un fragmento como totalidad, Lacaton & Vassal plantean mirar el todo como una parte. Proponen el trayecto que va de la totalidad al fragmento sin pérdida de materia. Los edificios

107. Según la RAE, el origen etimológico del término *ruina* está en el latín, proviene de *ruere*, caer. Este término, a su vez, es definido por el diccionario de la misma institución de la siguiente forma: “*Cae*r (del lat. *cadere*) 4. intr. Dicho de una cosa: Descender de un nivel o valor a otro menor.”

FIG. 32. *Torso arqueado de mujer joven* de Auguste Rodin, 1909. Imagen tomada del espacio web del Musée Rodin. [ref. 30/05/2017, 01:20]. Web: <<http://www.musee-rodin.fr>>

FIG. 33. *Mujer con mandolina* de Georges Braque, 1910. Imagen tomada del espacio web del Museo Thyssen-Bornemisza. [ref. 30/05/2017, 01:20]. Web: <<https://www.museothyssen.org/>>

FIG. 34. Imagen exterior de la transformación de la Torre Bois le Prêtre, París 17, de Lacaton & Vassal y Frédéric Druot, 2011. Imagen escaneada del libro *Lacaton & Vassal Obra reciente Recent work 2G N.60*, p. 60

pluriresidenciales existentes eran considerados como unidad (finita) hasta que los arquitectos franceses centran su atención y vierten su reflexión sobre ellos convirtiéndolos en parte, despojada del valor de la entidad acabada.

Esta falta de aspiración al final es también parte sustancial del proyecto.

A partir de entonces esos edificios pasan a ser fragmento, que es tomado como parte del proyecto residencial en una operación que recoge de forma ejemplar la naturaleza cambiante de la obra artística introducida en el período tratado por Sedlmayer. Se trata de un ejercicio alejado de la concepción de la obra arquitectónica como realidad finita. Al contrario, revela un claro despojo de cualquier aspiración a ser conclusivo. Se propone una realidad compuesta de partes con voluntad de fundirse unas con otras para revelar una nueva arquitectura surgida de la ruina.

El estudio francés opera a partir de una fragmentación contemporánea que descompone la realidad en sus unidades mínimas significantes para recontextualizarlas en un ejercicio de construcción instantánea de verdades que, apoyado en su carácter temporal, acaba por formalizar una arquitectura eventual y consciente de las dinámicas en las que se inserta.

Como ya ha quedado expuesto, la arquitectura contemporánea opera en lugares inciertos. Sus respuestas ante esos entornos cambiantes no pueden ser unívocas, inmutables, porque ello las abocará sin remedio al fracaso. Así que se hace necesario que constituya sus posicionamientos en forma de respuestas complejas y capaces de integrar las apreciaciones de otra serie amplia de disciplinas en un proceso cada vez menos jerarquizado, cada vez más horizontal. Esa suma de conocimientos, funcionando de forma sincrónica, es capaz de cargar el proyecto con la complejidad necesaria para dar respuestas a realidades cambiantes e imprevisibles como las que reconoce el estudio francés.

Una forma de asegurar esa capacidad de réplica es trabajar con organizaciones abiertas o, como hace Lacaton & Vassal, transformar cualquier objeto (como los antiguos edificios residenciales) en un dispositivo capaz convertir cada uno de sus estados temporales en un estado-final-de-alta-eficacia que podrá mutar tan pronto como le sea requerido al verse sometido a nuevas demandas (de cualquier tipo: programáticas, energéticas, lingüísticas...).

Estos objetos permanecen en un estado de frágil equilibrio, pendientes de su siguiente transformación, que puede llegar simplemente a través de su recategorización semántica como en el caso de la *ruina* de Lacaton & Vassal.

Plan de contingencia. El plan de contingencia es aquel documento, gráfico o escrito, capaz de definir un modelo de comportamiento para el objeto arquitectónico que asegure su capacidad de respuesta eficaz ante las eventualidades que pudieran poner en crisis su operatividad (ya sea estructural, programática o expresiva). El plan, esencialmente, define una *estrategia de continuidad* para el proyecto y lo hace a través de la selección y la puesta en valor de aquellos parámetros que se mantendrán constantes a pesar de las mutaciones sobrevenidas a causa de los requisitos cambiantes a los que la arquitectura habrá de dar respuesta durante el periodo de su vida útil. Las *estrategias de continuidad* están clasificadas en cuatro grupos, en función del modo en que despliegan las constantes con las que trabajan: *centro frío*, *centro caliente*, *centro espejo* y *centro móvil* (para una definición más detallada de cada una de ellas, ver ‘Manual para la definición del objeto contingente en Arquitectura/Nomenclátor’)

Atlas. Dispositivo de promiscuidad. El atlas es una colección de fragmentos de realidad no necesariamente conectados en apariencia. Se trata de un artefacto dedicado a la generación de relaciones entre las partes que lo componen. El atlas trabaja desde la yuxtaposición de fragmentos. La primera acción de la herramienta es, de hecho, trazar un enlace débil entre todos ellos a partir del instante en que pasan a constituir ese conjunto. Su principal valor es la inestabilidad, que lo convierte en un eficaz marco de acción de la casualidad, capaz de generar de forma continua productos que no podrían surgir de la definición y depuración de un plan preformado. El atlas se construye sobre una estructura no direccional, no temporal e incompleta, cuya única condición es el formato. Más que en sus evidencias, el valor del atlas reside en sus latencias.

Diagrama. El diagrama es una herramienta de gestión, y por tanto de producción, de arquitectura. Forma parte de la cotidianeidad de la disciplina desde que fue incorporado a ella como forma de mediación entre lo virtual y lo real durante la década de los 90 del pasado siglo. El diagrama vincula parámetros en el tiempo sin darles forma. Esa necesaria formalización deviene entonces múltiple, y dependerá siempre de factores externos a los datos contenidos en él. Representa la arquitectura como procedimiento, y la aleja de un imposible estadio último de perfección que no es admitido por la naturaleza del instrumento. El diagrama es una herramienta altamente operativa para la definición de *estrategias de continuidad* en arquitectura, ya que éstas dependen siempre de la relación eficaz entre constantes (sean energéticas, materiales, de compartimentación, circulación, mobiliario o perímetro) para la consecución de un objetivo que es claro en su efecto aunque mutable en su configuración.

Perspectiva multifocal. La desaparición de un punto de fuga único en la representación de la forma arquitectónica supone la aceptación de su condición fragmentaria, de una naturaleza que es producto de la superposición de instantes más que de la secuencia de escenas aglutinadas alrededor de un motivo central. La crítica arquitectónica aprobó y aplaudió ese acercamiento en la exposición *Deconstructivist Architecture*, comisariada por Philip Johnson y Mark Wigley en el MoMA en 1988. El instrumento se ha venido usando con eficacia durante los últimos treinta y cinco años. David Hockney, en su investigación acerca de la representación a través de alternativas complementarias, ha experimentado extensamente con él al menos desde 1982. La principal virtud de la perspectiva multifocal es la de introducir el tiempo en la arquitectura desde su representación, sin intermediación.

Vocabulario. Conjunto de términos que, definidos con suficiente nivel de precisión, son capaces de redesccribir cualquier realidad existente proyectándola desde el pasado hacia el futuro. La definición de un vocabulario propio es la responsabilidad última de la producción artística (y por extensión arquitectónica) contemporánea, ya que la actividad ha de asumir la tarea de construir el sistema de referencias en el que inserta cada una de sus obras. Si el nuevo vocabulario resulta pertinente y claro, acabará constituyendo un nuevo marco aceptado sin cuestionamiento y usado por otros agentes, en principio ajenos al mismo, para narrar su producción.

5. ESTUDIO DE CASOS

Manual para la definición
del objeto contingente en Arquitectura

*“This forensic discussion of the documents becomes another project then;
a project about the project, but also about projects in general”*

Mark Wigley

El manual, como documento vinculado a la ejecución de una disciplina, es el género usado para el estudio de casos que se desarrolla a continuación. La tesis fija el año 1989 como arranque temporal del estudio, asignándole el valor de representar un cambio fundamental en la práctica arquitectónica que se venía desarrollando hasta ese momento. La fecha correspondía en primera instancia al año de publicación del original en lengua inglesa de la obra *Contingencia, ironía y solidaridad* por parte de Richard Rorty, mientras era Kenan Professor of Humanities en la University of Virginia, en los Estados Unidos. La decisión de fijar ese momento de arranque, arbitraria en un primer momento, se apoya después en la coincidencia de eventos fundamentales (políticos, sociales y culturales) que efectivamente provocaron un cambio en la percepción del tiempo sobre el objeto a finales de la década de los años 80 del pasado siglo. El estudio se ordena según una estructura derivada del estudio de las herramientas de gestión de la contingencia desarrollado en el capítulo anterior. Setenta y dos proyectos pertenecientes a la producción arquitectónica internacional de esos últimos casi 30 años se van insertando en él, hasta completar un documento que recoge múltiples procedimientos de administración de lo incierto. En todos los casos, esa potencialidad surge de la definición de constantes capaces de asegurar la continuidad frente al cambio. Es sobre esos parámetros inmutables que descansa la condición volátil de las arquitecturas contingentes que componen este manual.

5.1 1989-2016, marco temporal de redesccripción

La investigación define su marco temporal de redesccripción (el período durante el que las obras del estudio de casos fueron proyectadas) a partir de un punto de inflexión en la producción arquitectónica que se produjo como resultado de una serie de cambios prácticamente a todos los niveles: sociales, políticos, artísticos.... El inicio de este periodo se establece en 1989. La producción arquitectónica y artística (espacial, en general) desde esa fecha y hasta la actualidad conforma el material a través del que se describen y se especifican los procedimientos de gestión de la inestabilidad apuntados en el capítulo inmediatamente anterior de esta tesis.

La decisión de fijar 1989 como año de inicio del estudio de casos se sustenta en primera instancia en una decisión arbitraria, ya que éste es el año de la publicación original (en la Cambridge University Press) de la obra de Richard Rorty *Contingencia, ironía y solidaridad*, mientras era Kenan Professor of Humanities en la University of Virginia de los Estados Unidos. El de Rorty es un texto que, con el tiempo, se ha revelado fundamental en la aproximación al concepto de contingencia que esta investigación toma como sustento teórico y como marco metodológico, en general. Un acercamiento que tiene como deriva fundamental la definición de la verdad como un concepto ininteligible e inútil como valor absoluto, una interpretación sobre la que se fundamentan tanto el planteamiento como, sobre todo, el desarrollo del trabajo.

Stan Allen escribe en 2012 un artículo que sirve para dar apoyo a este hito temporal azaroso.¹⁰⁸ El texto, titulado ‘The future that is now’, formaba parte de un libro publicado por Joan Ockman bajo el título *Architecture School: Three Centuries of Educating Architects in North America*.¹⁰⁹ Allen arranca argumentando que, aunque cualquier marco cronológico temporal es de alguna forma arbitrario, “1990 resulta haber sido un año significativo, o por lo menos un marcador lógico debido a una serie de cambios ocurridos desde finales de los años 80 y a través de los primeros años de la siguiente década.” La afirmación del autor estadounidense viene a reforzar esa primera marca temporal casual fijada por esta investigación. Aunque la tesis que Allen desarrolla en su artículo se centra en acontecimientos ocurridos en norteamérica, resulta que su posicionamiento coincide con el del historiador

108. Se trata de un texto que además resulta también de alta relevancia en lo que se refiere a la relación entre investigación académica y práctica profesional en arquitectura. Una cuestión no resuelta y presente en la motivación (en el marco pragmático-profesional) de la tesis que aquí se desarrolla.

109. La publicación relata la historia de la enseñanza de Arquitectura en los Estados Unidos dividiéndola en los siguientes seis periodos cronológicos: antes de 1860; 1860-1920; 1920-1940; 1940-1968; 1968-1990; 1990 hasta el presente.

británico especializado en Europa Tony Judt, quien en su obra *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945* también fija 1989 como el inicio del período contemporáneo que cierra definitivamente el lapso iniciado tras el fin de la II Guerra Mundial.¹¹⁰ Un planteamiento que ya había adelantado años antes, concretamente en 1994, en su artículo ‘Nineteen Eighty-Nine: The End of Which European Era?’¹¹¹

La concurrencia de ciertos hechos fundamentales en la conformación del entorno contemporáneo nos permiten considerar el trienio 1989-1991 como un periodo de cambio clave en todo el mundo.

En cuanto a la política, las Revoluciones de 1989 desencadenan la caída del muro de Berlín, la reunificación alemana y el fin de varios estados socialistas soviéticos en Europa central y del este, el estallido de la Guerra del Golfo, la liberación de Nelson Mandela después de 27 años de encarcelamiento, el suceso de las protestas de la plaza Tiananmen en China; en tecnología, el inicio del desarrollo en el CERN de Ginebra de la world wide web (que concluiría en 1990 y se publicaría en 1992), la realización de la primera llamada por un teléfono móvil, la puesta en órbita del primero de los 24 satélites que conforman el actual sistema GPS, la puesta también en órbita del telescopio Hubble, el lanzamiento en Japón de la Game Boy de Nintendo (la primera de las consolas portátiles); en lo que respecta al medio ambiente, la entrada en vigor el Protocolo de Montreal para proteger la capa de ozono...

Sin entrar a analizar de forma pormenorizada el significado de cada uno de estos hechos, resulta indiscutible que su secuencia (en una sucesión que se concentra a lo largo de tan solo 36 meses) dejó tras ella un escenario sensiblemente distinto al que se había ido conformado con anterioridad. En cualquier caso, sin duda todos estos acontecimientos afectaron de forma trascendente a nuestra concepción cotidiana de la relación entre el tiempo y el espacio, modificando tanto nuestro modo de actuar como sociedad global como nuestro devenir diario. Este cambio que resulta especialmente claro en cuestiones como el desarrollo de la www, la puesta en marcha del sistema GPS o la adopción de medidas globales para la protección de la capa de ozono, todos ellos eventos capaces de alterar la conciencia espacio-temporal de la ciudadanía mundial en una nueva conciencia que es mezcla de la asunción de la contingencia de la mayoría de los acontecimientos trascendentales de su existencia, del peso global de sus actos y de la ubicuidad del conocimiento en cualquiera de sus manifestaciones.

110. El posicionamiento de Judt queda fijado desde el índice de la publicación, que se estructura en las siguientes partes: Primera parte: Postguerra 1945-1953; Segunda parte: El malestar en la prosperidad: 1953-1971; Tercera parte: Himno final: 1971-1989; Cuarta parte: Después de la caída 1989-2005. (La obra fue publicada en 2005, el autor murió en 2010.)

111. A lo largo del texto Judt afirma que tras la II Guerra Mundial, en 1945, se inicia un periodo de reconstrucción europea que implica tanto la reedificación de las ciudades derruidas por los bombardeos y la puesta en marcha de nuevo de la economía del continente como, sobre todo, la definición de un nuevo espíritu europeo capaz de dejar atrás los fascismos y especialmente la huella del Holocausto.

A finales de la década de los 80 la “crisis del socialismo como reflejo de la crisis del proyecto moderno”, en palabras de Bauman,¹¹² acabó por poner en cuestión un modo de proceder en la arquitectura que se había venido consolidando sobre unas convicciones firmes y estables que se desvanecían y tras las que se abría un tiempo de tentativas.

Reconocido este panorama, no resulta sorprendente que varios de los primeros proyectos (en orden temporal) de los que componen el estudio de casos a continuación sean obra o bien de Rem Koolhaas al frente de OMA o bien de arquitectos vinculados a su estudio en esa época (como Alex Wall, Jan Neutelings o Xaveer de Geyter). El cambio descrito en el paso de una década a otra define unas transformaciones esencialmente sociales y políticas que, en arquitectura, encuentran a su pionero en una de las figuras que más abiertamente ha posicionado su producción en relación a estas cuestiones. En paralelo a la conformación de esa postura radicalmente comprometida con la construcción de un nuevo marco de relaciones entre la ciudadanía, Koolhaas era protagonista de la profunda reconsideración de los límites de la disciplina arquitectónica en cuanto a su relación con otros campos de conocimiento y a la configuración de un nuevo instrumental válido para el trabajo en ese convulso escenario.

Porque el cambio que se produjo no era sólo externo a la disciplina, sino que desde la crisis del petróleo de los años 70 se venía gestando una transformación que afectaba tanto al marco de interés de la arquitectura como a las herramientas utilizadas para la definición de su objeto. Stan Allen introduce también esta cuestión en su texto al relatar el punto de inflexión temporal que supone la entrada a los años 90. La década de los 80 coincide con el fin de una época de exploración teórica dedicada a diluir las certezas sobre las que se había asentado el camino que permitió la salida airosa del trance que supuso la II Guerra Mundial. “La atmósfera de duda e incertidumbre que caracteriza la década de 1990 no era realmente sorprendente; uno de los objetivos declarados de la obra teórica de la década anterior había sido de desestabilizar las certezas del conocimiento recibido.” (Allen, 2012) Una de las consecuencias inmediatas de este trabajo de desestabilización fue la disolución de los límites nítidos entre disciplinas, un efecto que se vio reflejado en numerosos encuentros y publicaciones de la época.

112. Afirma Bauman en *Modernidad y ambivalencia*: “La convicción del mensaje socialista fue una reflexión intelectual acerca de la consolidación del orden moderno. (...) Para bien o para mal, en la riqueza o la pobreza, y hasta que la muerte los separó, el socialismo moderno casó su destino con el del proyecto moderno. Crecieron juntos. Triunfaron juntos. Juntos viajaron hasta el borde del desastre. La crisis del socialismo a fines de la década de 1980 fue tan derivativa como sus pasados triunfos. Fue la crisis del socialismo como una forma distorsionada, y al final ineficaz, de la modernidad, pero también fue un reflejo de la crisis del proyecto moderno como tal.” (Bauman, 2005: 349)

De esta forma, la teoría arquitectónica comenzaba a abrirse a otras disciplinas. La publicación en 1992 de las actas del congreso ‘Strategies in Architectural Thinking’ que se había celebrado en 1988 en el Chicago Institute for Architecture and Urbanism son muestra de ello, ya que varios de los textos incluidos (de autores como Beatriz Colomina, Michael Hays, Jeffrey Kipnis o Mark Wigley) se referían a la construcción de esos nuevos vínculos. Pero, además, tanto los números de *Assemblage* como la primera edición del congreso ANY empezaban a incorporar al debate teórico sobre la Arquitectura figuras destacadas de otras disciplinas como las del filósofo Jacques Derrida o el escritor William Gibson, que debatían en esos foros sobre la profesión junto a las reseñadas figuras de Kipnis, Eisenman o Libeskind.

La arquitectura buscaba modelos teóricos en campos de conocimiento distintos, fuera de su propio seno. Explorando estrategias a través de las que le fuera posible dotarse de capacidad de respuesta en el marco del nuevo y desconocido paisaje que se desplegaba frente a ella.

Resulta importante reseñar que en Arquitectura, esos años son testigo de la convivencia entre importantes figuras de la generación de postguerra que todavía viven y siguen recibiendo importantes reconocimientos, como James Stirling, John Hejduk o Aldo Rossi (que resultó ganador del premio Pritzker en 1990), y las prácticas proyectuales experimentales todavía algo al margen de Peter Eisenman, Steven Holl, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi o Rem Koolhaas. Todos ellos conformaron un grupo activamente dedicado durante esos años a la exploración de unos modos de proyectar que fueran capaces de mostrar “la solidez de la forma física, pero también el flujo de posibilidades arquitectónicas y contingencias espaciales”, (Kipnis, 2001: 9) en palabras de Terence Riley¹¹³ en el prefacio de una publicación que muestra los rastreos, principalmente gráficos, a los que esos arquitectos se dedicaron activamente durante las reseñadas décadas de los 70 y 80. Un trabajo que abría un campo de interés (el dedicado precisamente a la exploración de esas *posibilidades arquitectónicas y contingencias espaciales*) que tuvieron la oportunidad de desarrollar en la producción de objetos específicos a partir de la siguiente década. Proyectos como *Exodus* (Koolhaas y Zenghelis, 1972), *House IV* (Eisenman, 1976), *The Manhattan Transcripts* (Tschumi, 1976-81) o *Micromegas* (Libeskind, 1978) exploran unas nuevas formas de representación cuyo

113. La publicación, reseñada en la bibliografía de esta investigación, es el catálogo de la exposición *Perfect Acts of Architecture* celebrada en el año 2002 en el MoMA de Nueva York con la participación del Wexner Center for the Arts de la Universidad de Columbia. La muestra incluía seis “series de dibujos” hechas entre 1972 y 1987 por arquitectos como Elia Zenghelis y Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Daniel Libeskind o Peter Eisenman. El prefacio de la publicación es redactado por Terence Riley, comisario jefe del Departamento de Arquitectura y Diseño del Museo, y concluye con el siguiente párrafo: “In making his first depiction of Florence’s baptistery, Brunelleschi himself recognized the limitations of his invention. To address those limitations, he added a sky of silver leaf, so that the clouds, the light, and their shifting environmental effects –all of which were outside the domain of perspective drawing– could be represented alongside the spatial and formal qualities of the architecture. The drawings in *Perfect Acts of Architecture* likewise address not only the solidity of physical form but also the flow of architectural possibilities and spatial contingencies.”

objetivo último es el de la inclusión del tiempo en la construcción del objeto, como consecuencia directa de la disolución de cualquier verdad absoluta en la que anteriormente la disciplina hubiera podido apoyarse.

Con todo ello, no resulta descabellado fijar la exposición *Deconstructivist Architecture*, celebrada durante el verano de 1988 en el Museum of Modern Art de Nueva York como un hito en la concepción del papel de una nueva arquitectura superficialmente “basada en metáforas de inestabilidad y conceptos prestados de la teoría literaria” (Allen, 2012) pero que en el fondo no hacía más que responder a esa conciencia de transitoriedad. En la muestra, comisariada por Philip Johnson y Mark Wigley, participaron Coop Himmelb(l)u, Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind y Bernard Tschumi, un grupo de arquitectos llamado a motivar un cambio profundo en la práctica de la disciplina durante los siguientes años. Un cambio que consolidó un nuevo foco de interés disciplinar atento a cuestiones de significado, discurso e interpretación pero también constructivas que, como hemos visto, habían venido siendo exploradas durante los años inmediatamente anteriores. En palabras de Wigley en el catálogo de la exposición, lo que aglutinaba a los autores incluidos en la muestra era su capacidad para “alterar un conjunto de presunciones culturales profundamente arraigadas detrás de una cierta visión de la arquitectura, presunciones sobre el orden, la armonía, la estabilidad y la unidad” (Johnson, 1988: 20) que ya no eran válidas para el trabajo en el contexto surgido tras estos cambios.

La conclusión de Allen en su artículo, compartida por esta investigación, es que el proceso de cambio iniciado en la década de los ochenta y que tuvo su punto culminante en el tránsito a la década siguiente nos ha traído hasta el escenario actual en que “es imposible hablar de la práctica sin tener en cuenta oficinas como OMA, MVRDV, FOA, Zaha Hadid, SANAA, Morphosis, Steven Holl y DS + R . (...). Estas oficinas son impulsadas por el diseño, tecnológicamente hábiles y ágiles, capaces de hacer ajustes rápidos cuando el proyecto o el mercado lo requieren.” (Allen, 2012) El panorama de prácticas arquitectónicas que dejó la exploración intensa y la transformación del contexto en el cambio de década es desarrollado, por tanto, por estudios que se entienden a partir

de una operatividad pragmática que trabaja a través de la construcción de potencial tras el reconocimiento intencionado de los lugares en los que interviene. Ésta es la forma de operar que se destila como pertinente en el escenario derivado a partir de 1989.¹¹⁴

Con todo ello, el tránsito entre la década de los 80 y los 90 supuso una transformación profunda, y que afecta a muchos niveles complementarios, de la realidad ante la que la arquitectura operaba. Un cambio que se encontró además con una disciplina que había venido reflexionando acerca de su propia redefinición, tanto instrumental como del marco de referencias compartido, en un ejercicio que resultó especialmente oportuno para enfrentar este paisaje cambiante que había acabado por diluir los *mitos* sociales y políticos¹¹⁵ sobre los que se había reconstruido su contexto tras el final de la II Guerra Mundial.

En este nuevo escenario, las exploraciones teóricas y gráficas de Koolhaas, Tschumi o Libeskind durante las décadas anteriores, encontraron por fin un lugar donde ser aplicadas en la construcción de objetos que fueran capaces de incorporar el tiempo incierto que sus representaciones ya habían tratado de mostrar.

Los 90 suponen, por lo tanto, la década que puede observar la emergencia del objeto contingente en Arquitectura: en primer lugar porque ya han sido definidos tanto el sustrato teórico como las herramientas gráficas que lo hacen posible y, en segundo, porque ya se han manifestado las condiciones sociales, políticas, tecnológicas y ecológicas que lo hacen necesario.

114. Se trata de un reposicionamiento estratégico de la arquitectura que encuentra reflejo en la postura reivindicada por el arquitecto paisajista James Corner en una reflexión que también se cuestiona por la nueva operativa surgida de los cambios descritos. La década de los 90 abre un nuevo escenario en el que la Arquitectura pasa a trabajar sembrando “la semilla de la posibilidad futura, manipulando el objeto tanto para la incertidumbre como para la promesa. Su preparación para la futura apropiación difiere del mero interés formal. (...) Es más estratégico, haciendo hincapié en los medios sobre los fines, y en la lógica operativa sobre el diseño compositivo.” (Waldheim, 2005: 31)

115. En palabras del historiador británico Tony Judt: “Postwar Europe was erected upon a foundation of myths and forgetting. This is not as cynical or as dismissive as it may appear; the myths were often positive and helpful, there was much that needed to be forgotten, and the results, especially in the western half of the continent, were impressive.” (Judt, 1994: 1)

5.2 Sistemas de contingencia : Estrategias de continuidad y definición de constantes

Como ha quedado expuesto en el capítulo anterior,¹¹⁶ existe un instrumento empresarial de gestión de la inestabilidad que reúne las condiciones para ser transferido a la arquitectura como herramienta para la construcción del objeto contingente. Se trata de los *planes de contingencia* que, como también detalla la investigación, se definen fundamentalmente a partir de la especificación de una *estrategia de continuidad* con capacidad para dar respuesta a los riesgos potenciales que hayan sido analizados y descritos en la primera parte de ese mismo plan. Esta *estrategia* será la encargada de dirigir el procedimiento de respuesta ante la contingencia y, por lo tanto, deberá ser capaz de conducir una reacción especificada en función de las condiciones particulares de cada organización y de los potenciales cambios que tenga que afrontar.

La lectura abstracta de cada una de las diferentes *estrategias de continuidad*, como se ha visto, permite su transferencia a la disciplina arquitectónica, de forma que permite definir una serie de procedimientos capaces de garantizar la ductilidad de los objetos con los que ésta trabaja. La labor de las *estrategias* será precisamente la de dirigir la respuesta de esas arquitecturas frente a lo indeterminado. La definición del objeto arquitectónico contingente permitirá la puesta en carga, a través de la *estrategia*, de una serie de *constantes* capaces de asegurar la continuidad pese al cambio.

Las *constantes* son los parámetros que permitirán que el objeto se transforme en función de las demandas instantáneas a las que se vea sometido, pero sin alterar en lo fundamental su naturaleza (sin convertirse en otra cosa nueva y distinta). Sobre esta cuestión, dice el poeta Agustín Fernández Mallo: “No puede haber ningún proceso o cambio si algo no se mantiene constante. Si el cambio es absoluto, hablamos de una creación desde la nada.”¹¹⁷ Por lo tanto, las *constantes* del objeto se despliegan siguiendo las directrices marcadas por la *estrategia de continuidad* con el fin de asegurar que la respuesta ante las eventualidades que surjan durante la vida útil del objeto arquitectónico no lo convierta en obsoleto.

Estos dos parámetros (*estrategia de continuidad* y *constante*) resultarán fundamentales tanto en la organización del estudio de casos a continuación

116. Concretamente en *Marco instrumental* el apartado 4.1 *El plan de contingencia como sistematizador de la incertidumbre*

117. La cita completa, extraída de una conversación entre Agustín Fernández Mallo y el arquitecto Federico Soriano, es la siguiente: “Hablamos mucho de ductilidad, de nubes o incluso de lo fragmentado, pero ¿y las constantes? No puede haber ningún proceso o cambio si algo no se mantiene constante. Si el cambio es absoluto, hablamos de una creación desde la nada. En química, por ejemplo, para que ocurra el cambio ha de conservarse algo; en física, la energía. En Doctor Jekyll y Mister Hyde cambia el sujeto, pero no el entorno social. Estaría bien que intentáramos señalar en un proyecto esas constantes, pero sin rendirles culto.” (Soriano, 2014: 57)

como en la redescritción de cada objeto estudiado. Serán cruciales tanto en la forma y como en el fondo para la construcción del manual que sigue.

Las *estrategias de continuidad* son los instrumentos que permiten definir el despliegue de las *constantes*. Es decir, las primeras dictan el modo en el que el espacio es construido por las segundas. Todo ello asumiendo el carácter coyuntural de la respuesta que da forma al conjunto, una respuesta que atenderá a los condicionantes externos por los que el objeto se vea afectado en cada momento. Las estrategias de continuidad son cuatro. Como ya ha sido expuesto en el capítulo anterior, se trata de: *centro frío*, *centro caliente*, *centro espejo* y *centro móvil*. Cada una de ellas define un modo específico de estructuración de la respuesta ante lo indeterminado, que se caracteriza respectivamente por definir un lugar no equipado en cuanto a su uso o altamente dotado para una función específica o repetido un número indeterminado de veces o, por último, con capacidad (ya sea parcial o total) de desplazarse. La mutación del objeto se desplegará en función de estas particularidades

Según esto, además de la definición de las *estrategias*, resultará necesario especificar cuáles son las *constantes* que, en general, contienen la suficiente potencia como para definir un objeto arquitectónico incluso a través del cambio, soportando su transformación a lo largo del tiempo. La tesis propone seis *constantes*, entendidas cada una de ellas como materia genética capaz de definir una espacialidad determinada y completa que va más allá del uso eventual que se le esté dando. Estas *constantes*, que ordenan el estudio de casos, son: circulación, compartimentación, energía, materialidad, mobiliario y perímetro.

La *circulación*, entendida como el conjunto de densidades de flujos, puntos sensibles, focos de atracción... que tienen la capacidad de ordenar el movimiento en el interior del objeto, condicionando su accesibilidad.

La *compartimentación* se refiere a la división (tanto vertical como horizontal) del objeto en elementos menores, de forma que pueda ser usado con mayor eficacia gracias a una mejor adaptación tanto de las partes como del conjunto ante los condicionantes a los que responde.

La *energía*, como el conjunto de especificaciones que definen el comportamiento energético del objeto, resumidas en un balance que podrá depender de la producción propia o de su conexión a toda la serie de redes disponibles.

La *materialidad*, referida a las propiedades relativas a la materia que conforma el objeto, tanto en su exterior como en su interior, y que definen las experiencias háptica y visual de cada uno de los espacios que conforma.

El *mobiliario*, definido como la reunión de objetos no fijos y con capacidad para especificar por sí mismos el uso del espacio que ocupan, delimitándolo a partir de sus propiedades ergonómicas y de la relación entre ellos.

El *perímetro*, entendido como el contorno exterior del objeto, la línea de espesor variable y marcadas propiedades materiales sobre la que se construye la relación de la organización interior del espacio con los parámetros externos por los que se ve afectado.

Aunque se asume que podrían ser más, la investigación considera que la reunión de estos seis parámetros es capaz de definir cualquier arquitectura y por lo tanto es suficiente para avalar la hipótesis de que la propiedad contingente de un objeto puede llegar a descansar sobre todos y cada uno de los valores a través de los que éste es proyectado y descrito, aunque no necesariamente vaya a hacerlo sobre todos a la vez (como muestra el manual a continuación).

Todavía hay un tercer parámetro que interviene en la definición de la estructura que ordena el estudio de casos de esta investigación. Así, mientras que la *estrategia de continuidad* constituye la categoría principal del manual de objetos contingentes, dentro de cada una de las cuatro *estrategias* será Vitruvio el encargado de ordenar el nivel que adquiere la capacidad de modificarse para dar respuesta a los incidentes o cambios que se manifiesten en el entorno. El de las *constantes* es el último de los niveles, el que se refiere a la variable que formaliza la mutación dirigida por la *estrategia*. Una mutación que afectará a la *Firmitas*, a la *Venustas* o a la *Utilitas* del objeto.

La influencia del tratado de Vitruvio sobre la arquitectura ha llegado hasta nuestros días. La tríada vitruviana: *Firmitas Venustas Utilitas* ha sido el patrón que ha venido marcando desde su enunciado la práctica arquitectónica e incluso su enseñanza. Pero no debería continuar siendo utilizada para justificar los méritos de los edificios, ya que éste resulta un argumento excesivamente simplificador e incluso incierto al haberse multiplicado tanto las interpretaciones de cada uno de los conceptos como los valores que permiten argumentar sus bondades. La tríada vitruviana ya no puede ser la definición que valide la arquitectura.¹¹⁸ En cambio, sí puede resultar pertinente como

118. Al respecto, “la definición vitrubiana de la arquitectura es el último eslabón, no desmontado todavía, de la tradición disciplinar. Utilitas, firmitas venustas. Es una frase que inconscientemente tendemos a repetir, fruto de nuestra educación. Sin embargo, nada hay más incierto. Ninguna de las tres palabras puede definir la arquitectura en el momento presente. No podemos dejar pasar el tiempo sin desmontar esta falacia. No nos vamos a dejar validar por estas tres características” (Soriano, 2009: 23)

hito de paso obligado para cualquier proyecto, como guión capaz de ordenar su relato garantizando que atiende a cada aspecto sobre el que puede trabajar. Como decíamos, en el caso del índice que ordene el manual, la tríada vitruviana será capaz de asegurarnos que el objeto puede ser contingente a cada uno de los niveles que lo construyen.

Su uso requiere, no obstante, dos consideraciones previas. En primer lugar, la tríada no sirve en la investigación para definir cuál es el aspecto considerado primordial del proyecto en cuestión, sino que es usada para señalar la característica contingente estudiada. Ésta será, sin duda, trascendente en cuanto a la definición del objeto, pero puede no ser la cualidad principal sobre la que se ha construido el mismo. La tríada asegura (precisamente por su evidencia) no dejarse fuera ningún aspecto sustancial del proyecto arquitectónico en el conjunto del estudio de casos, pero no valora cada ejemplo. En segundo lugar, y principalmente, el trío de conceptos es revisado antes de su uso a través del siguiente fragmento de la obra *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, texto al que la investigación ya se ha referido ampliamente con anterioridad. Dice Venturi en su obra: “Pero la arquitectura es necesariamente compleja y contradictoria por el hecho de incluir los tradicionales elementos vitruvianos de solidez, comodidad y belleza. Y hoy las necesidades de estructura, programa y expresión.” (Venturi, 1966: 25) En su propuesta, el estadounidense actualiza la tríada. La propuesta de Venturi resultará mucho más pertinente si pretendemos usarla para aproximarnos a proyectos de los últimos treinta años, levantados en un entorno que ha incorporado la *complejidad y contradicción* como características inherentes a su práctica. Aunque puedan parecer términos sinónimos a los enunciados por Vitruvio, arrastran algunas connotaciones que amplían su horizonte, haciéndolos más oportunos para el fin perseguido en este trabajo. Si nos acercamos a cada uno de ellos por separado, veremos que *estructura*, *programa* y *expresión* representan niveles complementarios en la construcción del objeto contingente.

Estructura. La *Firmitas* vitruviana es trasladada a la contemporaneidad por Venturi como estructura. El término ya no se refiere tanto a los cimientos y a la elección de los materiales que sustentan el objeto. No atañe exclusivamente a la respuesta a los requisitos gravitacionales que se plantean sobre el edificio. Estructura se convierte en un término más profundo. Es una mezcla (temporal) de estrategia, táctica y estratagema.¹¹⁹ La estructura es, por tanto,

119. Entendidos cada uno de los tres términos en el sentido propuesto por Manuel Gausa en la siguiente cita: “la estrategia es una lógica, la táctica un criterio, la estratagema un ardid. La estrategia se refiere, pues, a la lógica global —un sistema abstracto— capaz de dirigir las operaciones; la táctica es el conjunto de reglas y relaciones —el dispositivo operativo— necesario para facilitar su evolución local; la estratagema es una aplicación —una astucia— contingente.” (Gausa, 2001: 211)

el conjunto de reglas que es capaz de ordenar y por tanto de sostener al objeto en cualquiera de sus niveles. Tiene que ver con la relación que se establece entre todas las partes de un objeto, distribuyéndolas y articulándolas.

Programa. La *Utilitas* vitruviana es actualizada como programa. Ya no hace referencia tan sólo a la capacidad del edificio para acomodar los usos previstos en él, para sostener las funciones previstas en cada uno de los espacios de forma que no encuentren obstáculos para su desarrollo. Asumiendo que hoy “el programa no equivale a la función. Es más, porque no es unívoco ni directo. Es menos, porque se define por acciones y actividades.” (Soriano, 2001: 484) La arquitectura abandona la voluntad de ejercer un control permanente sobre las acciones de sus usuarios. Incluso aunque éstas sean abstraídas a priori en listas de funciones bajo el epígrafe de ‘programa’,¹²⁰ las demandas por parte tanto de los gestores como de los ocupantes del edificio serán variables a lo largo de la vida útil del edificio. Se trata de una cuestión mutable, transformable en el tiempo. No puede preverse, y por tanto la definición que hagamos de él habrá de aceptar esa variación. La arquitectura deberá ser capaz de responder a este nuevo programa entendido como la aptitud espacial de un objeto para desencadenar temporalmente una serie de usos y acciones en su interior.¹²¹

Expresión. Venturi propone la revisión de la *Venustas* vitruviana como expresión. En el cambio, el concepto deja de ser una cuestión de proporción y simetría, de Belleza en términos absolutos, para pasar a ser entendido como forma de interacción entre el objeto arquitectónico y su medio, como el intercambio de información entre la arquitectura y sus espectadores (sean usuarios de la misma o no). La comunicación podrá plantearse en términos energéticos, materiales, de acontecimientos... y, en la actualización del término, el intercambio podrá ser incluso bidireccional, ya que tenemos objetos que son capaces de recibir y procesar datos de su entorno para transformarlos en información valiosa en cuanto a la construcción de su imagen.

Cada uno de estos tres niveles de aproximación al objeto arquitectónico puede ser desarrollado a través de múltiples parámetros, que se corresponden con las *constantes* a las que ya nos hemos referido anteriormente. Circulación, compartimentación, energía, materialidad, mobiliario y perímetro¹²² son solo medios para la construcción de estructura, programa y expresión. Las *estra-*

120. El término programa es definido por la RAE de la siguiente forma: “Programa: 7. m. Proyecto ordenado de actividades (RAE, 2001). En este sentido es que se ha venido entendiendo hasta el momento en su relación con la arquitectura. La tesis propone, en cambio, convertirlo en una serie de acciones capaces de motivar el trabajo de especificación de un objeto.”

121. Sobre esta cuestión, resulta relevante la lectura de la tesis doctoral Santacana, Amadeu. “El acontecimiento en un mundo como yuxtaposición. Relaciones programáticas, situaciones y reacciones” (PhD diss., Dir. Eduard Bru, Federico Soriano, ETSAB-UPC, 2013)

122. Aunque se considera que *lo público* podría ser considerado como el séptimo parámetro que completara la serie propuesta, se ha decidido finalmente no incluirlo. La investigación éste puede desplegarse a través de cada uno de los anteriores, seguramente en una medida desigual. *Lo público*, entendido como condición fundamental en la definición de la arquitectura contemporánea, está en cada objeto de los incluidos en esta investigación.

tegias de continuidad, a su vez, definen el procedimiento a través del que esas *constantes* se ordenan, de forma que adquiriera la capacidad de responder con eficacia ante lo imprevisto, construyendo así el objeto contingente.

La arquitectura ya no es definida a través de composiciones, sino que trabaja produciendo objetos que dependen por un lado de su aptitud para asumir una condición de extrema y decidida artificialidad y por el otro de su capacidad para someterse a “procesos estructurales de escalas superiores, en sintonía con los propios escenarios generados alrededor, trascendiendo lo episódico.” (Gausa, 2010:33) El objeto contingente es definido a través de su capacidad de respuesta potencial ante esos *procesos de escalas superiores* que resultan imprevisibles durante su proyecto pero tendrían la capacidad de invalidarlo incluso antes de que fuera construido. El objetivo es logrado a través de la definición de una *estrategia de continuidad* con la capacidad de fijar un modo de transformación para unas *constantes*, guiando un procedimiento a través del que es posible concretar objetos con la habilidad de alterarse a cualquier nivel para adaptarse de forma eficaz a los cambios en las demandas a las que responde. Estos objetos contingentes son los que selecciona y ordena el manual a continuación, de forma que la definición del procedimiento usado en cada uno de ellos sea capaz de arrojar luz sobre un modo eficaz de proceder ante el escenario contemporáneo.

Estos tres parámetros: *estrategias de continuidad*, tríada vitruviana y *constantes*, constituyen las coordenadas del mapa tridimensional sobre el que cada uno de los proyectos estudiados se sitúa, ocupando una posición que, si bien es fija en el documento, admite ubicaciones intermedias que puedan adscribirlo a la vez a más de uno de los valores fijados. El mapa de los objetos contingentes es movedizo y mutable.

5.3 Manual de arquitectura contingente

El estudio de casos de esta investigación propone una estrategia inductiva que nos permita movernos desde lo abstracto hacia lo concreto para volver de nuevo a lo abstracto. A partir de las definiciones y planteamientos detallados hasta ahora, la tesis propone un salto hasta los documentos más significativos de los ejemplos que se han considerado oportunos para el análisis de la capacidad de respuesta frente a la contingencia de la arquitectura contemporánea. Estos documentos son redescritos de forma genérica para que permitan la definición de los procedimientos que les otorgan esa cualidad mutable (intuida a priori, y contrastada a través del ensayo heurístico). Se abre por lo tanto un trabajo de identificación en proyectos de arquitectura, pero también artísticos, de las *constantes* que, ordenadas a partir de planteamientos vinculados con las estrategias empresariales de gestión de la inestabilidad definidas en los capítulos y apartados anteriores, otorgan al conjunto una capacidad potencial de respuesta ante lo indeterminado que caracteriza al objeto contingente. No se propone, por lo tanto, el tratamiento estadístico de arquitecturas que se han visto afectadas por cambios programáticos, expresivos o estructurales a lo largo de sus vidas útiles, sino el reconocimiento de ejemplos contemporáneos en los que podamos leer un acercamiento a la inestabilidad como interés proyectual. Un trabajo de reconocimiento de *quasi-objects* arquitectónicos, según la definición propuesta por Michel Serres.

Como ha quedado expuesto, el *quasi-object* se caracteriza por su capacidad para construir temporalidades, colectividades dúctiles.¹²³ La voluntad que ha guiado la selección de este estudio de casos es, precisamente, la de encontrar estos objetos y clasificarlos según el procedimiento implícito de respuesta ante la contingencia. Todo ello para ordenarlos en función de su *estrategia de continuidad*, del nivel al que ésta afecta y, por último, de la *constante* a partir de la que se despliega. El manual se define en su conjunto a partir de la redescipción de cada uno de los objetos seleccionados, valiéndose de la *contingencia del lenguaje* propuesta por Richard Rorty como método para la construcción de un nuevo ámbito de interés.

De esta forma, el criterio de selección atiende por un lado a lo relevante de los proyectos en su planteamiento, pero también a su popularidad (a su condición de objeto conocido de la arquitectura de consumo de las últimas

123. Entendidos así temporal y dúctil: Temporal 1. f. Cualidad de temporal (perteneciente al tiempo). 2. f. Cualidad de temporal (secular y profano). | “Dúctil 5. Adj. Acomodadizo, de blanda condición, condescendiente.” (RAE, 2001))

décadas). Esta última condición es esencial, ya que es la que pone en valor la capacidad redescritiva de la investigación: como ya se ha expuesto, el fin último de esta tesis es la de volver a leer un conjunto de proyectos desde su capacidad de respuesta sostenida a lo largo del tiempo, proponiendo para ellos un nuevo acercamiento que debería convertir cada una de las propuestas en una nueva forma de arquitectura, en un objeto contingente hasta ahora oculto tras la imagen de un objeto de consumo.

Por lo tanto, la selección de los proyectos que componen el manual que cierra este trabajo cumple con una doble condición. Por un lado, se trata de ejercicios ampliamente difundidos y reconocidos que, por ello, admiten esa nueva aproximación que viene a superponerse (o a complementar) a la ya asentada. Por el otro, los ejemplos han sido ordenados de forma que haya por lo menos uno ilustrando cada coordenada del mapa de parámetros (*estrategia*, tríada, *constante*) propuesto. Seis proyectos para cada uno de los conceptos trasladados de la tríada vitruviana que se repiten para cada una de las *estrategias de continuidad*, resultando así un manual que, valiéndose de la redescrición tanto gráfica como escrita de cada uno de los proyectos, configura un cuadro de objetos contingentes formado por setenta y dos ejemplos que cuenta además con un listado de otros proyectos pertenecientes a la misma categoría y cuya redescrición, tras haber sido estudiados, se ha descartado por considerarse menos ilustrativa.

El año de cada objeto corresponde al de su proyecto. Al del concurso, si es el caso, o al del inicio del mismo cuando se trata de encargos directos. Siempre que ha sido posible, ese dato correponde con el que aparece en la página web de cada uno de sus autores (que, en caso de discrepancias, ha primado sobre las fechas que aparecieran en libros o revistas). Resulta importante señalar esta cuestión porque se considera que el acercamiento abstracto a la estrategia del proyecto debería reconocerla ya en su primera definición. No es tan importante el resultado de la misma como la capacidad de su autor para definirla de forma nítida. Es por ello que tampoco resulta relevante si los ejemplos son proyectos, obras o instalaciones, ya que para la detección y descripción de las *estrategias de continuidad* este dato no es significativo.

Con todo ello, se despliega a continuación un manual de objetos contingentes capaz de ilustrar cada uno de los conceptos definidos hasta este punto.

5.3.1 Centro frío

El término *centro frío* define aquel procedimiento a través del que es posible definir un objeto contingente cuya característica fundamental es la indeterminación en su uso en el momento de su formalización inicial. De esta forma, la puesta en carga de estas arquitecturas dependerá de la apropiación de unos espacios cuyo uso original no ha sido relevante en la definición de la *estrategia de continuidad* global. Nada en el *centro frío* remite a la función, más allá de la utilización instantánea que sea capaz de soportar en cada momento. Una utilización que siempre será temporal.

Por lo tanto, las propiedades del espacio que son constante del objeto en el *centro frío* son fijadas sin atender a su uso, que es siempre secundario en su comportamiento a lo largo del tiempo. De esta forma el procedimiento asegura que las variaciones a las que se vea sujeta la arquitectura nunca acaben afectando a la naturaleza del conjunto. El objeto es definido a través de una serie de parámetros capaces de guiar las transformaciones a las que se pueda ver sometido, unas *constantes* que pueden referirse a circulación, compartimentación, energía, materialidad, mobiliario o perímetro. Hace recaer el peso de la formalización del objeto contingente en espacios altamente especificados pero para los que el uso nunca resulta un factor determinante.

El *centro frío* es definido en términos empresariales como un espacio no equipado que reúne las condiciones necesarias para dar respuesta a cualquier requisito sobrevenido que le sea planteado, dando cobijo entonces a la actividad que ha sido puesta en peligro. La respuesta ante una catástrofe viene dada en este caso por un espacio desprovisto de cualquier infraestructura y para el que, en consecuencia, el proceso de puesta en carga será lento.

En el ejercicio de trasladar el procedimiento a la arquitectura, esa activación se vuelve instantánea ya que hace uso de las propiedades características del mismo (definidas a través de las *constantes*) que durante el diseño han sido dotadas del potencial de respuesta ante lo indeterminado. Es en la definición primera del *centro frío* (sea ésta circulatoria, de compartimentación, energética, material, de mobiliario, perimetral) donde reside la capacidad de respuesta ante lo aleatorio de estas arquitecturas.

La diferencia fundamental con el *centro caliente* es que para éste el uso del objeto (o de fragmentos del mismo) es fundamental en su definición inicial, aunque pueda no resultar relevante en su comportamiento a lo largo del tiempo. En el *centro frío*, en cambio, el uso no afecta ni al comportamiento del objeto ni a su especificación primera.

Al contrario que en el resto de procedimientos, aquí las constantes actúan por sí solas en los procesos de transformación del objeto contingente. Mientras que para los otros procedimientos la *estrategia de continuidad* apoya el despliegue de la constante, el hecho de que el *centro frío* sea de naturaleza neutra hace que en este caso no sea así. La alta especificidad de ciertos fragmentos en el *centro caliente*, como la repetición en el caso del *centro espejo*, o la autonomía del *centro móvil* suponen un apoyo explícito para el despliegue de la constante (y no sólo para su definición, como ocurre en este caso). Como consecuencia de todo ello, el proceso de definición del objeto adquiere un peso fundamental en el comportamiento del mismo, ya que es responsable por sí mismo de las futuras respuestas ante lo inesperado.

Varios casos de entre los analizados a continuación son especialmente claros para ilustrar el peso irrelevante del uso en la definición de las constantes con que trabaja este procedimiento: el doble perímetro continuo y apto para ser recorrido en toda su longitud que Kazuyo Sejima propone en su edificio de viviendas en Gifu no responde tanto a la construcción de un uso residencial como a la voluntad genérica de proyectar un edificio versátil en su respuesta ante lo indeterminado; lo mismo ocurre con la propuesta material de la Casa Latapie por parte de los arquitectos franceses Lacaton & Vassal, que construye unas atmósferas diferenciadas y adaptables que tampoco remiten a su utilización; Diller Scofidio + Renfro se valen de la energía en el Blur Building para definir un objeto que no atiende a ningún uso específico en su definición para proponer una naturaleza inestable como su característica fundamental.

El *centro frío* describe el procedimiento más indeterminado de entre los incluidos en esta investigación, ya que deposita todo su potencial en la capacidad de respuesta de las *constantes* sin encontrar apoyo en la *estrategia de continuidad* misma. También, por ello, resulta el más claro en su descripción.

Centro frío, estructura por circulación

Museo de arte del siglo XXI. Kanazawa, Japón. SANAA. 1999

El Museo del siglo XXI de Kanazawa, del estudio japonés SANAA, resuelve un programa de usos diversos (salas de museo o equipamientos sociales) en un edificio que pretende ser modelo de integración con el espacio público que lo rodea. La relación entre cada una de las partes que integran ese conjunto, se construye conscientemente inestable.

Se trata de una arquitectura que responde a la contingencia disponiendo una serie de espacios neutros -paralelepípedos de entre 4 y 12 metros de altura- encerrados en un perímetro exterior abstracto, construido indiferente al exterior, tanto en geometría como en material. La capacidad de negociación continua con lo inestable no viene dada directamente por esos objetos espacialmente específicos pero no equipados, sino que el potencial de cambio de esta arquitectura reside en la relación entre esas formas. En los espacios intermedios, de circulación, se colocan una serie de puertas que permiten modificar el perímetro interior agrupándolos o separándolos. Acompañando a esa estrategia, el perímetro es atravesable en, al menos, diez puntos diferentes. Con estas variables, el mapa de circulación del museo puede modificarse desde el movimiento hiperdirigido y unidireccional hasta el errático y multidireccional. De esta forma, a través de la compartimentación de unos lugares que aparentemente solo permitían el acceso a cada uno de los programas claramente encerrados, es como la estructura de uso del edificio puede variar de forma casi instantánea al verse modificada su circulación.

Además, y como derivada del cambio en la secuencia de espacios que compone el museo, algunas condiciones como su gradiente de publicidad-privacidad pueden adquirir prácticamente cualquier valor en función de las demandas temporales a las que deba dar respuesta.

También pertenecen a esta categoría: Museo MAS. Amberes, Bélgica. Neutelings Riedijk. 2000 | New Museum. Nueva York, Estados Unidos. SANAA. 2003 | Estudio Valerio Olgiati. Flims, Suiza. Valerio Olgiati. 2003 | Centro universitario EPFL. Lausanne, Suiza. Valerio Olgiati. 2004 | New Port House. Amberes, Bélgica. Xaveer de Geyter. 2008

(En esta página) Planta del Museo de arte del siglo XXI (1999) de SANAA en Kanazawa. Imagen escaneada del libro SEJIMA, Kazuyo. *Sanaa works 1995-2003*

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Perímetro exterior, puertas (exteriores e interiores), perímetros interiores

Centro frío, estructura por compartimentación
The light setup. Malmö, Suecia. Olafur Eliasson. 2005

En este espacio creado por el artista Olafur Eliasson en el Konsthall de Malmö, el techo de la sala está dividido en dos mitades. Ambas partes tienen como acabado una pantalla translúcida, difusora de la luz. A través de ella, el espacio es iluminado con la luz artificial de varias lámparas fluorescentes en una de las mitades, y con la luz natural que entra por el lucernario de la sala en la otra. El mismo espacio, único y aséptico, es dividido en dos mitades gracias a este sofisticado dispositivo de iluminación.

Este modo de compartimentación introduce una temporalidad obvia en el espacio, ya que la iluminación de la mitad que recibe luz natural varía a lo largo de una misma jornada. Las variaciones tanto en la intensidad como en el color de la luz consiguen convertir un lugar que a priori tenía una condición única en múltiples espacios, capaces de adaptarse a demandas completamente diversas. La luz, variable y además ajustable en una de sus mitades, es capaz de compartimentar la sala. Esa condición temporal se convierte en potencial de cambio y, por lo tanto, de adaptación del espacio a condiciones imprevistas. Los parámetros variables de iluminación permiten que se pueda dar respuesta a demandas diversas mediante el uso de un rango prácticamente infinito de condiciones lumínicas distintas.

La estrategia de Eliasson convierte el espacio en ‘negociable y tangible’, en palabras que podrían atribuirse al mismo autor.¹²⁴ Estas cuestiones toman relevancia en la medida en que el usuario es introducido en la estancia, haciéndolo partícipe de la responsabilidad del tiempo en su construcción. Por último, y en un derivada que enlaza de alguna forma el proyecto de Eliasson con otras de las arquitecturas descritas más adelante, la intervención introduce el sentido de ‘lo público’ en el espacio a través de esa posibilidad de cambio, y por lo tanto de aceptación de la individualidad en lo colectivo.

También pertenecen a esta categoría: Centro de convenciones. Agadir, Marruecos. OMA. 1990 | Casa Asama. Karuizawa, Japón. Atelier Bow-Wow. 2000 | Casa NA. Tokyo, Japón. Sou Fujimoto. 2007 | Pony Garden. Sagami-hara, Japón. Atelier Bow-Wow. 2008

124. Sobre el uso de estos términos (lo público, lo negociable, lo tangible) en la obra de Olafur Eliasson, resulta interesante ver la conferencia del mismo artista: Eliasson, Olafur. ‘Olafur Eliasson: Playing with space and light’ conferencia grabada en TED2009, Febrero 2009. [ref. 04/01/2016, 17:45]. Web: <https://www.ted.com/talks/olafur_eliasson_playing_with_space_and_light#t-250152>

(En esta página) Imagen de la instalación *The light setup* (2005) de Olafur Eliasson en Malmö Konsthall. Imagen escaneada del libro ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson: an encyclopedia*, p. 61

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Espacios de la obra, iluminación natural e iluminación artificial de la obra, iluminación natural de la obra

Centro frío, estructura por energía

Casa Latapie. Floirac, Francia. Lacaton & Vassal. 1993

El estudio francés Lacaton & Vassal construye en 1993 una vivienda unifamiliar al oeste de Francia, cerca de Burdeos. El encargo consiste en proyectar una casa de bajo coste para una pareja con dos hijos. Según la memoria del proyecto, ese estricto condicionante económico es traducido en una volumetría simple que se levanta mostrando una extrema honestidad en los materiales que configuran su envolvente: placas onduladas de fibrocemento, placas onduladas de policarbonato transparente y madera.

Los arquitectos proponen la construcción de un paralelepípedo de madera y de dos plantas que contiene los espacios de pequeño tamaño (dormitorios, cocina, garaje, baño y estar). Este volumen es envuelto por una segunda capa de placas onduladas que se sitúan a una distancia variable de la fachada de madera, llegando incluso a construir un espacio de doble altura equivalente al volumen de las habitaciones y orientado al este que se cierra sólo con las placas onduladas de policarbonato transparente. Este espacio se convierte entonces en un captador de calor por efecto invernadero. En cambio, el cerramiento oeste se sitúa muy próximo al cerramiento de madera y se construye con placa ondulada de fibrocemento, opaca.

Es precisamente en el comportamiento energético de los materiales que construyen el perímetro de la vivienda donde reside su potencial de adaptación ante las eventuales demandas cambiantes a las que pueda verse sometida. Pero la capacidad latente de respuesta ante lo incierto de la propuesta no se confía solo a las propiedades más o menos aislantes de cada uno de los materiales (dispuestos según su orientación). Ese comportamiento no reside solo en su transmitancia, sino también en su puesta en obra. La movilidad de las fachadas este y oeste permite a la casa cerrarse completamente o llegar a desaparecer en ese eje, atendiendo a los requerimientos de iluminación, ventilación o intimidad que sobre ella se proyecten en cada instante.

La potencia del edificio para transformarse desde captador energético hasta disipador de calor, con todos sus estados intermedios, introduce una enorme versatilidad en el uso de los espacios, permitiendo que puedan adaptarse a demandas variables (de lógica doméstica, productiva o incluso de ocio).

(En esta página) Planta baja de la Casa Latapie (1993) de Lacaton & Vassal en Floirac. Imagen descargada del dossier digital *Casa Latapie. Floirac, Francia. Lacaton & Vassal 1993* [ref. 04/01/2017, 19:05]. Web: <tectonicablog.com/docs/Latapie.pdf>

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Envolvente de policarbonato traslúcido, envolvente de madera, envolvente de fibrocemento

Centro frío, estructura por materialidad
Quinta Monroy. Iquique, Chile. Elemental. 2001

Elemental, el estudio chileno dirigido por Alejandro Aravena, construyó en 2001 un conjunto de viviendas que debía sustituir a un poblado informal autoconstruido, para alojar a las mismas 100 familias que durante los últimos 30 años habían residido en ese lugar.

Para hacer frente a las fuertes limitaciones económicas, y así poder construir todas las viviendas solicitadas respetando el presupuesto con el que contaba, el arquitecto tomó dos decisiones fundamentales: en primer lugar, construir un gran edificio articulado de viviendas en lugar de muchas viviendas individuales en parcelas independientes (al modo de lo que existía anteriormente), y en segundo lugar, y más importante, descubrió que para resolver el problema que se había planteado debía incorporar el tiempo en su propuesta.

En la Quinta Monroy, los materiales contienen la propuesta de modificación de cada vivienda. Tras levantar una estructura de pilares de hormigón armado y forjados unidireccionales, el perímetro vertical de cada vivienda es construido usando dos materiales: bloque de cemento en los lados en los que la vivienda no puede crecer, y paneles de madera en aquellos cerramientos que son susceptibles de desaparecer para ampliar cada casa.

El perímetro de cada una de las viviendas no se prescribe según su orientación, ni según su relación con la trama urbana, sino atendiendo al potencial de crecimiento otorgado al espacio que encierra.

El proyecto no define un objeto, sino que establece unas reglas del juego. Consideramos esas reglas como las propiedades genéticas del edificio, que le permiten desarrollarse de formas muy distintas en función de los avatares a los que tenga que ir dando respuesta a lo largo del tiempo.

Es importante diferenciar entre el valor estrictamente energético de los materiales que construyen la Casa Latapie y las propiedades 'ampliadas' de los materiales en la Quinta Monroy. En el caso de las viviendas de Elemental, las propiedades, además de energéticas, son económicas, de puesta en obra, estéticas o de capacidad resistente.

(En esta página) Fotografía exterior de la esquina de una de las agrupaciones de viviendas de la Quinta Monroy (2001) de Elemental en Itique. Imagen descargada de la web Plataforma Arquitectura © Cristobal Palma. [ref. 05/01/2017, 18:40]. Web: <plataformaarquitectura.cl/cl/02-2794/quinta-monroy-elemental/50102dd828ba0d4222000ff3-quinta-monroy-elemental-image>

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Estructura de la quinta, muros de cerramiento fijos, muros de cerramiento removibles

Centro frío, estructura por mobiliario

Kanagawa Institute of Technology Workshop. Atsugi, Japón. J. Ishigami. 2008

Ishigami metaforiza su edificio para el Instituto Tecnológico de Kanagawa describiéndolo como un bosque, como una unidad compuesta de elementos discretos que se comportan atendiendo a una misma lógica. El edificio, de 2.000 m² desarrollados en una sola planta trapezoidal, se construye como una sutil *estrategia de continuidad* dando respuesta a un programa incierto. Frente a la necesaria contingencia de un uso apenas definido, Ishigami despliega un paisaje de densidades variables que pueda ser ocupado en función de las demandas a las que el objeto se vea sometido en cada instante.

El edificio se levanta, efectivamente, como un bosque de pilares, de distinta sección y orientación, que genera centros diversos en su interior. El hecho de que cada uno de esos nodos no esté físicamente separado de los que tiene a su alrededor no implica que no lo puedan estar programáticamente. Precisamente en esa distancia virtual es donde reside su potencial: el edificio propone zonas diferenciadas, y neutras, capaces de acoger distintos usos en función de las necesidades a las que deba responder en cada momento. La compartimentación de los espacios de ese gran *centro frío* (no equipado) es confiada a las variaciones de densidad en su interior y a su naturaleza transformable.

El edificio es solo estructura vertical. La cubierta, ligera, refuerza la presencia de los pilares al construirse como un entramado metálico bidireccional con cruces siempre sobre los apoyos; la fachada tiene voluntad de desaparecer, materializada con vidrio sin carpintería solo reforzado por unos elementos perpendiculares también de vidrio; el suelo es continuo, no vemos siquiera juntas en las imágenes o los dibujos. Solo hay pilares, ligeramente distintos. Más allá de las variaciones perceptivas que propone el edificio, su potencial contingente reside en su capacidad para ordenar el mobiliario en su interior.

El uso del espacio del Instituto Tecnológico de Kanagawa depende por completo de los objetos que lo colonizan: plantas, mesas, sillas, equipamiento informático... encuentran su lugar alrededor de una estructura levantada haciendo solo referencia a si misma, como modo de desarrollar su capacidad de adaptación frente a agentes o estados imprevistos.

(En esta página) Planta del Kanagawa Institute of Technology Workshop (2008) de Junya Ishigami en Kanagawa. Imagen escaneada de la revista DOMUS. Abril 2008, núm. 913

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Estructura secundaria de cubierta, pilares, mobiliario

Centro frío, estructura por perímetro

Edificio de apartamentos Gifu Kitagata. Gifu, Japón. Kazuyo Sejima. 1994

Este edificio de viviendas para la prefectura de Gifu se desarrolló bajo la coordinación urbanística de la oficina de Arata Isozaki. Fue él, de hecho, el que impuso el trabajo en altura, en una solución de diez plantas (incluyendo la planta baja abierta) que acabaría desarrollándose tras descartar configuraciones más extensas y de menor altura. En cierta medida, es esta decisión de trabajar con un edificio pantalla la que sitúa el foco del proyecto sobre su perímetro, convirtiéndolo en el elemento fundamental de la propuesta.

El edificio se proyecta a través de su perímetro exterior. Ahí, en palabras de la propia Sejima, es donde se concentra toda su desarrollo.¹²⁵ Pareciera que esa voluntad de desvanecer el bloque se manifiesta en la delgadez del mismo. En absoluto es así, ya que ese objetivo es logrado gracias a la construcción de un límite grueso que, además de asegurar el correcto funcionamiento de cada una de las viviendas, multiplica su potencial de uso.

Las viviendas se desarrollan entre dos corredores. Ninguna de las estancias tiene relación directa con el exterior. Por un lado, el corredor público de acceso permite la entrada a cada una de las habitaciones de forma independiente; por el otro, todas ellas se abren a un espacio de circulación al interior de la vivienda¹²⁶ que media en su relación con la calle.

En esa decisión radical de desarrollar todas las estancias equivalentes en tamaño y conectadas al exterior mediante un espacio intermedio, Sejima consigue que la estructura de cada apartamento, incluso del edificio por completo, pueda cambiar gracias a la capacidad conectiva de ese perímetro paradójicamente grueso.

También pertenecen a esta categoría: Storefront. Nueva York, Estados Unidos. Steven Holl, Vito Aconci. 1992 | Ampliación de museo de arte. Winterthur, Suiza. 1993 | Oficinas centrales BBC Escocia. Glasgow, Reino Unido. Sauerbruch Hutton. 2001 | Casa N. Oita, Japón. Sou Fujimoto. 2006 | Laboratorios Holcim. Holderbank, Suiza. Lacaton & Vassal. 2008

125. Entrevistada por Alejandro Zaera, Kazuyo Sejima habla de las voluntades del proyecto de viviendas en Gifu en los siguientes términos: “Quería conseguir dos cosas. Una es un nuevo tipo de límite (...). En general, conseguir intimidad significa tener que hacer un muro muy grueso y pesado, pero creo que nosotros estamos buscando otra vía. En este caso, la composición de las viviendas nos proporciona cierta intimidad porque nadie puede entender qué parte pertenece a una familia concreta. Esto queda claro en el alzado del corredor público. Es muy homogéneo, ya que hay muchas puertas, pero no hay conductos ni ventanas pequeñas, de modo que desde fuera no se puede decir qué espacios son los cuartos de estar, cuáles son las cocinas, etcétera.

Y la segunda cosa que quería conseguir era configurar un volumen muy delgado, pero con una planta tal que, aunque delgado, la gente no pueda entender qué es lo que pasa dentro. No obstante, se puede entender la masa global porque los orificios de las terrazas permiten ver, a través de todo el edificio, el cielo del otro lado.” (Sejima, 2007: 15)

126. Sejima se refiere a estos espacios como ‘habitación solar’ (Sejima, 2007: 126)

(En esta página) Planta constructiva del edificio de apartamentos Gifu Kitagata (1994) de Kazuyo Sejima en Gifu. Imagen escaneada del libro *SANAA* (Kazuyo Sejima+ Ryue Nishizawa): Kazuyo Sejima & Associates, Office of Ryue Nishizawa: 1983-2004

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Circulación pública, circulación privada, compartimentaciones verticales

Centro frío, programa por circulación

House Tower. Shinagawa, Japón. Atelier Bow-Wow. 2006

La *House Tower* es una vivienda unifamiliar para una pareja construida por el estudio japonés Atelier Bow-Wow en Tokyo. El edificio se levanta con una estructura perimetral de hormigón armado, formalizado por la extrusión de una planta de reducidas dimensiones (3 x 5m) en una altura de 11'5m.

La circulación en el interior de la vivienda resulta el aspecto fundamental en su capacidad de respuesta potencial ante lo indeterminado. Una escalera metálica divide su planta en dos partes de tamaño no equivalente, dejando a cada lado espacios a la expectativa de ser ocupados.

Estos espacios no son caracterizados por su equipamiento, ni por su nivel de accesibilidad, ni por su relación con el exterior. Tampoco por la relación entre ellos. Ningún plano del suelo a un lado y otro de la escalera coincidente en altura. Tampoco son ordenados en una secuencia que buscara explicitar coherencia en su sucesión. La casa se formaliza como yuxtaposición de estancias abiertas y de tamaños variables, distinta porque aunque solo haya dos dimensiones en planta (dependiendo de si la habitación está al norte o al sur de la escalera) la altura libre de cada uno de ella también va modificándose.

El potencial de la arquitectura propuesta por Atelier Bow-Wow reside en el elemento a través del que se desarrolla su circulación vertical. La escalera ligera, que ocupa en todo su ancho una de las tres franjas en las que se divide la planta de la casa, cumple con una doble condición fundamental para permitir el uso indeterminado del espacio al ser capaz de vincular entre ellos cualquiera de los 'nichos' domésticos que se van abriendo a cada lado de la misma. No hay intermediación en el establecimiento de esos enlaces, la escalera establece siempre un nexo directo que multiplica la capacidad latente de las habitaciones para albergar usos no previstos durante el proyecto.

También pertenecen a esta categoría: La casa amarilla. Flims, Suiza. Valerio Olgiati. 1996 | STUK. Leuven, Bélgica. Neutelings Riedijk. 1998 | Prada Epicenter New York. Nueva York, Estados Unidos. OMA. 2000 | Escuela de arquitectura. Nantes, Francia. Lacaton & Vassal. 2003 | Loco House. Tokyo, Japón. Atelier Bow-Wow. 2005

(En esta página) Sección longitudinal fugada de la *House Tower* (2006) de Atelier Bow-Wow en Shinagawa. Imagen escaneada del libro *Atelier Bow-Wow: A Primer*, p. 92

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Perímetro exterior del objeto, perímetro interior del objeto, circulación vertical

Centro frío, programa por compartimentación
Rolex Learning Center, EPFL. Écublens, Suiza. SANAA. 2004

En el año 2005 el estudio japonés SANAA ganó el concurso internacional para construir un centro de aprendizaje en el campus de la Escuela Politécnica Federal de Lausanne. El edificio de 20.000 m² se construye como un paisaje ondulante sobre una losa de hormigón armado in situ y bajo una cubierta ligera que combina la estructura metálica con la de madera.

El objeto se presenta como un gran vacío al que se accede por una depresión central. El Learning Center se construye como una topografía sin límites, tan solo recortada por un perímetro arbitrario que podemos entender que responde antes a cuestiones económicas o de estructura de la propiedad que a la estrategia que da forma al proyecto. En su interior se desarrollan programas diversos como café, comedor, librería, oficinas, biblioteca, área de trabajo, restaurante... Programas que responden a voluntades radicalmente distintas y que requieren áreas con condiciones diferenciadas.

Es precisamente en la definición del sistema de división interior del edificio donde éste es cargado con una altísima capacidad potencial de reprogramación. El edificio se compartimenta a través de su topografía interior, apoyada además en el recurso dramático (perteneciente en cualquier caso al mismo ejercicio de definición de un plano continuo) de la apertura de patios. La topografía es garante de la independencia entre programas distintos en el interior del edificio, una *estrategia de continuidad* rotunda y apoyada en recursos sutiles como el mobiliario, los cerramientos con cortinas, las barandillas o la retícula escrupulosamente ordenada de pilares.

El sistema de compartimentación desarrollado por SANAA en el Rolex Learning Center de Lausanne permite que el edificio pueda responder de forma eficaz a demandas programáticas variables, y que pueda hacerlo además de forma instantánea gracias a una estrategia cuya característica más feliz es su capacidad para promover la casualidad en su seno.

También pertenecen a esta categoría: Liner Museum. Appenzell, Suiza. Gigon Guyer. 1996 | Casa de apartamentos. Tokyo, Japón. Sou Fujimoto. 2006 | Split Machiya. Tokyo, Japón. Atelier Bow-Wow. 2010

(En esta página) Planta del Rolex Learning Center (2004) de SANAA en Écublens. Imagen escaneada del libro *A Japanese Constellation*, p. 127

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Compartimentación, estructura vertical interior, mobiliario

Centro frío, programa por energía

Hybrid Muscle. Chiang Mai, Tailandia. R&Sie(n), Philippe Parreno. 2003

François Roche construyó en 2003, junto con Philippe Parreno, su proyecto *Hybrid Muscle* en un entorno rural de Tailandia. El uso que acoge el edificio, una sala de estudio y exposiciones para la comunidad local, es una condición fundamental en su formalización, especialmente al contextualizarlo en el marco de *The Land*, la acción artística y social¹²⁷ en la que Rirkrit Tiravanija involucró a Parreno y que concluyó en la construcción de este objeto. Pero en realidad la intervención va mucho más allá de su uso.

Su nacimiento fue ya producto de la indeterminación de su naturaleza.

R&Sie(n) define el proyecto en su web como “el cobijo que produjo una película” y “la película que produjo un cobijo,”¹²⁸ al ser originalmente levantado como escenario de la película *The Boy from Mars* de Parreno.

Su condición energética resulta fundamental para comprender el carácter inestable de la propuesta: el espacio no está conectado a ninguna red de suministro o evacuación, así que produce su propia electricidad. Para conseguirlo, el proyecto se sirve de un procedimiento que busca validarlo desde la relación directa que es capaz de establecer con el emplazamiento en el que se levanta. Así, la puesta en carga del edificio se consigue a través de un dispositivo que transforma en energía eléctrica la energía potencial acumulada en su interior gracias al movimiento periódico de un buey (un elefante, en la definición original del proyecto) que iza varios bloques de hormigón hasta lo alto de la cubierta textil del centro comunitario. A través de esta acción R&Sie(n) propone una arquitectura vinculada sin intermediaciones a su contexto, que depende íntimamente de él.

La condición energética del cobertizo no equipado que propone *Hybrid Muscle* es necesariamente dependiente, y hace de ella una arquitectura programáticamente indefinida y que se presenta solo como potencial. Un escenario construido desde una condición energética inestable, capaz de erigirse en soporte de lo incierto.

También pertenece a esta categoría: Secadero Hulshout. Hulshout, Bélgica. OFFICE. 2011

127. En la web de The Land Foundation, la fundación en la que se enmarca el proyecto de Rirkrit Tiravanija, podemos leer: “Iniciado en 1998, *la tierra* (traducción más directa del tailandés al español sería, *el campo del arroz*) fue la fusión de ideas por parte diferentes artistas para cultivar un lugar de y para el compromiso social.” De ahí la importancia crucial del programa al servicio de la comunidad que supone el desarrollo del proyecto de R&Sie(n).

128. [Ref. 28/01/2017, 16:30] Web: <<http://www.new-territories.com/hybrid%20realized.htm>>

(En esta página) Imagen de *Hybrid Muscle* (2003) de François Roche y Philippe Parreno en Chian Mai. Imagen escaneada del libro *Bioreboot: the architecture of R&Sie(n)*

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Estructura vertical del pabellón, contrapesos, tracción animal del generador

Centro frío, programa por materialidad

Transformación de viviendas. Saint-Nazaire, Francia. Lacaton & Vassal. 2006

Lacaton & Vassal transformó en 2006 una torre de viviendas en La Chesnaie, en Saint-Nazaire. Según describen los autores, el edificio sobre el que se intervino, y por extensión el barrio en el que éste se emplaza, habían quedado obsoletos tras un profundo proceso de degradación. El futuro promotor que auguraba su construcción nunca llegó a cumplirse.¹²⁹

El proyecto propone intervenir desde la atención a lo que ya existe a través de una estrategia sencilla consistente en una ampliación no programada de los apartamentos. La extensión se construye con tres elementos: una galería cerrada que ocupa todo el ancho de la vivienda existente con una profundidad de 2 metros, un nuevo espacio de 3'2 x 4'2 metros adyacente a la vivienda, y un balcón exterior de 1 metro de profundidad que une los dos elementos anteriores. Todas estas intervenciones comparten un único catálogo material que levanta las compartimentaciones y fachadas de la estructura de pilares metálicos y forjado mixto: cortinas térmicas, baradillas acristaladas, paneles correderos de policarbonato transparente, cortinas de protección solar. Una materialidad que es definida antes por su comportamiento climático que por su condición táctil o visual.

El cambio en la materialidad de la envolvente abre un potencial condicionado de usos vinculados a sus cualidades ambientales. Un potencial que tiene sólo que ver con la naturaleza del material que construye ese espacio no equipado y no programado.

De alguna forma, a través de la construcción del nuevo espacio en fachada, el proyecto de transformación en Saint-Nazaire de Lacaton & Vassal comparte estrategia con el edificio de viviendas en Gifu de Kazuyo Sejima (ver *centro frío, estructura por perímetro*). Ambos levantan un nuevo espacio no equipado que media tanto en la relación de las unidades interiores con el exterior como en el vínculo que se establece al interior entre esas mismas unidades.

También pertenecen a esta categoría: Kunstlinie Almere. Almere, Holanda. SANAA. 1998 | Casa en un huerto de ciruelos. Tokyo, Japón. Kazuyo Sejima. 1999 | Brembo Technopole. Bergamo, Italia. Jean Nouvel. 2001

129. La memoria del proyecto arranca en los siguientes términos: “ El bloque 3 de rue des Ajoncs forma parte de una complejo en altura, La Chesnaie, característico del urbanismo de los años 70, basado en el desarrollo masivo de viviendas modernas en el contexto de la oferta de apartamentos para todos y una visión optimista del futuro. Hoy el barrio no tiene más atractivo y se deprecia, hacia los habitantes de la ciudad.” [Ref. 28/01/2017, 18:15] Web: <<https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=57#>>

(En esta página) Axonometría de la vivienda reformada de la Transformación de viviendas (2006) de Lacaton & Vassal en Saint-Nazaire. Imagen escaneada del libro *Lacaton & Vassal Obra reciente Recent work 2G N.60*, p. 90

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Vivienda existente, estructura vertical de soporte de la ampliación, perímetro de la nueva terraza

Centro frío, programa por mobiliario
 Casa en China. Tanggu, China. Ryue Nishizawa. 2003

Ryue Nishizawa proyectó su Casa en China en 2003 a través del desarrollo de un extenso programa que incluye usos muy específicos como un invernadero, una sala de té, una estancia exclusiva para desayunar, un estudio, un patio con piscina, un gimnasio, una sauna, una sala de música, una sala de video, una sala de juegos o una pista de baloncesto. Todas estos usos suceden en una vivienda de una sola planta y algo más de 700 m² formalizada a través de la yuxtaposición de unidades funcionales independientes.

Nada condiciona el uso de cada una de las unidades agregadas que componen la planta de la Casa en China. No lo hace su materialidad, ya que es idéntica en cada una de ellas: una su estructura de muros de hormigón armado levanta tanto las compartimentaciones interiores como el perímetro de la propuesta. Tampoco lo hace su relación con el perímetro, ya que seis de esos espacios son jardines a través de los que ventilan y se iluminan estancias colindantes que de otra forma no tendrían ninguna relación con el exterior. Es así como esos espacios exteriores se convierten en estancias que, siendo equivalentes al resto en planta, permiten mantener la condición isotrópica del conjunto tanto en su perímetro como en su compartimentación interior. El procedimiento utilizado por Nishizawa podría extenderse sin límites, gracias tanto a su materialidad como a la inserción de espacios abiertos en su interior. Esta condición implica todavía una mayor indeterminación de cada una de las estancias, ya que supone que tampoco su posición relativa en el interior del conjunto suponga un dato relevante en su definición.

Cada uno de los espacios que construyen la Casa en China, equivalentes en su trazado, son puestos en carga exclusivamente a través del mobiliario. Ninguna otra de las características que los definen es determinante a la hora de condicionar su uso. El proyecto de Nishizawa se configura como un conjunto de estancias vacías y monomateriales descritas a través del mobiliario que, temporalmente, las ocupa. Un contenedor potencial de usos indeterminados.

También pertenece a esta categoría: Casa del Futuro Primitivo. Sou Fujimoto. 2001

(En esta página) Planta de la Casa en China (2003) de Ryue Nishizawa en Tanggu. Imagen escaneada de *SANAA* (Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa) 1998-2004 : *océano de aire = ocean of air* *El Croquis* 121/122

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Compartimentación interior, mobiliario, vegetación de los patios

Centro frío, programa por perímetro

Casa con plantas. Tokyo, Japón. Junya Ishigami. 2009

Este edificio de Junya Ishigami, construido en 2009 como vivienda para una pareja joven en un entorno suburbano de Tokyo, se levanta como un lugar indeterminado. La casa se propone como la construcción de un perímetro, espeso y denso, que comprende el espacio entre la habitación interior (destinada a sala de estar según la leyenda de usos) y una fachada delgada. Apoya la definición imprecisa de ese lugar intermedio, abiertamente ligado al tiempo en su desarrollo, el hecho de que se construya como un jardín.

Si la carpintería se sitúa al exterior de la envolvente es porque solo el espacio intermedio, el espacio interior cubierto y a doble altura, importa. El usuario puede moverse libremente en las tres dimensiones del recinto para usarlo a su voluntad. El resto constituye su límite complejo. El espacio potencial de la vivienda se construye entre una línea exterior que en algunos puntos desaparece (al colocar la carpintería por el exterior del cerramiento ligero) y en otros se engrosa (alojando varias piezas del único baño de la vivienda), y un límite interior neutro que no aparece siquiera en la mayoría de las imágenes publicadas de la vivienda. Ese lugar es invadido por vegetación y mobiliario, en un ejercicio etéreo de ocupación necesariamente coyuntural.

El objeto propuesto por Ishigami es un espacio intermedio de espesor variable y naturaleza cambiante. En la construcción atmosférica que propone, formaliza un nuevo espacio no programado pero altamente especificado. Un lugar de enorme potencial de uso, apropiable a través de las distintas lecturas que las condiciones movedizas de su naturaleza intermedia proponen. Pero sobre todo es apropiable gracias a las condiciones precisas que la relación entre perímetro exterior y perímetro interior (cada uno de ellos con todas las variaciones internas descritas) construye.

También pertenecen a esta categoría: Ampliación del IVAM. Valencia, España. SANAA. 2002 | Equipamiento multiusos. Onishi, Japón. Kazuyo Sejima. 2003 | Casa O. Chiba, Japón. Sou Fujimoto. 2007 | Museo XXI Perm. Perm, Rusia. Valerio Olgiati. 2008

(En esta página) Planta de la Casa con plantas (2009) de Junya Ishigami en Tokyo. Imagen escaneada del libro *A Japanese Constellation*, p. 233

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Mobiliario, perímetro exterior, elementos naturales

Centro frío, expresión por circulación

Green Gorgon. Lausanne, Suiza. R&Sie (n). 2005

R&Sie(n), de nuevo trabajando en colaboración con el artista Philippe Parreno (ver *centro frío, programa por energía*) presenta en 2005 su propuesta para el Museo de la ciudad de Lausanne. Se trata de un edificio emplazado en un polder a orillas del lago y destinado a albergar una colección heterogénea de objetos de muy diversas procedencias y épocas.

“El tiempo es estirado, los caminos se multiplican y el museo se despliega.”¹³⁰ R&Sie(n) se refiere en la memoria del proyecto al texto de Jorge Luis Borges *El jardín de los senderos que se bifurcan* como referencia esencial en la construcción del proyecto. El cuento de Borges trata desde sus primeras líneas sobre el tiempo, más concretamente sobre el instante presente. Es efectivamente este tiempo permanentemente en construcción, que no es movido por referencias del pasado ni aspiraciones del futuro, el que anima la espacialidad de *Green Gorgon*. El edificio pretende desorientar al usuario en su recorrido interior a través del despliegue de unas circulaciones excesivas que ofrecen la posibilidad de ser leídas de infinitud de formas distintas. Además, esa condición desmesurada del movimiento en el interior del museo ofrece como derivada una capacidad de reprogramación altísima (aunque no es ahora trascendente en la definición de su contingencia expresiva).

El autor propone el uso del GPS como modo de orientación en el interior del edificio, pero el planteamiento resulta irrelevante en cuanto a la definición formal de su arquitectura. La espacialidad indeterminada de *Green Gorgon* no depende del uso de la tecnología tanto como de una toma de posición decidida y radical en cuanto a la relación que establece con su entorno por un lado y con sus usuarios por el otro: se trata de un edificio construido por la suma de instantes, por un tiempo discreto que materializa tanto su exterior (la fachada vegetal que se confunde con el entorno pantanoso) como su interior (la experiencia laberíntica a la que obligan sus recorridos).

Roche propone un lugar construido para desorientar a su usuario. Estamos por tanto ante un espacio que aspira a ser percibido desde la más radical individualidad. Un edificio como un hipertexto que es levantado por la experiencia del visitante, desde su voluntad y sus deseos.

130. En la memoria del proyecto leemos el siguiente párrafo: “The nMBA is a place of illusions; it exists where “the wild”, “weeds”, “urbanized” and “artificial” nature converge. They intermingle with each other and form a maze, a curiosity show, a landscaped building, “The Garden of Forking Paths” to reference a novel by Jorge Luis Borges. Time is stretched, paths multiply and the museum unfolds.” [Ref. 29/01/2017, 17:00] Web: <<http://www.new-territories.com/green%20gorgon.htm>>

(En esta página) Planta del segundo nivel de Green Gorgon (2005) de R&Sie(n) en Lausanne. Imagen escaneada del libro *Bioreboot: the architecture of R&Sie(n)*

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Perímetro exterior de la planta segunda, perímetro interior de la planta segunda, escaleras

Centro frío, expresión por compartimentación

Pabellón del vidrio. Toledo, Estados Unidos. SANAA. 2001

El Pabellón del vidrio es una extensión del Museo de Arte de Toledo en Ohio, al norte de los Estados Unidos. El edificio proyectado por Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa en 2001 como espacio de exhibición, alberga además un taller de fabricación de vidrio. Se trata de un volumen de planta rectangular de una sola altura, abierto por tres patios (dos de ellos adyacentes al perímetro exterior) y con sótano.

La compartimentación del pabellón, tanto interior como exterior, se construye con el aire que queda entre los vidrios de trazado sinuoso que definen cada uno de los espacios en el diagrama de usos. Este modo de dividir el objeto construye una percepción del lugar altamente inestable por la combinación entre tres factores: la naturaleza transparente y reflectante del material utilizado, la separación entre cada una de las caras y su curvatura. La condición material de la compartimentación desintegra sus límites, lo que permite ponerlo en relación con el edificio decimonónico al que sirve de satélite y con la vegetación del parque en el que se emplaza, en la Monroe St.

La imagen del pabellón de SANAA se construye como una suma de instantes que no es posible fijar a priori porque dependen de las condiciones climatológicas, del movimiento de los usuarios por el edificio, del balance de luz entre su exterior y su interior... El vidrio en el pabellón de SANAA raramente es transparente. Su superposición, su curvatura, los reflejos proyectados... hacen del él un material espeso y sobre todo cambiante, que construye la experiencia del visitante a partir de una percepción mutable e imposible de repetir. El proyecto incorpora el tiempo de forma consciente, pero sin la pretensión de secuenciar la experiencia de su uso. Una experiencia sensorial exuberante sin voluntad alguna de permanencia.

También pertenecen a esta categoría: Grace Farms. New Canaan, Estados Unidos. SANAA. 2012 | Plaza multiusos Kanagawa. Atsugi, Japón. Junya Ishigami. 2013

(En esta página) Imagen del interior de uno de los patios del Pabellón del vidrio (2001) de SANAA en Toledo. Imagen escaneada del libro *A Japanese Constellation*, p. 112

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Perímetro de la planta, compartimentaciones interiores, subcompartimentaciones interiores

Centro frío, expresión por energía

Blur Bulding. Yverdon-les-Bains, Suiza. Diller Scofidio. 2002

Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio proyectaron el pabellón central para la Expo Suiza 2002 como un edificio sin masa a orillas del lago Neuchatel en Yverdon-les-Bains. El volumen del edificio se construye con agua bombeada desde el lago que, tras ser filtrada, es esparcida en el aire por 31.500 difusores. El pabellón tiene la vocación de erigirse como “una atmósfera.”¹³¹ Los arquitectos construyen un edificio de límites móviles, una masa de agua en suspensión a través de la que los usuarios pueden moverse. De nuevo se pensó en la tecnología de geolocalización como soporte de la experiencia de los visitantes como en el *Green Gorgon* de R&Sie(n) (ver *centro frío, expresión por circulación*) pero, en cualquier caso, la construcción de este espacio tampoco dependía de ella.

El comportamiento energético del edificio depende de la lectura instantánea de las condiciones del aire a su alrededor. Temperatura, humedad, velocidad y dirección del viento determinan una envolvente que por lo tanto depende de las condiciones climáticas a su alrededor. Diller Scofidio construyen un sistema definido por su energía, por su capacidad para transformar la materia del lago en función de los parámetros medidos sobre él. Su imagen se formaliza instantáneamente a través del cruce de valores cambiantes y no previsibles. Pero no solo la percepción exterior del edificio es incierta, sino que su interior también lo es al proponer un espacio que envuelve al visitante hasta difuminar cualquier referencia tanto visual como auditiva, ligando exclusivamente su experiencia a la construcción de lo etéreo.

La experiencia indeterminada (de *baja-definición*, según la memoria antes citada) que propone el Blur Building no depende de su condición de pabellón temporal, que hizo que fuera desmantelado al final de la Expo. En cambio, sí vincula la incertidumbre de su imagen (en perímetro, densidad, color...) a la sucesión impredecible de eventos climatológicos.

También pertenecen a esta categoría: Ice Pavilion. Reykjavik, Islandia. Olafur Eliasson. 1998 | *The glacierhouse effect vs the greenhouse effect*. Olafur Eliasson. 2005

131. En la página web de Diller Scofidio + Renfro el proyecto es descrito en los siguientes términos: “The Blur Building is an architecture of atmosphere –a fog mass resulting from natural and manmade forces.” [Ref. 29/01/2017, 19:00] Web: <<http://www.dsrfny.com/projects/blur-building>>

(En esta página) Fotografía exterior nocturna del Blur Building (2002) de Diller Scofidio en Yverdon-les-Bains. Imagen escaneada de *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Perímetro del pabellón, agrupación de nodos emisores de vapor, nodos activos según el algoritmo de control

Centro frío, expresión por materialidad

1111 Lincoln Road. Miami, Estados Unidos. Herzog & de Meuron. 2005

El estudio suizo Herzog & de Meuron proyectó en 2005 un edificio de programa híbrido en Miami que se levanta en el centro de la ciudad como ampliación del edificio existente de la antigua sede del Banco Suntrust. Aunque su listado de usos se limita a aparcamiento, comercio y una residencia privada, tan incierta es su aptitud programática que la imagen de una multitudinaria cena al aire libre servida en su interior es una de las únicas cuatro fotografías que ilustran el proyecto en la página web de los arquitectos.¹³²

El edificio es tan sólo estructura. Su potencial expresivo no reside sin embargo tanto en su condición de desnudez como en la radicalidad de su estrategia material. 1111 Lincoln Road se construye con hormigón in situ. Nada más. Se trata de una arquitectura sin fachadas que construye su imagen desde el programa que, circunstancialmente, lo ocupe; añadiendo una nueva capa, temporal y reversible, a la masa diagonal que se levanta, a la espera. El objeto se propone a partir de una condición material única que adopta diferentes formalizaciones, siendo capaz de acoger programas muy diversos bajo una única expresión. La variación en la percepción llega al usar esos espacios, desde el interior. El hormigón armado visto se convierte en un telón de fondo adaptable que tanto soporta el uso de aparcamiento, como de comedor o vivienda de lujo.

Estamos ante un edificio no equipado que se ofrece para ser usado e interpretado desde una naturaleza de apariencia inflexible pero presencia dúctil gracias a la capacidad del material que lo formaliza para convertirse en soporte de la manifestación visible del uso que lo coloniza.

También pertenecen a esta categoría: Proyecto Lago Cauma. Flims, Suiza. Valerio Olgiati. 1997 | Casa taller. Hokkaido, Japón. Sou Fujimoto. 2005 | Tienda Benetton. Teherán, Irán. Sou W Fujimoto. 2009 | Pabellón Serpentine Gallery. Londres, Reino Unido. SANAA. 2009 | Museo de arte. Teshima, Japón. Ryue Nishizawa. 2010

132. [Ref. 30/05/2017, 21:50] Web: <<https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/276-300/279-1111-lincoln-road.html>>

(En esta página) Fotografía interior de 1111 Lincoln Road (2005) de Herzog & de Meuron en Miami. Imagen descargada de Meta Magazine. [Ref. 08/12/2016, 17:15]. Web: <http://www.mmag.com.tw/ad/20131011-architectural_design-7961>

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Volúmenes de uso cerrado, forjados, estructura de soporte

Centro frío, expresión por mobiliario
Centro comunitario. Tirúa, Chile. OFFICE. 2011

Kersten Geers y David van Severen proyectan en 2011 un centro comunitario en Chile. La propuesta forma parte del plan de reconstrucción de una zona duramente afectada por el terremoto que había asolado el país en el año anterior. El pabellón, que debía servir como espacio cultural para la comunidad mapuche de la región, tiene la vocación de erigirse como referente en medio del vasto paisaje frente al Pacífico Sur.

El edificio se propone como un gran espacio vacío, una cúpula de hormigón visto tanto en su cara interior como exterior y recortada por cuatro planos verticales que trazan un perímetro cuadrado de algo más de 11 metros de lado. El proyecto permite el acceso al espacio interior a través de los arcos generados por esa operación geométrica básica.

El centro, rotundo en esa primera acción, se matiza en la construcción de sus fachadas. Los elementos muebles que construyen la envolvente del pabellón son capaces de mutar de forma instantánea su relación con el áspero entorno en el que se emplaza. Tres de esos enormes portones (el rojo, el azul y el verde) no resuelven más programa que el de umbral complejo del espacio interior, pudiendo moverse en vertical de una sola pieza o abrirse en algunos puntos para permitir el paso a pesar de estar bajados; el cuarto elemento de fachada, además, contiene un escenario, instalaciones, servicios, almacén, oficina y una escalera que permite el acceso a la cara superior de la cúpula.

Los elementos muebles, y por lo tanto móviles, que definen el espacio son los encargados de dotarlo de imagen. Más allá de la referencia retórica al uso de los colores tradicionales de la región, la lectura del centro comunitario en Tirúa deviene necesariamente cambiante a causa de la condición inestable de los elementos que dan imagen a un espacio rotundo en su definición primera, cupulado y vacío pero que, sin embargo, es capaz de mutar su uso, su vínculo con el paisaje que lo acoge y, sobre todo, la imagen que ofrece a la comunidad que sirve gracias al dispositivo móvil que lo envuelve.

También pertenece a esta categoría: Casa de madera definitiva. Kumamoto, Japón. Sou Fujimoto. 2006

(En esta página) Axonometría del Centro Comunitario (2011) de OFFICE en Tirúa. Imagen escaneada del libro *OFFICE Kersten Geers David Van Severen 2G N.63*, p. 48

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Planta de la cúpula, mobiliario del centro, cerramiento móvil

Centro frío, expresión por perímetro

Spidernethewood. Nîmes, Francia. R&Sie (n). 2007

El estudio de François Roche proyecta en 2007 esta vivienda unifamiliar en un bosque en Nîmes, al sur de Francia. El edificio desarrolla su programa en una superficie cerrada de 2000 m². La vocación última del edificio es deshacerse, pasar a formar parte del paisaje que lo envuelve tras incorporarse a las dinámicas naturales e imparables que rigen la construcción de ese entorno.

Un tubo textil de sección variable construye el perímetro de la vivienda, que se propone como un edificio sin fachadas. La red de plástico que lo formaliza no tiene el propósito de convertirse en soporte de una vegetación introducida por el proyecto sino que, al contrario, sirve de retén para la vegetación boscosa que ya existe alrededor y que se deja crecer en estado salvaje.

Spidernethewood es por tanto un espacio encerrado por un perímetro que irá variando de densidad a lo largo del tiempo y al que se superponen otras capas que, en su conjunto, acaban por construir el objeto. El espacio interior (no permeable al aire ni al agua) es delimitado por un paralelepípedo atravesado por el tubo de red; el pavimento tampoco responde a esos límites interior-exterior fijados por los cerramientos opacos e impermeables. El límite textil es autónomo.

¿Es el perímetro de la vivienda la separación entre espacio cubierto y espacio descubierto?, ¿o entre espacio dentro y fuera de la red? ¿Es construido por los árboles, creciendo sin control por parte de los habitantes?, ¿o por el trazado de la red que la arquitectura propone?

El proyecto propone un perímetro incierto que genera una arquitectura de expresión indeterminada y cambiante en función de parámetros que, aunque no son predecibles, son incorporados al desarrollo de la forma.

También pertenecen a esta categoría: Estudio Bardill. Scharans, Suiza.

Valerio Olgiati. 2001 | Market hall. Rotterdam, Holanda. 2004. MVRDV

| *Your invisible house*. Olafur Eliasson. 2005 | Ayuntamiento de Manresa.

Manresa, España. 2005. Bailo Rull +ADD | Casa jardín. Tochigi, Japón.

Sou Fujimoto. 2008

(En esta página) Vista axonométrica de Spidernethewood (2007) de R&Sie (n) en Nîmes. Imagen escaneada del libro *Bioreboot: the architecture of R&Sie (n)*

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Estructura de cables de soporte de la red, red envolvente de plástico, volumen del espacio interior

5.3.2 Centro caliente

En su definición empresarial, el *centro caliente* es un espacio equipado al que no se ha asignado a priori un papel en su funcionamiento más que el de dar respuesta a la futura contingencia. Éste es activado como respuesta inmediata ante la manifestación de la eventualidad, de manera que es capaz de responder de forma altamente eficiente a través de su equipamiento.

En su traducción como procedimiento para la definición del objeto contingente en Arquitectura, esos mismos niveles altos de equipamiento son los que introducen en el *centro caliente* el potencial de transformación. El procedimiento construye objetos contingentes que, gracias a su especificidad, son capaces de adaptar su configuración (bien sea estructural, programática o expresiva) a las demandas temporales a las que sea sometido.

El *centro caliente* describe aquel procedimiento capaz de proyectar el objeto contingente a partir de una definición altamente detallada del uso de uno o varios de sus espacios. Ese alto nivel de concreción resulta determinante en la definición de los parámetros a través de los que la *estrategia de continuidad* se despliega. La identificación precisa de ciertas propiedades del objeto, gracias a las referencias a ese programa, permite que sea equipado con una *estrategia de continuidad* que responda ante lo inesperado de dos formas distintas: o desde la permanencia de sus fragmentos más específicos, o mutando en su conjunto.

Así, por un lado algunos proyectos mantienen inmutables las propiedades de las partes *calientes* (fragmentos hiperespecíficos) para transformar el objeto en sus conjunto a partir de las zonas que las unen. Es el caso del Centro infantil de rehabilitación psiquiátrica o de la Residencia para disminuidos psíquicos de Sou Fujimoto en Hokkaido, de la Embajada de los Países Bajos en Berlín o la Très Grande Bibliothèque en París de OMA, de la Filarmónica de Elba en Hamburgo del estudio suizo Herzog & de Meuron o del museo *Dusty Relief* en Bangkok de R&Sie(n). Todos estos proyectos comparten procedimiento para su definición: introducen fragmentos altamente específicos y que se mantienen inalterables a lo largo del tiempo en el proyecto, partes que además suelen ser fácilmente iden-

tificables en los documentos que lo relatan; alrededor de ellas el objeto es completado mediante espacios cuya definición se apoya en determinadas propiedades (ver *constante* en *Manual para la definición del objeto contingente / Nomenclátor*) que hacen posible la mutación del conjunto como respuesta a las demandas sobrevenidas. Un caso paradigmático es la Biblioteca Pública de Seattle de Rem Koolhaas, en la que el objeto diferencia entre unas partes altamente específicas, referidas a la reinterpretación de programa de biblioteca a la entrada del siglo XXI, y un espacio de uso indeterminado y fácilmente transformable que las envuelve.

Por otro lado, algunos de los ejemplos descritos como parte de la ilustración del procedimiento *centro caliente* son puestos en carga a partir de la propiedad mutable del objeto en su conjunto, propiedad que se desarrolla a partir de una alta especificidad programática de partida. La Ikushima Library de Atelier Bow-Wow, la intervención (en el Museo de Bregenz) *The Mediated Motion* de Olafur Eliasson o la Piscina y Pista Ciclista olímpicas en Berlín de Sauerbruch Hutton ilustran esta categoría de objetos que deben su capacidad contingente a una hiperespecificidad que, sin embargo, no condiciona su potencial de uso. Los altos niveles de definición del objeto en su conjunto son utilizados para introducir en él una capacidad de mutación latente que le permite responder ante los cambios sobrevenidos en las condiciones de su entorno. Es el caso del Masterplan de Yokohama que OMA redacta en 1991: el proyecto de Koolhaas atribuye unas condiciones muy determinadas a cada una de las áreas de su propuesta en función de un diagrama de usos que pretende poner en funcionamiento el lugar 24 horas al día y 7 días a la semana. Esas condiciones, lejos de restringir la utilización de cada zona, las carga con el potencial para responder a las más diversas demandas en su conjunto.

Resulta relevante remarcar que, aunque el objeto contingente proyectado a partir del procedimiento de *centro caliente* a menudo hace uso de una traducción altamente específica de un programa bien detallado, esta característica no fuerza a que ese uso sea mantenido a lo largo del tiempo. Al contrario, la precisión a la que obliga este procedimiento es el recurso del que se vale para facilitar la emergencia de nuevas propiedades en el objeto.

Centro caliente, estructura por circulación

Embajada de los Países Bajos. Berlín, Alemania. OMA. 1997

OMA despliega una circulación junto al río Spree para construir la embajada holandesa en Berlín. El proyecto, del año 1997, ocupa el extremo sureste de una manzana que exigía ser cerrada en todo su perímetro según un planeamiento que Koolhaas subvierte proponiendo un edificio compuesto por dos volúmenes: un primer cuerpo en L que sirve de fondo al cubo exento que, conectado a él, se levanta en la esquina de la manzana y sobre un podio.

El recorrido continuo que conecta las ocho plantas del edificio es el elemento a partir del que el espacio de la embajada es construido. Un espacio que, por este motivo, adquiere una naturaleza inestable derivada de la condición homogéneamente pública del objeto en todas sus plantas. OMA materializa una trayectoria, alterando la espacialidad interior de un sólido en el que cualquiera de sus espacios interiores pasa a estar conectado. Esa acción construye una sección que, como consecuencia de la intersección de forjados horizontales y conexiones diagonales, adquiere una alta complejidad espacial. Pero el documento que muestra de forma más clara la condición mutable de la estructura de la embajada, y con el que OMA presenta su proyecto en *Post-occupancy*, es el que superpone todas las plantas señalando en amarillo esa circulación que recorre todo el edificio en continuidad.

La circulación, más allá de su trazado, se convierte en el elemento estructurador de un volumen en el que los usos son desplegados en relación a ese espacio de condición pública. Así, ese recorrido es capaz de introducir una perturbación que, tanto en planta como en sección, vincula de forma directa todos los espacios que quedan como remanente en el interior del objeto tras su definición volumétrica.

También pertenecen a esta categoría: Zentrum für Kunst und Medien-technologie. Karlsruhe, Alemania. OMA. 1989 | Centro de arte Le Fresnoy. Tourcoing, Francia. Bernard Tschumi. 1991 | Pabellón de Holanda Expo 2000. Hannover, Alemania. MVRDV. 1997 | Centro de arte. Towada, Japón. Ryue Nishizawa. 2005 | Sede central Swiss-Re. Zurich, Suiza. Xaveer de Geyter. 2008

(En esta página) Plantas superpuestas de la Embajada de los Países Bajos (1997) de OMA en Berlín. Imagen escaneada del libro *Post-occupancy* / Rem Koolhaas AMO, p. 50

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Perímetros de doubles altura, perímetros de espacios de uso, perímetros de espacios de circulación

Centro caliente, estructura por compartimentación

Filarmónica de Elba. Hamburgo, Alemania. Herzog & de Meuron. 2003

El edificio para la Filarmónica de Elba en Hamburgo de Herzog & de Meuron, proyectado en el año 2001 para convertirse en centro internacional de referencia en el puerto de la ciudad, acoge una altísima diversidad de programas. Además de filarmónica, es sala de conciertos de cámara, restaurantes, bares, mirador, apartamentos, hotel o aparcamiento. Según sus autores, esta condición híbrida de su programa convierte el edificio en un lugar “genuinamente público.”¹³³

Para dar respuesta a esa condición múltiple del programa que alberga, el edificio despliega un procedimiento que incrementa la potencial mutabilidad de su estructura: los arquitectos proponen la inserción de un objeto altamente específico en el centro de una estructura convencional e indeterminada de forjados horizontales apilados a idéntica distancia. Ese cuerpo poliédrico resulta extraño frente a la repetición seriada de elementos de compartimentación en sección. Es así como el sistema inestable es generado, dando lugar a un objeto con las características apropiadas para responder a las condiciones no previstas del medio en el que se inserta (las que durante su construcción provocaron, por ejemplo, un retraso de siete años respecto de la fecha prevista de inauguración o desviaciones presupuestarias de más del 900%).¹³⁴

La sección longitudinal del edificio muestra la inserción impetuosa de la sala de conciertos. La pieza se introduce de forma que corta sin intermediación los forjados en los que se desarrolla el resto de programas, provocando además la apertura de una secuencia de espacios de mayor tamaño y condición más pública, que vinculan su base con la calle. La sala subvierte la estructura convencional del antiguo edificio portuario, multiplicando su capacidad de reestructuración.

El *centro caliente* que es la Filarmónica de Elba es conformado por el conjunto de espacios que estructuran el objeto a una escala distinta de la que ya tenía (y que se mantiene en las zonas perimetrales del nuevo cuerpo). Con ello, la Filarmónica queda potencialmente cargada de los usos de escalas diversas que puede llegar a acoger. A través de la *estrategia de continuidad* referida se genera un sistema de contingencia capaz de dar cabida, e incluso de motivar, grandes variaciones en su interior.

133. [Ref. 19/03/2017, 17:20] Web: <<https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/226-250/230-elbphilharmonie-hamburg.html>>
134. [Ref. 19/03/2017, 17:20] Web: <<http://www.expansion.com/fueradeserie/arquitectura/2016/11/14/582980d7268e3e9c458b4658.html>>

(En esta página) Sección longitudinal de la Filarmónica de Elba (2003) de Herzog & de Meuron en Hamburgo. Imagen escaneada de *Herzog & de Meuron 2005-2010 : programa, monumento, paisaje = programme, monument, landscape* El Croquis 152/153

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Perímetro del edificio, perímetro de la sala filarmónica, superposición de forjados horizontales

Centro caliente, estructura por energía
Masterplan. Yokohama, Japón. OMA. 1991

OMA participa en el año 1991 en el concurso para la redacción de un Masterplan para la ciudad de Yokohama en Japón. La propuesta del estudio de Rem Koolhaas trabaja desde el reconocimiento de lo existente, entendiéndolo como el potencial de futuro de ese lugar. De esta forma, se estudian sobre el lugar sus condiciones de orientación, accesibilidad, comunicación, tamaño o artificialidad con el objetivo de acabar definiendo una propuesta capaz de trazar un nuevo “espacio público de la congestión” capaz de construir el lugar público de la ciudad japonesa.

Entendido el programa como aquella condición capaz de poner en movimiento a la arquitectura, podemos considerar que el Masterplan de Yokohama de OMA hace uso del programa como condición energética del proyecto. El programa, así definido, se despliega sobre el territorio hasta colmatarlo, pero mantiene intacta la capacidad de mutación que le permite adaptarse a las demandas variables a las que necesariamente se verá sometido a lo largo del tiempo. OMA propone una ocupación del lugar temporal y condicionada al huso horario y semanal, en la que los programas son definidos a través de las cualidades espaciales y dimensionales (pero no de rótulos sobre planos) que se señalan sobre el área de proyecto. Esas propiedades son traducidas en una maqueta que, a través de las transparencias, la iluminación y el color, hace uso de lo material como sintetizador de condición energética de un programa capaz de mantener el lugar permanentemente activo.

Según leemos en su memoria,¹³⁵ el proyecto evita la definición de “edificios individuales” para centrarse en la descripción de capas de actividad que, superpuestas, saturan el emplazamiento y gracias a ello multiplican el potencial de una estructura de usos que puede ir cambiando a lo largo del día y que varía también entre los fines de semana y el resto de días.

En este sentido, el proyecto para Yokohama de OMA parece alejarse de la naturaleza objetual de las arquitecturas contingentes que ejemplifican los procedimientos analizados en esta tesis. Pero Koolhaas se resiste a ello, porque aunque se haya utilizado a menudo el diagrama de programas como único documento para explicar el proyecto, es un conjunto de maquetas lo que acaba por materializar la propuesta de esa potencialidad indeterminada.

135. [Ref. 19/03/2017, 17:20] Web: <<http://oma.eu/projects/yokohama-masterplan>>

(En esta página) Maqueta del Masterplan (1991) de OMA en Yokohama. Imagen escaneada del libro *OMA-Rem Koolhaas, 1992-1996 El Croquis* 79, p. 213

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Malla horaria del diagrama, usos 1, usos 2

Centro caliente, estructura por materialidad
Centro de estudiantes McCormick. Chicago, USA. OMA. 1997

En 1997 OMA gana el concurso para construir un centro de estudiantes en el histórico campus del Illinois Institute of Technology, en el que Mies van der Rohe había inaugurando su Crown Hall cuarenta años antes. El Centro McCormick es el tercero de los cuatro edificios que ilustran *Post-Occupancy*, la obra en la que Koolhaas (a través de AMO) describe la vida 'autónoma' de algunas de sus obras tras su inauguración.

Koolhaas propone un centro de vocación urbana, cuya voluntad es la de densificar la mayor área posible del campus con el mínimo volumen construido. OMA desarrolla un contenedor denso y de una sola planta cuya disposición interna se subordina a las características estructurales del área en la que se implanta: los usos se dispersan en planta divididos según las líneas que dibujan los recorridos habituales de los estudiantes a través del campus. Pudiera parecer por ello que el procedimiento que rige el comportamiento del edificio es la circulación, pero no es así. Aunque la circulación tome peso en la definición inicial de la geometría interna del objeto, es en el trabajo de descripción material del conjunto donde reside el potencial de respuesta del edificio ante lo incierto.

Concretamente tres decisiones materiales construyen el objeto contingente que es el McCormick: el tubo de chapa ondulada de acero inoxidable que envuelve las vías elevadas, el material vinílico naranja que construye un perímetro reconocible para un objeto que en apariencia pretende disolverse y la gran losa de hormigón con el canto exterior revestido de madera que le sirve de cubierta a la vez que aísla el espacio bajo ella del ruido aéreo del tren circulando por encima.

En el interior de ese espacio definido por una materialidad poderosa, lo contingente asume el mando. El Centro McCormick usa la circulación para trazar el perímetro de cada fragmento altamente específico de programa, que en su aglomeración construyen un lugar de estructura variable en función de los avatares a los que la vida estudiantil le someta.

(En esta página) Fotografía panorámica de Iwan Baan del Centro de Estudiantes McCormick Tribune en el IIT (1997) de OMA en Chicago. Imagen escaneada de *Post-Occupancy*

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Envolvente de las vías, recorridos a través del campus por el centro, perímetros de los usos al interior del centro

Centro caliente, estructura por mobiliario

Centro infantil de rehabilitación. Hokkaido, Japón. Sou Fujimoto. 2006

El Centro infantil de rehabilitación psiquiátrica del arquitecto japonés Sou Fujimoto forma parte de un conjunto de tres intervenciones en la isla de Hokkaido, junto con la Casa 7/2 (ver *centro espejo, expresión por compartimentación*) y la Residencia para disminuidos psíquicos (ver *centro caliente, programa por mobiliario*). En el caso del centro infantil, el edificio desarrolla, en una superficie de algo más de 2.500 m², un programa dedicado a la recuperación de niños afectados por distintos trastornos psiquiátricos.

El proyecto se despliega sobre el territorio como un paisaje. El objeto se construye a través de la agrupación, sin un orden explícito, de una serie de volúmenes de planta cuadrada que alojan programas altamente determinados. Los volúmenes interiores son específicos en su programa e incluso independientes en su relación con el exterior respecto del espacio intersticial, ya que abren numerosos huecos en cubierta que hacen que su vínculo con el afuera sea autónomo del resto del edificio. Entre todos ellos, Fujimoto traza un espacio intermedio y desprogramado; un espacio de una sola planta y de gran altura libre que supone la aparición de un lugar de vocación pública al interior del objeto y, sobre todo, indeterminado en su uso más allá de suponer una desmesurada circulación, tanto horizontal como vertical, entre los volúmenes cerrados. El espacio intermedio se proyecta con vocación evanescente, y es por ello que ese espacio intersticial se cierra con un vidrio sin particiones intermedias e imperceptible a la distancia, que contrasta con las fachadas ciegas y con pequeños huecos recortados de los volúmenes.

Gracias tanto a su posición como a su tamaño, ese lugar intermedio tiene la capacidad de alterar la estructura del objeto en su conjunto, reuniendo o aislando los volúmenes entre los que se sitúa. Esa relación cambiante es construida a través del amueblamiento (de un mobiliario que incluso varía en versiones diferentes de las mismas plantas del proyecto) y por tanto despliega una naturaleza radicalmente temporal.

(En esta página) Planta baja constructiva del Centro infantil de rehabilitación (2006) de Sou Fujimoto en Hokkaido. Imagen escaneada del libro *Sou Fujimoto, 2003-2010: teoría e intuición, marco y experiencia = theory and intuition, framework and experience* El Croquis 151, p. 41

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Perímetros de espacios cerrados, vidrios en perímetro entre espacios cerrados, mobiliario en espacio intermedio

Centro caliente, estructura por perímetro

Feria de muestras XPO. Kortrijk, Bélgica. OFFICE. 2007

OFFICE intervino en 2007 en el complejo existente de la feria de muestras de la ciudad belga de Kortrijk, ubicada en la Región Flamenca del país, muy cerca de la frontera con Francia. En el momento de desarrollar la propuesta, la feria contaba ya con 6 halles de exposiciones variopintos, a los que el proyecto de Geers y van Severen añade un edificio de acceso y oficinas y un séptimo espacio expositivo. Pero, sobre todo, el proyecto se encarga de construir una unidad explícita para el conjunto de lo existente y lo nuevo, y lo hace a través del trazado de un perímetro rectangular para ese aglomerado disperso de edificaciones sin más vínculo entre ellas que el programático.

El nuevo perímetro se construye a partir de la repetición de un único módulo estructural de acero pintado en blanco. El módulo es ocupado sólo algunas veces, no es necesario rellenarlo encerrando su volumen porque su principal propósito es el de vincular el conjunto de piezas (tanto existentes como nuevas) que deja en su interior a partir de su trazado en planta. Pese a ello, en planta baja es cerrado o bien con una malla metálica que tan solo impide el paso, o bien con vidrio estructural que además permite climatizar el aire tras él. Se trata por tanto, siempre, de una materialización transparente que carga la tarea de delimitar el espacio sobre los elementos de la estructura.

El perímetro del conjunto, desprogramado y definido tan solo por un módulo estructural tridimensional, tiene la capacidad de agrupar de manera indeterminada el conjunto de edificios que conforma el complejo XPO. Ese gesto, fuerte en primera instancia, deviene tan solo la definición de un recinto que permite modificar libremente la estructura de relación de las piezas que aloja.

También pertenecen a esta categoría: Forum internacional. Tokyo, Japón. Sauerbruch Hutton. 1989 | Centro cultural y de congresos. Lucerna, Suiza. Jean Nouvel. 1993

(En esta página) Fotografía exterior del Edificio de acceso y oficinas de la Feria de muestras XPO (2007) de OFFICE en Kortrijk. Imagen escaneada del libro *2G N.63 OFFICE Kersten Geers David Van Severen*, p. 147

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Nueva estructura de pilares, espacios expositivos existentes, estructura del nuevo edificio de acceso y oficinas

Centro caliente, programa por circulación
Très Grande Bibliothèque. París, Francia. OMA. 1989

Concebido como el gran contenedor que alojara las colecciones nacionales francesas (de imagen, sonido e impresas), la Biblioteca Nacional de Francia en París fue el proyecto que cerró los ‘Grand Travaux’, el plan que el presidente francés François Mitterrand había iniciado en 1981 para construir los monumentos contemporáneos de la ciudad de París. El concurso proponía la construcción de un edificio que alojara varias bibliotecas en una gran infraestructura que debía resolver también un enorme programa de almacenamiento. El solar se emplazaba al este de París y a orillas del Sena, frente al parque de Bercy.

Rem Koolhaas, al frente de OMA, desarrolló una propuesta que resolvía el programa en un cubo sólido de 100m de lado en el interior del que se excavaban los espacios públicos de la biblioteca. Aquellos lugares que permitían ser trazados y usados con libertad frente a las constricciones normativas que el programa propuesto imponía (sobre espacios de almacenamiento, accesos, circulaciones...) se abrían libremente dentro de la pautada caja. Así, estos cinco volúmenes interiores eran definidos con unas geometrías libres resultado de ese esfuerzo por liberarlos de prácticamente cualquier restricción externa a sus propias voluntades.

Aquel aspecto sobre el que centra sus esfuerzos OMA y que permite las formas libres que configuran el interior del edificio es el soporte estructural y de almacenamiento que pauta la biblioteca en planta y conecta cada uno de los espacios tallados en su interior. Esa pauta resuelve sobre todo la circulación en el interior del objeto. De esta forma, todos los espacios tallados dentro del sólido pueden ser usados de forma autónoma, incrementando potencialmente la capacidad de respuesta ante demandas no previstas de la biblioteca en su conjunto, ya que deja de ser un cubo tallado para ser la constelación de objetos hiperconectados que muestran las plantas del proyecto.

También pertenecen a esta categoría: Oficina europea de patentes. Leidschendam, Holanda. Jan Neutelings, Frank Roodbeen, Yves Brunier. 1989 | Vivienda unifamiliar. Alentejo, Portugal. Valerio Olgiati. 2009

(En esta página) Plantas de la *Très Grande Bibliothèque* (1989) de OMA en París. Imagen escaneada del libro *OMA-Rem Koolhaas, 1987-1998 El Croquis*, pp. 70, 71

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Perímetro de la biblioteca, núcleos verticales, superposición de perímetros de espacios públicos

Centro caliente, programa por compartimentación
Biblioteca Ikushima. Tokyo, Japón. Atelier Bow-Wow. 2008

La Biblioteca Ikushima es una vivienda unifamiliar proyectada en el año 2008 por el estudio japonés Atelier Bow-Wow en el distrito de Kokubunji de la ciudad de Tokyo. El edificio, de 96'56 m² construidos, se divide en dos mitades distintas: una de dos plantas dedicada a biblioteca, otra de tres dedicada a vivienda, y cada una de ellas cerrada con un techo interior a cuatro aguas. La casa tiene dos accesos: el primero, a cota de calle, entra al nivel inferior de la biblioteca y desde ahí permite moverse por la vivienda ascendiendo o descendiendo medios niveles; el segundo, tras ascender 1'25 m por encima de la calle por una escalera exterior, da acceso directo a un nivel intermedio de la mitad dedicada a vivienda.

Cada una de las dos mitades se compartimenta de forma opuesta: por un lado, unos espacios diáfanos, de mayor altura y equipados con estanterías abierta en todo su perímetro alojan el programa de biblioteca, por el otro, multitud de espacios más pequeños y de apenas 2'00 m de altura libre desarrollan el uso de vivienda (dormitorio, acceso, comedor, cocina, lavabo, bañera) alrededor de la escalera de dos tramos que supone el único elemento de circulación vertical interior de la casa. Esa circulación vertical, compartida por las dos mitades del objeto, se encuentra posicionada de forma que es capaz de ordenar todas las divisiones del objeto.

Los dos volúmenes que componen el objeto son compartimentados de forma distinta en función del uso de cada uno de ellos. La cuestión fundamental que deriva de esa oposición de dos mitades, construida a partir de la posición de la escalera interior, es que desarrolla una capacidad potencial distinta (y complementaria) para cada una de las partes de la construcción, y por lo tanto multiplica la capacidad de respuesta del objeto ante eventuales cambios imprevistos en su programa.

También pertenecen a esta categoría: Dos torres de vivienda. Rotterdam, Holanda. Jean Nouvel. 1989

(En esta página) Sección fugada de la Biblioteca Ikushima (2008) de Atelier Bow-Wow en Tokyo. Imagen escaneada del libro *Atelier Bow-Wow: A Primer*, pp. 126, 127

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Perímetro de la vivienda, perímetro de cada mitad de la vivienda, divisiones horizontales de la vivienda

Centro caliente, programa por energía

Piscina y Pista Ciclista Olímpicas. Berlín, Alemania. Sauerbruch Hutton. 1992

En el año 1992 el estudio Sauerbruch Hutton participó en el concurso internacional para la construcción de un edificio que albergase un velódromo y una piscina y diese soporte a la candidatura de Berlín para albergar los XXVII Juegos Olímpicos de 2000. El concurso fue ganado por Dominique Perrault y, pese a que esos JJ.OO. finalmente se celebraron en Sidney, el edificio fue igualmente construido por el arquitecto francés.

En una parcela sensiblemente rectangular y con uno de sus lados largos frente a las vías de una línea aérea de metro que une las mitades este y oeste de la ciudad, se propone la construcción de este edificio de más de 50.000 m² capaz de albergar dos programas deportivos de requisitos diversos. La propuesta de los arquitectos locales Matthias Sauerbruch y Louisa Hutton frente a la conjunción de estas demandas es la definición de una gran cubierta equipada, un enorme plano horizontal que cubre la totalidad de la superficie cerrada del edificio y del que descuelgan las instalaciones a través de las que el objeto adquiere la capacidad de generar las atmósferas adecuadas para la práctica de la actividad que se esté desarrollando en cada momento. Los dos programas de velódromo y piscina, altamente específicos en cuanto a las demandas que generan sobre el plano del suelo, construyen además una topografía característica que define también la implantación de la propuesta sobre el lugar.

Sauerbruch Hutton define un objeto capaz de condicionar el uso bajo él en función de las condiciones climáticas que produzca en cada momento. Se trata por tanto de un edificio capaz de modificar la naturaleza del espacio que encierra gracias a las transformaciones energéticas que se originan en su interior. El proyecto, en definitiva, despliega un relieve cuyo uso depende de las propiedades atmosféricas generadas por esa cubierta energética que encierra su capacidad potencial en lo que se refiere a la emergencia de nuevos programas.

También pertenece a esta categoría: Kitchen Tower. Bruselas, Bélgica. Xaveer de Geyter. 2003

(En esta página) Sección de la Piscina y Pista Ciclista Olímpicas (1992) de Sauerbruch Hutton en Berlín. Imagen escaneada del libro *Sauerbruch Hutton Archive*

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Perímetro de la cubierta, gradas, perímetros de piscina (izq.) y pista ciclista (dcha.)

Centro caliente, programa por materialidad

The mediated motion. Bregenz, Austria. Olafur Eliasson, Günther Vogt. 2001

Peter Zumthor terminó de construir en 1997 el Kunsthau de Bregenz en Austria tras haber ganado el concurso convocado ocho años antes. El edificio principal del museo, de seis plantas (cuatro sobre rasante, dos enterradas), se levanta como un contenedor neutro tanto hacia su interior como hacia su exterior: las fachadas, de grandes lamas de vidrio sin carpintería, encierran unos espacios simples tanto en su geometría como en su materialidad compuesta de paredes y suelo de hormigón y techo de vidrio.

Olafur Eliasson intervino en el Kunsthau de Bregenz en 2001. El artista danés construyó, junto con el arquitecto paisajista Günther Vogt, una secuencia de paisajes apilados que ocupaba el espacio de las cuatro plantas sobre rasante del museo: una colección de troncos con setas shitake creciendo sobre ellos, un estanque con lentejas de agua, un suelo de tierra comprimida en pendiente y, por último, una densa niebla ocupaban, por separado, cada uno de los cuatro niveles. De esta forma la obra es capaz de transformar el interior aséptico del museo en un trayecto sensitivo.¹³⁶ Eliasson también superpone unos escalones de madera sin tratar sobre la escalera original del edificio, de modo que el tránsito entre niveles forma parte también de la experiencia material.

La intervención en su conjunto carga al edificio con el potencial (de uso, en este caso) que los materiales utilizados trasladan con ellos. La secuencia de fotografías muestra cómo la intervención de Eliasson y Vogt convierte el edificio neutro sobre el que intervienen en un contenedor de actividades latentes vinculadas a cada una de las atmósferas que construyen. Usos posibles sólo en espera de la emergencia de una necesidad que les permita desplegarse. *The mediated motion* construye lugares equipados en los que cabe un amplio rango de programas, condicionados por las propiedades materiales de los espacios que la obra ha transformado.

También pertenecen a esta categoría: Fundación Prada. Milán, Italia.

OMA. 2008 | Ampliación del aeropuerto de Ginebra. Ginebra, Suiza.

Xaveer de Geyter. 2011

HÄHNCHEN
↓
Pfeile
←
Pile
Dammholz

LIB

Corner
↓

under steps here

SLOPED EARTH ROOF

190 cm

70

70

0

136. Esta obra de Eliasson remite con inmediatez al pabellón holandés para la Expo Internacional de Hannover, que había construido tan solo un año antes MVRDV apilando los distintos paisajes de su país para que pudieran ser visitados durante la muestra.

(En esta página) Fotografías de los techos en cada una de las salas de la exposición *The Mediated Motion* (2001) de Olafur Eliasson y Günther Vogt en Brezgenz. Imagen escaneada del libro *Olafur Eliasson Studio*, pp. 225, 227

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Texto explicativo 1, texto explicativo 2, texto explicativo 3

Centro caliente, programa por mobiliario

Residencia para disminuidos psíquicos. Hokkaido, Japón. S. Fujimoto. 2003

La Residencia para disminuidos psíquicos fue el primer edificio en construirse del conjunto de tres intervenciones que Sou Fujimoto proyectó en la isla japonesa de Hokkaido, al norte del país. Posteriormente se levantarían la Casa 7/2 (ver *centro espejo, expresión por compartimentación*) y el Centro infantil de rehabilitación psiquiátrica (ver *centro caliente, estructura por mobiliario*). Los tres edificios comparten una fuerte condición objetual al insertarse en un paisaje¹³⁷ con el que establecen solo una relación de figura-fondo; a pesar de ello, las tres intervenciones se configuran como objetos inciertos por la abstracción de ciertas condiciones de los programas que resuelven.

Fujimoto proyecta la Residencia para disminuidos en Hokkaido como un encañamiento por sus vértices de espacios de tres tipos distintos en función de si tienen cubierta a dos aguas, a una o cubierta plana. No existe ninguna relación entre la configuración exterior del volumen y el programa que encierra, lo que refuerza la indeterminación del uso de ese espacio interior.

Estos volúmenes son enlazados a través de una secuencia de lugares intermedios de estancia y circulación en la que reside el potencial de transformación del edificio. Además, este espacio no programado y no equipado es central en la configuración del edificio, como lo demuestra el hecho de que todas las fotografías interiores a través de las que el proyecto es relatado son de estos espacios de tránsito; ninguna de los espacios cerrados.

El arquitecto japonés repite la estrategia material con la que la envolvente del Centro infantil de rehabilitación era resuelta: un cerramiento ciego y de color negro sobre el que se recortan pequeñas ventanas con carpintería también negra, frente a grandes paños de vidrio pasando por delante de los forjados pintados en blanco.

La capacidad de respuesta ante usos imprevistos del edificio reside en la forma en que es ocupado el espacio único que conecta cada uno de los volúmenes específicos. Ese espacio, central en la configuración del edificio, es ocupado a través del mobiliario.

137. Entendido aquí el paisaje como el entorno natural que rodea al edificio, y no desde esa concepción expandida del término que se refiere al conjunto de condiciones (territoriales, sociales, legales...) que configuran el entorno de cualquier objeto.

(En esta página) Planta inferior de la Residencia para disminuidos psíquicos (2003) de Sou Fujimoto en Hokkaido. Imagen escaneada del libro *Sou Fujimoto, 2003-2010: teoría e intuición, marco y experiencia = theory and intuition, framework and experience El Croquis 151*, p. 28

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Perímetros de los espacios, uniones de vidrio entre los espacios cerrados, mobiliario

Centro caliente, programa por perímetro
Biblioteca pública. Seattle, Estados Unidos. OMA. 1999

OMA formaliza el proyecto de la Biblioteca pública de Seattle, en 1999, a partir del cruce entre un programa y un lugar, desde la colisión entre los usos de una institución seriamente cuestionada en la era de la crisis del formato papel y las condiciones particulares de una manzana dentro de la trama regular de la ciudad al noroeste de EEUU. Así, una serie de compartimentos espaciales son dedicados a cada uno de los usos a los que el edificio decide dar respuesta (oficinas, almacén, aparcamiento) y apilados dejando entre ellos un espacio para el que no se fija más uso que el de reunir; mientras, alrededor de esas piezas se genera una envolvente que acaba vinculando el objeto con la ciudad y da forma a esos espacios intermedios que constituyen el lugar relevante de la biblioteca como objeto contingente.

En el perímetro que envuelve el conjunto de los espacios dedicados a funciones específicas de la biblioteca es depositado el potencial programático del edificio. Y esto se consigue en la medida en que ese perímetro es indiferente a las condiciones de lo construido exterior, y envuelve un programa altamente definido -que constituye el *centro caliente* del proyecto- que deja unos márgenes indefinidos en los que esos usos se expanden generando nuevas situaciones híbridas e impredecibles.

La ocupación de ese volumen intermedio no depende del mobiliario en este caso, porque el potencial de uso de cada una de las zonas del perímetro ‘desprogramado’ es determinado por sus condiciones espaciales (geométricas, climáticas, materiales, de vistas, de circulación...) y no por los muebles que lo ocupan. La Biblioteca de Seattle, en esencia, pretende erigirse en bastión en defensa del espacio público en un contexto americano en que éste prácticamente ha desaparecido. Es la lógica del ‘uso difuso’ propia del espacio público la que ordena el espacio indeterminado de la propuesta y lo carga de un enorme potencial.

También pertenecen a esta categoría: Archivos nacionales. Luxemburgo, Luxemburgo. Xaveer de Geyter. 2003 | Eyebeam Museo de arte y tecnología. Nueva York, Estados Unidos. Diller Scofidio + Renfro. 2004

(En esta página) Fotografía interior de la Biblioteca pública (1999) de OMA en Seattle. Imagen escaneada del libro *AMOMA Rem Koolhaas 1996 2007* [II] *Teoría y práctica | Theory and practice El Croquis 134/135*

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Espacios cerrados de uso, envolvente exterior de la biblioteca, circulaciones verticales

Centro caliente, expresión por circulación
Casa Moriyama. Tokyo, Japón. Ryue Nishizawa. 2002

Ryue Nishizawa en solitario, en esta ocasión fuera de SANAA y sin Kazuyo Sejima, construye en el año 2000 una casa para el actor japonés Yasuo Moriyama en dos parcelas unidas de un suburbio de Tokyo.

El edificio se compone de diez volúmenes autónomos y resuelve un programa complejo que puede pasar de una gran vivienda a seis pequeños apartamentos de alquiler, aislados cada uno respecto de los otros. En conjunto tiene la voluntad de generar un microbarrio dentro del área en la que se emplaza. Tal y como muestra su plano de emplazamiento, el programa habitualmente compacto de vivienda se fragmenta en pequeñas unidades que se relacionan a través de un espacio exterior comunitario que permite su vínculo tanto como su desconexión. No hay valla que cierre la parcela, la calle está en continuidad con ese patio fragmentado que construye la Casa Moriyama.

Las unidades, que tienen entre una y tres plantas y resuelven programas diferentes y muy específicos, componen una vivienda indeterminada en su estructura espacial y, en consecuencia, contingente en su expresión. La Casa Moriyama es incierta en la percepción de sus límites, desfigurados a través del uso sofisticado del tránsito entre espacio público y privado. Así, cada uno de los elementos que la componen puede vincularse de forma estrecha con las piezas a su alrededor con la misma facilidad con que puede aislarse de ella, erigiéndose de forma autónoma.

La circulación se convierte en elemento fundamental para la configuración de la percepción del objeto a cada instante. La forma de moverse entre cada uno de los apartamentos, o entre partes autónomas de una misma unidad de habitación, construye una imagen incierta del edificio como conjunto que hace inestable su interpretación. La Casa Moriyama puede ser entendida como una sola vivienda fragmentada o como varias viviendas autónomas que comparten un espacio exterior, con todos sus estados intermedios. Ryue Nishizawa construye este objeto contingente en su expresión sin necesidad de que tenga que mudar su forma exterior.

(En esta página) Planta de emplazamiento de la Casa Moriyama (2002) de Ryue Nishizawa en Tokyo. Imagen escaneada del libro *A Japanese Constellation*, p. 143

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Perímetro de la vivienda, compartimentaciones, accesos a cada uno de los espacios

Centro caliente, expresión por compartimentación
Casa K+N. Zurich, Suiza. Valerio Olgiati. 2001

Valerio Olgiati describe su Casa K+N del siguiente modo: “Cada habitación, no importa lo pequeña que sea, es una unidad completa en sí misma.” (Olgiati, 2011: 96) El arquitecto suizo proyecta en 2001 esta vivienda unifamiliar, de dos plantas y con sótano, en una parcela suburbial y con fuerte pendiente en Zurich.

El acceso a la vivienda, debido al desnivel del solar, se produce por su nivel más alto. Desde la calle se percibe sólo la última planta de un volumen compacto de cubierta plana cuya envolvente de hormigón in situ encierra unos espacios constructivamente autónomos. Cruzado el umbral, se entra a una pieza de circulación autónoma que acaba en una escalera dando entrada al espacio central del edificio, concebido como un pabellón exento pese a estar colocado al interior del objeto. Este espacio de planta cuadrada está abierto en el centro de sus cuatro lados, y en tres de sus esquinas se resuelven otros programas (escalera, cocina y baño, poyo frente a una de las ventanas y chimenea) construidos de forma autónoma según lo descrito.

Cada uno de los fragmentos que componen la vivienda se construye de una sola pieza y todos comparten materialidad; los elementos de compartimentación interior se construyen también de hormigón visto, fabricado in situ con el mismo espesor que el de fachada. Existe una desvinculación absoluta entre el perímetro exterior de la vivienda y el trazado de unas piezas interiores que atienden por separado a la experiencia de cada uno de los programas que resuelven. Es esta decisión sobre la compartimentación del objeto, aparentemente constructiva, la que acaba siendo responsable de la experiencia inestable del objeto.

Las piezas autónomas que conforman la Casa K+N construyen la vivienda como agregación de espacios altamente específicos, proponiéndola como un acontecimiento perceptivo fragmentado que se reconstruye desde la aproximación individual (y por ello temporal) al objeto. Este es el motivo que convierte en contingente la expresión de esta vivienda del arquitecto suizo.

(En esta página) Planta baja constructiva de la Casa K+N (2001) de Valerio Olgiati en Zurich. Imagen escaneada del libro *Valerio Olgiati 1996 2011 Afinadas discordancias Harmonized discordances El Croquis 156*, p. 94

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Envolvente exterior de planta baja, envolventes interiores de planta baja, carpinterías de planta baja

Centro caliente, expresión por energía

Dusty relief. Bangkok, Tailandia. R&Sie (n). 2002

El estudio francés de François Roche propone en el año 2002 un museo de arte contemporáneo que se construye como contenedor específico en una ciudad como Bangkok, altamente poblada y con serios problemas de contaminación del aire provocados por los atascos de tráfico.

En ese contexto, el museo se proyecta como acumulación de espacios expositivos particularizados: auditorio, aulas, tienda, salas de exposiciones... trazados a partir de unas geometrías y unos tamaños óptimos para esos usos. Al conjunto que conforman esos espacios determinados, se le superpone una envolvente activa, una malla metálica cargada con energía electrostática que interactúa con las partículas suspendidas en el aire de la ciudad, atrapándolas y haciendo que participen en el proceso de construcción de la envolvente del museo. De esta forma, la relación entre la energía del edificio y su entorno es lo que va configurando su imagen, cambiante a lo largo del tiempo.

Sobre el perfil del edificio se reconocen los volúmenes interiores, que tensionan la malla metálica definiendo la geometría de una capa exterior que muta en función del nivel de polución en el aire de la ciudad.

La imagen interior del museo, y por tanto la experiencia de sus usuarios, también utiliza esa propiedad energética de la envolvente oponiéndola con crudeza a los interiores de paredes blancas y recortadas según geometrías euclidianas, de forma que la naturaleza activa del edificio no solo construye una experiencia expresiva incierta desde el exterior sino también al interior.

El edificio de R&Sie (n) no pretende imitar procesos naturales ni construir una imagen ecológica desde la introducción artificiosa de la naturaleza. En cambio, propone una naturaleza híbrida que partiendo de un conocimiento profundo del entorno en el que se emplaza pone a trabajar de forma conjunta los sistemas artificiales que diseña con las condiciones de ese lugar.¹³⁸ De esta forma, ciertos aspectos del objeto quedan fuera del control del arquitecto, que se limita al diseño de esas secuencias artificiales del proceso y acepta como incontrolables las causas que las activan.

Dusty relief se propone como un objeto de expresión contingente, casual.

138. El propio autor del proyecto define en su web, de forma algo pomposa, la producción de la oficina que trabaja en esta línea (bautizada por ellos mismos como “gre(Y)en”): “¿Cómo podríamos revelar el conflicto entre las estrategias de “conocimiento y dominación” de nuestra maquinaria tecnológica, industrial y mercantil y la monstruosa belleza salvaje del poder destructivo de Gaia en este campo de una batalla impredecible, despojada de toda esa chatarra moralista verdosa y su encanto postcapitalista? Para tener una idea de esta ambivalencia, de este desequilibrio permanente donde las contingencias son el principal factor de emergencias, vamos a navegar en esta historia de “gre (Y) en.” [Ref. 19/03/2017, 17:20] Web: <<http://www.new-territories.com/blog/>>

(En esta página) Alzado (rotado) del museo Dusty relief (2002) de R&Sie (n) en Bangkok. Imagen escaneada del libro *Spoiled Climate*, p. 141

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Circulaciones verticales, espacios de conexión entre interior y envolvente, perímetro de la envolvente

Centro caliente, expresión por materialidad
La casa antes de la casa. Tochigi, Japón. Sou Fujimoto. 2007

Sou Fujimoto construye *La casa antes de la casa* como parte del proyecto Sumika¹³⁹ ('abrigo' en japonés) que en 2007 promovió la compañía de gas Tokyo Gas Co., Ltd. Junto al proyecto de Fujimoto, otros tres arquitectos (Toyo Ito, Terunobu Fujimori y Taira Nishizawa) fueron invitados a reflexionar acerca de las nuevas formas de residencia en áreas urbanas. Los cuatro proyectos, incluido el de Fujimoto, fueron construidos en distintos solares propiedad de la compañía en la ciudad de Utsunomiya, en la prefectura de Tochigi al norte de Tokyo.

Sou Fujimoto construye lo que él llama una 'vivienda primitiva' para cuatro habitantes en una parcela alargada y con un solo frente estrecho a calle. Sobre ella se reparten y apilan, sin un orden aparente, 10 volúmenes prismáticos de planta rectangular (con lados de entre 2 y 3'5m) contruidos con una estructura ligera metálica conformada tanto por los perfiles que conforman las cajas habitables¹⁴⁰ como por los que soportan las escaleras que conectan los distintos niveles, y que van desde la cota del suelo hasta la cubierta de los espacios más altos. Las cajas definen tanto espacios cerrados de programa específico (cocina, baño, habitación principal, habitación de invitados...) como espacios abiertos y no programados.

En realidad Fujimoto no construye una vivienda en este proyecto, sino un gran jardín. El alzado del edificio lo muestra con claridad: sólo hay vegetación. Árboles y arbustos construyen el espacio de la vivienda y por tanto es este material vegetal el que da cobijo a sus ocupantes, humanos y no humanos. Los paralelepípedos que se distribuyen tridimensionalmente en la parcela son espacios habitables sólo como consecuencia utilitarista de haber dado forma a enormes maceteros para cada uno de los ejemplares que han de construir el espacio natural, de expresión necesariamente cambiante, que es *La casa antes de la casa*.

También pertenece a esta categoría: Centro de interpretación del paisaje.
Fabriano, España. NO.MAD. 2003

139. A finales de 2008 la compañía publicó algunos detalles sobre el proyecto en su página web [Ref. 19/03/2017, 20:10] Web: <<http://www.tokyo-gas.co.jp/Press/20081128-01.html>>

140. La estructura de los volúmenes cerrados se reviste exteriormente con planchas pintadas de espuma de poliuretano e interiormente con placas de cartón yeso también pintadas.

(En esta página) Alzado de *La casa antes de la casa* (2007) de Sou Fujimoto en Tochigi. Imagen escaneada del libro *Sou Fujimoto, 2003-2010: teoría e intuición, marco y experiencia = theory and intuition, framework and experience El Croquis 151*, p. 94

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Perímetros de los volúmenes, circulaciones verticales, jardinerías en los volúmenes

Centro caliente, expresión por mobiliario

Furniture House 1. Yamanashi, Japón. Shigeru Ban. 1995

Shigeru Ban, ganador del Premio Pritzker en 2014, construye a mediados de la década de los 90 la primera de su serie¹⁴¹ de ‘Casas Mueble’, emplazada a orillas del lago Yamanaka en la región de los Cinco Lagos y a los pies del Monte Fuji. La *Furniture House 1* es una vivienda unifamiliar de una sola planta que acoge unos usos convencionales en su interior: entrada, habitación japonesa, dormitorio y baño, además de una zona estar-comedor-cocina y terraza conectadas. La particularidad del sistema propuesto por Ban consiste en que el objeto se conforma exclusivamente a través de su mobiliario, definida como una pieza capaz de resolver a la vez demandas estructurales, de compartimentación, de almacenamiento y de cerramiento exterior.

La casa se construye sobre dos variaciones de un mismo elemento: un armario y una librería, de 70cm y 45cm de profundidad respectivamente y 240cm de altura. Estos módulos son diseñados estructuralmente de forma que en su repetición sean capaces de soportar la cubierta única de la vivienda, dando respuesta a los estrictos requisitos sísmicos de la zona. Estos son resueltos mediante tableros contrachapados de madera de 12mm de espesor, que son revestidos después con las capas necesarias para que el elemento pueda dar respuesta a cada una de las demandas añadidas (y que le permite trabajar como fachada, mueble o división interior).

Pero, como se adelantaba, los muebles no son solo los encargados del soporte estructural de la vivienda, sino que demás construyen su espacialidad interior y configuran su imagen exterior, de forma que sobre el elemento mueble descansa también la configuración del vínculo entre interior y exterior que el objeto propone.

La *Furniture House* es un procedimiento en sí mismo. Shigeru Ban propone un método capaz de resolver condiciones diversas en un mismo objeto de la forma más simple posible: mediante un espacio altamente equipado que, a través de esa misma infraestructura, configura una imagen exterior borrosa para el objeto al confundir mueble con estructura con cerramiento, difuminando sus límites y construyendo un objeto contingente desde la condición ambivalente de su mobiliario.

141. La *Furniture House 2* se construyó en Kanagawa (1996), la 3 en Tokyo (1998) y la 4 en Shuiguan, China (2001). Las *Furniture House 5* y 6 llegarían a construirse en Estados Unidos, la primera en Nueva York (en 2006) siguiendo la planta de la Brick Country House (una vivienda proyectada por Mies van der Rohe en 1924 y nunca construida) y la segunda en Nueva Orleans (en 2009) como encargo de la Fundación Make It Right. [Ref. 20/05/2017, 13:40] Web: <http://www.dma-ny.com/site_sba/?page_id=339>

(En esta página) Fotografía de la construcción de la *Furniture House 1* (1995) de Shigeru Ban en Yamanashi. Imagen escaneada del libro *Shigeru Ban*, p. 167

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Armarios, despensas, librerías

Centro caliente, expresión por perímetro
Casa da Música. Porto, Portugal. OMA. 1999

OMA gana en 1999 el concurso restringido para construir la *Casa da Música* en Oporto tras presentar una propuesta que copiaba-y-pegaba, reescalándolo, el volumen exterior de un proyecto anterior de vivienda unifamiliar. Como relata el propio autor en *Content*: “La Casa da Musica empezó su vida como una casa para un holandés. Su proceso de ‘reciclado’ es una alegoría sobre la inestable relación que existe entre la forma y el uso; es una mezcla entre psicología, investigación científica y puro oportunismo.” (OMA, 2004: 302)

En esa acción creativa OMA se desvincula de la asunción de cualquier responsabilidad respecto del lugar del proyecto. El entorno en el que se emplaza la *Casa de Música* es irrelevante para su autor. Rem Koolhaas propone en consecuencia un perímetro autónomo para el objeto, una envolvente emancipada de vínculos con lo existente sobre la que trabaja para construir una relación sofisticada entre sus propiedades materiales y el uso que ésta envuelve. Manipula la envolvente a partir de la definición de una serie de vínculos específicos con fragmentos de programa, lo que la libera todavía más respecto de cualquier aspecto externo al proyecto.

La indeterminación expresiva del objeto reside en esa definición autónoma, pero también en su abstracción. De esta forma el volumen, conformado con indiferencia respecto de cualquier cuestión del lugar en el que se ubica, resulta incierto en su lectura: de escala, material, accesos, de relación con el entorno... Además, el trabajo con el programa solo atiende a cuestiones espaciales internas y viene a reforzar su naturaleza independiente, que se refleja con claridad en su percepción exterior. Ésta se transforma a la misma velocidad con que mutan los parámetros a través de los que la *Casa da Música* es aprehendida, lo que la convierte en un ejemplo paradigmático de contingencia expresiva a partir de la definición de su perímetro.

También pertenece a esta categoría: Escuela de agricultura. Lovaina, Bélgica. OFFICE. 2010

(En esta página) Imagen aérea de la *Casa da Musica* (1999) de OMA en Porto. Imagen escaneada del libro *domus d'autore Post-Occupancy*, p. 63

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Superposición de perímetros de cada planta, superposición de perímetros de salas principales, escaleras

5.3.3 Centro espejo

El *centro espejo*, en su definición empresarial, es una unidad repetida capaz tanto de sustituir como de apoyar en cualquier momento a la unidad o las unidades que se encuentran en funcionamiento en el momento en que se manifiesta un cambio en las condiciones de trabajo del conjunto. El *centro espejo* proporciona una estrategia de respuesta automática, ya que pone en carga partes del objeto que se encuentran dispuestas para entrar en acción en cualquier instante. En este caso, por tanto, la contingencia es desarrollada a través de la copia de un fragmento.

La Spatial Agency de la Universidad de Sheffield habla de la *diseminación* como una de las estrategias que permiten generar respuestas nuevas ante lo imprevisto. Se trata de una táctica que distribuye la carga de la respuesta ante las eventualidades, que hace posible la aparición de nuevas formas gracias a la redundancia espacial. Esa estrategia es equivalente a este procedimiento.

El *centro espejo* permite la definición del objeto contingente a partir de la repetición de una de sus partes un número indeterminado de veces. Si analizamos los casos estudiados en esta investigación, la unidad se repite: 2 veces tanto en el Centro de Visitantes del Parque Nacional Suizo de Valerio Olgiati como en el FRAC Nord-Pas de Calais de Lacaton & Vassal, 18 veces (9 por cada una de las dos plantas, también repetidas) en la Villa Bughenhout de OFFICE, 25 en las '25 estancias' también de Kersten Geers y David van Severen en Ordos, 32 en la Biblioteca de Alexandria de Neutelings Riedijk, 42 (en tres plantas, 19+6+17) en el Aulario para la Universidad de Valencia de Enric Miralles...

Más allá de estos números, esta *estrategia de continuidad* permite que en el momento en que cambien las demandas a las que el objeto se ve sometido, un nuevo fragmento venga a apoyar a aquél o aquéllos que ya hubieran sido activados. De esta forma, las propiedades del conjunto se transforman mejorando su capacidad para responder de forma eficaz a la solicitud sobrevenida. En función del número de fragmentos agrupados en cada instante, las propiedades generales del objeto pueden llegar a variar.

El elemento repetido puede ser de cualquier naturaleza: un espacio cerrado como en el FRAC, un espacio abierto como en la Comisaría de policía de Xaveer de Geyter, un elemento estructural como en la Mediateca de Sendai de Toyo Ito o incluso los parámetros que definen el perímetro de cada planta como ocurre en el Edificio de oficinas en Zurich de Valerio Olgiati... Es sobre su multiplicación que recae el potencial de respuesta ante lo indeterminado. Con todo, el *centro espejo* suele trabajar desde la acumulación de lugares neutros, haciendo recaer en los parámetros que se mantienen constantes la tarea de definición de las características diferenciales de su reunión.

Esas *constantes* se refieren al conjunto de parámetros a partir del cual la *estrategia de continuidad* es desplegada. Las *constantes* señalan aquellas características esenciales desde las que el proyecto es definido, y que se desarrollan de forma distinta en función de si el objeto trabaja a partir de un *centro frío*, *centro caliente*, *centro móvil* o, como en los casos analizados a continuación, un *centro espejo*. Cada una de las seis constantes que se analizan en el estudio de los proyectos seleccionados tiene la capacidad de aplicar la potencial respuesta ante lo indeterminado que las estrategias proponen. Es importante reseñar que las constantes no son excluyentes entre sí. Por ejemplo, aunque el FRAC Nord-Pas de Calais del estudio francés Lacaton & Vassal es analizado aquí desde su definición material, podríamos aproximarnos a su propiedad de objeto contingente desde la circulación (que introduce la condición de lo público en la línea que une las dos mitades del objeto), la compartimentación (que carga cada una de esas dos partes con usos potencialmente distintos) o la energía (relacionada con lo material). El hecho de que cada ejemplo se defina sólo a partir de una constante responde a una doble voluntad: de claridad conceptual por un lado y de construcción de un mapa completo por el otro, con un ejemplo ilustrando cada una de las categorías relacionadas con los procedimientos propuestos. También sería posible una investigación en la que cada ejemplo pudiera ejemplificar más de una categoría, definido de forma distinta para cada una y reforzando así su condición ambivalente.

El *centro espejo* define el que probablemente sea el procedimiento más fácilmente identificable de los cuatro desde la apariencia del objeto contingente.

Centro espejo, estructura por circulación

Aulario universitario. Valencia, España. Enric Miralles. 1991

Miralles describe su proyecto de 1991 para el Aulario de la Universidad de Valencia de la siguiente forma:

Supongamos un gran número de estudiantes que se disponen ordenadamente en el lugar de la construcción. Alrededor de esta formación, momentáneamente ordenada, dibujamos distintos recintos... En la siguiente ordenación cada uno de los estudiantes ocuparía un lugar distinto, aunque la forma global del conjunto sea la misma... De esto se deduce que cada habitación debería ser idéntica a las otras, e idéntica al espacio global al que pertenece. Este sistema de ordenar no debe comprender la estructura distributiva del edificio. (Miralles, 2005: 290)

La propuesta que el arquitecto catalán desarrolla para el aulario es un sistema formado por unidades repetidas (*centros espejo*) cuya estructura distributiva no es estable ni depende de ellas individualmente, sino de su forma de agrupación; como la reunión de espacios idénticos que resuelven situaciones diversas, en una 'estructura distributiva' capaz de modificarse en función de esos requisitos instantáneos a los que se vea forzada a dar respuesta.

Esa capacidad de reordenación funcional es insertada en el objeto por una circulación definida de forma isótropa alrededor de los fragmentos programados que son las aulas. El movimiento en el edificio se produce según una red homogénea que contribuye a la equivalencia de los espacios que conecta.

Miralles propone en el proyecto para la Universidad de Valencia un objeto en que la circulación deviene el elemento capaz de articular la agregación de espacios idénticos que construyen el programa. Podemos pensar que el número de unidades repetidas responde tan solo a cuestiones circunstanciales (económicas, administrativas, políticas...), es la capacidad aglutinadora de la circulación lo que carga el proyecto con el potencial para modificar su estructura en función de esas 'ordenaciones momentáneas de estudiantes' de las que habla Miralles en su texto. "Como si el edificio entero fuera un único aula." (Miralles, 2005: 290) Un único aula de estructura cambiante.

(En esta página) Planta cota +14.79 del Aulario Universitario (1991) de Enric Miralles en Valencia. Imagen escaneada de *Enric Miralles, 1983-2000 : mental maps and social landscapes = mapas mentales y paisajes sociales El Croquis*, p. 296

(Página anterior. De arriba a abajo) Esquemas de: Mobiliario de las aulas, perímetros de las aulas, perímetro norte del aulario

Centro espejo, estructura por compartimentación
Estación de policía. Kortrijk, Bélgica. Xaveer de Geyter. 2007

Xaveer de Geyter gana en 2007 el primer premio en el concurso para la construcción de una estación de policía en la ciudad belga de Kortrijk. Su propuesta se define en dos gestos fuertes: en primer lugar se traza un triángulo isósceles que, elevado sobre el nivel del suelo, construye un perímetro que contiene la totalidad del espacio cerrado de oficinas del edificio, posteriormente se le superpone una trama regular de patios cuadrados e idénticos en tamaño que le sirven de compartimentación y matizan su interior. A partir de estas dos acciones, el proyecto adquiere profundidad en la definición de su espacio interior a través de la definición de la retícula estructural de pilares, de varias piezas cerradas de servicios (escaleras, ascensores y aseos) y del mobiliario que coloniza el espacio. El exterior del objeto se construye con lamas verticales que cambian su orientación en cada una de las tres fachadas.

La trama de patios, su repetición ordenada, es el mecanismo a través del que se construye el espacio interior del edificio. La retícula se dispone paralela a uno de los lados mayores del triángulo. Su tamaño corresponde al de la luz entre los pilares de la cuadrícula estructural que sostiene la planta primera del edificio y cumplen una misión fundamental en la definición del objeto, en palabras de su propio autor: “imponen una especificidad sutil en una planta genérica y flexible.”¹⁴²

El procedimiento utilizado por de Geyter en el edificio para la Estación de Policía es capaz de imponer un sistema estricto que, apoyado en la retícula de patios, introduce un orden adaptable en función de las exigencias a las que el objeto deba dar respuesta. La potencialidad se desarrolla a través de la repetición de un elemento capaz de permitir que diversas disposiciones descansen sobre su trazado sin imponer ninguna.

También pertenece a esta categoría: Edificio administrativo PAPS. Estrasburgo, Bélgica. Xaveer de Geyter. 2009

142. En la cita original, en la memoria del proyecto en la web del arquitecto, leemos: “They impart a gentle specificity to the otherwise flexible and generic office floors” [Ref. 26/03/2017, 12:15] Web: <<http://xdga.be/gallery/police-station/>>