

The background of the entire page is a vibrant orange. Overlaid on this is a complex, abstract architectural drawing rendered in dark red lines. The drawing consists of numerous intersecting lines that form a series of overlapping rectangular and triangular shapes, creating a sense of depth and structural complexity. The lines vary in thickness and some are dashed, suggesting a technical or conceptual drawing. The overall composition is dynamic and geometric.

ARQUI-
TECTURA
DECONS-
TRUCTI-
VISTA

ARQUITECTURA DECONSTRUCTIVISTA

Editorial Gustavo Gili, S. A.

08029 Barcelona Rosellón, 87-89. Tel. 322 81 61

28006 Madrid Alcántara, 21. Tel. 401 17 02

1064 Buenos Aires Cochabamba, 154-158. Tel. 361 99 98

México, Naucalpan 53050 Valle de Bravo, 21. Tel. 560 60 11

Bogotá Calle 58, N.º 19-12. Tels. 217 69 39 y 235 61 25

Santiago de Chile Vicuña Mackenna, 462. Tel. 222 45 67



ARQUI- TECTURA DECONS- TRUCTI- VISTA

Philip Johnson y Mark Wigley

GG

Archiue
MoMA
1489
1988
Título original
Deconstructivist Architecture
Versión castellana de Aquiles González y M.^a Luisa
Aguado, arqtos.

James Wageman, maqueta y diseño

Portada: Detalle de boceto de un proyecto de Coop
Himmelblau, transmitido por fax

Originalmente publicado en inglés por
The Museum of Modern Art, Nueva York
© The Museum of Modern Art, Nueva York, 1988
Todos los derechos reservados
y para la edición castellana
Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1988

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de
la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o
transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea
éste eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o
de fotocopia, sin la previa autorización escrita por parte
de la Editorial.

Printed in Spain
ISBN: 84-252-1379-7
Depósito legal: B. 40.652-1988
Fotocomposición: Tecfa® - Línea Fotocomposición, S.A.
Barcelona
Impresión: Grafos, S.A. - Arte sobre papel - Barcelona

Indice

Prólogo *Stuart Wrede* 6

Prefacio *Philip Johnson* 7

Arquitectura deconstructivista *Mark Wigley* 10

Proyectos *Comentarios por Mark Wigley*

Frank O. Gehry 22

Daniel Libeskind 34

Rem Koolhaas 46

Peter Eisenman 56

Zaha M. Hadid 68

Coop Himmelblau 80

Bernard Tschumi 92

Prólogo

Este libro se publica con ocasión de la exposición «Arquitectura deconstructivista», tercera de una serie de cinco dentro del programa de arquitectura del *Gerald D. Hines Interests* en el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York.

Es para nosotros un gran placer el dar nuevamente la bienvenida a Philip Johnson como director invitado de la exposición. Como fundador del Departamento de Arquitectura y Diseño en 1932, Philip Johnson fue también responsable de varias de las primeras exposiciones organizadas por el departamento, muchas de las cuales marcaron época, y entre las que cabe señalar: «Arquitectura Moderna: Exposición Internacional» en 1932, «Arte Maquinista» en 1934 y «Mies van der Rohe» en 1947. Esta es la primera exposición que organiza desde 1954, cuando dejó la dirección del departamento, si bien el Museo ha tenido la fortuna de tenerlo en su junta desde 1957. Ha sido también presidente del Comité de la Junta para la Arquitectura y el Diseño hasta 1981, y desde entonces ha sido su presidente honorario. Su ojo crítico y su habilidad para distinguir las direcciones nacientes en la arquitectura han producido una vez más una exposición provocadora. Vaya nuestro agradecimiento también a Mark Wigley, organizador junto a Philip Johnson de la exposición, y a los siete arquitectos de los que se exhibe la obra, por su entusiasta cooperación.

Finalmente, damos una vez más las gracias al *Gerald D. Hines Interests* por su generosidad y lucidez al hacer posible esta serie sobre la arquitectura contemporánea.

Stuart Wrede

Director, Departamento de Arquitectura y Diseño

Prefacio

Hace ahora unos sesenta años que Henry-Russell Hitchcock, Alfred Barr y yo comenzamos nuestra búsqueda de un nuevo estilo de arquitectura que, tal como había sucedido con el gótico o el románico en su día, marcara una disciplina para nuestro arte. La exposición resultante, «Arquitectura Moderna» de 1932, presentaba una síntesis de la arquitectura de los años veinte —Mies van der Rohe, Le Corbusier, Gropius y Oud eran los héroes— y profetizaba un estilo internacional de arquitectura que habría de ocupar el lugar de los estilos románticos del medio siglo precedente.

En esta exposición la intención es diferente. Por muy interesante que sea para mí el trazar un paralelo con 1932, por muy delicioso que me parezca el proclamar otra vez un nuevo estilo, no es éste el caso en esta ocasión. La arquitectura deconstructivista no es un nuevo estilo. No podemos atribuirle ni un poco del fervor mesiánico del movimiento moderno, ni del exclusivismo inherente a aquella causa católica y calvinista. La arquitectura deconstructivista no representa un movimiento; no es un credo. No tiene «tres reglas» de obligado cumplimiento. Ni siquiera es «*seven architects*».

Es la confluencia, desde 1980, en la obra de unos cuantos arquitectos importantes, de enfoques similares que dan como resultado formas similares. Es una concatenación de tendencias afines en varios lugares del mundo.

Como las formas no salen de la nada, sino que están inevitablemente relacionadas con formas preexistentes, no es extraño que las formas de la arquitectura deconstructivista puedan venir del constructivismo ruso de la segunda y tercera década de este siglo. Me siento fascinado por esas similitudes formales, tanto las que hay entre estos arquitectos como las que hay entre ellos y el movimiento ruso. Algunas de estas similitudes son desconocidas por los arquitectos más jóvenes, y por supuesto no son premeditadas.

Tomemos por ejemplo el más obvio de los temas formales que repiten cada uno de ellos: la superimposición en diagonal de formas rectangulares o trapezoidales. Este tema aparece también claramente en la obra de toda la vanguardia rusa, desde Malevich a Lissitzky. La similitud, por ejemplo, entre los planos alabeados de Tatlin y los de Hadid es evidente. El «lini-ismo» de Rodchenko aparece en la obra de Coop Himmelblau y en la de Gehry, y así sucesivamente.

Los cambios que más chocan a un viejo moderno como yo son los fuertes contrastes entre las imágenes «retorcidas» de la arquitectura deconstructivista y las imágenes «puras» del antiguo estilo internacional. Me vienen a la mente



dos de mis iconos favoritos: un rodamiento de bolas que ilustraba la portada del catálogo de la exposición «Arte maquinista», de 1934, en el Museo de Arte Moderno, y una fotografía reciente de un cobertizo que protege un manantial, construido en la década de 1860, tomada por Michael Heizer en un terreno de su propiedad situado en el desierto de Nevada.

Los dos iconos fueron «diseñados» por personas anónimas con fines no estéticos. Ambos parecen tener una especial belleza dentro de sus respectivas épocas. La primera imagen se correspondía con nuestros ideales de belleza maquinista de los años treinta, con sus formas no adulteradas por diseñadores «artísticos». La foto del cobertizo toca hoy la misma fibra en nuestro cerebro que el rodamiento había tocado dos generaciones atrás. Es mi ojo receptor lo que ha cambiado.

Pensamos en los contrastes. La forma del rodamiento representa la claridad, la perfección; es única, clara, platónica, severa. El cobertizo es inquietante, dislocado, misterioso. La esfera es pura; las planchas retorcidas conforman un espacio deforme. El contraste se produce entre la perfección y la perfección violada.

En la pintura y en la escultura está sucediendo el mismo fenómeno que en la arquitectura. Muchos artistas que no se copian los unos a los otros, y que evidentemente conocen el constructivismo ruso, producen formas afines a la arquitectura deconstructivista. Los «conos y pilares» intersectantes de Frank Stella, las líneas de tierra trapezoidales de Michael Heizer, y los volúme-

nes cortados y retorcidos de una copa de Ken Price me vienen a la mente.

En el arte como en la arquitectura, sin embargo, hay muchas —y contradictorias— tendencias pertenecientes a nuestra generación de rápidos cambios. Dentro de la arquitectura, son igualmente válidos el clasicismo estricto, el modernismo estricto, y toda clase de tonalidades intermedias. No ha aparecido ningún «-ismo» de persuasión generalizada. Es posible que ninguno aparezca a no ser que nazca una nueva religión o conjunto de creencias a nivel mundial a partir del cual pueda formarse una estética.

Mientras tanto reina el pluralismo, terreno en el que se pueden desarrollar artistas poéticos y originales.

Los siete arquitectos representados en la exposición, nacidos en siete países diferentes, y trabajando actualmente en cinco, no fueron elegidos como únicos originadores o representantes de la arquitectura deconstructivista. Muchos buenos proyectos fueron necesariamente rechazados al hacer esta selección de entre lo que es todavía un fenómeno en crecimiento. Pero estos siete arquitectos nos han parecido una justa

Izquierda: Rodamiento de bolas auto alineante, 1929. Acero, 21,5 cm de diámetro. The Museum of Modern Art, Nueva York; obsequio de SKF Industries

Abajo: Cobertizo de un manantial, Nevada. Década de 1860



muestra representativa de un amplio grupo. La confluencia puede, por cierto, ser temporal; pero su realidad, su vitalidad y su originalidad no pueden ser negadas.

La persona responsable de la existencia de esta exposición es el director del Departamento de Arquitectura y Diseño, Stuart Wrede. Desde que generosamente me dio esta oportunidad de ser director invitado de la muestra, ha sido para nosotros un líder conocedor y preocupado, sacrificando tiempo de su apretada agenda para dedicarnos su energía y dirección.

No hubiese habido exposición ni libro sin la colaboración de mi asociado, el teórico, arquitecto y maestro Mark Wigley, de la Universidad de Princeton. En todos los temas, desde el concepto hasta la instalación, su juicio, conocimientos y trabajo duro han sido supremos.

Ayudándonos a mí y a él ha estado Frederieke Taylor, coordinadora de la exposición. Trabajadora incansable, su tacto y paciente lealtad al proyecto fueron insustituibles.

A Debbie Taylor, mi gratitud por su dedicación y eficiencia organizadora; así como a John Burgee y su equipo por sus útiles críticas y por su apoyo.

Dentro del Museo debo agradecer a mis colaboradores del equipo de publicaciones: especialmente al editor, James Leggio; también a Bill Edwards, Tim McDonough y Susan Schoenfeld; y al diseñador, Jim Wageman. Y, además, las siguientes personas han contribuido a la realización de la exposición: Jerome Neuner, gerente de producción del Programa de Exposiciones; Richard L. Palmer, coordinador de Exposiciones; James S. Snyder, director adjunto de Planificación e Infraestructura de Programas; Sue B. Dorn, directora adjunta de Desarrollo y Asuntos Públicos; Lynne Addison, archivera asociada; Jeanne Collins, directora de Información Pública; y Priscilla Barker, directora de Acontecimientos Especiales.

Mi agradecimiento también a William Rubin, director de Pintura y Escultura; John Elderfield, director de Dibujo; Riva Castleman, directora de Grabados y Libros Ilustrados; y John Szarkowski, director de Fotografía, quienes con tanta generosidad prestaron cuadros, dibujos, grabados y fotografías de las colecciones de arte constructivista del museo; Magdalena Dabrowski, directora adjunta en el Departamento de Dibujo fue de especial ayuda en nuestra investigación de la obra constructivista.

Agradecemos también a las siguientes instituciones, que tan amablemente prestaron obras de sus colecciones: El Museum für angewandte Kunst, Viena; el Senator für Bau- und Wohnungswesen, I.B.A. Archive, Berlín; y Land Hessen, representado por el Staatsbauamt, Frankfurt am Main. Coop Himmelblau quieren expresar su agradecimiento a EWE Küchen, Wels, Austria, por su ayuda financiera para transportar sus maquetas. Finalmente, de parte de Peter Eisenman y Daniel Libeskind, queremos agradecer al Ministerio de Asuntos Exteriores de la República Federal de Alemania por financiar el transporte de sus maquetas desde Frankfurt y Berlín, y agradecemos a Richard Zeisler su ayuda para obtener dicha subvención del ministerio.

Por el impulso que me dieron para hacerme cargo de esta exposición debo agradecer a dos personas que están escribiendo libros relacionados con el tema. Primero a Aaron Betsky, que me hizo notar la significativa frase «perfección violada» —originada en el título de una exposición propuesta por el equipo de Paul Florian y Stephen Wierzbowski en la Universidad de Illinois, Chicago. El segundo es Joseph Giovannini, quien fue otra valiosa fuente de información preliminar sobre el tema.

Debo agradecer especialmente a Alvin Boyarski y a la Architectural Association de Londres, que fue un patrocinador clave de la mayor parte de los siete arquitectos en sus años formativos. La A.A. ha sido el fértil terreno en el que han brotado muchas ideas nuevas en arquitectura.

También debo agradecer a los artistas cuyas obras me han conmovido incluso más que los dibujos puramente arquitectónicos: Frank Stella, Michael Heizer, Ken Price y Frank Gehry.

Finalmente, por supuesto, debe darse el máximo crédito a los siete arquitectos y sus equipos, ya que además de ser los autores de las obras, realizaron dibujos y maquetas especiales para esta exposición.

Philip Johnson
Director de la Exposición

La arquitectura siempre ha sido una institución cultural central a la que se ha valorado sobre todo por proveer orden y estabilidad. Estas cualidades se entienden como producto de la pureza geométrica de su composición formal.

El arquitecto ha soñado siempre con la forma pura, con producir objetos en los que toda inestabilidad o desorden hayan sido excluidos. Los edificios se construyen con formas geométricas simples —cubos, cilindros, esferas, conos, pirámides, etc.—, combinándolas hasta conseguir conjuntos estables (fig. 1), siguiendo reglas compositivas que evitan que unas entren en conflicto con las otras. No se permite que ninguna

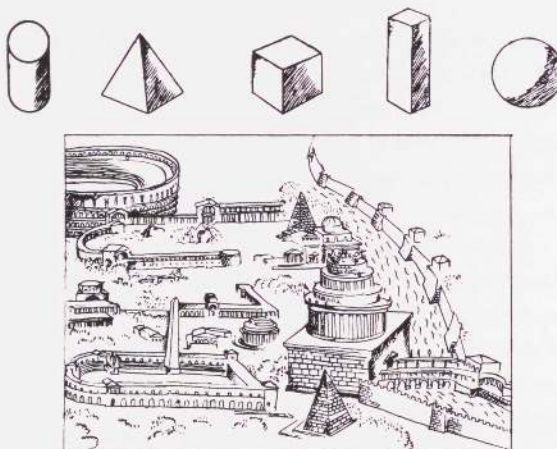


Fig. 1. Le Corbusier. La lección de Roma (ilustración de *L'esprit nouveau*, n.º 14, n.d. [1922-23])

forma distorsione a otra, resolviendo todo conflicto potencial. Las formas contribuyen armónicamente a formar un todo unificado. Esta estructura geométrica consonante se convierte en la estructura física del edificio: su pureza formal se entiende como garantía de estabilidad estructural.

Habiendo producido esta estructura básica, el arquitecto elabora a continuación un diseño acabado que conserva su pureza. Cualquier desviación del orden estructural, cualquier impureza, se entiende como amenaza frente a los valores formales representados por la armonía, la unidad y la estabilidad, y por tanto se aísla de ella, tratándolo como puro ornamento. La arquitectura es una disciplina conservadora que produce formas puras protegiéndolas de la contaminación.

Los proyectos de esta exposición representan una sensibilidad diferente, en la que el sueño de la forma pura ha sido alterado. La forma se ha contaminado. El sueño se ha convertido en una especie de pesadilla.

Es esa habilidad para alterar nuestras ideas sobre la forma lo que hace que estos proyectos sean deconstructivos. No es que deriven de la modalidad filosófica contemporánea llamada «deconstrucción».

Fig. 2. SITE. Local expositor de Best Products. Arden Fair Mall. Sacramento, California, 1977

Fig. 3. Gordon Matta-Clark, Splitting: Four Corners, 1974

Fig. 4. Hiromi Fujii. Centro Ushimado Internacional del Festival de Arte. Ushimado, Japón, 1984

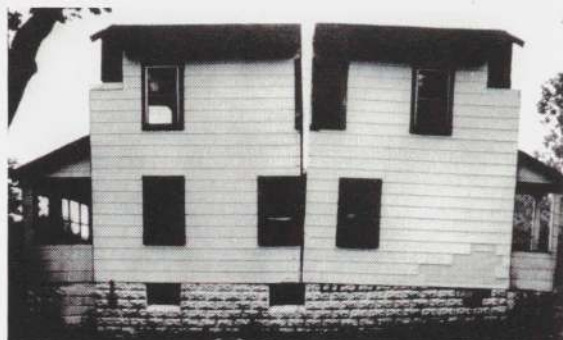
Fig. 5. Peter Eisenman. Castillos de Romeo y Julieta. Bienal de Venecia, 1985

No son una aplicación de teoría deconstructiva. Más bien emergen de la tradición arquitectónica y exhiben ciertas cualidades deconstructivas.

La deconstrucción en sí misma, sin embargo, se confunde a menudo con el desmontaje de

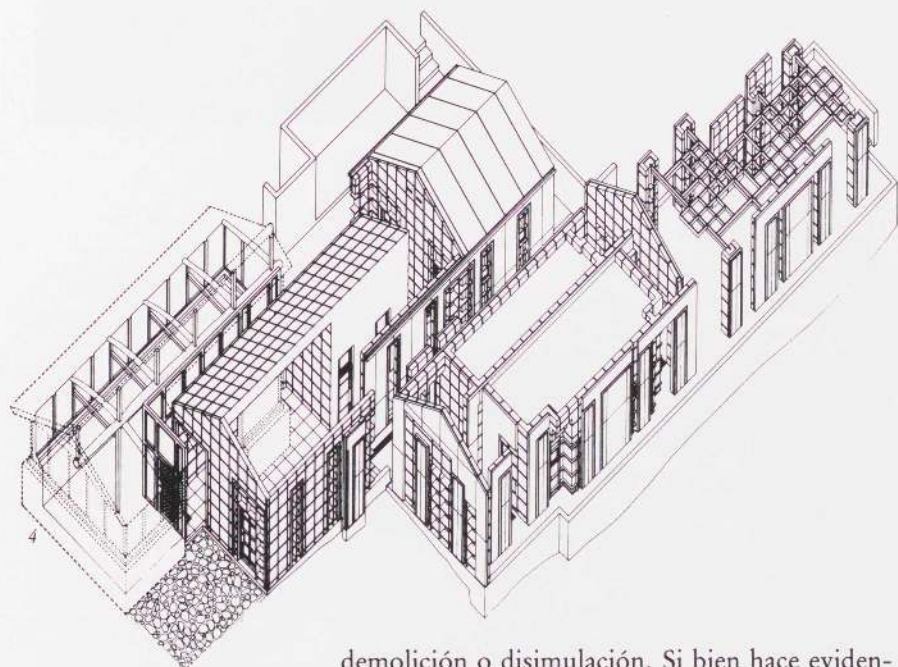


2



3

construcciones. Consecuentemente, cualquier diseño arquitectónico provocador que parezca deshacer la estructura —ya sea por medio de la simple ruptura de un objeto (figs. 2, 3) o de la compleja incorporación de un objeto a un *collage* de trazas (figs. 4, 5)— ha sido llamado deconstructivo. Estas estrategias han producido algunos de los proyectos más formidables de los últimos años, pero son sólo simulaciones de la obra deconstructiva dentro de otras disciplinas, ya que no explotan la condición exclusiva del objeto arquitectónico. La deconstrucción no es



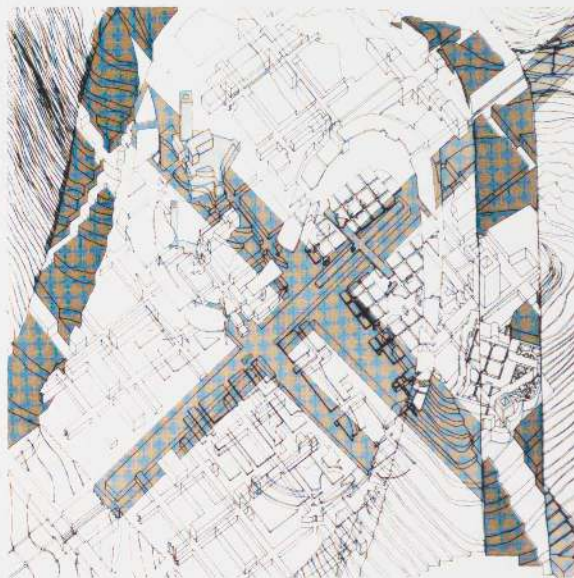
4

demolición o disimulación. Si bien hace evidentes ciertos fallos estructurales dentro de estructuras aparentemente estables, estos fallos no llevan al colapso de la estructura. Por el contrario, la deconstrucción obtiene toda su fuerza de su desafío a los valores mismos de la armonía, la unidad y la estabilidad, proponiendo a cambio una visión diferente de la estructura: en ella los

fallos son vistos como inherentes a la estructura. No pueden ser eliminados sin destruirla. Son, de hecho, estructurales.

Un arquitecto deconstructivo no es por tanto aquel que desmonta edificios, sino el que localiza los dilemas inherentes dentro de ellos. El arquitecto deconstructivo deja de lado las formas puras de la tradición arquitectónica e identifica los síntomas de una impureza reprimida. La impureza la hace manifiesta por medio de una mezcla de suave convencimiento y violenta tortura: la forma es sometida a un interrogatorio.

Para ello, cada proyecto utiliza estrategias formales desarrolladas por la vanguardia rusa de principios del siglo XX. El constructivismo ruso constituyó un hito clave en el que la tradición arquitectónica fue tan radicalmente torcida que se abrió en ella una fisura a través de la cual ciertas posibilidades arquitectónicas inquietantes fueron visibles por primera vez. El pensamiento tradicional sobre la naturaleza del objeto arqui-



5

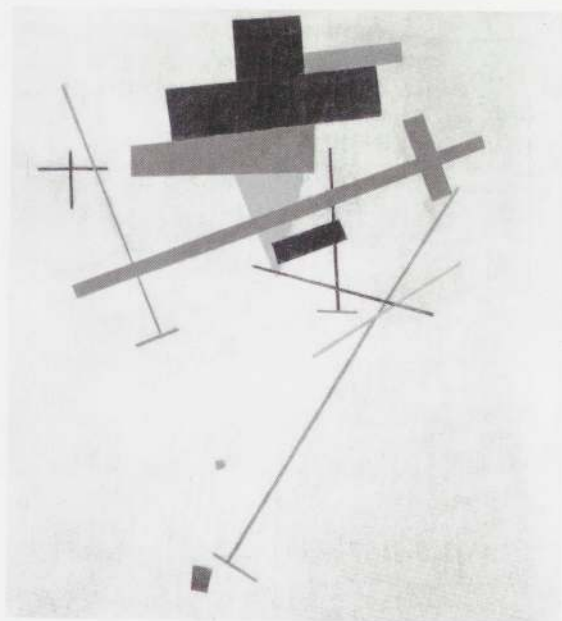
tectónico fue puesto en duda. Pero aquella posibilidad radical no fue recogida entonces. La herida en la tradición no tardó en cerrarse, dejando sólo una leve cicatriz. Estos proyectos vuelven a abrirla.

La vanguardia rusa significó un reto para la tradición al romper las reglas clásicas de la composición, en las que la relación equilibrada y jerárquica entre las formas crea un todo unificado. Las formas puras se utilizaban ahora para producir composiciones geométricas «impuras» y torcidas. Tanto los suprematistas, liderados por Malevitch, como los constructores de obras tridimensionales, principalmente Tatlin, situaban

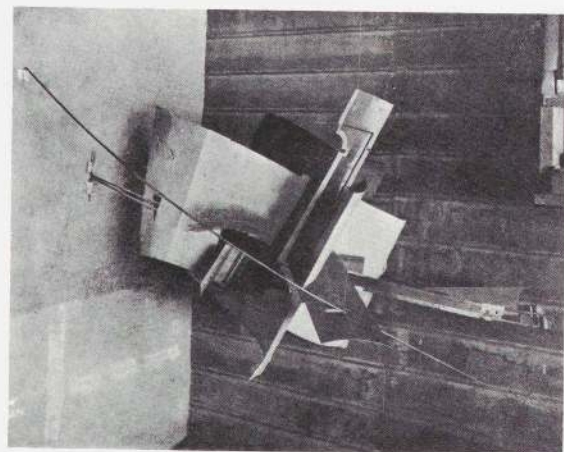
formas simples en conflicto para producir una geometría inestable e intranquila (figs. 6, 7). No había un solo eje o jerarquía de formas sino un nido de ejes y formas en competencia y en conflicto. En los años anteriores a la revolución de 1917 esta geometría se hizo crecientemente irregular.

En los años que siguieron a la revolución, la vanguardia progresivamente fue rechazando las artes tradicionales por considerarlas un escape de la realidad social, pero sin embargo, se dedicaron a la arquitectura precisamente por ser inherentemente funcional y no poder ser separada de la sociedad. Entendieron la arquitectura como un arte pero con suficiente base en la función como para poder ser utilizada en el avance hacia las metas revolucionarias; ya que la arquitectura está tan imbricada con la sociedad, la revolución social requería una revolución arquitectónica. Se iniciaron investigaciones sobre el posible uso del arte pre-revolucionario como base para estructuras radicales. Las formas, que se habían levantado a partir de los dibujos iniciales, se convirtieron en relieves y geometrías inestables que se multiplicaron hasta crear un nuevo tipo de espacio interior (fig. 8), pareciendo estar a punto de convertirse en arquitectura. El monumento de Tatlin (fig. 9), en el que las formas geométricas puras se ven atrapadas en un marco retorcido, parecía anunciar una revolución en la arquitectura. De hecho, y por un período de tiempo, se esbozó una serie de diseños avanzados. En la emisora de radio de Rodchenko, por ejemplo (fig. 10), las formas puras han atravesado el marco estructural, modificándolo y modificándose a sí mismas. En el proyecto de viviendas comunales de Krinskii (fig. 11), el marco se ha desintegrado por completo; las formas ya no tienen relación estructural y parecen producto de una explosión.

Pero todas estas estructuras radicales nunca se construyeron. Se produjo un importante cambio ideológico. A medida que los constructivistas se comprometían más con la arquitectura, la inestabilidad de sus obras pre-revolucionarias iba desapareciendo. El conflicto de formas, que definía las primeras obras, se fue gradualmente resolviendo. Los montajes inestables de formas en conflicto se convirtieron en montajes maquinistas de formas en armoniosa cooperación para la consecución de metas específicas. En el Palacio del Trabajo de los Vesnin, obra canónica del constructivismo que fue loada como inauguradora de una nueva era en la arquitectura, la geo-



6



7

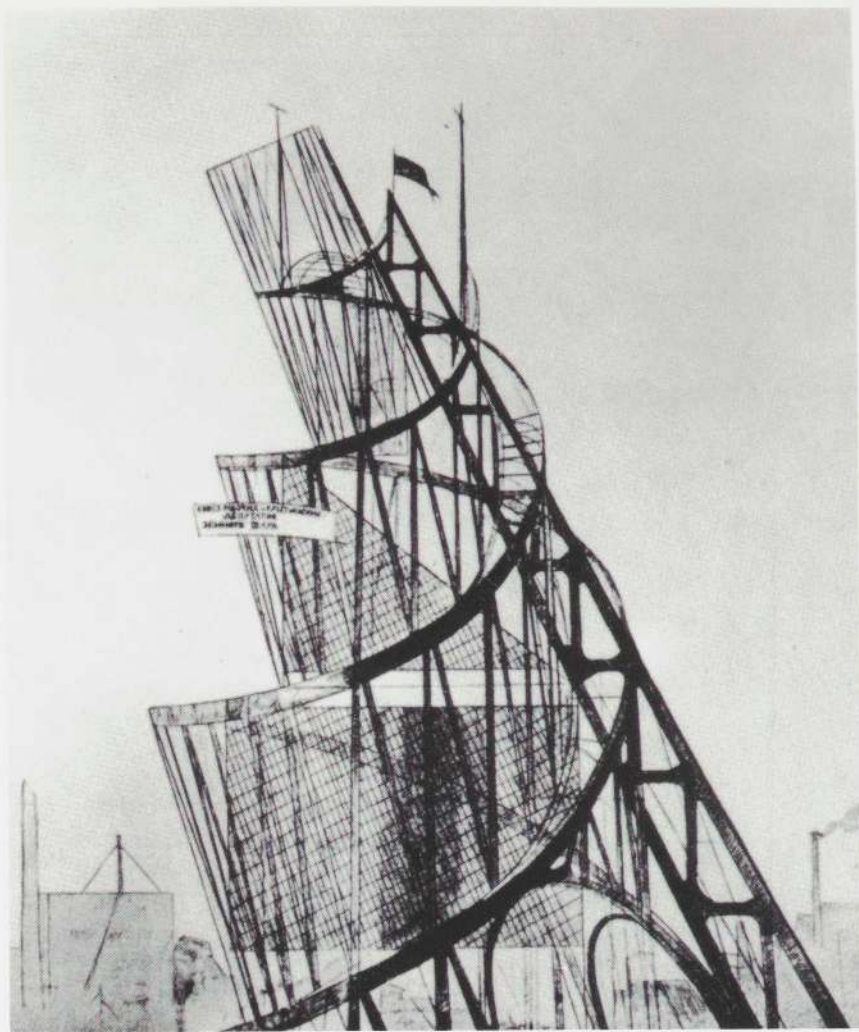


8

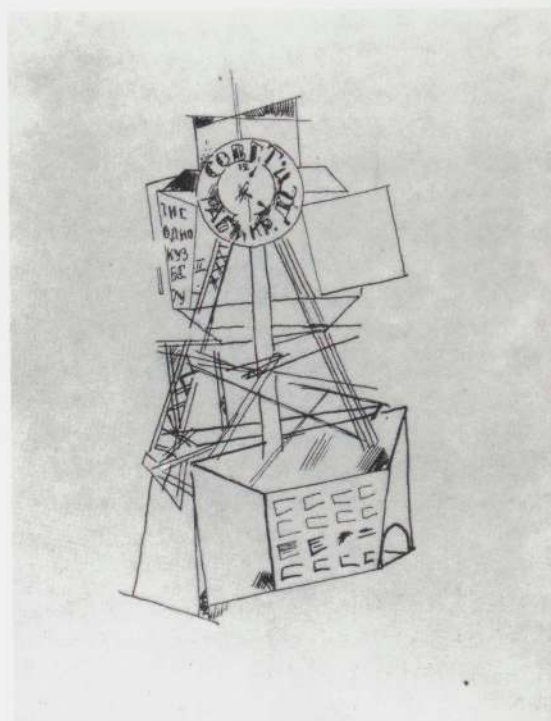
Fig. 6. Kasimir Malevich, Pintura suprematista, 1915-1916, óleo sobre tela, 49 x 44,5 cm. Wilhelm-Hack Museum, Ludwigshafen am Rhein, República Federal Alemana

Fig. 7. Vladimir Tatlin, Relieve de esquina, 1914-1915. Hierro, aluminio, zinc, pintura. Paradero desconocido

Fig. 8. Interior del Café Pittoresque, Moscú, 1917. Decoración de Georgii Yakulov, Aleksandr Rodchenko, Vladimir Tatlin y otros



9

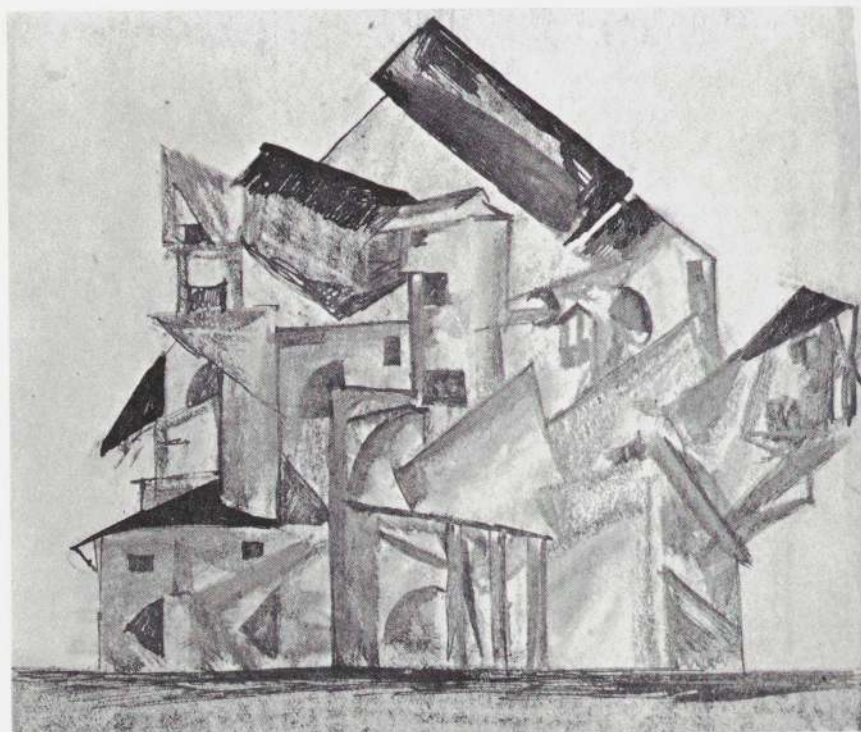


10

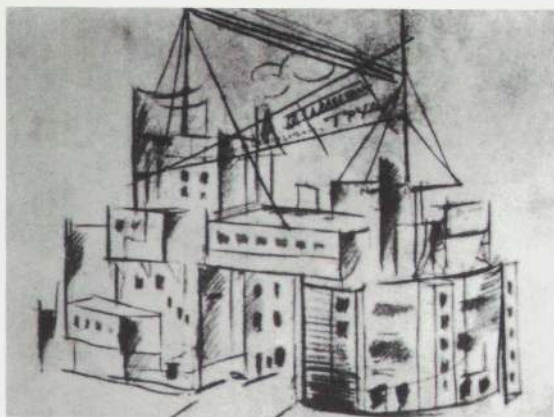
Fig. 9. Vladimir Tatlin. Proyecto para un monumento a la Tercera Internacional, 1919

Fig. 10. Aleksandr Rodchenko. Diseño experimental para una emisora de radio, 1920

Fig. 11. Vladimir Krinskii. Diseño experimental para viviendas comunales, 1920



11

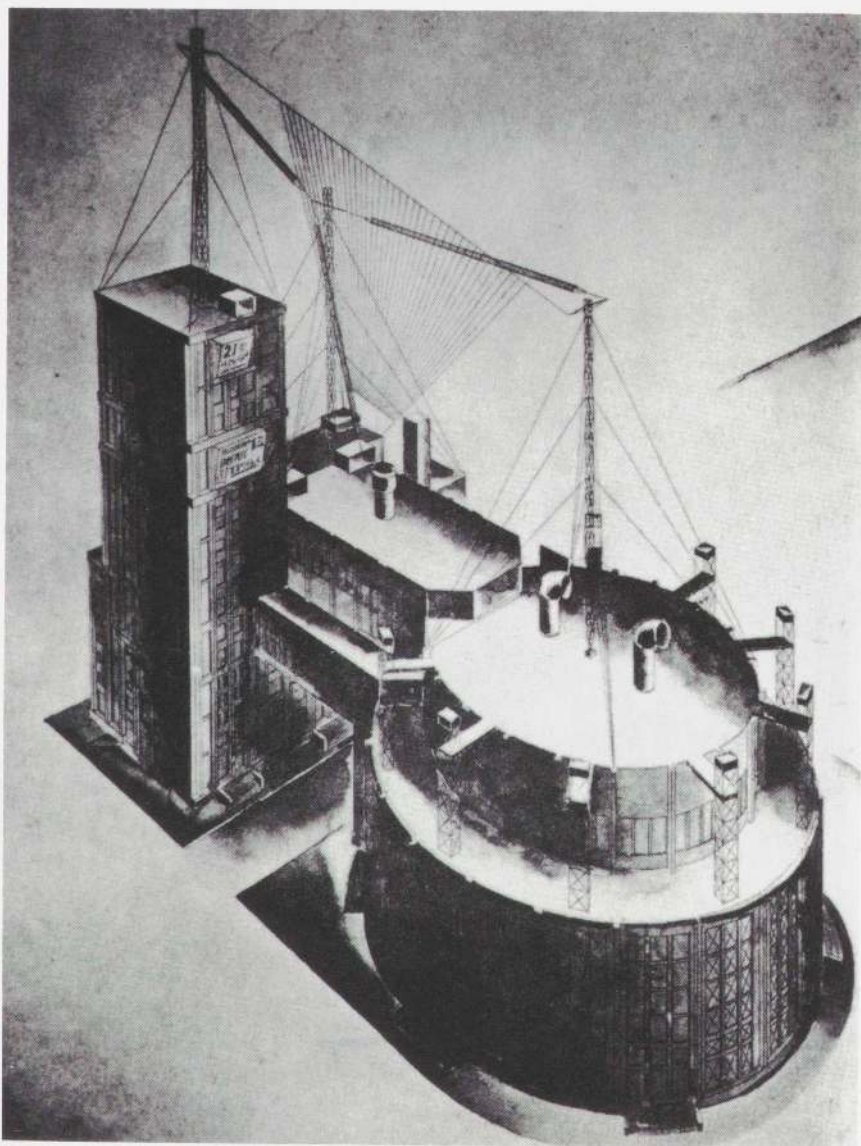


12

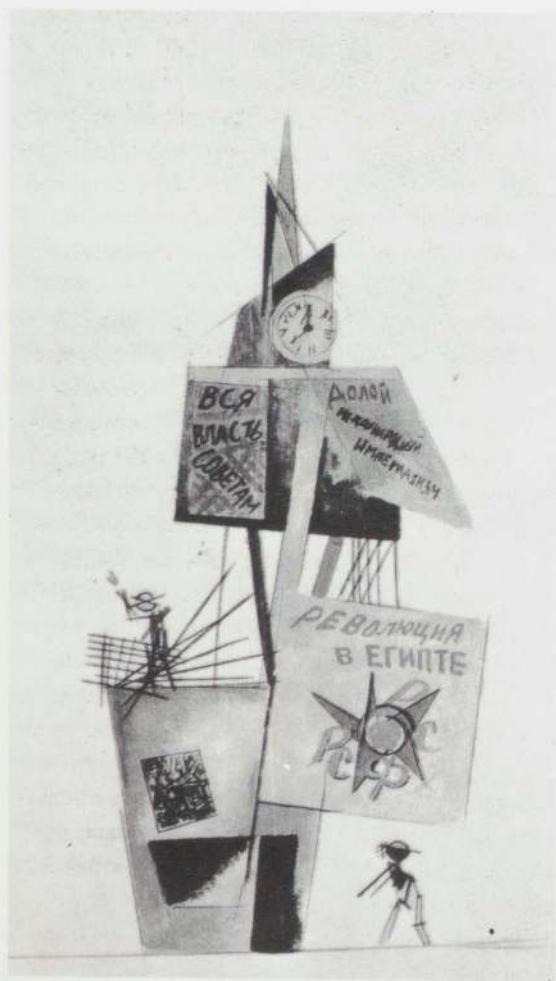
Fig. 12. Hermanos Vesnin. Proyecto para un Palacio del Trabajo; boceto preliminar de un proyecto presentado a concurso, 1922-23

Fig. 13. Hermanos Vesnin. Proyecto para un Palacio del Trabajo; diseño definitivo, 1923

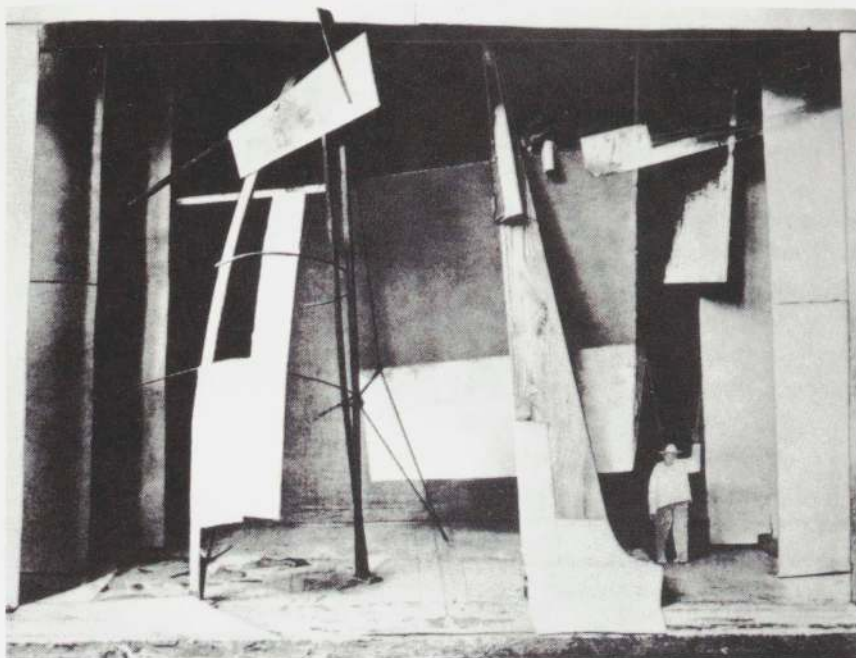
Fig. 14. Aleksandr Rodchenko. Diseño de un quiosco de prensa, 1919



13

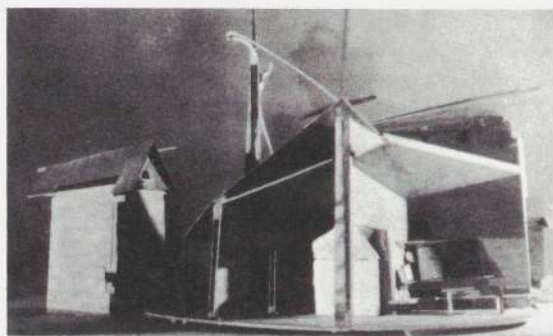


14



15

Fig. 15. Vladimir Tatlin. Maqueta de la escenografía para el drama en verso Zangezi, de Velimir Khlebnikov, representado en el Museo de Cultura Artística, Petrogrado, 1923



16

Fig. 16. Vladimir Tatlin. Maqueta de la escenografía para la obra de Aleksandr Ostrovsky, El Actor cómico del siglo XVII, representada en el Teatro de Arte de Moscú, 1935

Fig. 17. Iakov Chernikhov. Escenografía Teatral Constructiva (ilustración de su libro La construcción de las formas arquitectónicas y maquinistas, Leningrado, 1931)



17

metría que identifica las primeras obras sólo está presente en los cables superiores (fig. 12). E incluso allí se suaviza aún más al pasar de un boceto preliminar al diseño definitivo (fig. 13), en el que la peligrosa fantasía se ha convertido en segura realidad. En el boceto las líneas de los cables entrecrocaban y los volúmenes básicos están distorsionados. Pero en el diseño final los volúmenes se han purificado —se han hecho suaves, clásicos— y los cables convergen todos siguiendo un único, jerárquico y vertical movimiento. Toda la tensión del primer boceto se resuelve en un único eje: la geometría sin dirección se pone en fila. El proyecto sólo contiene vestigios de los estudios pre-revolucionarios: aquella obra primera se ha convertido aquí en un mero ornamento aplicado sobre el tejado de una composición clásica de formas puras. La estructura inferior permanece inalterada.

La inestabilidad había sido marginada. De hecho, sólo tuvo oportunidad de desarrollarse completamente en las formas de arte tradicionalmente consideradas marginales —escenografías teatrales, decoraciones callejeras, tipografías, fotomontajes y diseño de ropa (figs. 14-18)— artes que no tienen las restricciones estructurales y funcionales de la construcción.

La vanguardia rusa no tuvo impedimentos puramente políticos o tecnológicos para construir sus estudios iniciales. Tampoco abandonó el espíritu de su obra primera. Más bien, la inestabilidad de la obra pre-revolucionaria nunca había sido propuesta como posibilidad estructural. Aquella obra no tenía como preocupación la desestabilización de la estructura. Por el contrario, se preocupaba de la pureza fundamental de la estructura. Su geometría irregular se entendía como una relación dinámica entre formas que flotaban en el espacio más que como una condición estructural inestable intrínseca a las formas mismas. La pureza de las formas individuales nunca fue cuestionada; nunca se había manipulado su estructura interna. Pero, en su intento de convertir los primeros experimentos formales en estructuras arquitectónicas retorcidas, Tatlin, Rodchenko y Krinskii transformaron el dinamismo en estabilidad. Sus diseños constituyen por tanto una aberración, una posibilidad extrema más allá del espíritu de las primeras obras. La arquitectura constructivista más estable de los Vesnin, paradójicamente, mantenía ese espíritu, la preocupación por la pureza estructural, precisamente protegiendo la forma de la amenaza de la inestabilidad. Como consecuencia, no fue capaz de alterar la condición tradicional del objeto arquitectónico.

La arquitectura se mantuvo en su papel tradicional. En este sentido, el proyecto de vanguardia radical fracasó en el campo de la arquitectura. Hay estrategias formales posibles dentro de la arquitectura que transforman su condición fundamental; tales transformaciones se produjeron en otras artes, pero no en la arquitectura. Tan sólo hubo un giro estilístico, e incluso el nuevo estilo pronto sucumbió frente al del movimiento moderno, que se desarrollaba de forma paralela en la misma época. La vanguardia rusa se vio corrompida por la pureza del movimiento moderno.

El movimiento moderno intentó una purificación de la arquitectura al desnudar de todo ornamento la tradición clásica, revelando la pureza sin más de la estructura funcional subyacente. La pureza formal se asociaba con la eficiencia funcional. Pero el movimiento moderno estaba obsesionado por la funcionalidad estética elegante, y no por la compleja dinámica de la función misma. Más que utilizar los requerimientos específicos del programa funcional para generar el orden básico de sus proyectos, manipulaba la piel de las formas geométricas puras para significar el concepto general de la función. Al utilizar una estética maquinista producía un estilo funcionalista. Como los clásicos, articulaba la superficie de una forma de tal manera que marcaba su pureza. Restauraba la misma tradición de la que intentaba escapar, reemplazando la envolvente clásica con una moderna, pero sin transformar la condición fundamental del objeto arquitectónico. La arquitectura permanecía como agente estabilizador.

Cada uno de los proyectos de esta exposición explora la relación entre la inestabilidad de la primera vanguardia rusa y la estabilidad del tardo-moderno. Cada proyecto emplea la estética del tardo-moderno si bien la casa con la geometría radical de la obra pre-revolucionaria. Dan una mano del frío barniz del International Style sobre las formas ansiosamente conflictivas de la vanguardia. Al localizar la tensión de aquellas primeras obras bajo la piel de la arquitectura moderna, irritan a la modernidad desde dentro, distorsionándola con su propia genealogía.

No necesariamente trabajan con las fuentes constructivistas de forma consciente. Más bien, al dismantelar la tradición continua en la que el movimiento moderno participó, utilizan inevitablemente las estrategias ensayadas por la vanguardia. No imitan caprichosamente el vocabulario de los rusos; la cuestión es que fueron los

rusos los que descubrieron las configuraciones geométricas que pueden ser utilizadas para desestabilizar la estructura, y que estas configuraciones pueden ser encontradas reprimidas dentro del tardo-moderno.

El uso del vocabulario formal del constructivismo no es por tanto un juego historicista que hábilmente extrae las obras de la vanguardia de su entorno social de alta carga ideológica, tratándolas tan sólo como objetos estéticos. La verdadera estetización de las primeras investigaciones formales se produjo cuando la vanguardia misma las convirtió en ornamentales más que estructurales. Los proyectos de esta exposición, sin embargo, sí que hacen aquellas primeras incursiones estructurales, devolviéndolas así a su medio social.

Pero esto no implica solamente el ampliar los relieves o hacer versiones tridimensionales de los primeros dibujos. Estos proyectos no obtienen su fuerza del empleo de formas conflictivas. Ello solamente sirve de escenografía para una más fundamental subversión de la tradición arquitectónica. La estética se emplea tan sólo para explotar una posibilidad aún más radical, que la vanguardia rusa hizo posible pero que no aprovechó. Si los proyectos en cierta manera completan la tarea, al hacerlo también la transforman: le dan la vuelta al constructivismo. Este giro es el «de» de «de-constructivista». Los proyectos pueden ser llamados deconstructivistas porque, si bien arrancan del constructivismo, constituyen una desviación radical de él.

Todo ello lo consiguen explotando la aberración en la historia de la vanguardia, el breve episodio de alrededor de 1918-1920, en el que se propusieron los diseños arquitectónicos retorcidos. La geometría irregular nuevamente se entiende como una condición estructurada más que como una estética formal dinámica. Ya no se produce simplemente por medio del conflicto entre formas puras. Ahora se produce dentro de las formas. Las formas mismas son infiltradas con la característica geometría sesgada, y así distorsionadas. De esta manera, la tradicional condición del objeto arquitectónico se ve radicalmente alterada.

Esta alteración no es el resultado de una violencia externa. No es una fracturación, ni un corte, ni una fragmentación, ni una perforación. El alterar una forma desde el exterior con esos medios no es amenazar la forma, sólo dañarla. El daño produce un efecto decorativo, una estética del peligro, una representación casi pintoresca del riesgo, pero no una amenaza tangible. En cambio, la arquitectura deconstructivista altera las formas desde dentro. Pero ello no significa que la geometría retorcida se haya convertido en una nueva forma de decoración de inte-

Fig. 18. El Lissitzky. Sin título, 1924-1930. Grabado de gelatina-plata, 16,1 x 11,8 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York; donación de Shirley C. Burden y David H. McAlpin (intercambio)

riores. No es una simple ocupación de un espacio definido por una figura ya existente. La alteración interna se ha incorporado de hecho a la estructura interna, a la construcción. Es como si una especie de parásito hubiese infectado la forma, distorsionándola desde dentro.

El proyecto de remodelación de un ático presentado en esta exposición (ilustraciones pp. 85-89), por ejemplo, es claramente una forma que ha sido distorsionada por un organismo extraño, un animal retorcido y disruptivo que atraviesa la esquina. Un relieve retorcido infecta la caja ortogonal. Es un monstruo esquelético que rompe los elementos de la forma en su lucha emergen-



18

te. Liberada de las familiares ataduras de la estructura ortogonal, la cubierta se parte, se rasga y se retuerce. La distorsión es especialmente inquietante porque parece pertenecer a la forma, formar parte de ella. Parece como si siempre hubiese estado allí latente, hasta que el arquitecto la ha liberado: el extraño que emerge de las escaleras, de las paredes y del plano de la cubierta —y no de una fisura o de un oscuro rincón— toma su forma de los mismos elementos que definen el volumen básico del ático. El extraño es una excrecencia de la misma forma que está violando.

La forma es en sí misma distorsionante. Sin embargo, esta distorsión interna no destruye la

forma. De alguna extraña manera, la forma permanece intacta. Es ésta una arquitectura de ruptura, dislocación, deflexión, desviación y distorsión, más que de demolición, desmontaje, decadencia, descomposición o desintegración. Desplaza a la estructura más que destruirla.

Lo que en última instancia es más inquietante de esta clase de obras es el que la forma no sólo sobrevive a la tortura, sino que parece resultar fortalecida con ella. Quizás la forma está incluso producida por esa tortura. Es confuso el determinar lo que va primero, si el anfitrión o el parásito. A primera vista la diferencia entre la forma y su distorsión ornamental parece clara, pero al examinarlas más cuidadosamente, la línea que las divide parece romperse. A medida que observamos más cuidadosamente, se hace menos claro el punto en que acaba la forma perfecta y empieza su imperfección; parecen estar inseparablemente enmarañadas. No puede dibujarse una línea entre ellas. No puede liberarse a la forma mediante ninguna técnica quirúrgica; no es posible una incisión limpia. Extirpar el parásito sería matar al anfitrión. Forman una entidad simbiótica.

Esto produce un sentimiento de inquietud, de intranquilidad, al desafiar el sentido de identidad estable y coherente que asociamos a la forma pura. Es como si la perfección siempre hubiese contenido la imperfección, como si siempre hubiese tenido ciertas taras congénitas no diagnosticadas que empiezan ahora a hacerse visibles. La perfección es en secreto monstruosa. Torturada desde dentro, la forma aparentemente perfecta confiesa su crimen, su imperfección.

Esta sensación de dislocación ocurre no sólo en la forma de estos proyectos. Ocurre también entre estas formas y su contexto.

En los últimos años, la asociación moderna de la responsabilidad social con el programa funcional ha sido sucedida por una preocupación por el contexto. Pero el contextualismo ha sido utilizado como excusa para la mediocridad, para el tonto servilismo frente a lo familiar. Ya que la arquitectura deconstructivista busca lo extraño dentro de lo familiar, desplaza al contexto más que doblegarse frente a él. Los proyectos de esta exposición no ignoran el contexto; no son anti-contextuales. Más bien, cada uno de ellos hace en él intervenciones muy específicas.

Lo que los hace inquietantes es la manera en la que encuentran lo extraño escondido de antemano en el contexto familiar. Con su intervención, los elementos del contexto se hacen extraño. En uno de los proyectos, las torres son aba-

tidas sobre sus costados, mientras que en otros los puentes se levantan para convertirse en torres, los elementos subterráneos hacen erupción desde la tierra y flotan sobre la superficie, o los materiales más comunes súbitamente se hacen exóticos. Cada proyecto activa una parte del contexto de manera de alterar el resto de él, extrayéndole propiedades rupturistas hasta entonces ocultas, que se convierten en protagonistas. Cada una de ellas adquiere entonces una presencia misteriosa, ajena al contexto del que procede, extraña y a la vez familiar: una especie de monstruo dormido que se despierta en medio de la cotidianeidad.

Esta alteración provoca una complicada resonancia, entre el interior alterado de las formas y su alteración del contexto, que cuestiona el papel de las paredes que definen esa forma. La división entre el interior y el exterior se ve radicalmente alterada. La forma ya no divide simplemente un interior de un exterior. La geometría demuestra ser mucho más retorcida: la sensación de estar delimitado, ya sea por un edificio o por una habitación, se ve alterada. Pero no simplemente por la eliminación de las paredes; el cerramiento de las paredes no se cambia simplemente por la moderna planta libre. Esto no es libertad, liberación, sino estrés; no es relajación sino más tensión. Las paredes se abren, pero de forma ambigua. No hay simples ventanas, aberturas regulares que perforan una pared sólida; más bien, la pared es torturada, partida y doblada. Ya no es un elemento que da seguridad al dividir lo familiar de lo que no lo es, el interior del exterior. Toda la condición de envolvente se hace añicos.

Si bien la arquitectura deconstructivista amenaza así esa fundamental propiedad de los objetos arquitectónicos, no constituye una vanguardia. No es una retórica de lo nuevo. Más bien expone lo extraño que se esconde en lo tradicional. Es el choque de lo antiguo.

Explota la debilidad de la tradición para alterarla más que para superarla. Como la vanguardia moderna, pretende ser inquietante, alienante. Pero no desde la retaguardia de la vanguardia, no desde los márgenes. Más bien ocupa, y altera, el centro. Esta obra no es fundamentalmente distinta de las antiguas tradiciones que cuestiona. No abandona la tradición. Más bien habita el centro de la tradición para demostrar que la arquitectura está siempre infectada, que la forma pura siempre ha estado contaminada. Al habitar completamente la tradición, obedeciendo

su lógica interna más rigurosamente que nunca, estos arquitectos descubren ciertos dilemas dentro de la tradición que aquellos que pasan sonámbulos por ella no aciertan a vislumbrar.

La arquitectura deconstructivista por tanto plantea problemas tanto en el centro como en los márgenes, tanto a la mayoría conservadora como a los flecos radicales de la profesión arquitectónica. Ninguno de ellos pueden apropiarse de estas obras. No pueden ser simplemente imitadas por los marginales, ya que demandan un conocimiento íntimo de las interioridades de la tradición, y por tanto complicidad con ellas. Pero tampoco pueden ser hechas propias por el centro; no pueden ser asimiladas tan fácilmente. Invitan al consumo empleando formas arquitectónicas tradicionales —tentando a la profesión a tragárselas tal cual— pero, al infectar esas formas, siempre producen un tipo de indigestión. Es en ese momento de resistencia crítica que adquieren toda su fuerza.

Mucha obra arquitectónica supuestamente radical de los últimos años se ha autoneutralizado al mantenerse en una posición marginal. Se han desarrollado proyectos brillantemente conceptuales, con un aspecto quizás más radical que los de esta exposición pero sin su misma fuerza, ya que no confrontan el centro de la tradición: se marginan a sí mismos al excluir la construcción. No se enfrentan con la arquitectura, sino que hacen sofisticadas glosas de ella. Producen una especie de comentario sobre la construcción sin entrar a construir. Tales dibujos llevan el estigma de la desconexión de las vanguardias históricas. Habitan los márgenes, el frente, la frontera. Son proyecciones del futuro, mundos nuevos, fantasías utópicas.

En contraste, la obra presentada en esta exposición no es una proyección del futuro ni una simple remembranza historicista del pasado. Más bien es un intento de meterse bajo la piel de la tradición viva, irritándola desde dentro. La arquitectura deconstructivista encuentra las fronteras, los límites de la arquitectura, agazapados dentro de las formas cotidianas. Encuentra un territorio nuevo dentro de los objetos antiguos.

Esta obra conlleva el tipo de subversión que habitualmente se considera posible sólo en los dominios distanciados de la realidad de las formas construidas. Los proyectos son radicales precisamente porque no se juegan en los santuarios del dibujo, de la teoría, o de la escultura. Habitan el reino de la construcción. Algunos han sido contruidos, otros se construirán, y otros

no serán nunca llevados a la realidad, pero todos son construibles; todos ellos están dirigidos a ser contruidos. Desarrollan una coherencia arquitectónica al enfrentarse a los problemas básicos de la construcción —la estructura y la función— si bien de forma poco convencional.

En cada uno de los proyectos, la estructura tradicional de planos paralelos —apilados horizontalmente a partir del plano del suelo y contenidos en una forma regular— se retuerce. El marco está entregirado. Incluso el plano del suelo está entregirado. Se cuestiona la forma pura llevando la estructura hasta sus límites, pero no más allá de ellos. La estructura se agita pero no se cae; sólo se la lleva al punto en que empieza a ser inquietante. La obra produce una sensación de desasosiego cuando los suelos y las paredes empiezan a moverse de forma desconcertante, tentándonos a fiarnos de algo que se acerca a los bordes. Pero si estas estructuras producen una sensación de inseguridad, no se debe a su fragilidad. Son edificios extremadamente sólidos. Lo que sucede es que la solidez se organiza de manera poco familiar, alterando nuestro común sentido de la estructura. Si bien son estructuralmente estables, al mismo tiempo son estructuralmente terroríficos.

Esta alteración del sentido tradicional de la estructura también altera el sentido tradicional de la función. Los modernos en su día argumentaron que la forma seguía a la función, y que las formas de eficiencia funcional necesariamente tenían una geometría pura. Pero su delineada estética no tomaba en cuenta la cualidad desordenada de los requerimientos funcionales reales. En la arquitectura deconstructivista, sin embargo, la ruptura de la forma pura resulta en una complejidad dinámica de condiciones concretas que es más congruente con la complejidad funcional. Más aún, las formas son alteradas primero, y sólo entonces dotadas de un programa funcional. La forma no sigue a la función, sino que la función sigue a la deformación.

A pesar de cuestionar las ideas tradicionales sobre la estructura, estos proyectos son rigurosamente estructurales. A pesar de cuestionar la retórica funcionalista del movimiento moderno, cada proyecto es rigurosamente funcional.

Para la mayoría de los arquitectos, este compromiso con la construcción es un giro reciente que ha cambiado completamente el tono de sus obras. Han dejado sus complejas abstracciones para enfrentarse a la materialidad de los proyectos contruidos. Este cambio le da a sus obras un fondo crítico. La obra crítica hoy en día sólo puede hacerse en el límite de lo construido; para comprometerse con su discurso, los arquitectos

tienen que comprometerse con la construcción; el objeto se convierte en el emplazamiento de toda inquietud teórica. Los teóricos se ven forzados a salir del santuario de la teoría, los prácticos se despiertan de su práctica sonámbula. Ambos se encuentran en el reino de la construcción, y se comprometen con objetos.

Esto no debe ser entendido como un rechazo de la teoría. Más bien indica que el papel tradicional de la teoría ha cambiado. Ya no es un reino abstracto que defiende y rodea los objetos, protegiéndolos de su examen por medio de su mistificación. La teoría arquitectónica generalmente rechaza un encuentro con el objeto. Se preocupa más de velar que de exponer los objetos. En estos proyectos, toda la teoría está presente en el objeto mismo: las proposiciones toman forma de objetos más que de abstracciones verbales. Lo que cuenta es la condición del objeto, no la teoría abstracta. De hecho la fuerza del objeto hace que la teoría que lo produjo sea irrelevante.

Consecuentemente, estos proyectos pueden ser considerados fuera de su contexto teórico habitual. Pueden ser analizados en términos estrictamente formales porque la condición formal de cada objeto lleva incluida toda su fuerza ideológica. Tal análisis sirve para acercar arquitectos altamente conceptuales a otros más pragmáticos. Se unen para producir objetos inquietantes que interrogan la forma pura, de tal manera que exponen la condición reprimida de la arquitectura.

Esto no quiere decir que formen parte de un nuevo movimiento. La arquitectura deconstructivista no es un «ismo». Pero tampoco son siete arquitectos independientes. Se trata de un peculiar punto de intersección entre arquitectos marcadamente diferentes que se mueven en direcciones diferentes. Los proyectos son sólo breves momentos en los programas independientes de los diferentes artistas. Claramente, se influyen mutuamente de formas muy complejas, pero no forman un equipo; son, a lo sumo, una alianza incómoda. Esta exposición trata tanto de la incomodidad como de la alianza. El episodio tendrá una vida corta. Los arquitectos continuarán sus caminos diferentes. Su obra no servirá para autorizar una cierta manera de hacer, un cierto tipo de objeto. Esto no es un nuevo estilo; los proyectos no comparten simplemente una estética. Lo que los arquitectos comparten es el hecho de que cada uno de ellos construye

edificios inquietantes explotando el oculto potencial de la modernidad.

La inquietud que estos edificios producen no es sólo perceptual; no es una respuesta personal frente a las obras, ni siquiera es un estado mental. Lo que está siendo alterado es un conjunto de presunciones culturales profundamente arraigadas que hay detrás de una cierta visión de la arquitectura, presunciones sobre el orden, la armonía, la estabilidad y la unidad. Sin embargo, esta alteración no deriva de, o resulta en, un cambio fundamental en la cultura. La inquietud no está producida por un nuevo espíritu del tiempo; no es que un mundo inquieto produzca una arquitectura inquieta. Ni siquiera es la angustia personal del arquitecto; no es una forma de expresionismo, el arquitecto no expresa nada con ello. El arquitecto sólo hace posible que la tradición se equivoque, que se deforme a sí misma. La pesadilla de la arquitectura deconstructivista habita el subconsciente de la forma pura más que el subconsciente del arquitecto. El arquitecto simplemente anula las inhibiciones formales tradicionales para liberar el cuerpo extraño. Cada arquitecto libera inhibiciones diferentes, de manera que subvierte la forma de maneras radicalmente distintas. Cada uno de ellos hace protagonista a un dilema diferente de la forma pura.

Al hacerlo producen una arquitectura sinuosa, una arquitectura escurridiza que se desliza de forma descontrolada de lo familiar a lo desconocido, hacia la extraña toma de conciencia de su propia naturaleza extraña; una arquitectura, finalmente, en la que la forma se distorsiona a sí misma para revelarse de nuevo. Los proyectos sugieren que la arquitectura siempre ha estado cuestionada por esta clase de enigmas, que son el origen de su fuerza y su deleite, y que son los que hacen posible su formidable presencia.

Mark Wigley

Director asociado de la Exposición



P R O Y E C T O S

Frank O. Gehry
Frank O. Gehry and Associates, Inc.

Nacido en Toronto, Canadá, 1929
Trabaja en Venice, California

Casa Gehry, Santa Mónica, California, 1978-1988

Primera fase, 1978

Asociado: Paul Lubowicki

Segunda fase, 1979

Asociado: Paul Lubowicki

Tercera fase, 1988

Asociada: Susan Narduli

Casa Familian, Santa Mónica, California, 1978

Asociados: John Clagett, C. Gregory Walsh

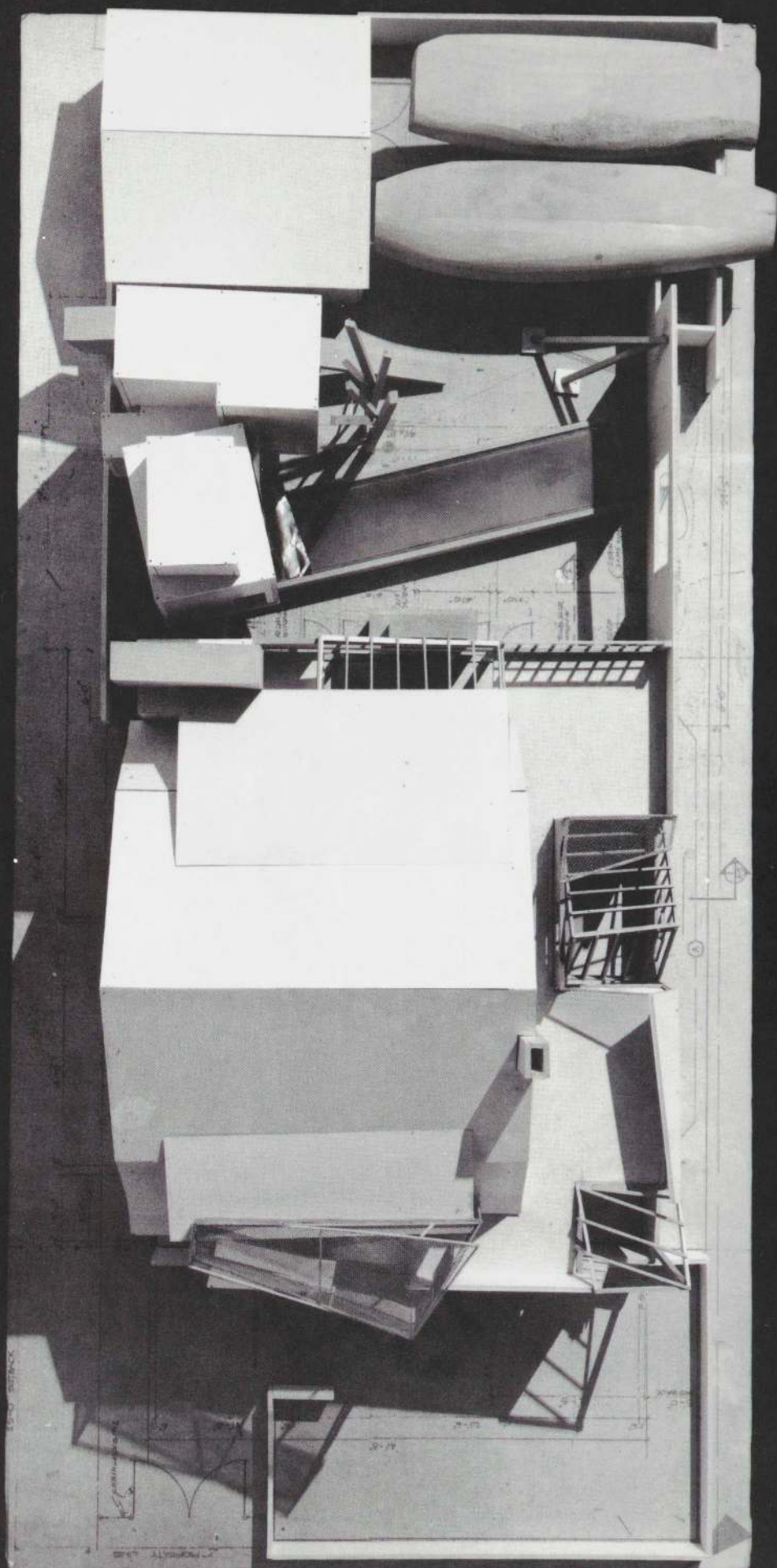
La casa Gehry es una remodelación, en tres fases, de un edificio suburbano existente. La casa original está ahora entrelazada con varios añadidos entrecruzados de estructuras conflictivas. Se ha visto severamente alterada por esos añadidos. Pero la fuerza de la casa le viene dada por la sensación de que los añadidos no fueron importados al lugar sino que surgieron del interior de la casa. Es como si la casa siempre hubiese contenido dentro de ella esas formas retorcidas.

En la primera fase (ils. 2-5), las formas buscan la salida desde el interior retorciéndose hacia el exterior. Un cubo inclinado (il. 3), por ejemplo, construido con la madera de la casa original, atraviesa la estructura, perforando las distintas capas de la casa. A medida que estas formas buscan el camino de salida, levantan la piel del edificio, dejando la estructura expuesta; crean una segunda piel que envuelve el frente y los lados del nuevo volumen, pero que se despegan en la pared trasera de la casa, quedando exenta como una escenografía de teatro. Al romper y atravesar la estructura, las formas se apoyan contra esta segunda piel, que finalmente les impide la escapada. Consecuentemente, la primera fase opera en el espacio existente entre la pared original y su piel desplazada. Este espacio es una zona conflictiva en la que las distinciones estables entre el interior y el exterior, entre el original y el añadido, entre la estructura y la fachada, son cuestionadas. La casa original se convierte en un extraño artefacto, atrapado y distorsionado por formas que han emergido de su interior.

En la segunda fase (ils. 6-9), la estructura de la pared trasera, que no está protegida por la piel, revienta y las planchas se caen del interior. La estructura se rompe casi literalmente. En la tercera fase (ils. 1, 10-12), el jardín trasero se llena de formas que parecen haberse escapado de la casa a través de una grieta en la pared trasera, que se cierra tras ellas. Estas formas son puestas en tensión al entregarlas tanto las unas respecto a las otras como éstas respecto a la casa. La casa Gehry se constituye en un extenso ensayo sobre la convulsa relación entre el conflicto interior de las formas y el conflicto entre ellas.

La casa Familian (ils. 13-21) se compone de una barra y un cubo. Dentro del cubo, otro cubo más pequeño se gira y retuerce. Como resultado de este conflicto interno, el cubo pequeño se rompe dentro del grande, permaneciendo su cara inferior como un plano de suelo suspendido dentro del cubo mayor mientras el resto busca un retorcido camino de salida a través del techo (il. 20). Este retorcimiento diagonal dentro del cubo también produce un puente que salta horizontalmente, atraviesa la piel, y cruza el espacio entre las dos formas, sirviendo de unión entre ellas.

Tanto el cubo como la barra se ven alterados, pero de forma diferente. La pared del extremo de la barra se ve desmembrada y se desliza hacia afuera, formando un balcón (il. 15), y en este proceso sus elementos se entregan horizontal y verticalmente. Pero, al contrario de lo que sucede en la subdivisión del cubo menor, esta no es una forma alterando otra forma en su interior. El volumen interno de la barra no se ve alterado. Toda la tensión está en las paredes que definen el volumen. Las paredes son sometidas a una tensión tal que se producen heridas en ellas: la pura y moderna piel blanca se rompe y luego se despelleja, exponiendo una estructura de madera inesperadamente retorcida. La forma pura se ve cuestionada de tal forma que revela su estructura girada y astillada.



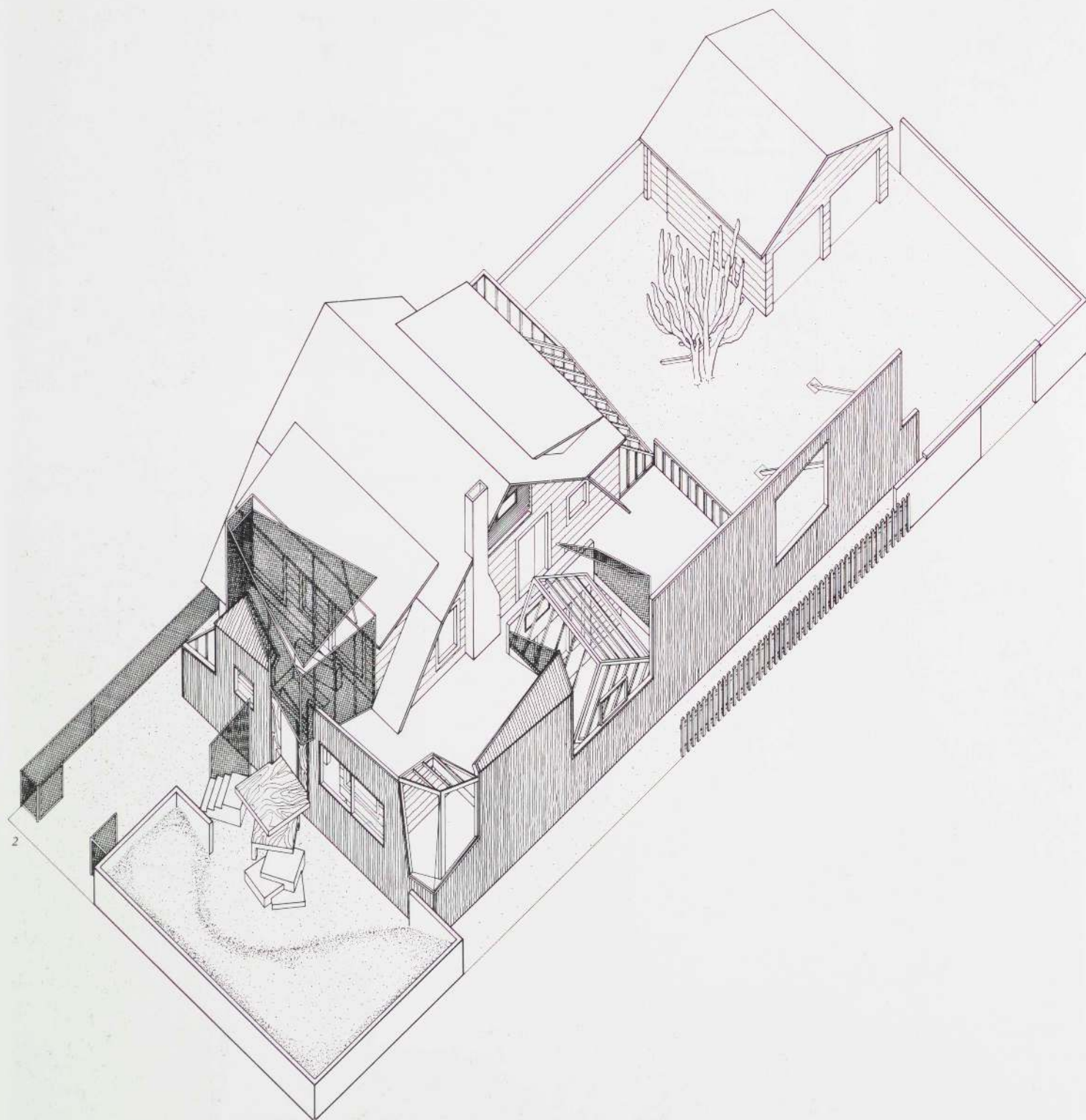
Casa Gehry

1. (Página anterior)

Maqueta, tercera fase

2. Axonométrica, primera fase

3-5. Maqueta, primera fase

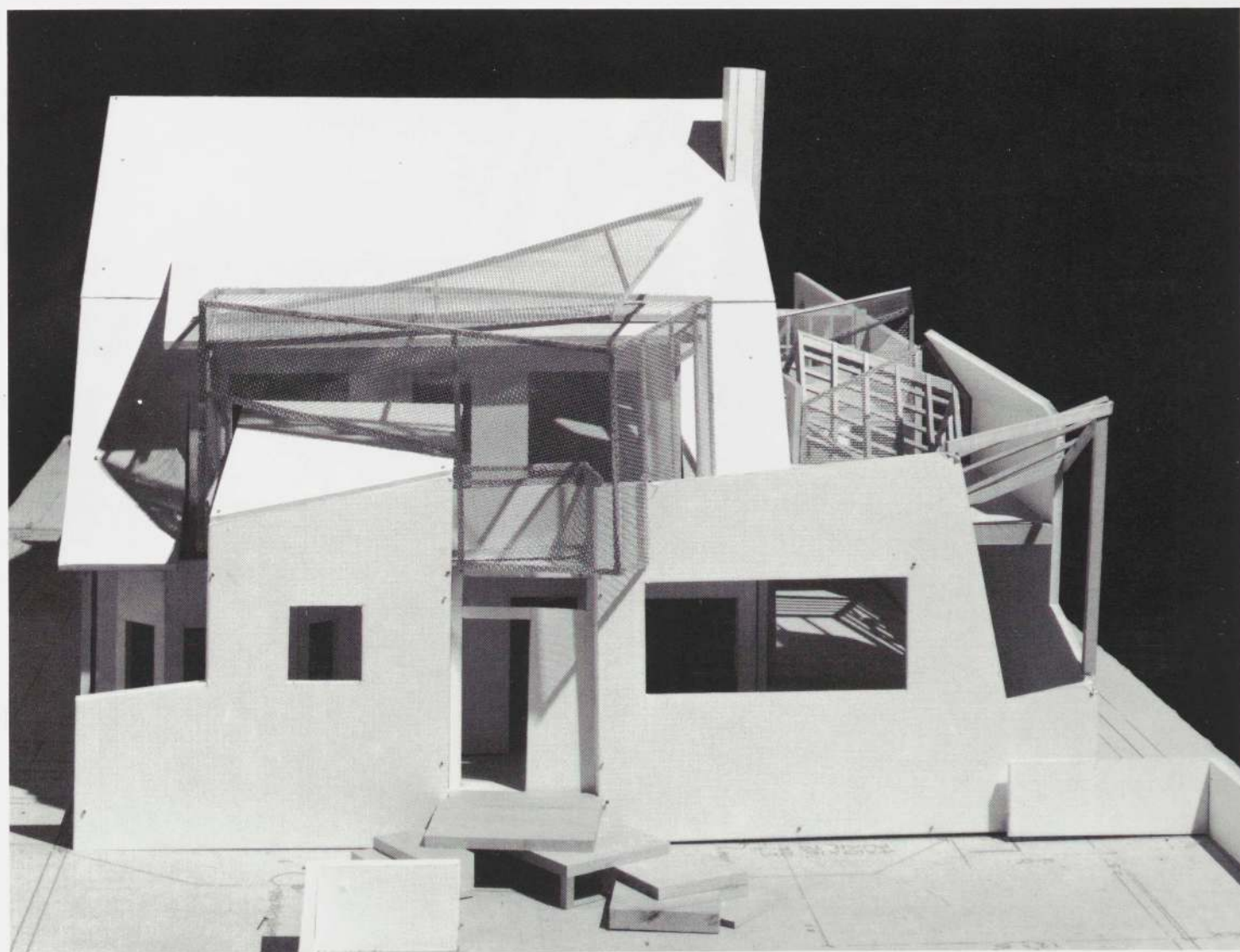




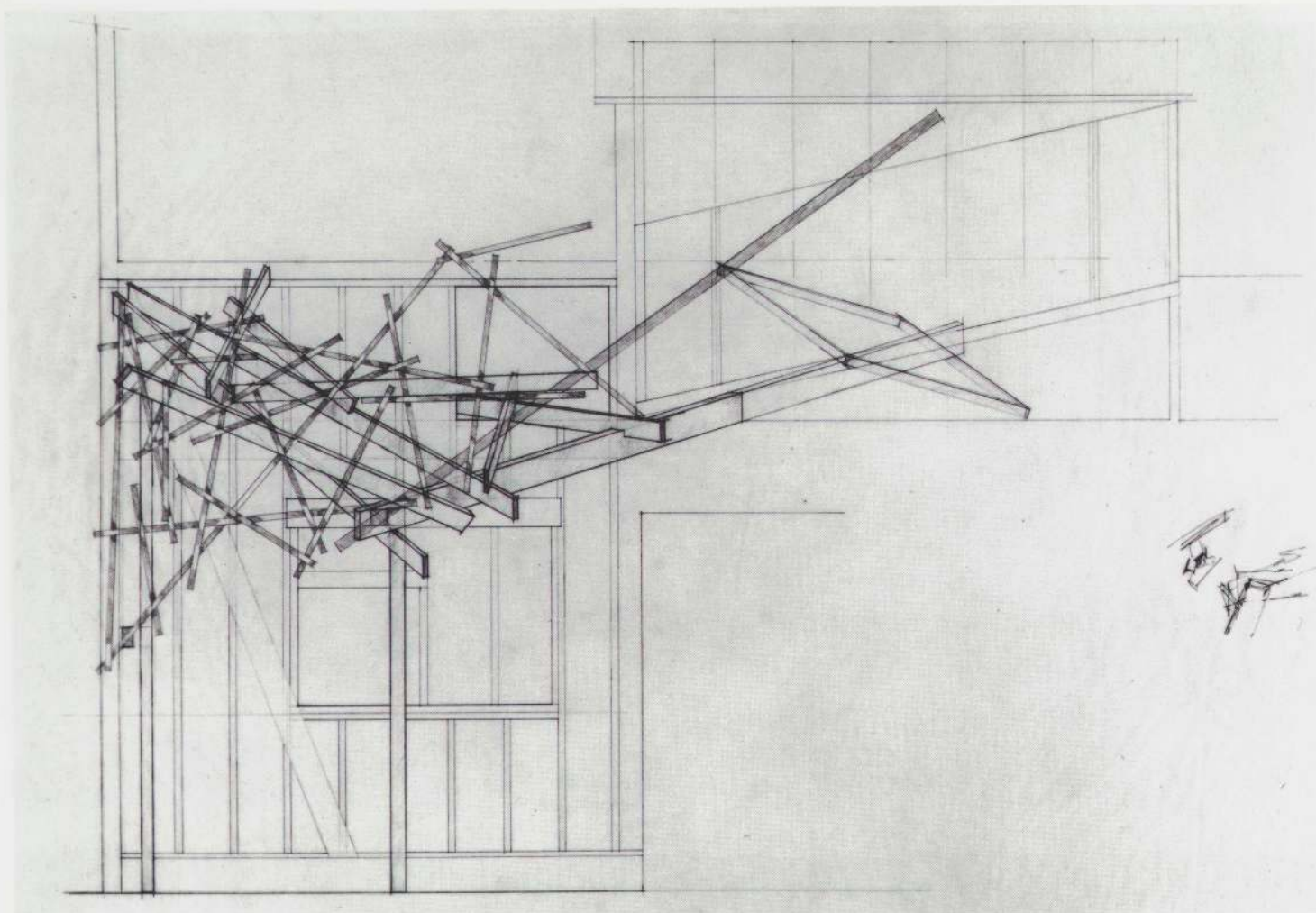
3



4



5



6

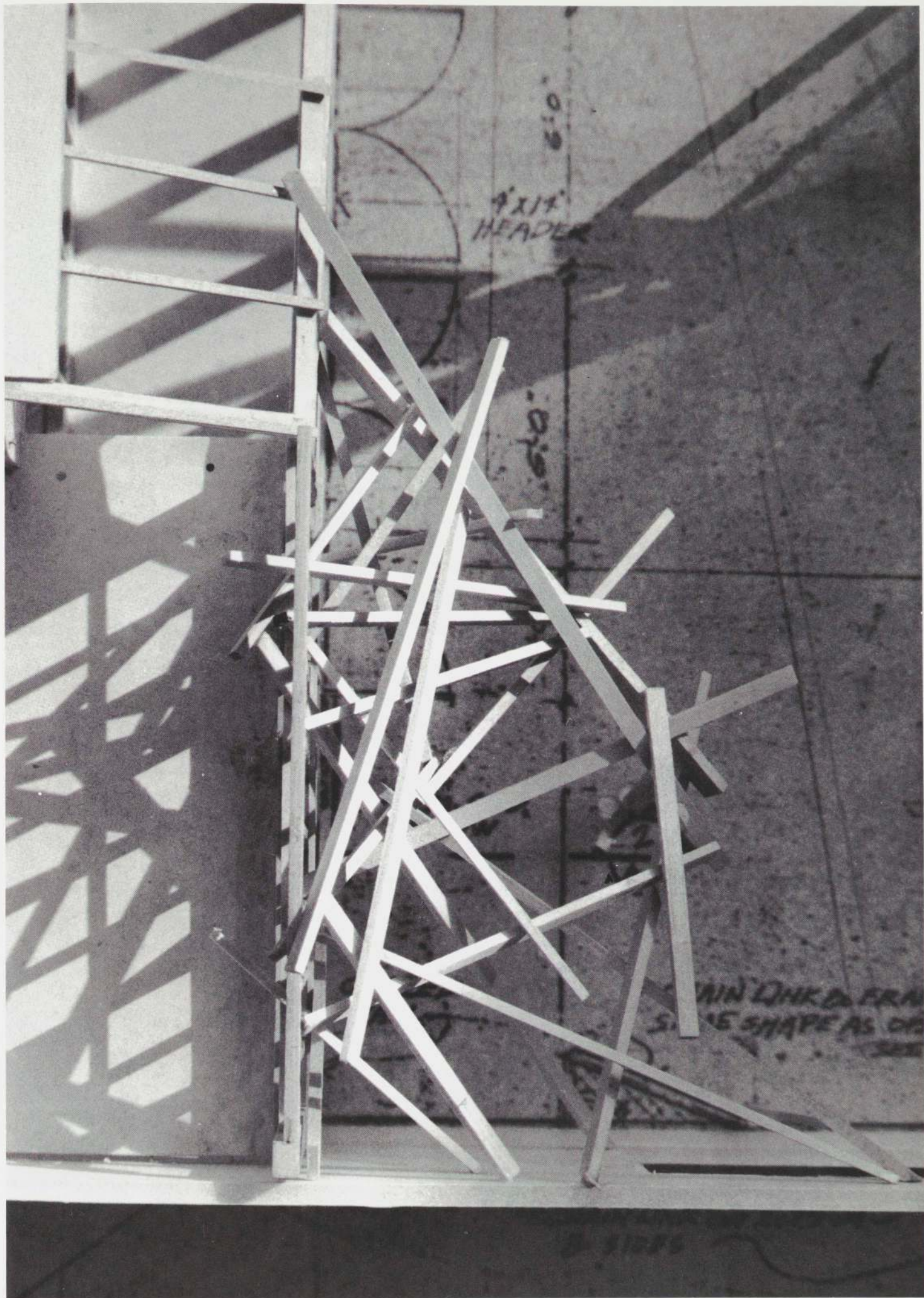
6. Alzado, segunda
fase
7-8. Maqueta, segunda
fase
9. Detalle de la ma-
queta, segunda fase;
vista de pájaro

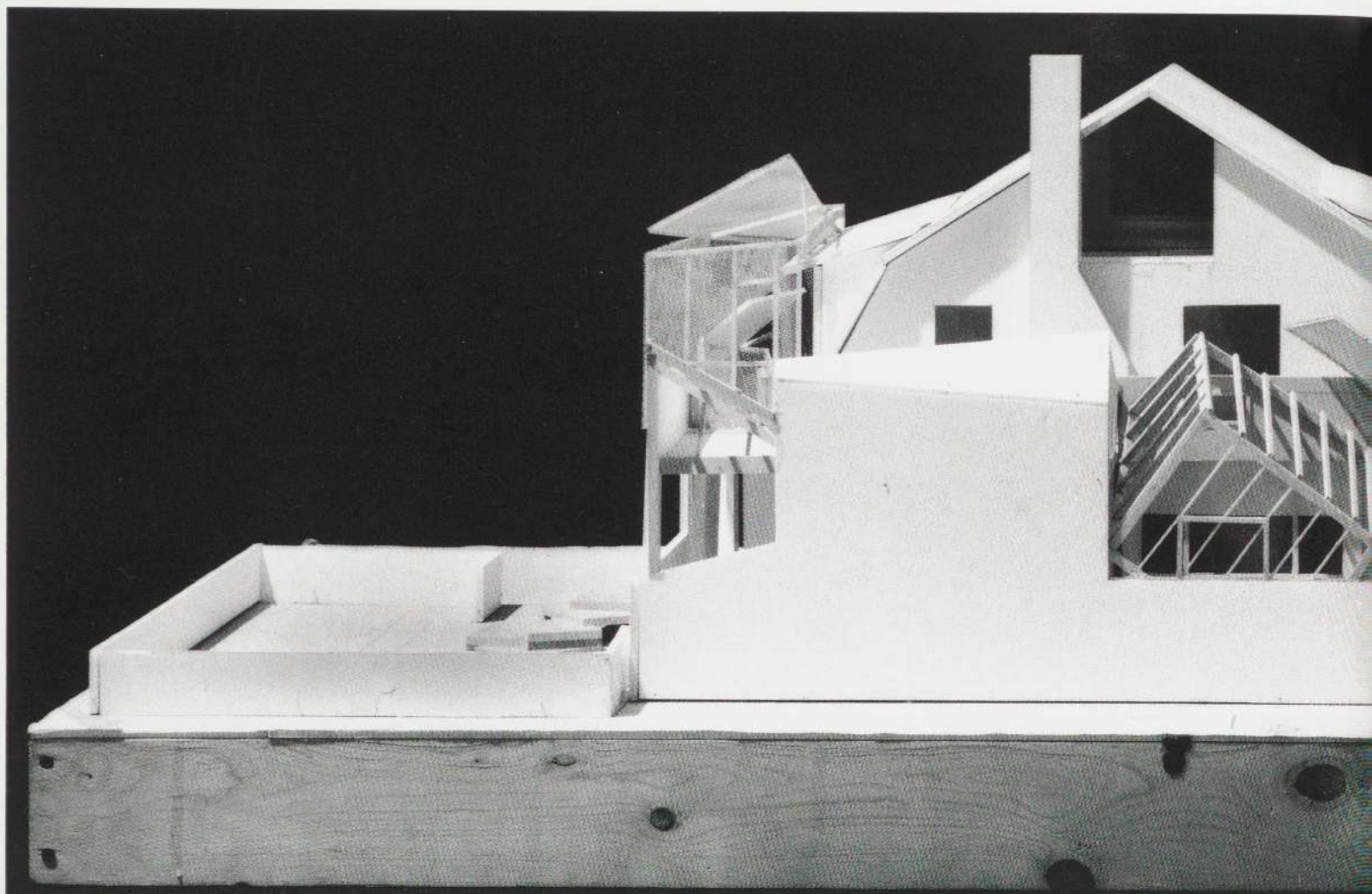


7

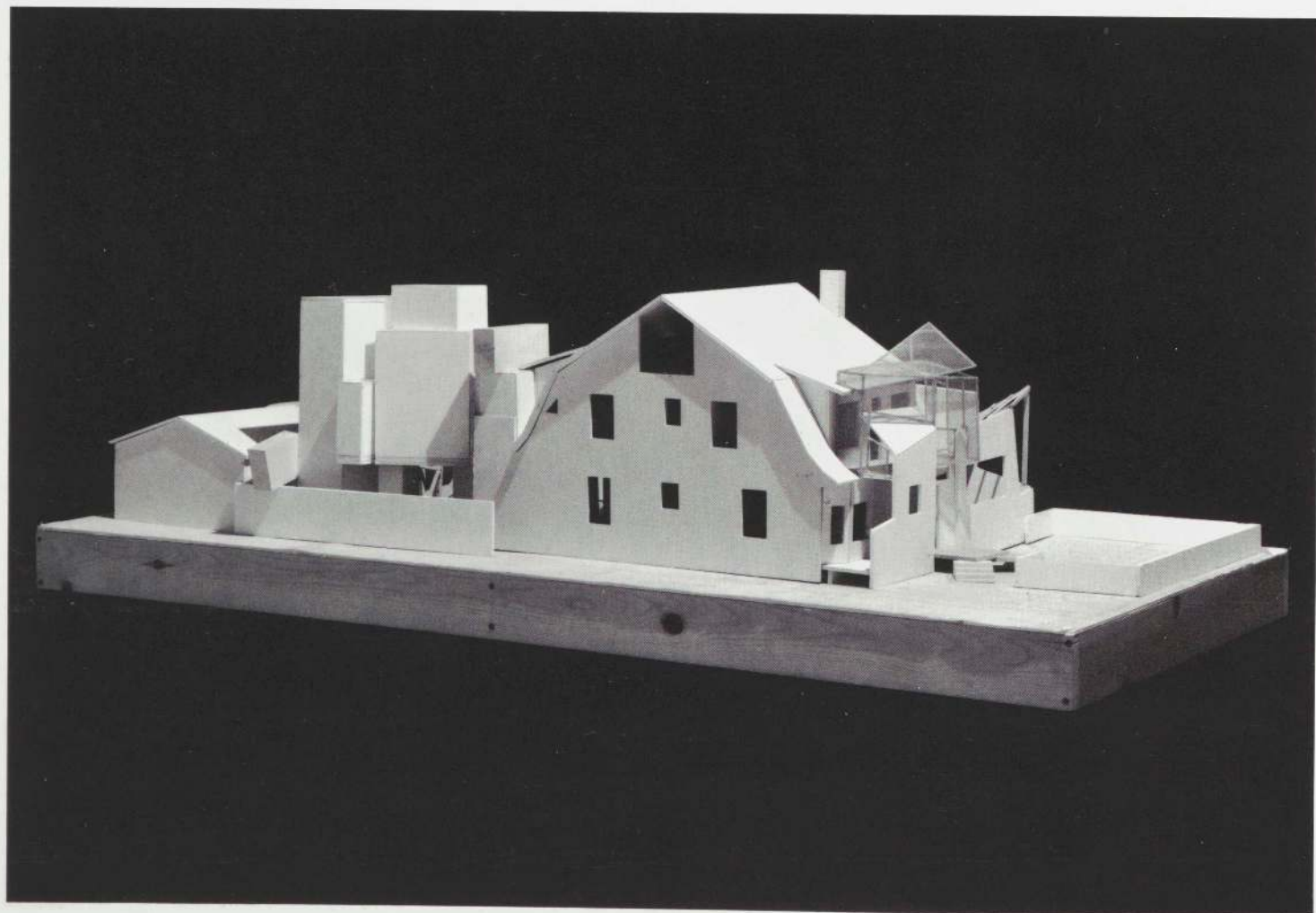


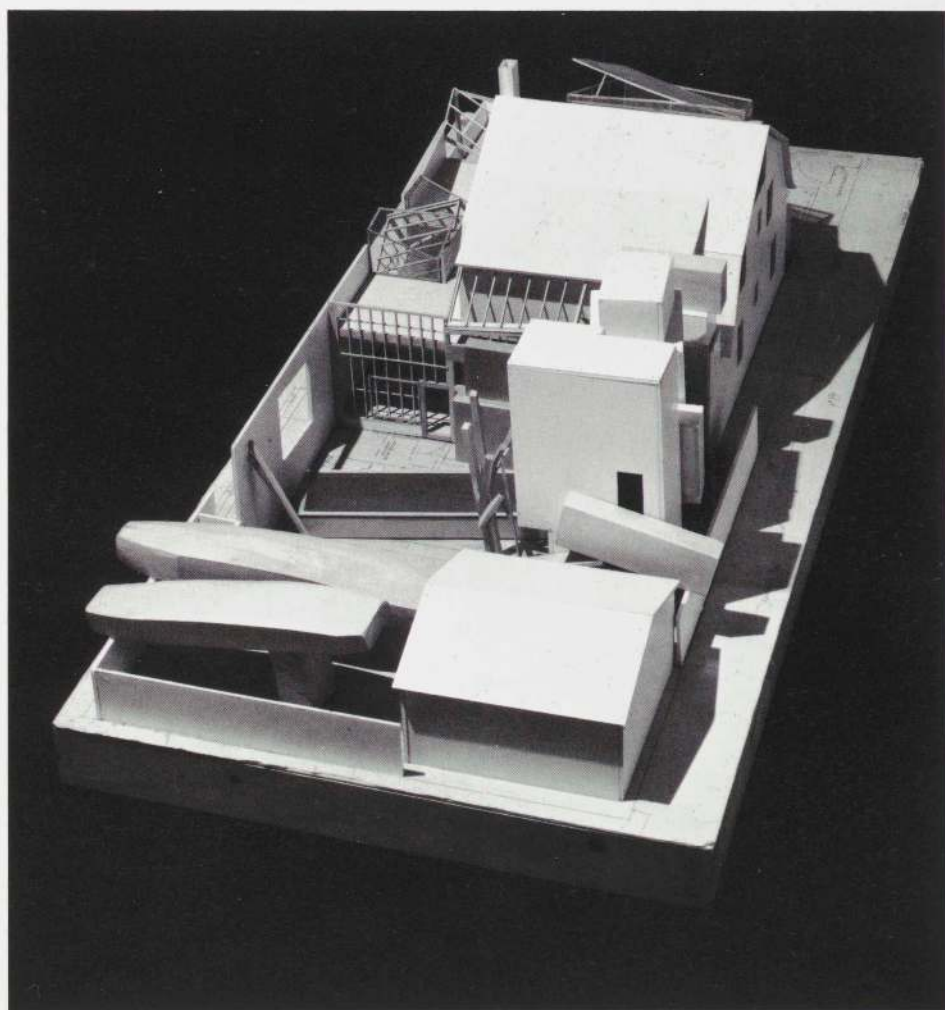
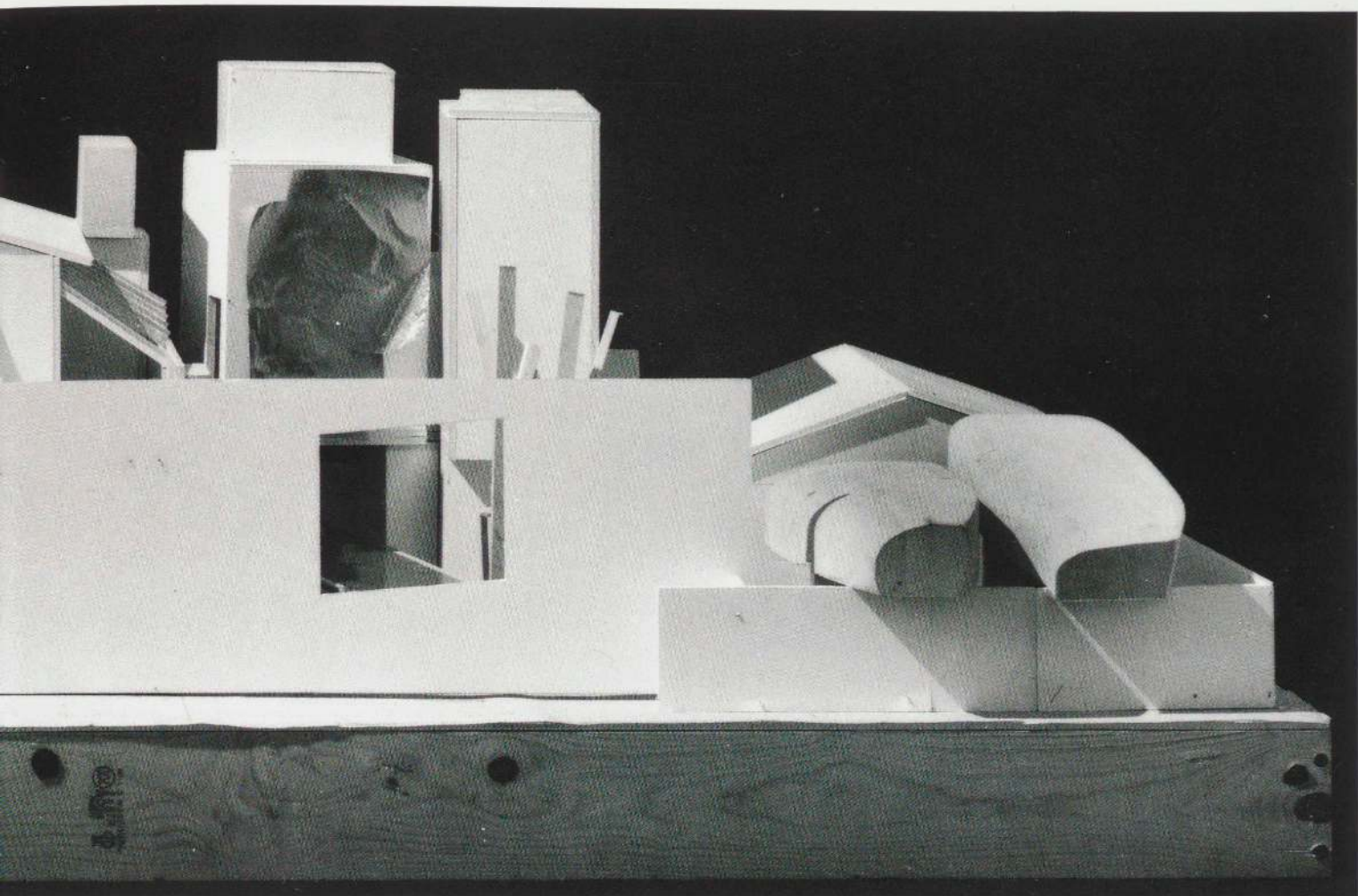
8



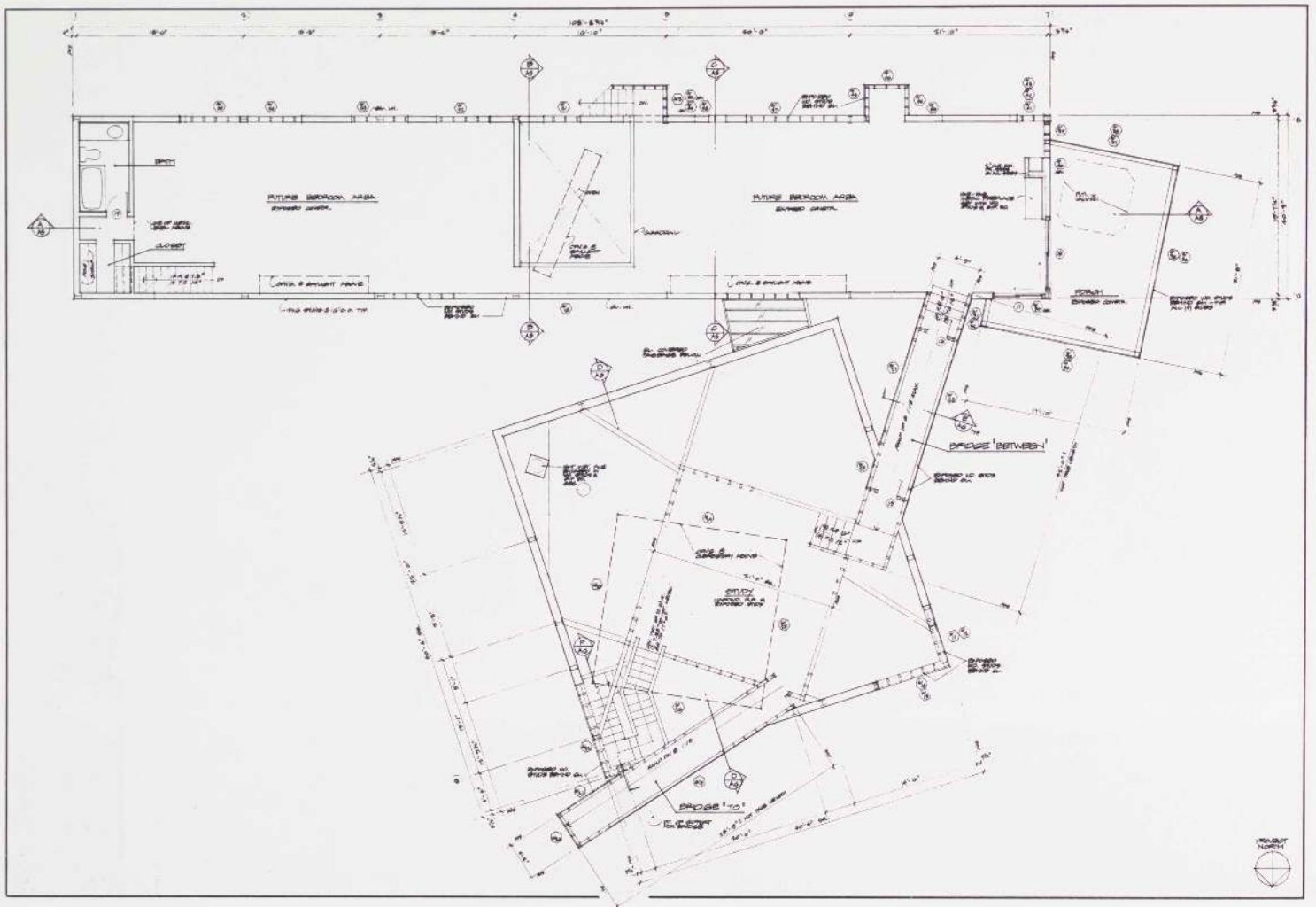


10

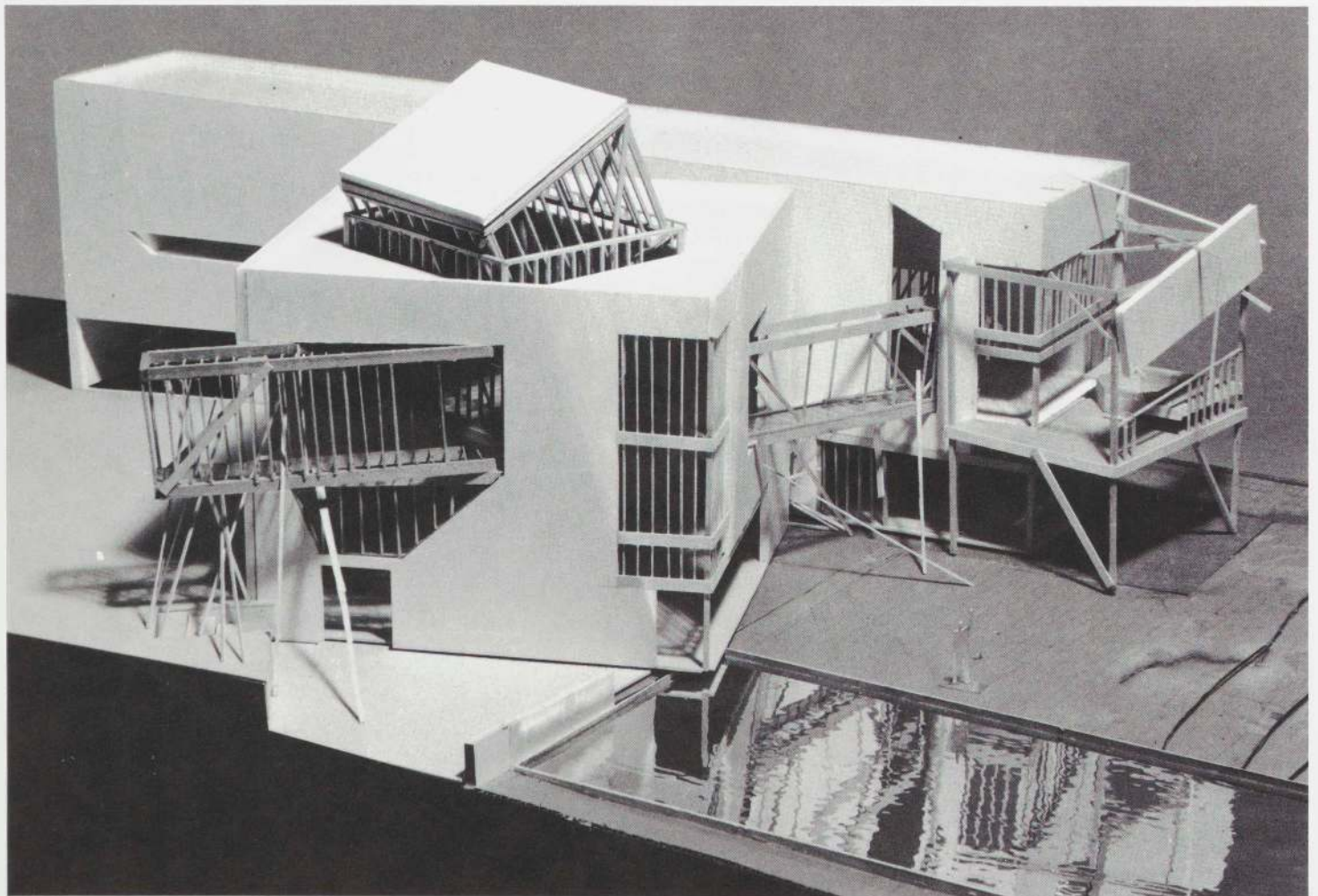




10-12. Maqueta, tercera fase

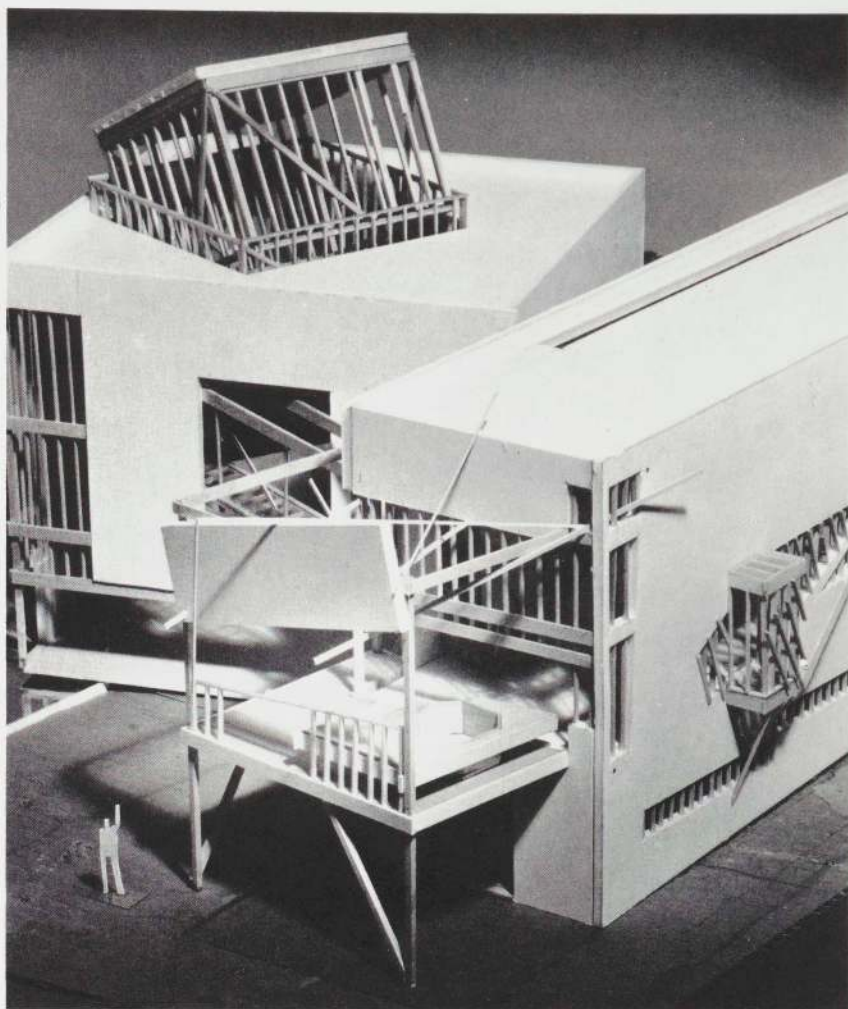


13

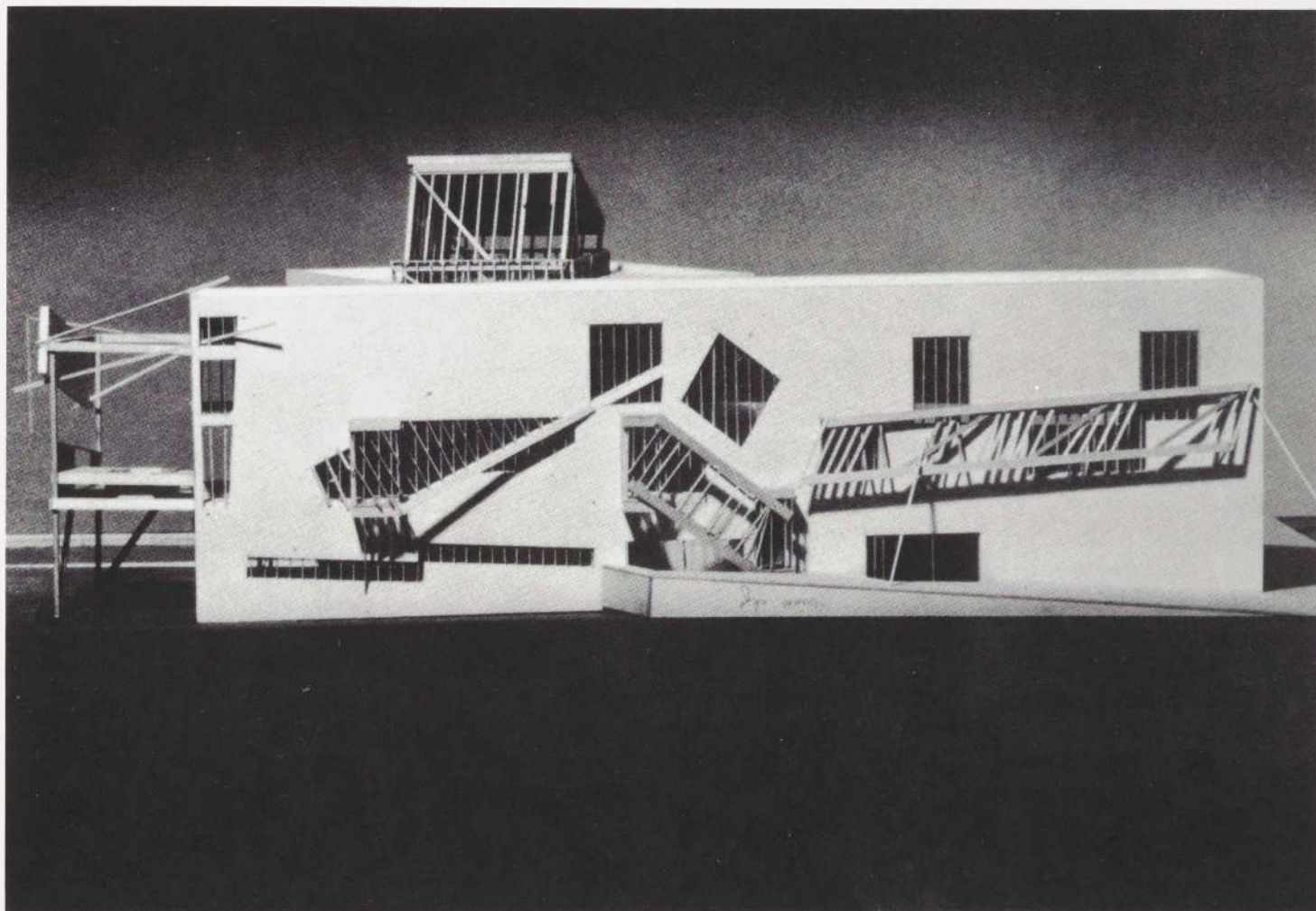


14

Casa Familiar
 13. *Planta superior*
 14-16. *Maqueta*



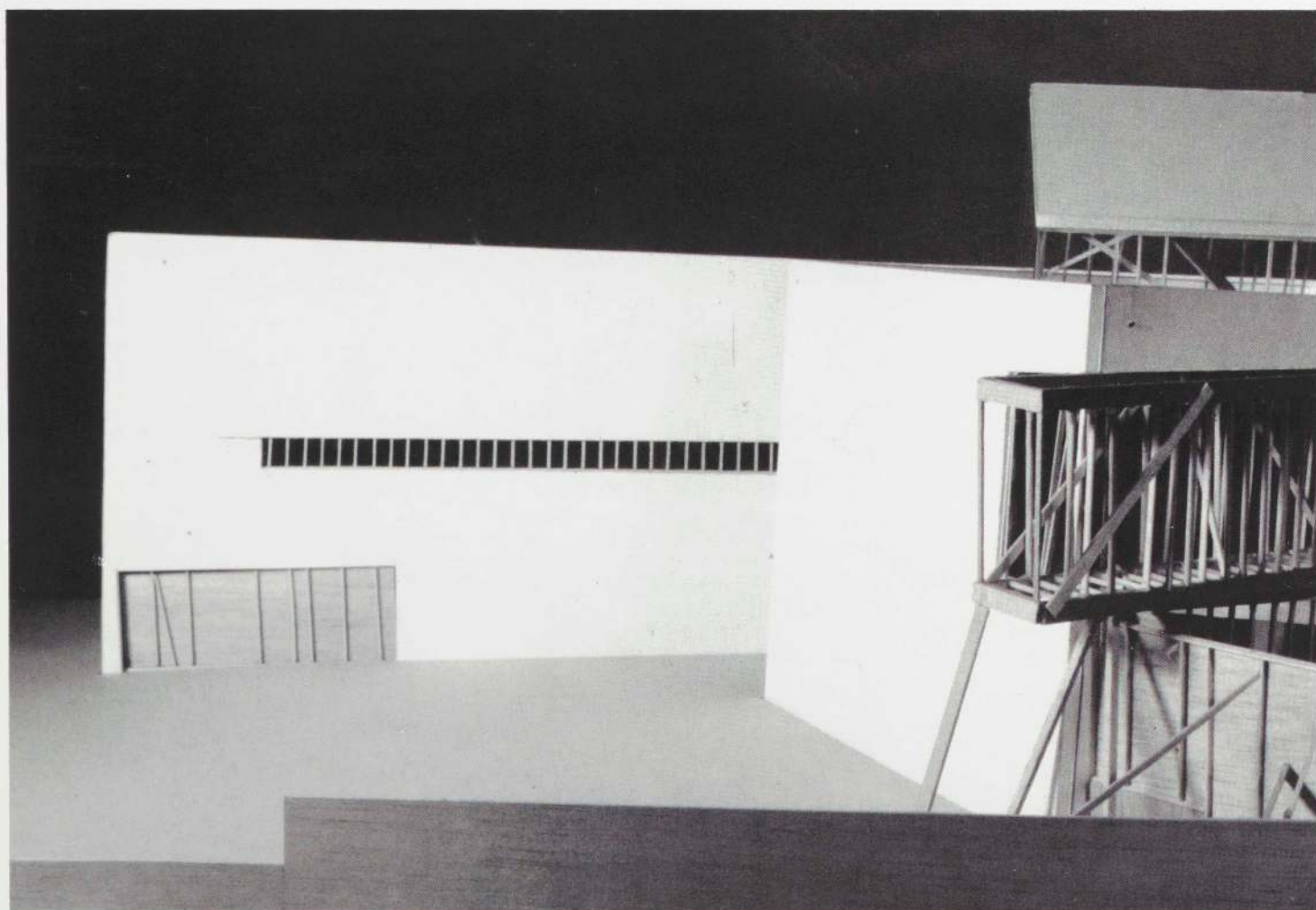
15



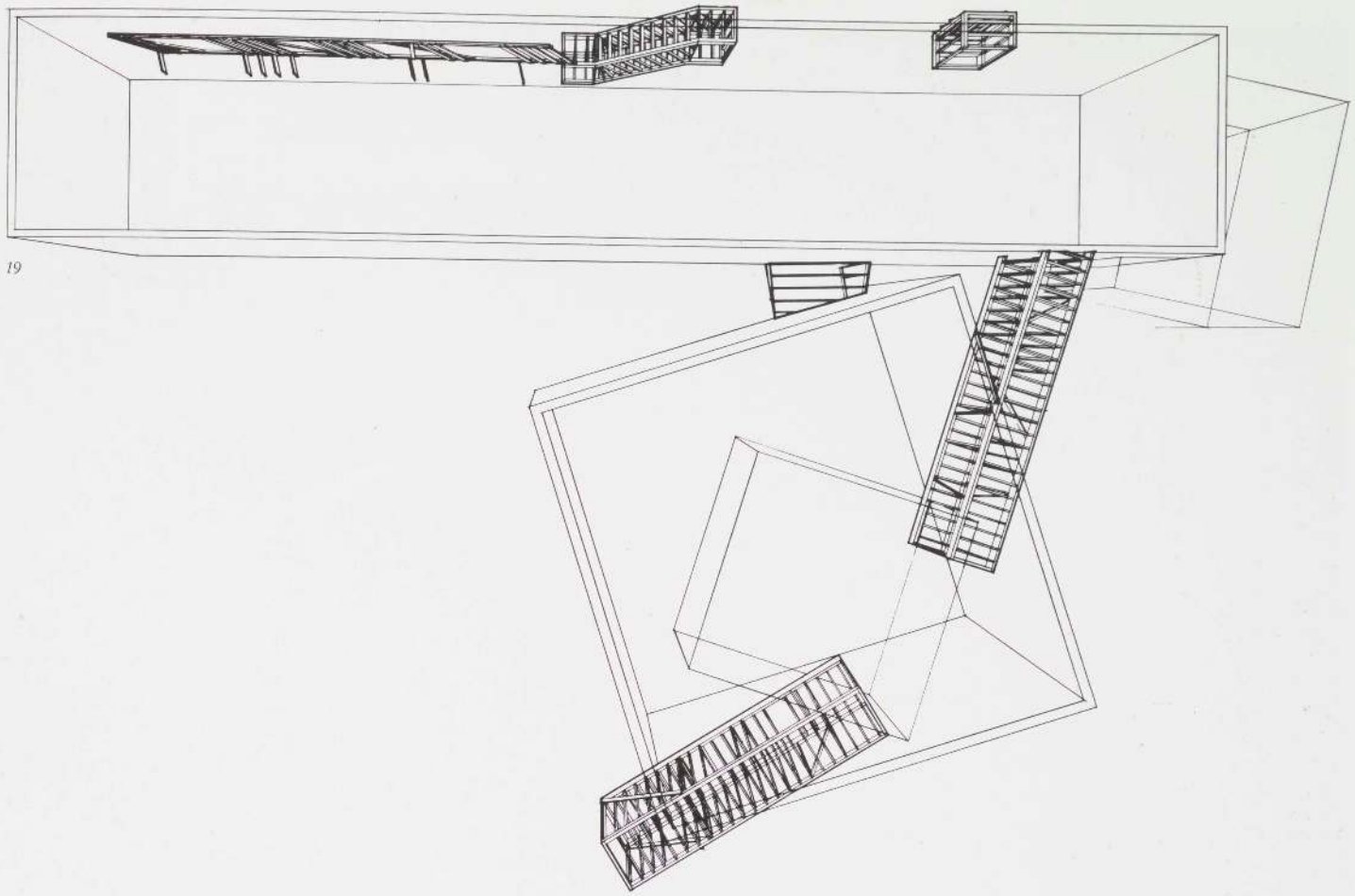
16



17

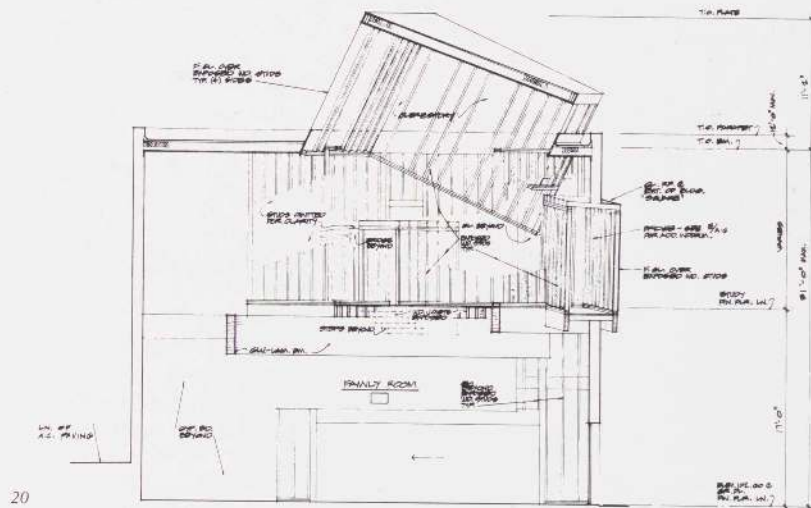


18

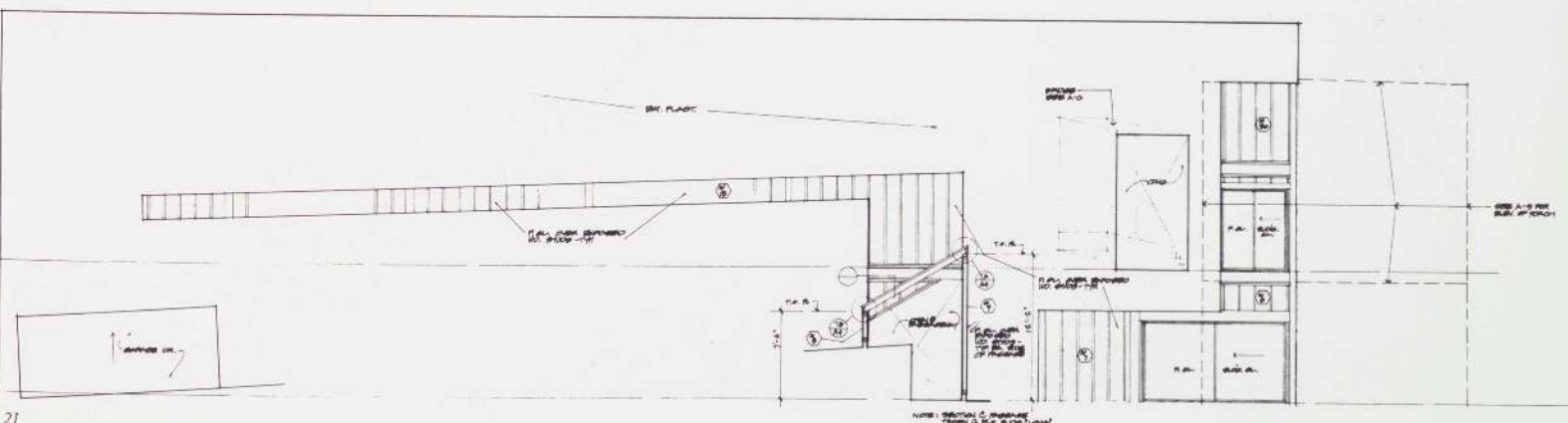


19

- 17. Maqueta
- 18. Detalle de la ma-
queta
- 19. Componentes de la
circulación exterior
- 20. Sección a través
del cubo
- 21. Alzado de la barra



20



21

Daniel Libeskind

Nacido en Lodz, Polonia, 1946

Trabaja en Milán, Italia

Borde Urbano. Berlín, República Federal

Alemana, 1987

Primer Premio. Concurso de Borde Urbano del IBA, 1987

Colaboradores: Donal L. Bates, Meton Gadelha, Thomas Han, Dean Hoffman,

Juha Ilonen, Esbjorn Jonsson, Brian

Nicholson, Hani Rashid, Beri Restad-

Jonsson, Lars Henrik Stahl, Joseph Wong

Ingeniero estructural: Peter Rice (Ove Arup and Partners)

El proyecto de Borde Urbano es un conjunto residencial y de oficinas en el distrito de Tiergarten en Berlín. Es una enorme barra que se levanta formando un ángulo sobre el suelo, de manera que uno de sus extremos flota a diez plantas de altura, mirando por encima del Muro de Berlín.

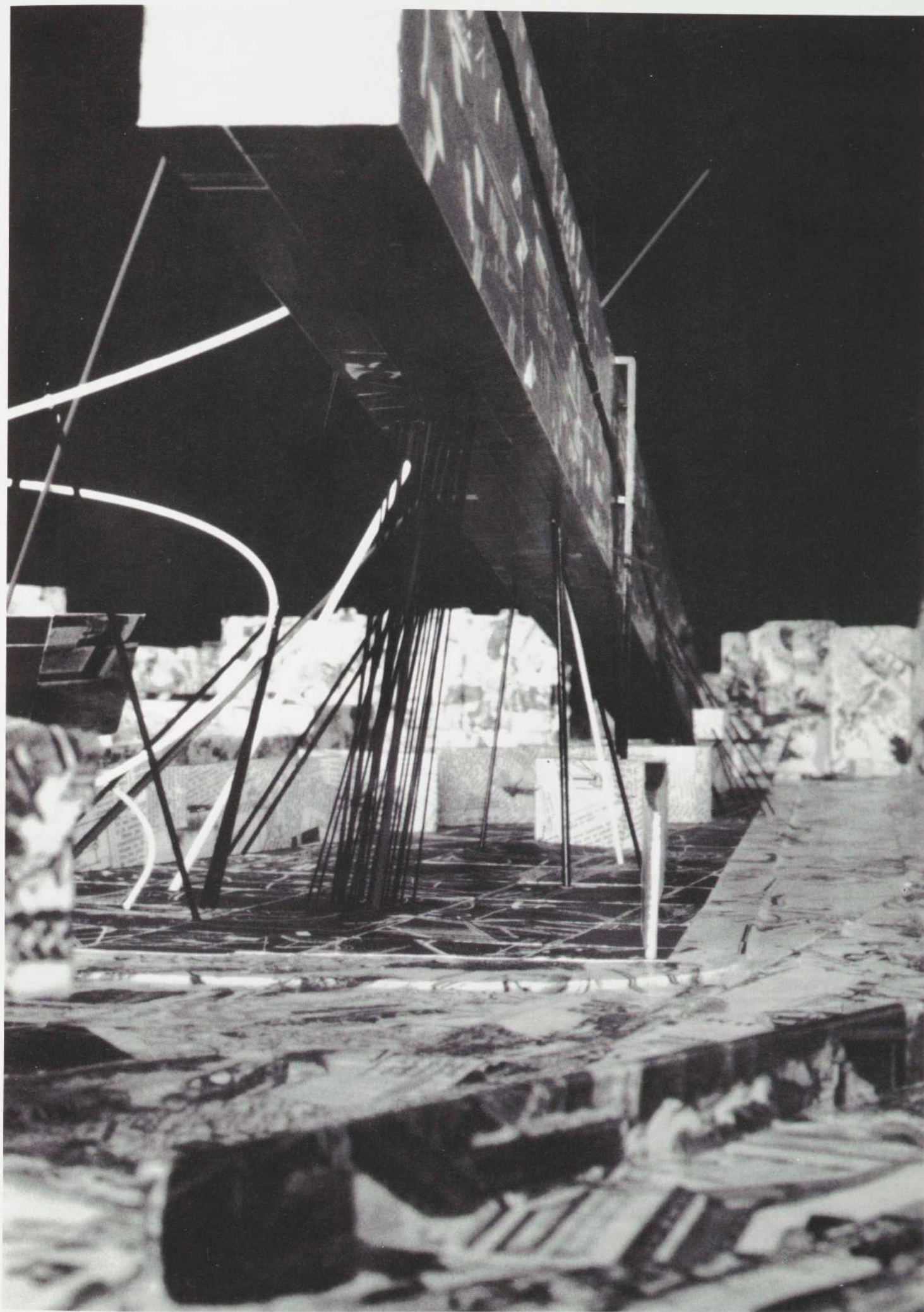
El proyecto explota la lógica de ese muro, la violenta partición de un territorio. La barra es una abstracción del muro, atravesando la ciudad, partiendo fragmentos de la vieja estructura urbana. Pero a la vez invierte la lógica del muro al levantarse y crear una nueva calle pública bajo él: se convierte en un mecanismo para eliminar divisiones más que para establecerlas.

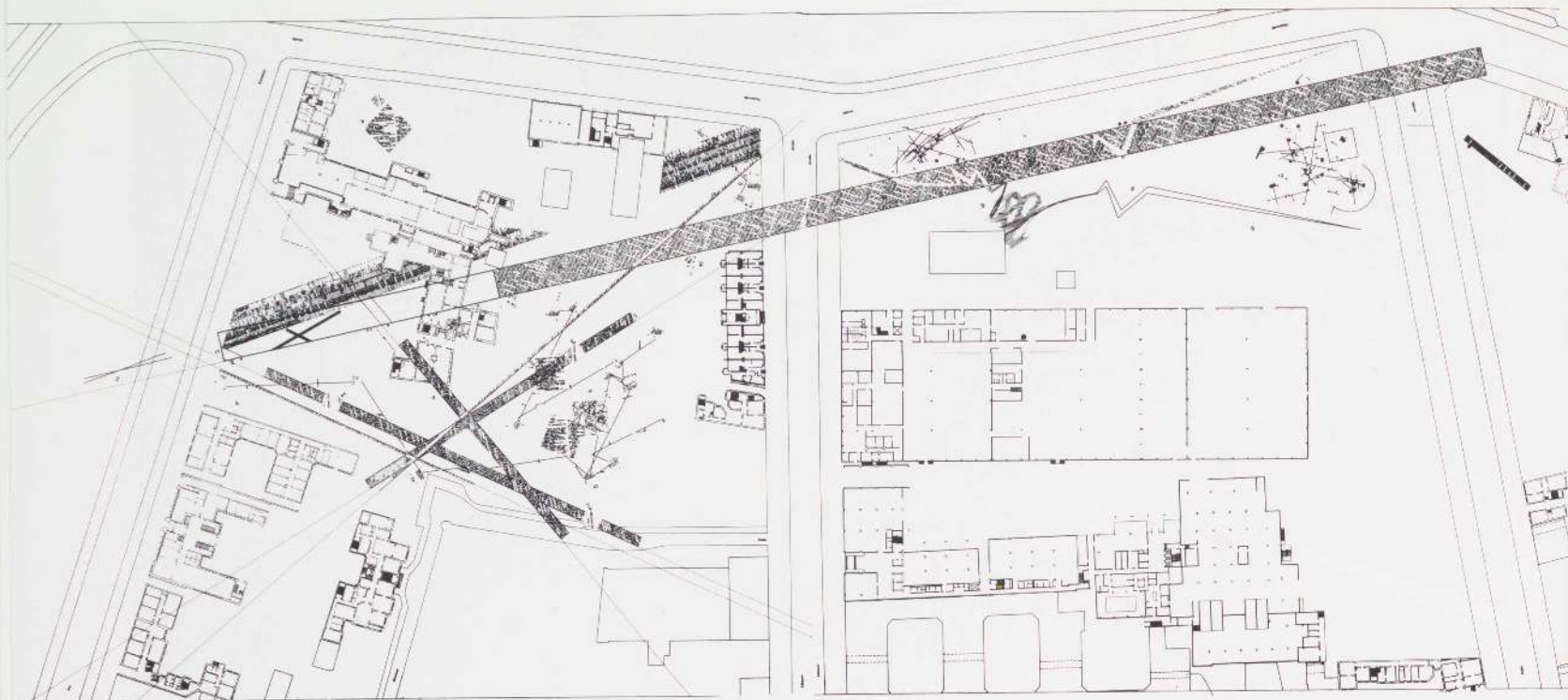
El muro se ve transformado más aun al ser dividido en fragmentos que después son entregados uno frente al otro. En un extremo del solar, una cantidad de barras menores sólidas se agrupa; en el otro, la barra principal entra en competencia con su propia sombra, que se recorta en el suelo (il. 32). El muro de esta manera se cruza sobre sí mismo varias veces, de manera que entra en conflicto con su propia habilidad para definir un espacio.

Al desmembrar el muro, las ideas tradicionales sobre la estructura también se ven fragmentadas. La trama racional y ordenada (il. 27) está de hecho compuesta por una serie de espacios descentrados que están cortados por líneas dobladas y sin objetivo, y a la vez habitados por un despliegue de pequeños cuadrados que han sido entresacados de la estructura ortogonal. Esto se convierte en una nueva lectura del desorden existente en la ciudad misma, una lectura que aparece cuando la autoridad de las paredes que definen su estructura se ve minada.

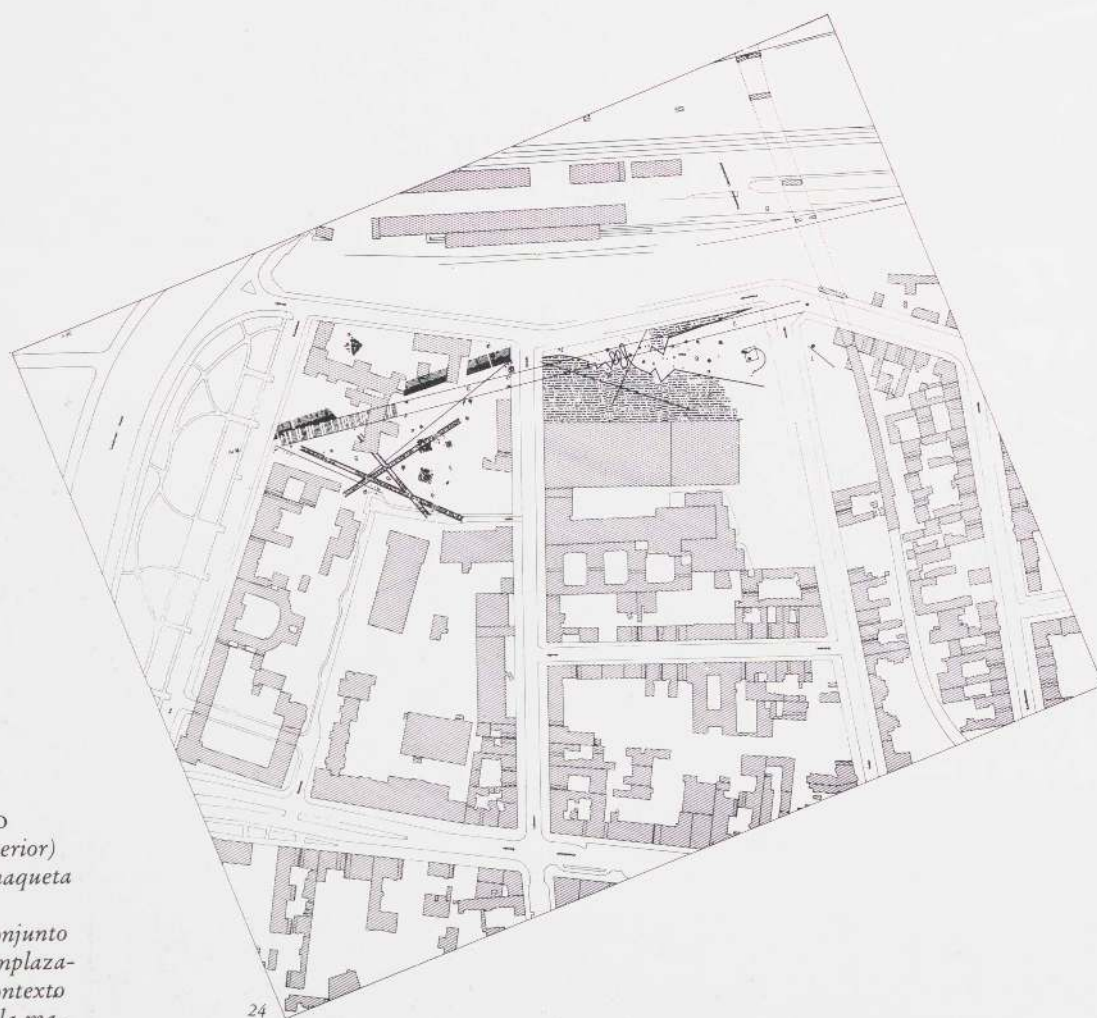
La fragmentación simbólica del muro que se efectúa al introducir los motivos constructivistas de barras inclinadas y entrecruzadas conforma una subversión de las paredes que definen la barra misma. En el interior, la barra es un revoltijo de planos plegados, formas cruzadas, relieves, movimientos giratorios y formas retorcidas (il. 28). Este caos aparente de hecho conforma las paredes que definen la barra; es su estructura. El desorden interno produce la barra al mismo tiempo que la divide, abriendo heridas en toda su longitud (il. 25).

La superficie aparentemente neutral de la barra perfecta no es, por tanto, una piel que retiene un mundo caótico en su interior. Está construida, de hecho, como si fuese un mosaico hecho con fragmentos de ese mundo (il. 33). La superficie no es una pantalla neutral que divide la retorcida geometría interna de la barra de la retorcida geometría externa de la ciudad: es sólo el efecto secundario producido por el diálogo entre ellas. Cada uno de los modelos explora un aspecto diferente de este diálogo. Conforman una convulsión geometría entre las formas retorcidas que habitan la barra y el desorden de la ciudad que la barra explota. Obedecen a la lógica de la ciudad, precisamente con el propósito de alterar la ciudad. De esta manera, el proyecto se compromete con la ciudad y al mismo tiempo permanece ajeno a ella.





23

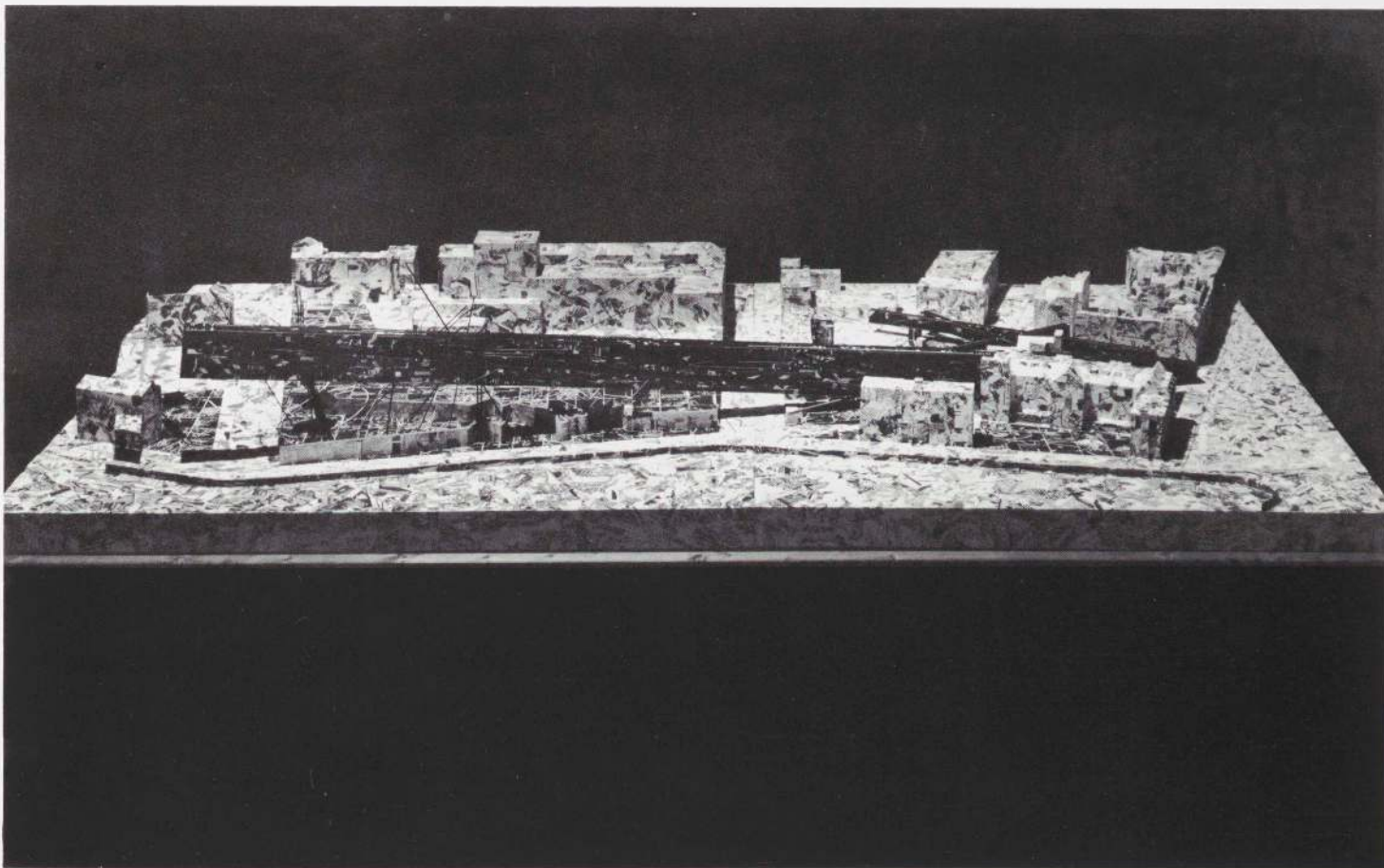


24

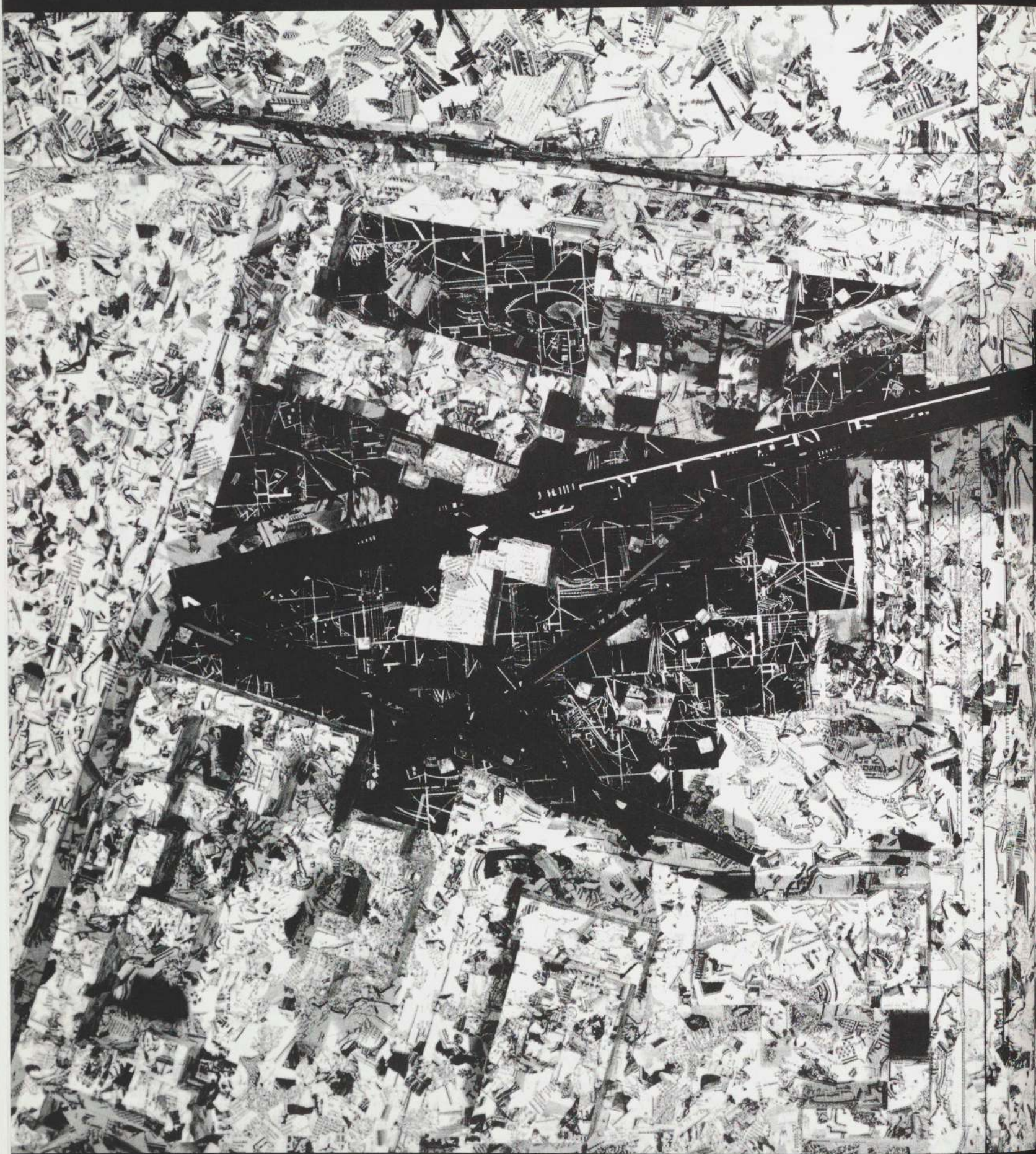
Borde Urbano
 22. (Página anterior)
 Detalle de la maqueta
 de conjunto A
 23. Plano de conjunto
 24. Plano de emplaza-
 miento en el contexto
 25. Detalle de la ma-
 queta de conjunto A
 26. Maqueta de con-
 junto A



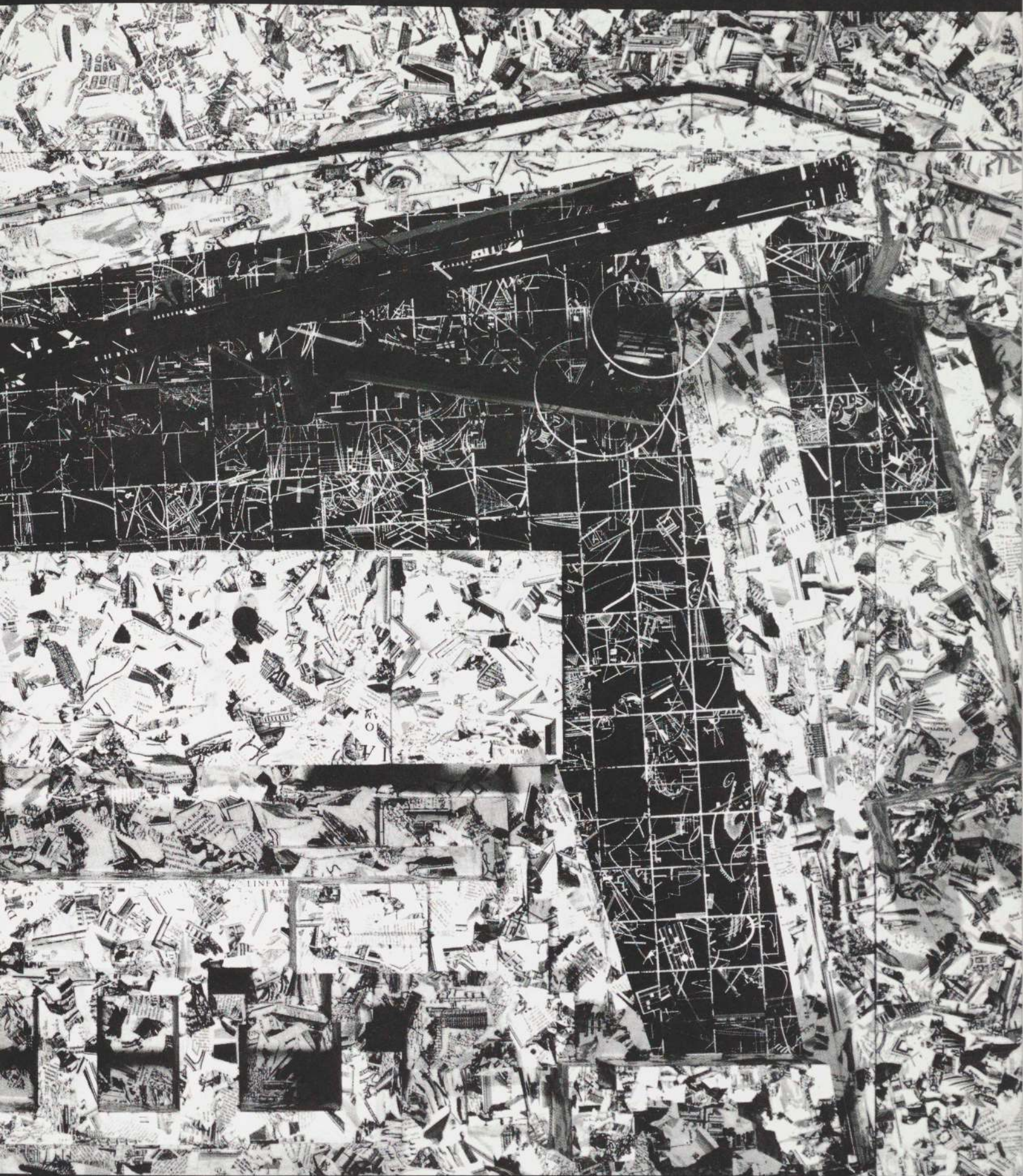
25

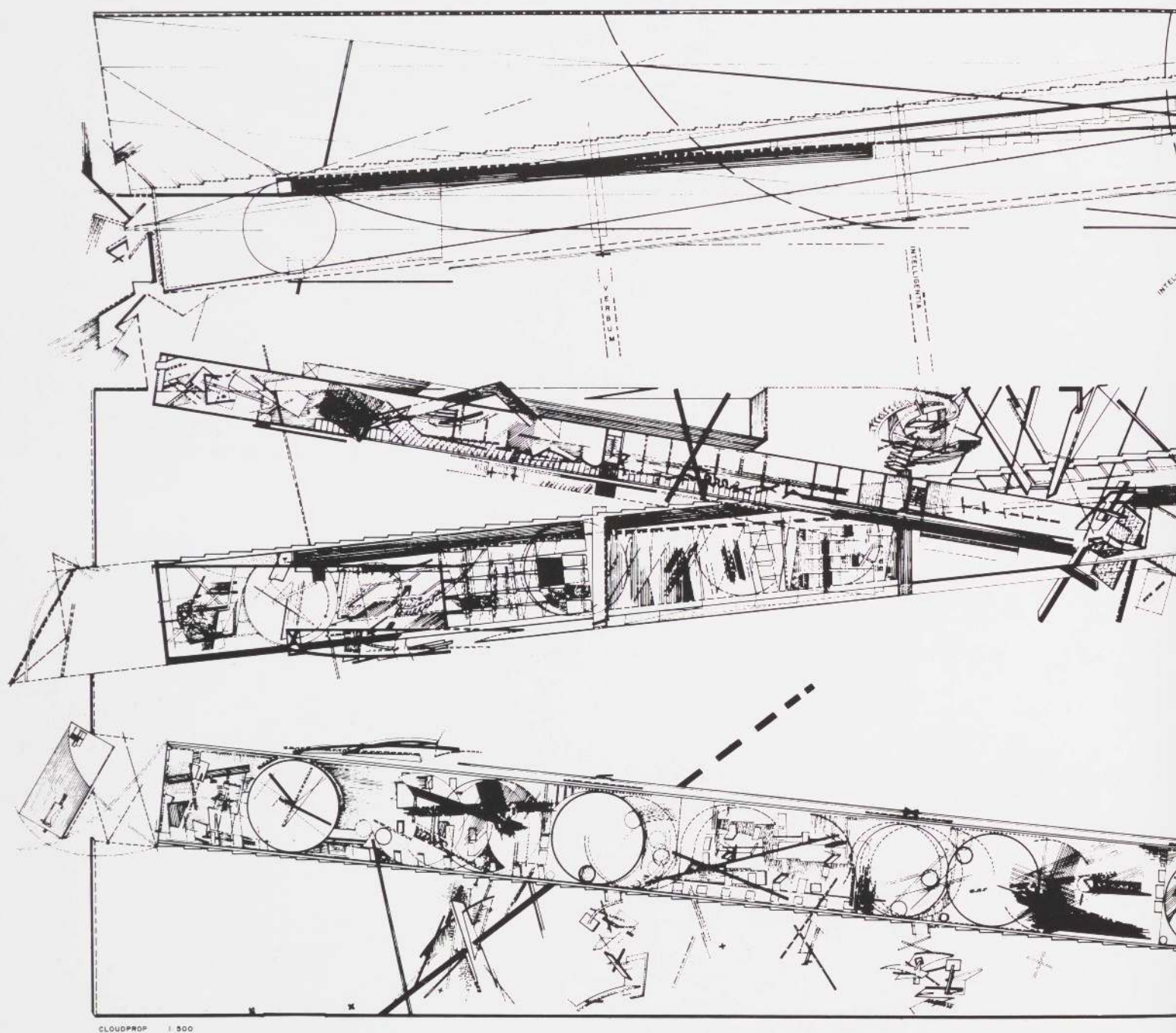


26

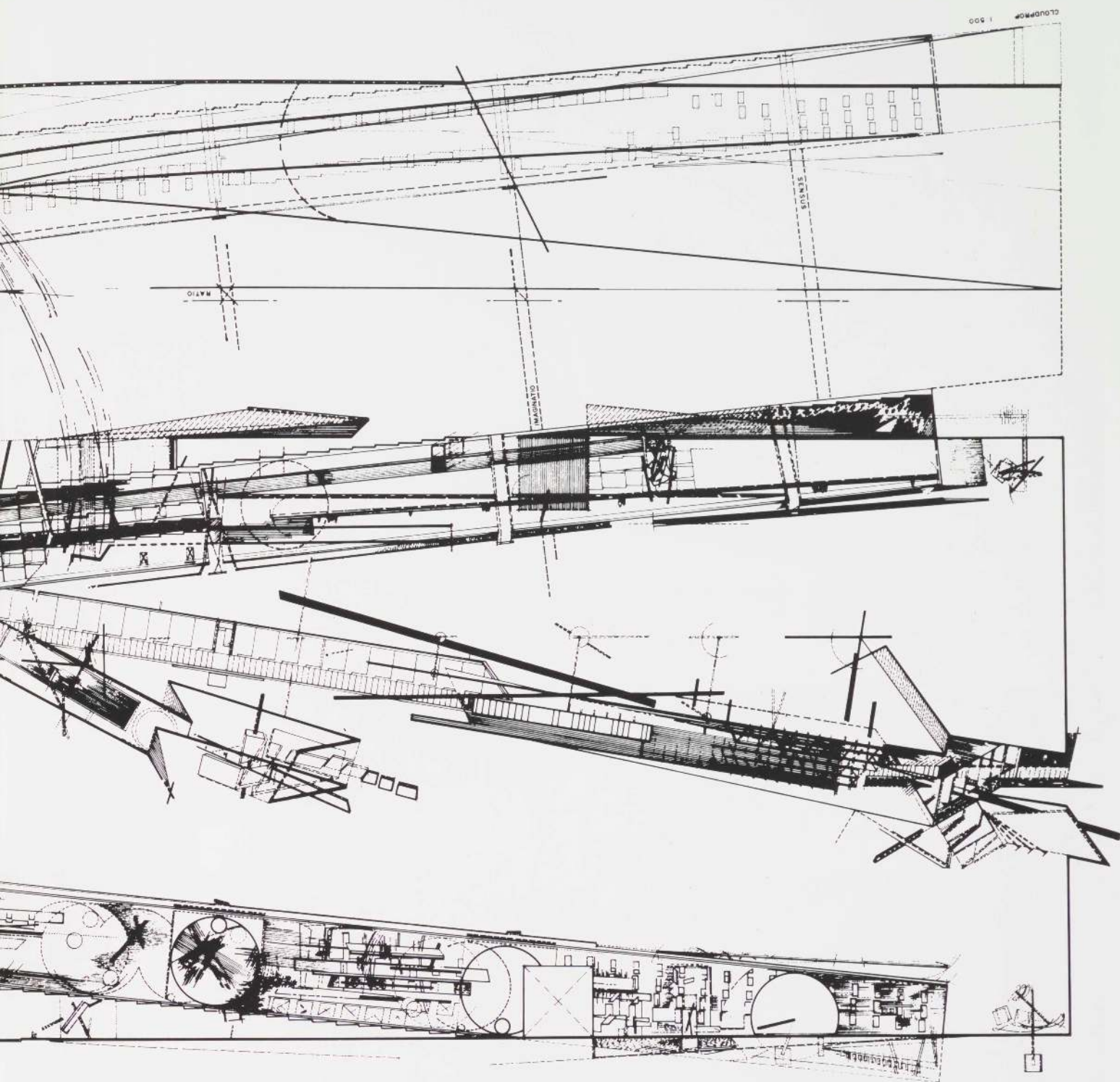


27. Maqueta de conjunto A



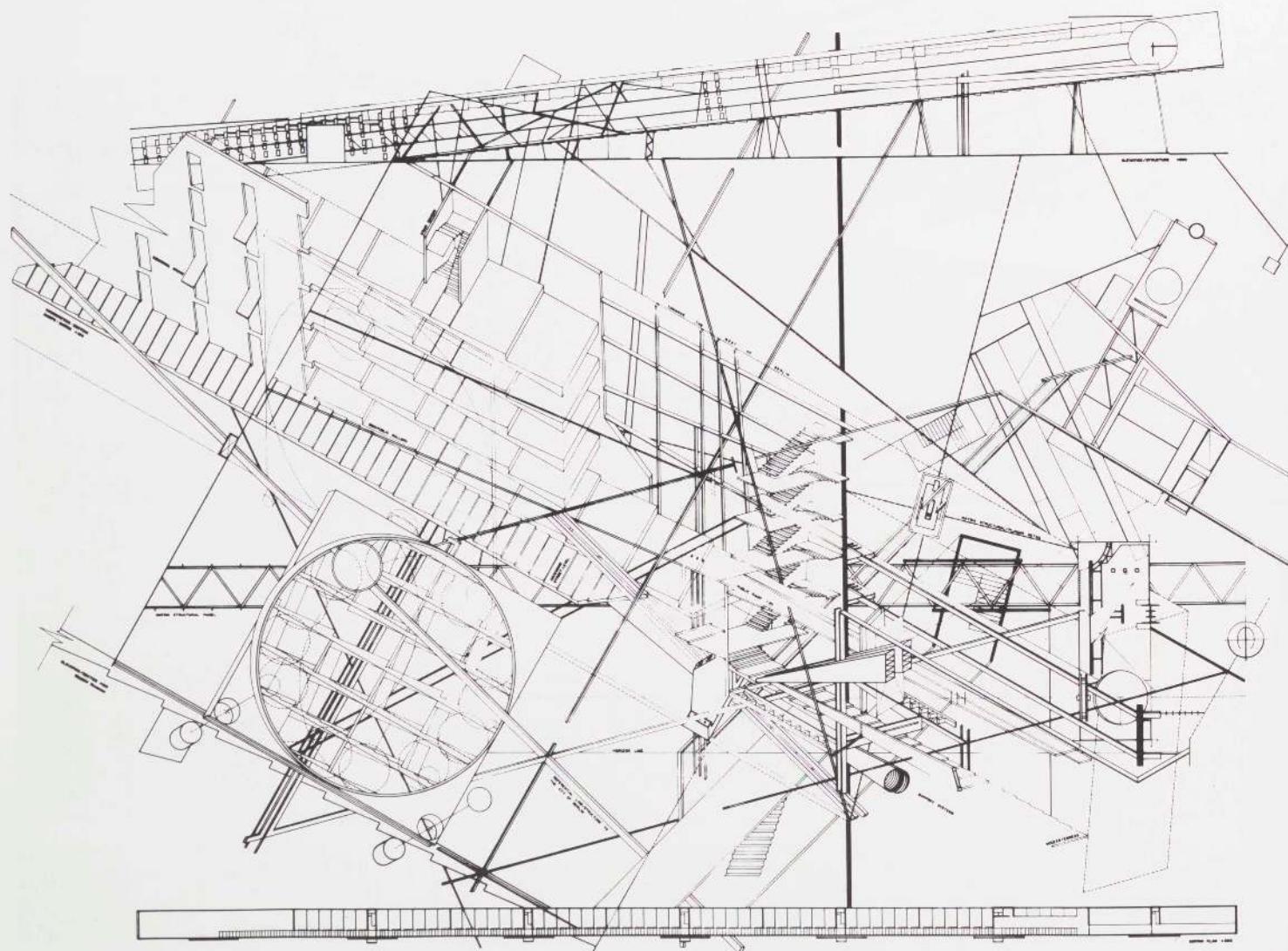


28. Composición de secciones



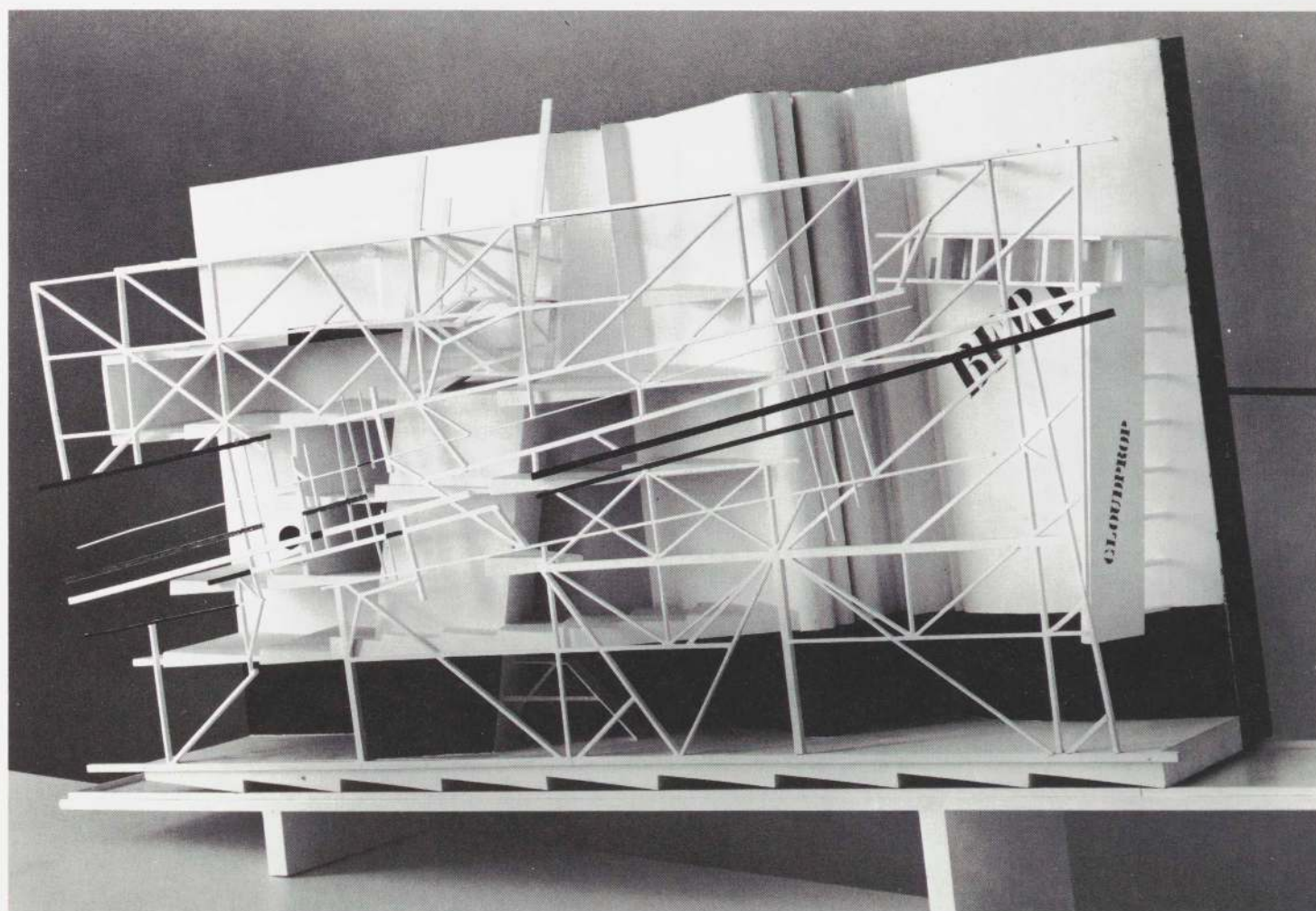
29. Secciones y axonométrica explosionada de la estructura y la circulación

30-31. Maqueta seccionada, dos vistas

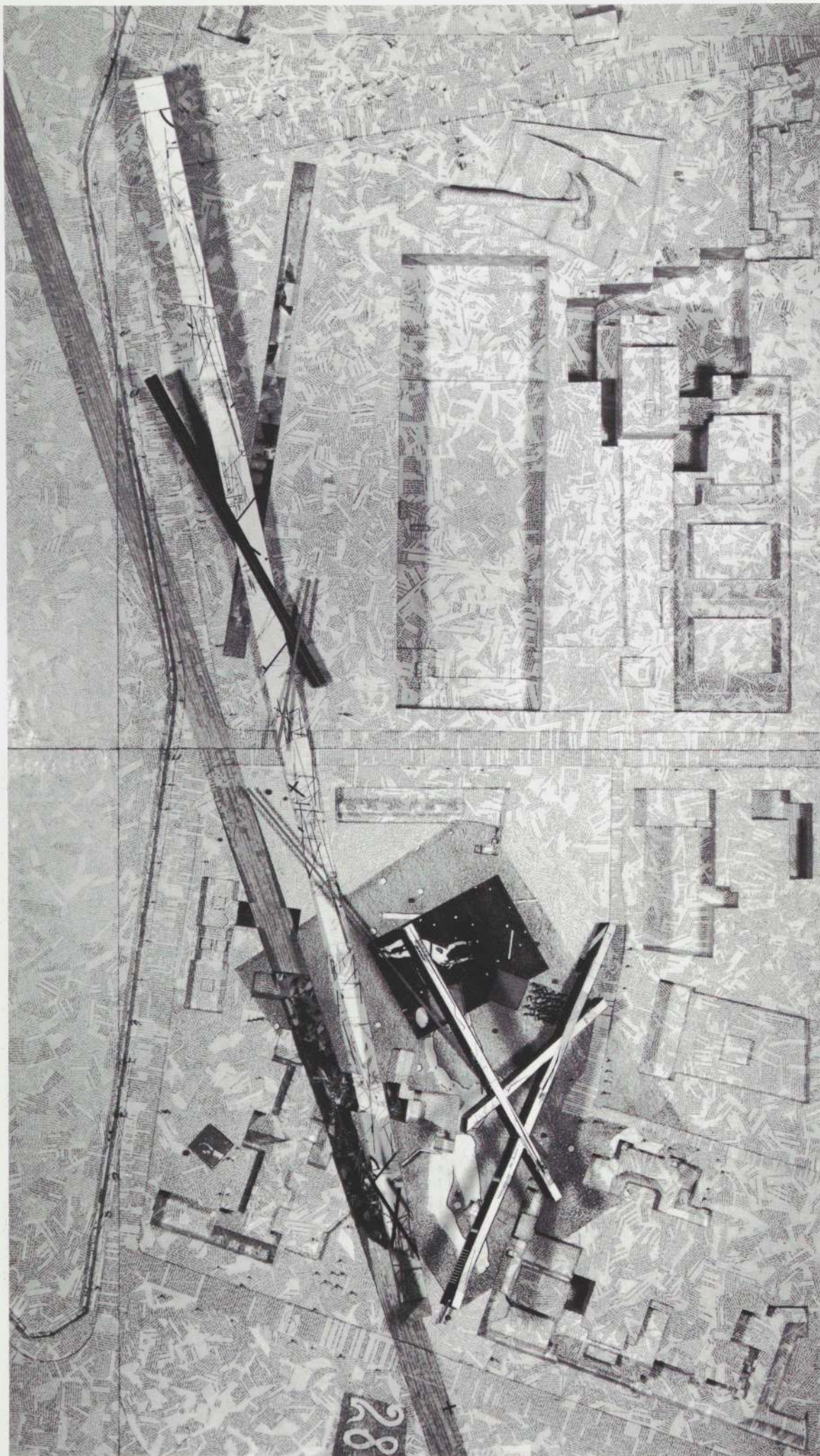




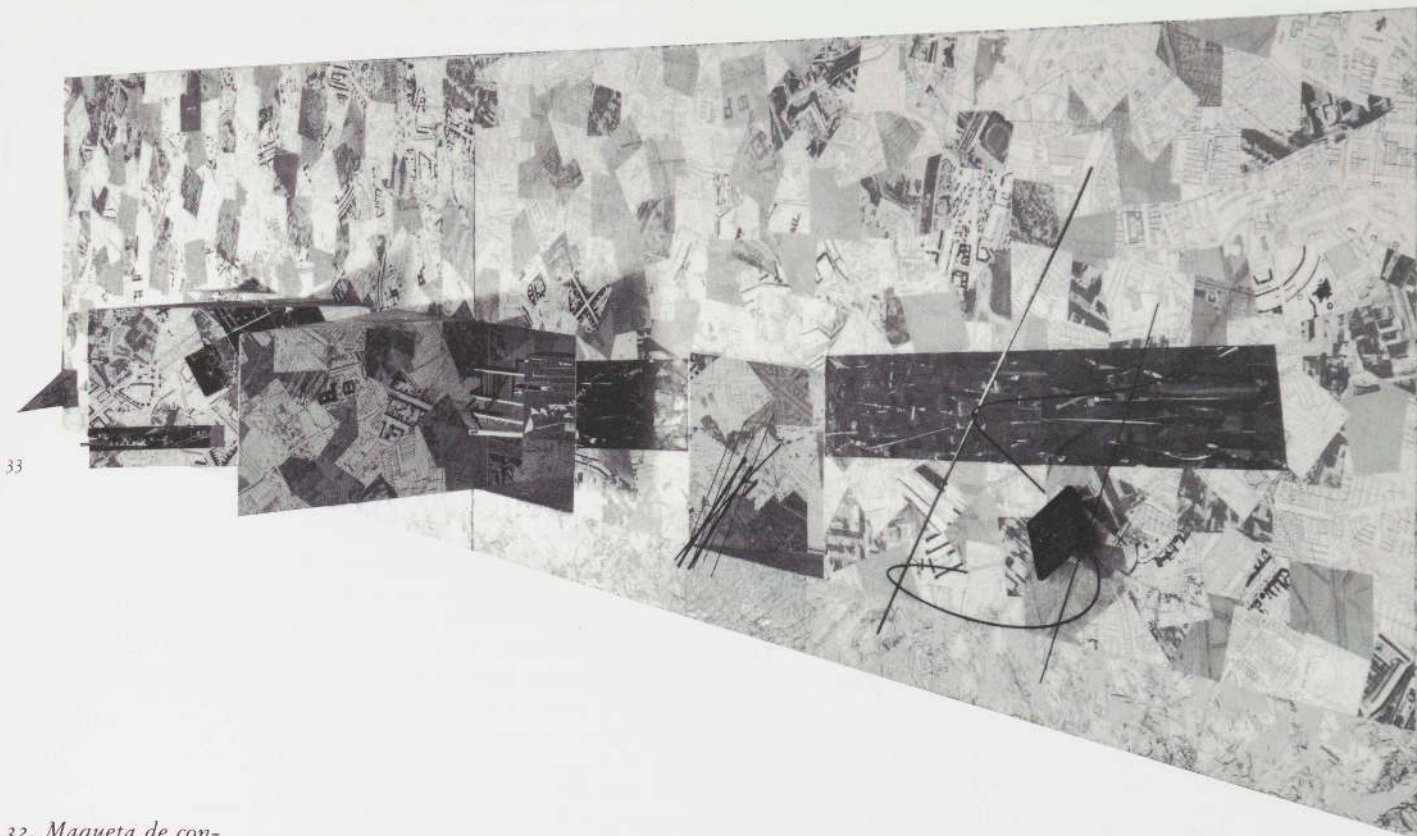
30



31



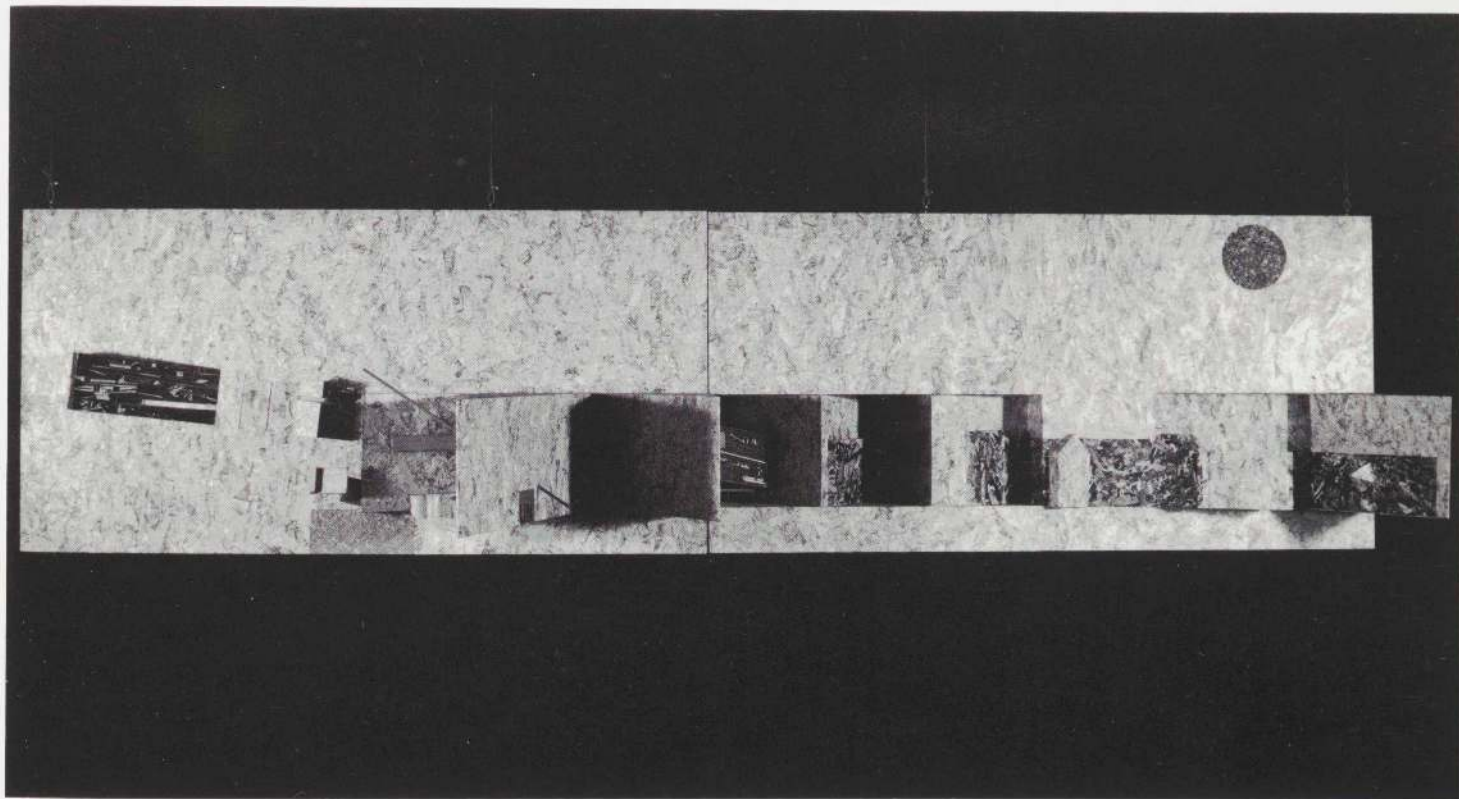
28



33

32. Maqueta de conjunto B

33-34. Maqueta colgante, dos vistas



34

Rem Koolhaas

Office for Metropolitan Architecture

Nacido en Rotterdam, Holanda, 1944

Trabaja en Rotterdam, Holanda

Edificio de apartamentos y torre de
observación. Rotterdam, Holanda, 1982

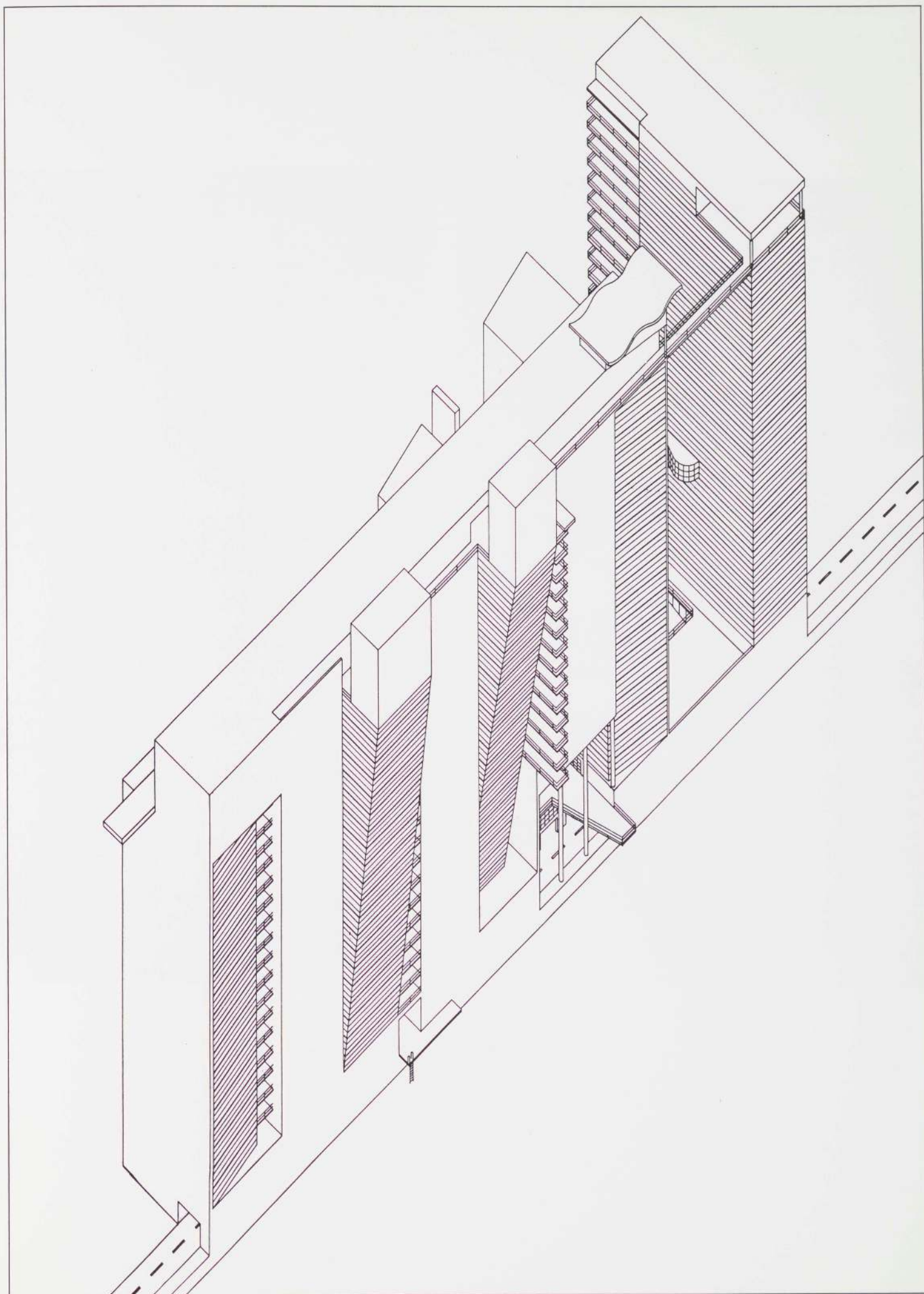
Asociados: Stefano de Martino, Kees
Christiaanse

El proyecto de Rotterdam es un edificio de apartamentos de gran altura que contiene en su base equipamientos comunitarios tales como una guardería infantil y una escuela, y en su parte superior forma una calle elevada a lo largo de la cual hay un hotel con club, centro de salud y piscina. Está situado en una estrecha franja de terreno entre el río Maas y un canal paralelo a éste, especie de tierra de nadie separada de la ciudad y atravesada por una calle importante (il. 36).

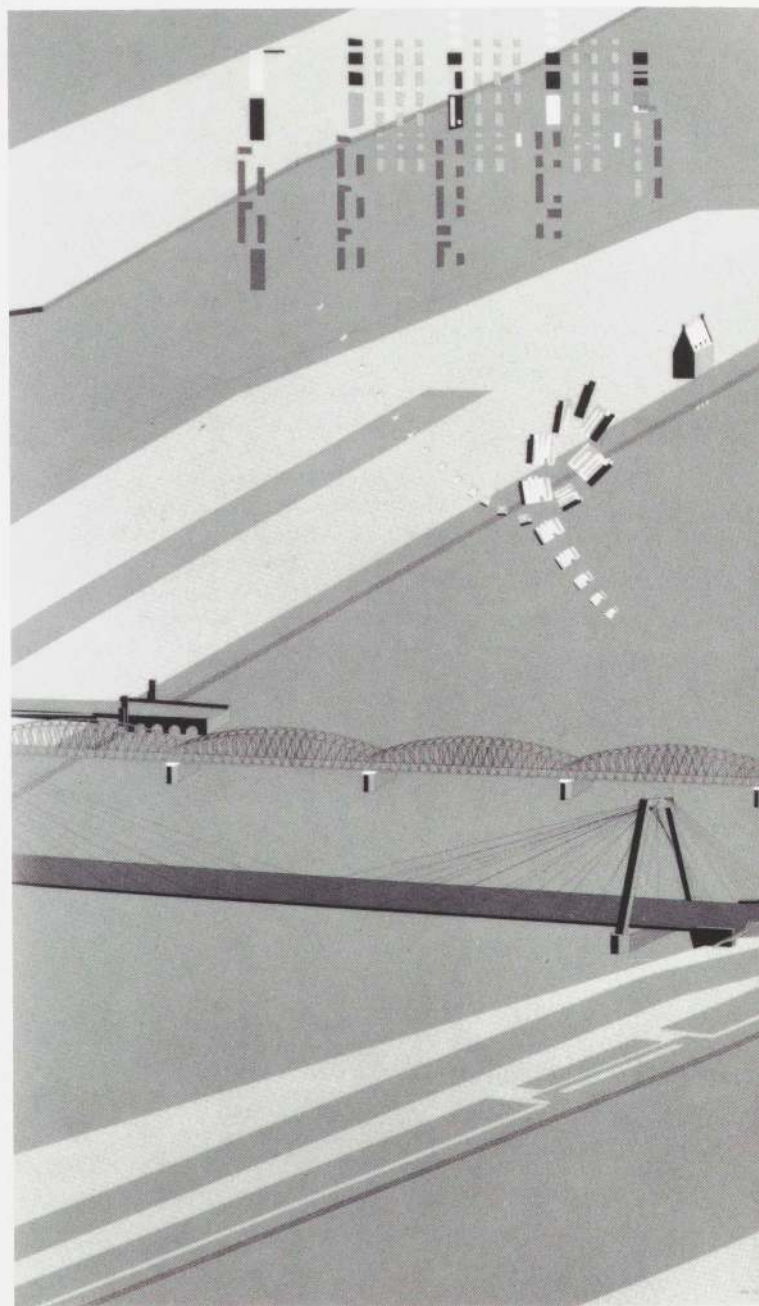
El edificio se sitúa enigmáticamente entre ser esencialmente un simple bloque, un monolito homogéneo (como lo son sus vecinos), distorsionado por una serie de torres, o ser esencialmente una sucesión de torres discretas distorsionadas por un bloque. Desde el río (il. 40), parece ser una fila de sólidas torres situadas contra un horizonte acristalado; desde la ciudad (il. 39), aparece como un bloque pétreo al que se han agregado torres de cristal.

La lucha entre el bloque y las torres provoca la apertura de espacios, que pueden ser estrechas fisuras, un gran agujero en el volumen o un completo vacío. Cada vez que aparecen estos espacios, cada vez que la piel se retrae o que los volúmenes son perforados, se expone un sistema de planos de suelo que flotan. A todo lo largo, hay fuertes líneas horizontales que sirven de trama sobre la que el bloque y las torres juegan. Todo se mueve con excepción de esas líneas: cada superficie, cada plano, cada sección es diferente. Hay tensión entre las torres, además de la que hay entre las torres y el bloque. Cada una de las torres forma un ángulo diferente con el bloque: una cae hacia atrás, otra queda contenida; otra se aleja con un giro, mientras otra se ha liberado por completo.

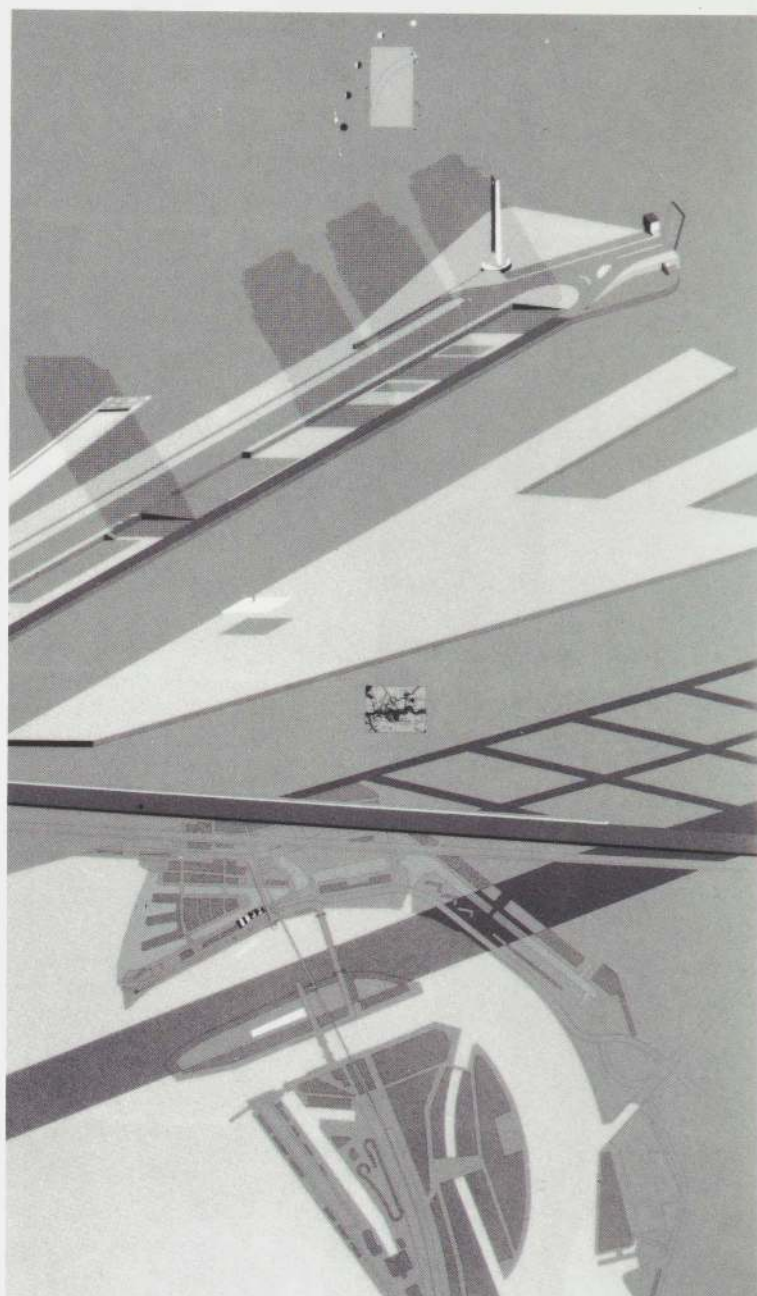
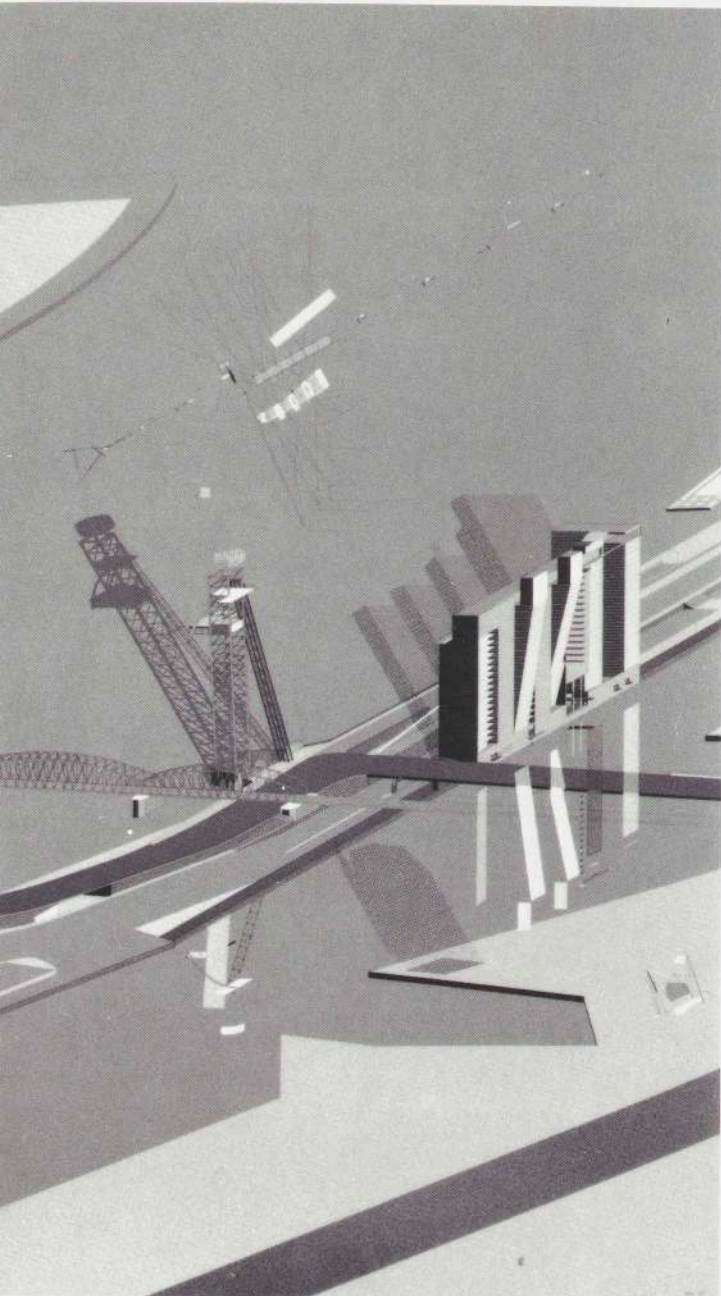
En uno de los extremos del bloque, una torre puramente ortogonal se empieza a separar (il. 35). En el otro extremo, otra torre inclinada de estructura de acero se ha separado por completo (il. 44). Esta última se produce tomando una parte de un antiguo puente existente en el lugar y levantándolo de manera de formar una torre inclinada (il. 41). Suspendido entre las dos —entre la torre tardo-moderna y la torre inclinada constructivista— el bloque se convierte en el escenario de un radical cuestionamiento de la modernidad. Parece dar vida tanto a la estabilidad de la primera como a la inestabilidad de la segunda. Pero el papel del bloque es puesto más en duda aún porque ambas torres relacionadas con él emergen tanto del contexto como del bloque mismo. La identidad de la modernidad se escapa; sus límites ya no son claros.

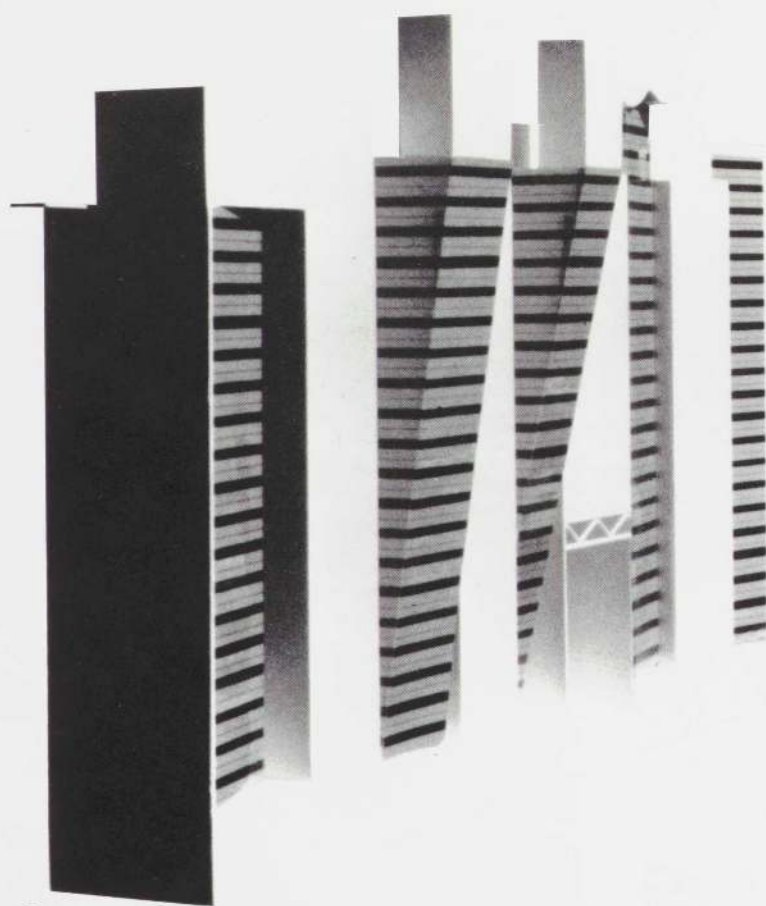


Edificio de aparta-
mentos y torre de
observación
35. (Página anterior)
*Axonométrica desde la
ciudad*
36. *Tríptico isométrico:*
Rotterdam Summa-
tion, 1982



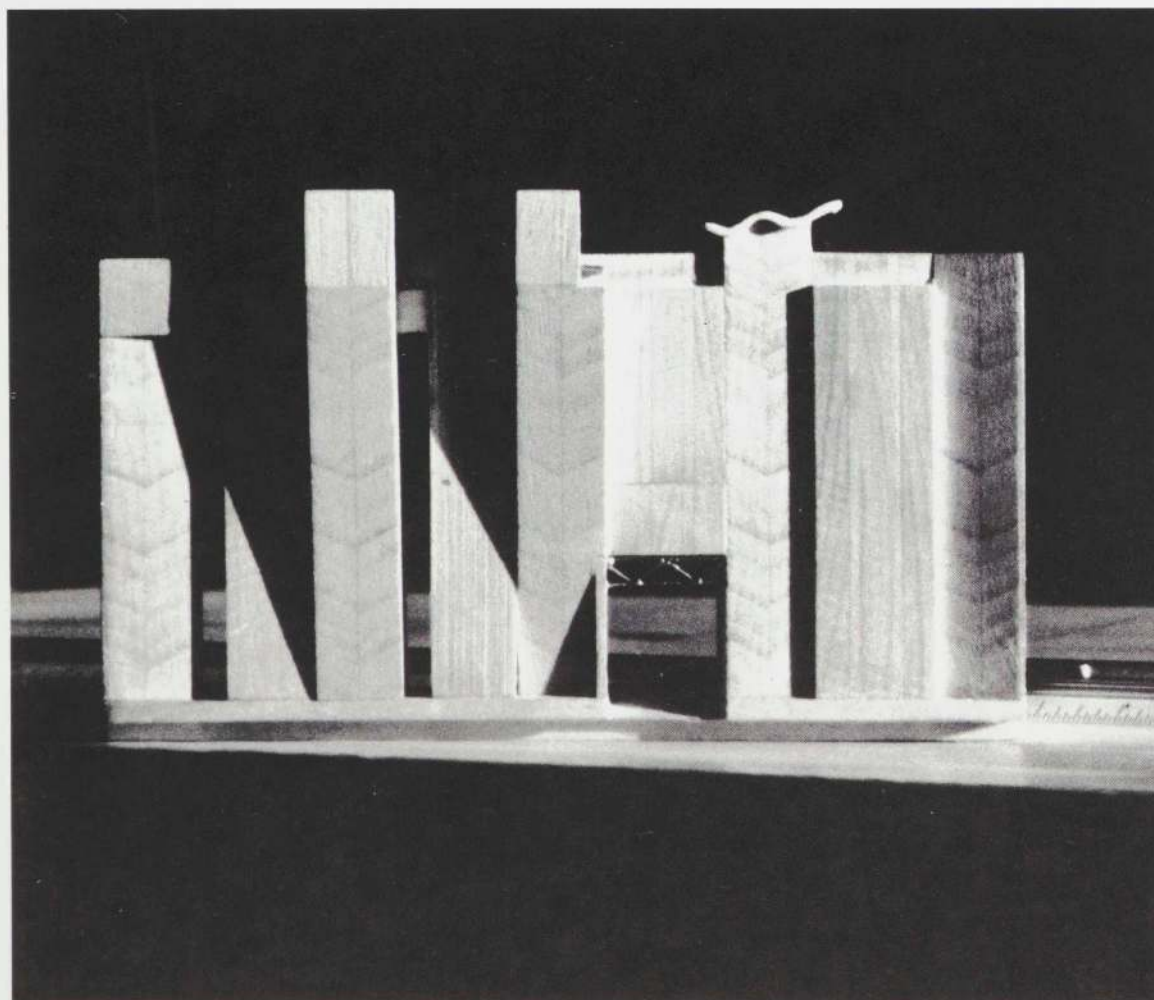
36



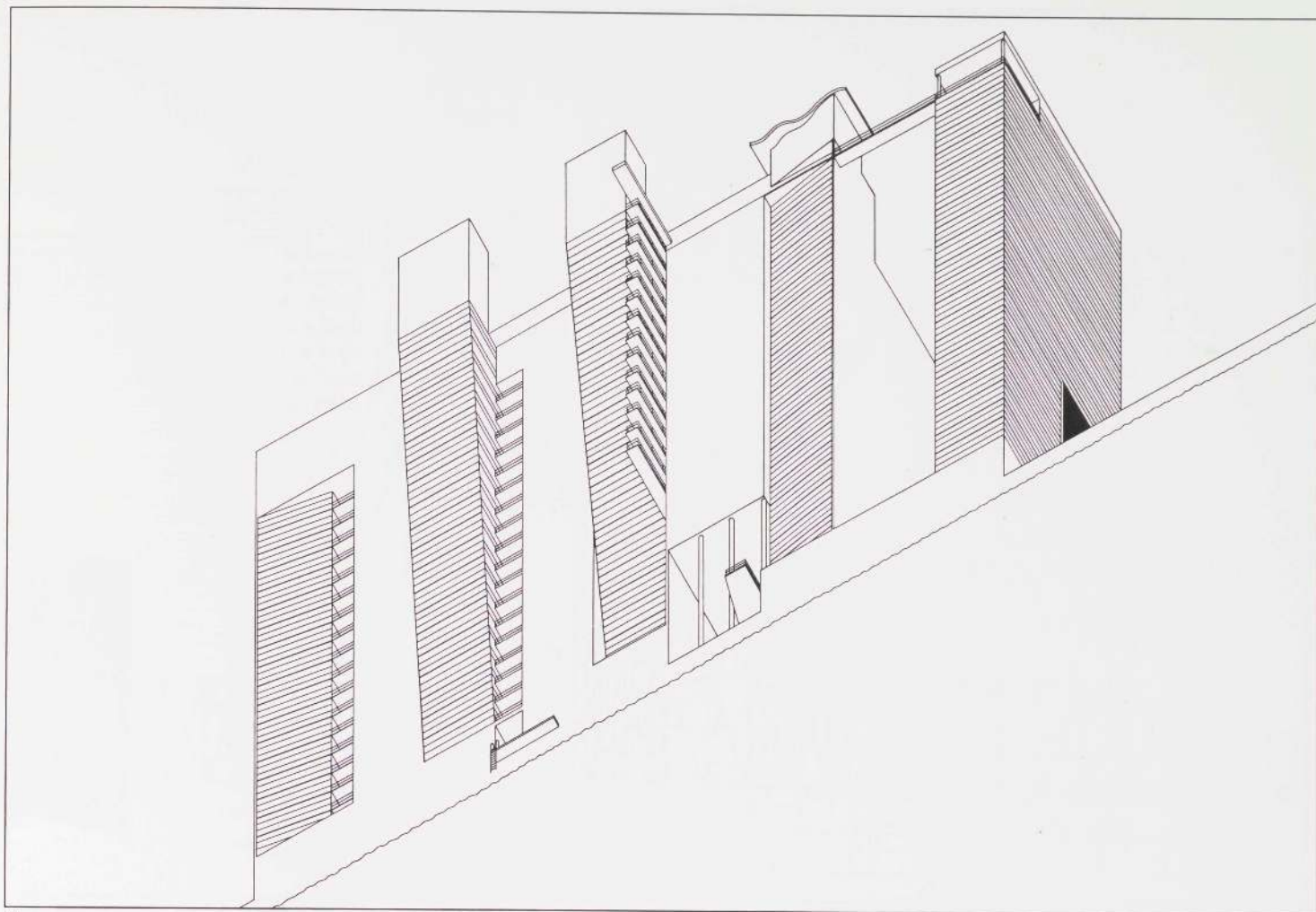


37

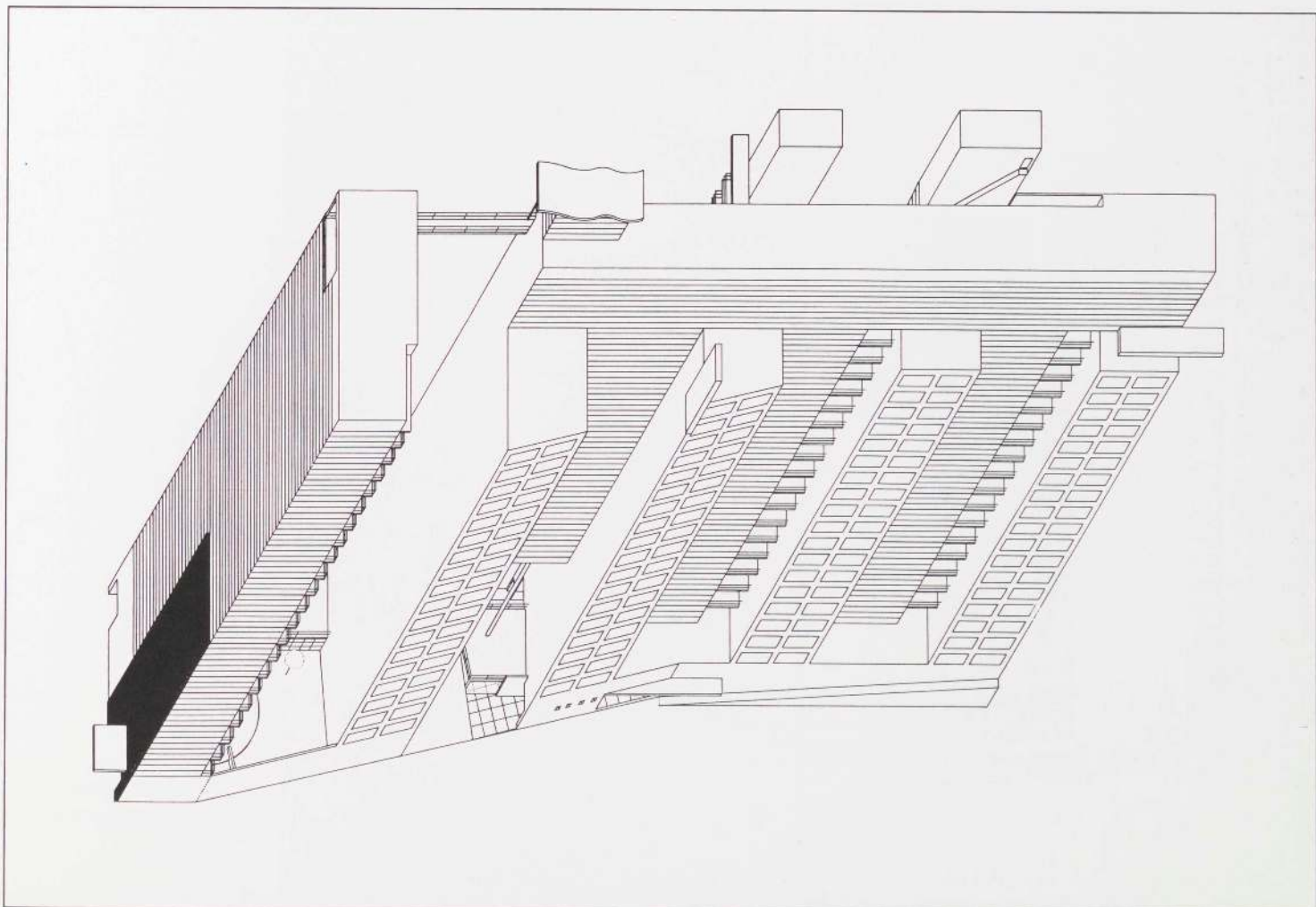
- 37. Maqueta definitiva
- 38. Maqueta de estudio
- 39. Axonométrica desde la ciudad
- 40. Axonométrica desde el río



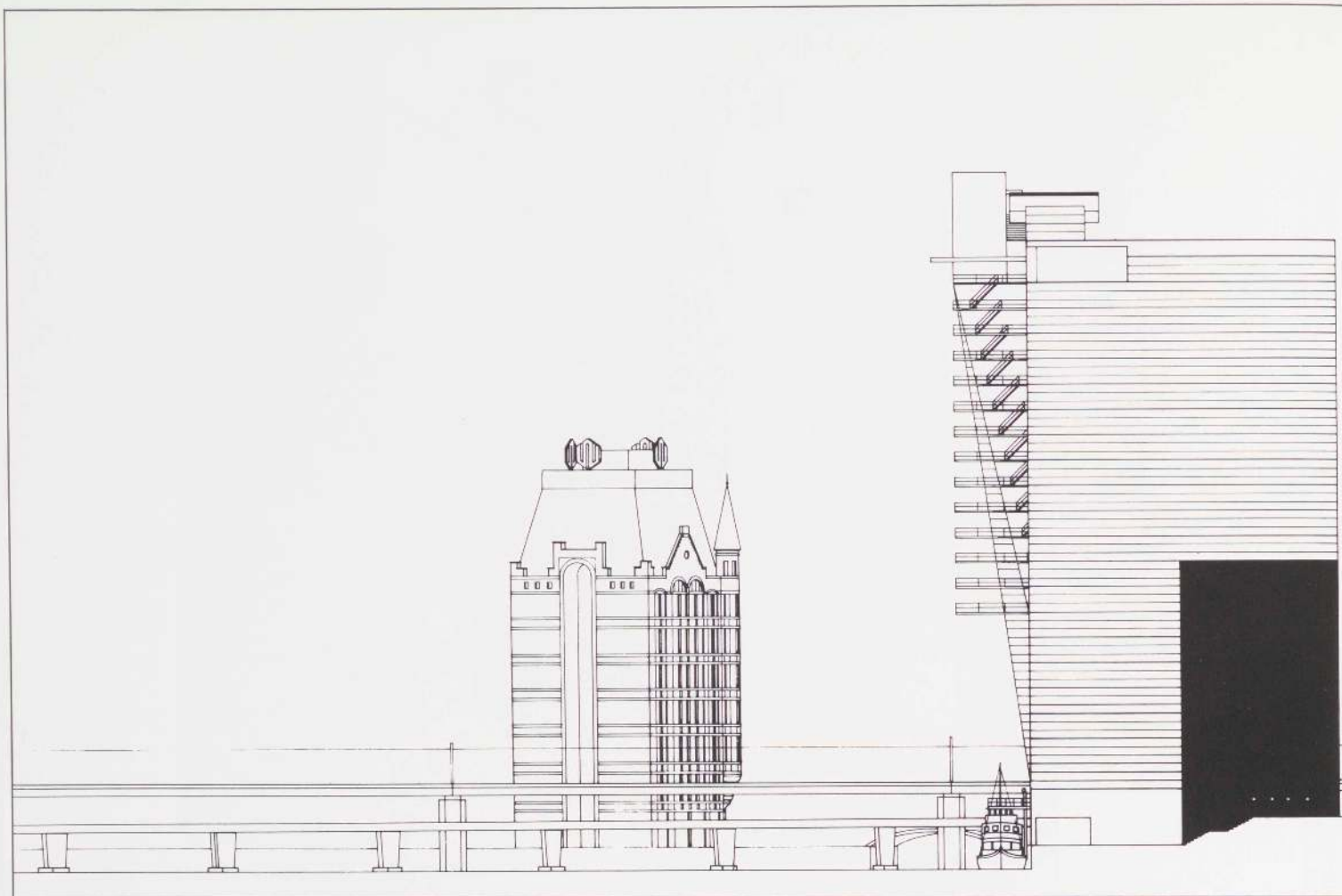
38



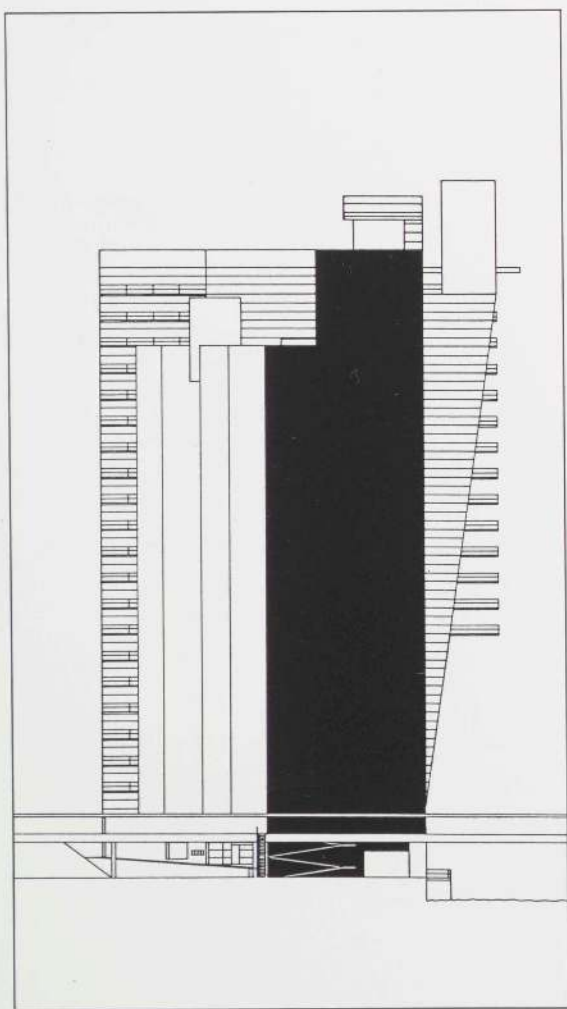
39



40

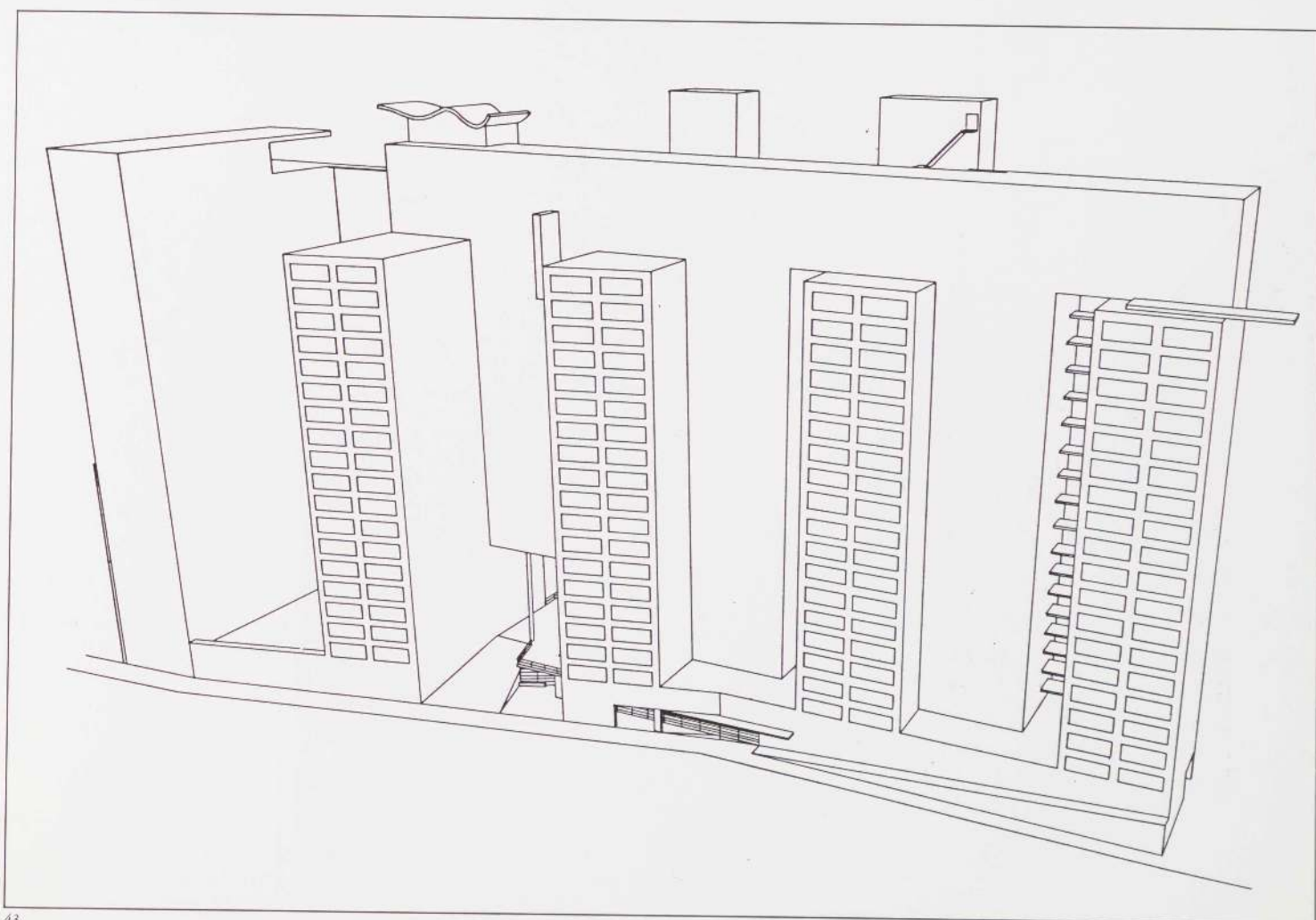


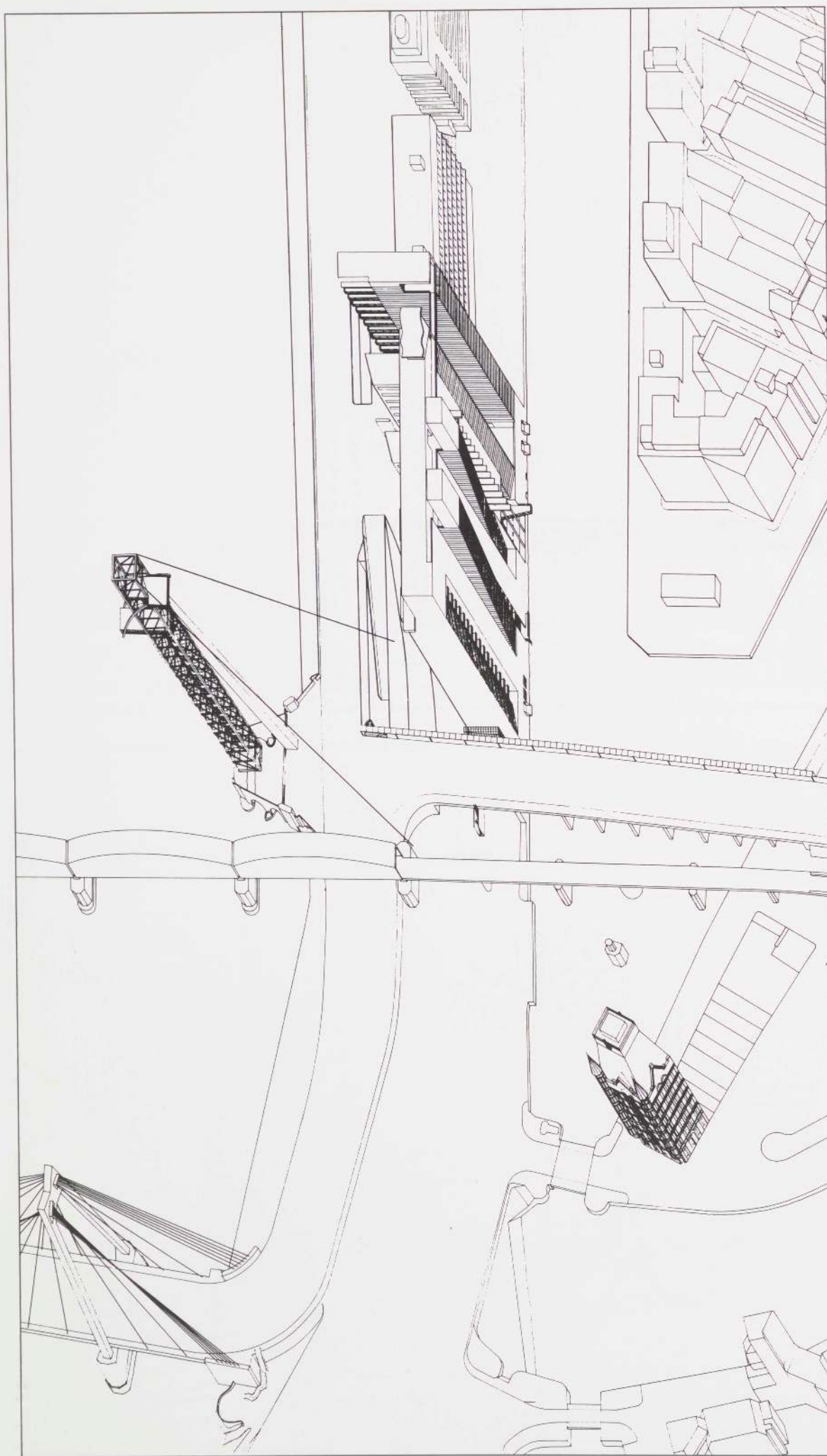
41



42

41. Alzado oeste del
edificio y la torre en su
contexto
42. Alzado este
43. Perspectiva desde
el río





44. Axonométrica del edificio y la torre en su contexto

45. Axonométrica de la torre



Peter Eisenman

Eisenman Robertson Architects

Nacido en Newark, Nueva Jersey, 1932

Trabaja en Nueva York, Nueva York

Biocentro para la Universidad de Frankfurt.

Frankfurt am Main, República Federal

Alemana, 1987

Premio especial en el Concurso Internacional
para el Biocentro, 1987

Asociado: Thomas Leiser

Artista: Michael Heizer

Equipo de proyecto: Hiroshi Maruyama, David

Biagi, Sylvain Boulanger, Ken Doyno, Judy

Geib, Holger Kleine, Christian Kohl, Greg

Lynn, Carlene Ramus, Wolfgang

Rettenmaier, Madison Spencer, Paul Sorum,

Saran Whiting, David Youse

Ingeniero instalaciones: Augustine DiGiacomo

(Jaros, Baum and Bolles)

Ingeniero estructuras: Robert Silman (Silman
Associates)

Arquitecto paisajista: Laurie Olin (Hanna-Olin)

Consultor de color: Robert Slutzky

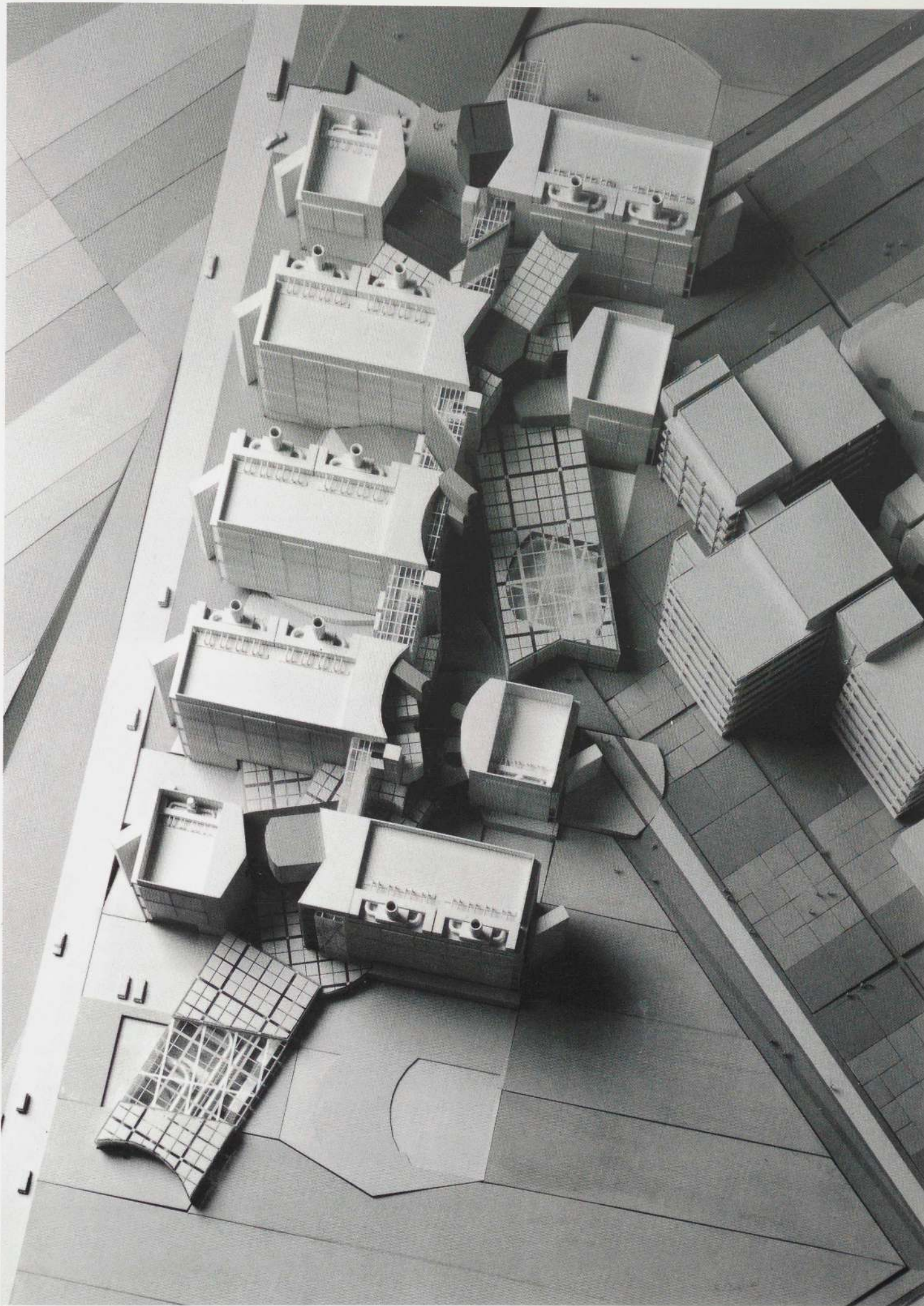
Este proyecto es para un centro de investigaciones biológicas avanzadas de la Universidad de Frankfurt. Se basa en una distribución simétrica de unidades de laboratorio a lo largo de una columna central. La columna (il. 55) es un único espacio extrusionado —una larga barra transparente atravesada por puentes— que sirve de circulación principal y de espacio social.

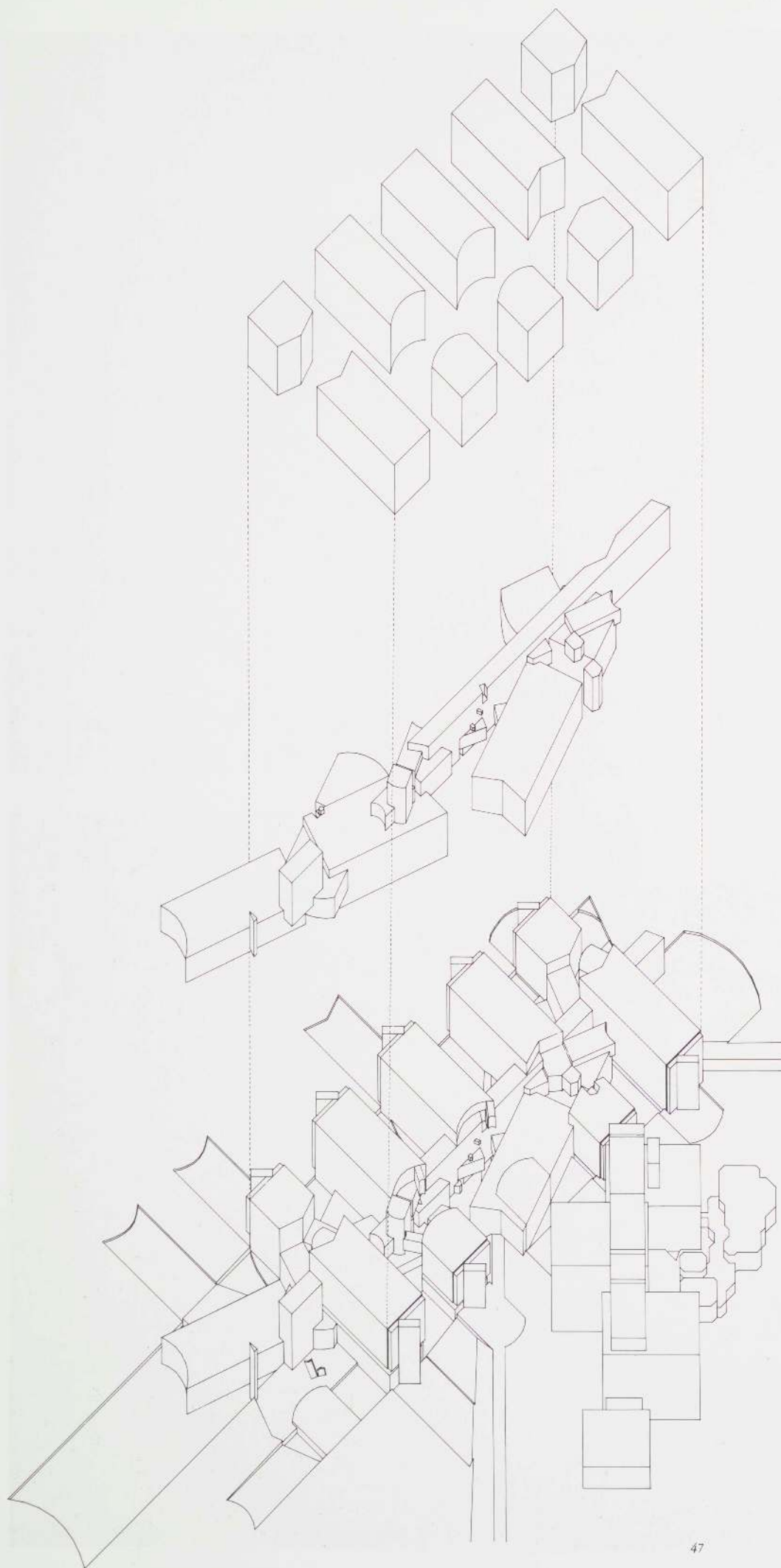
Las unidades que se sitúan a lo largo de esta columna vertebral son bloques básicamente modernos y racionales, organizados con un sistema también racional. Cada uno tiene una de las cuatro formas básicas que los biólogos utilizan para describir los procesos biológicos fundamentales (il. 47). El código gráfico de los biólogos adquiere forma arquitectónica, convirtiéndose en la estructura misma del proyecto. Pero esta intersección de la abstracción moderna con un código figurativo arbitrario, que sirve de forma básica, se va distorsionando progresivamente para dar forma a los espacios de específica funcionalidad social o técnica. La distorsión se efectúa con la sistemática adición de más formas de manera chocante, formas nuevas que salen del mismo sistema de cuatro formas básicas que están distorsionando. Se van añadiendo a la forma básica —como elementos sólidos situados en el espacio y como vacíos recortados en el suelo— de tal manera que cuestionan su propia configuración, alterando tanto las formas (il. 49) como la columna que las organiza (il. 48).

El resultado es un diálogo complejo entre la forma básica y sus distorsiones. Un mundo de formas inestables que emerge de las estables estructuras modernas. Y esas formas que se multiplican chocan entre sí de tal manera que crean todo un rango de relaciones: a veces no hay conflicto, con una forma pasando por debajo de la otra; otras veces una forma carcome a otra; y a veces ambas formas son alteradas, produciendo una nueva como resultado. El proyecto se convierte en un complejo intercambio entre llenos, vacíos y transparencias.

Este proyecto también compromete al contexto, explotando el ángulo formado por una canalización subterránea de servicios existente en el solar. El ángulo sirve para organizar el edificio, y a la vez para alterarlo. Bajo el nivel del suelo, fractura el edificio al que está sirviendo (il. 56); a nivel de suelo, se convierte en una calle de servicios que a su vez queda rota por el edificio (il. 59). Esto hace que el papel de ambos quede poco claro.

La misma relación convulsionada existe entre el edificio y la obra *Dragged Mass N.º 3* (masa arrastrada N.º 3), de Michael Heizer, una inmensa y abstracta roca que se arrastra por el solar, dejando un rastro pulimentado (ils. 50-54). La masa corta el edificio hasta ser detenida por una pila de desechos abstractos que a su vez es cortada por la calle diseñada por el arquitecto. La estrecha colaboración entre artista y arquitecto toma aquí la forma de un duelo; cada uno de ellos deja una marca en el otro. El arte ya no es algo a lo que se asigna un espacio segregado dentro del proyecto arquitectónico, ni algo incorporado por éste. Más bien el arte y la arquitectura compiten en igualdad de condiciones; cada uno de ellos contribuye a dar forma al otro, a la vez que lo distorsiona. Entre ellos, la tradicional oposición entre la figuración y la abstracción queda eliminada. Ya no es posible separar la obra estructural del juego ornamental.





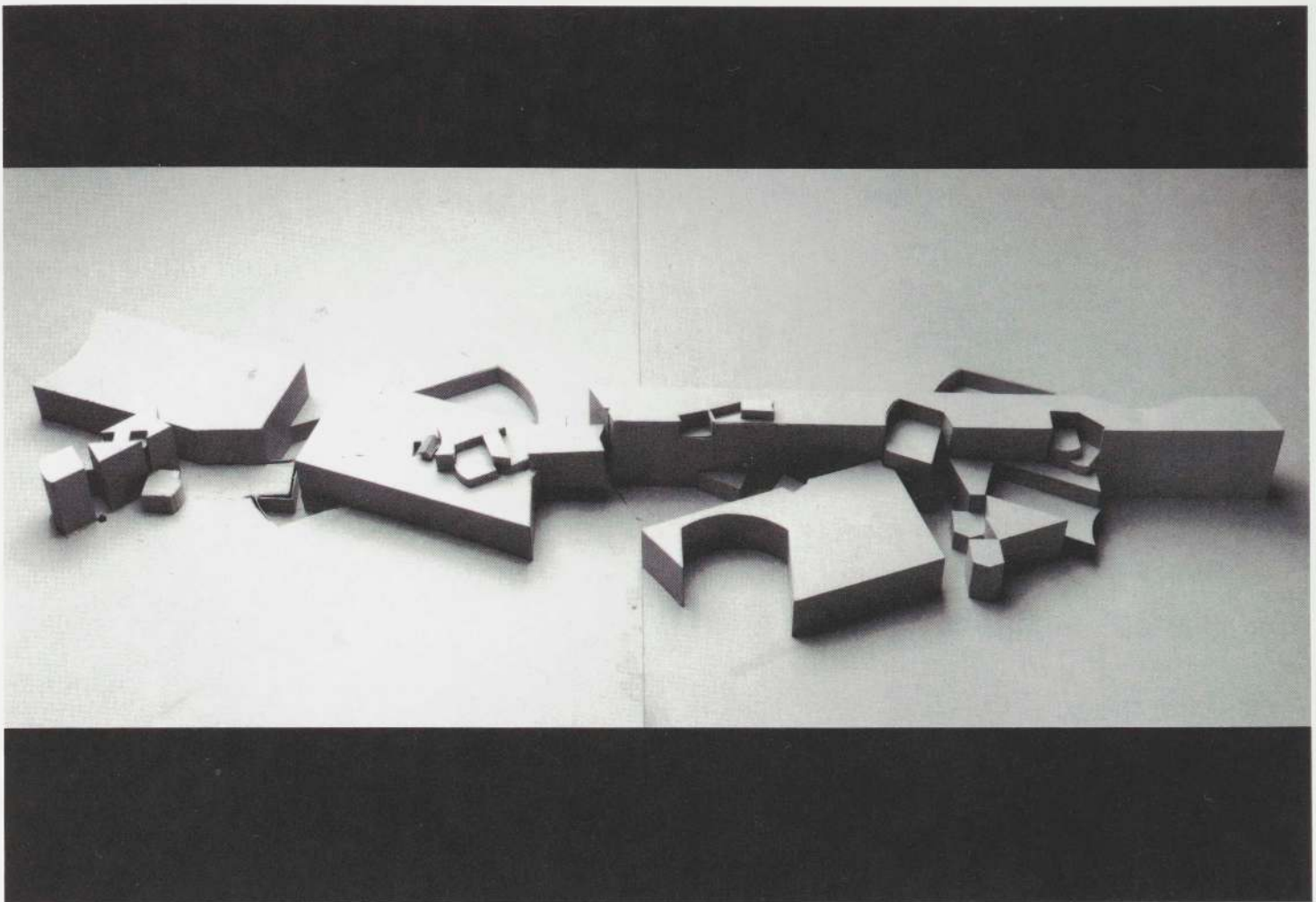
Biocentro

46. (Página anterior)
Maqueta del conjunto
A

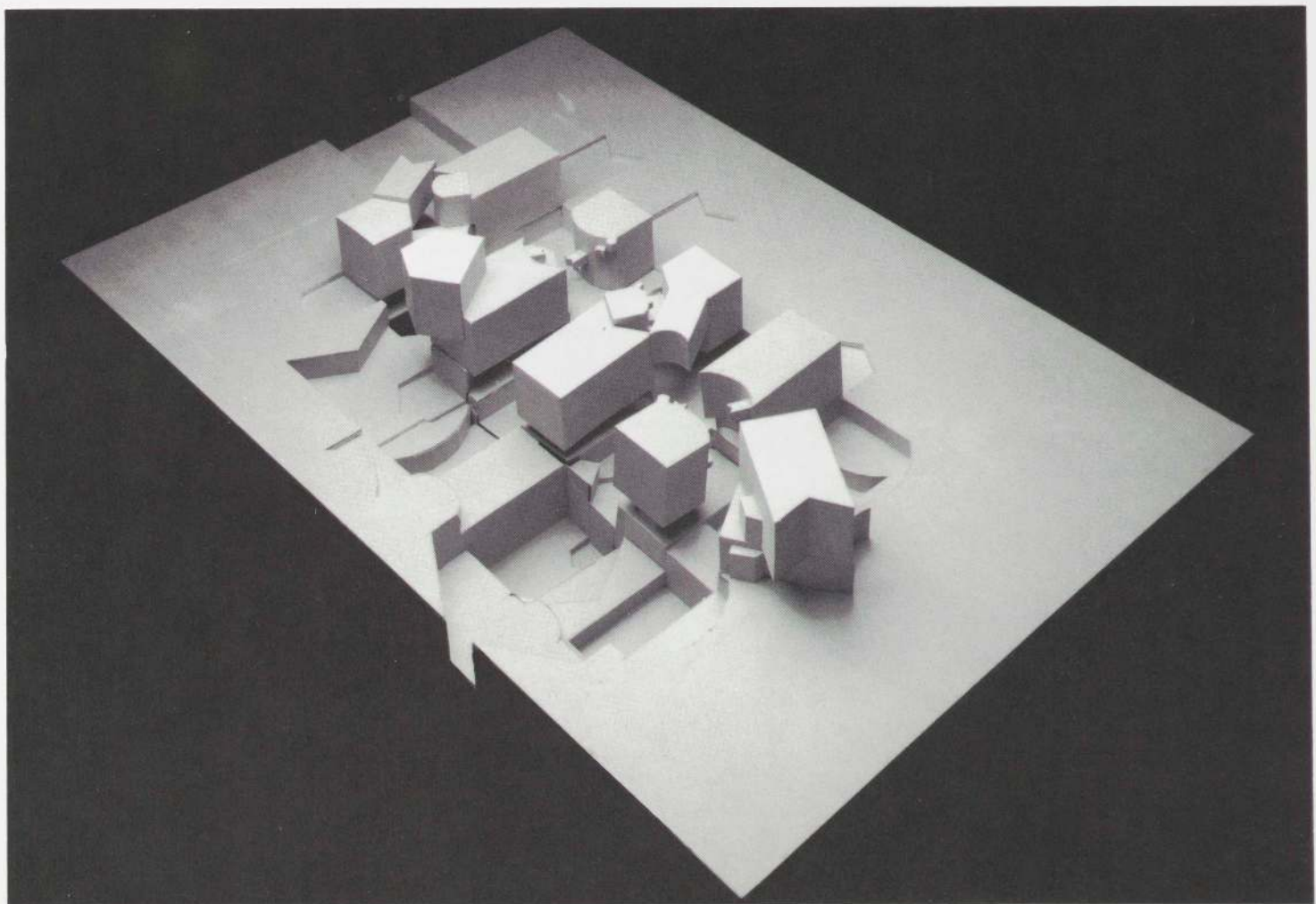
47. Axonométrica ex-
ploded: unidades
básicas, columna ver-
tebral, conjunto de vo-
lúmenes

48. Maqueta de estu-
dio de la columna ver-
tebral

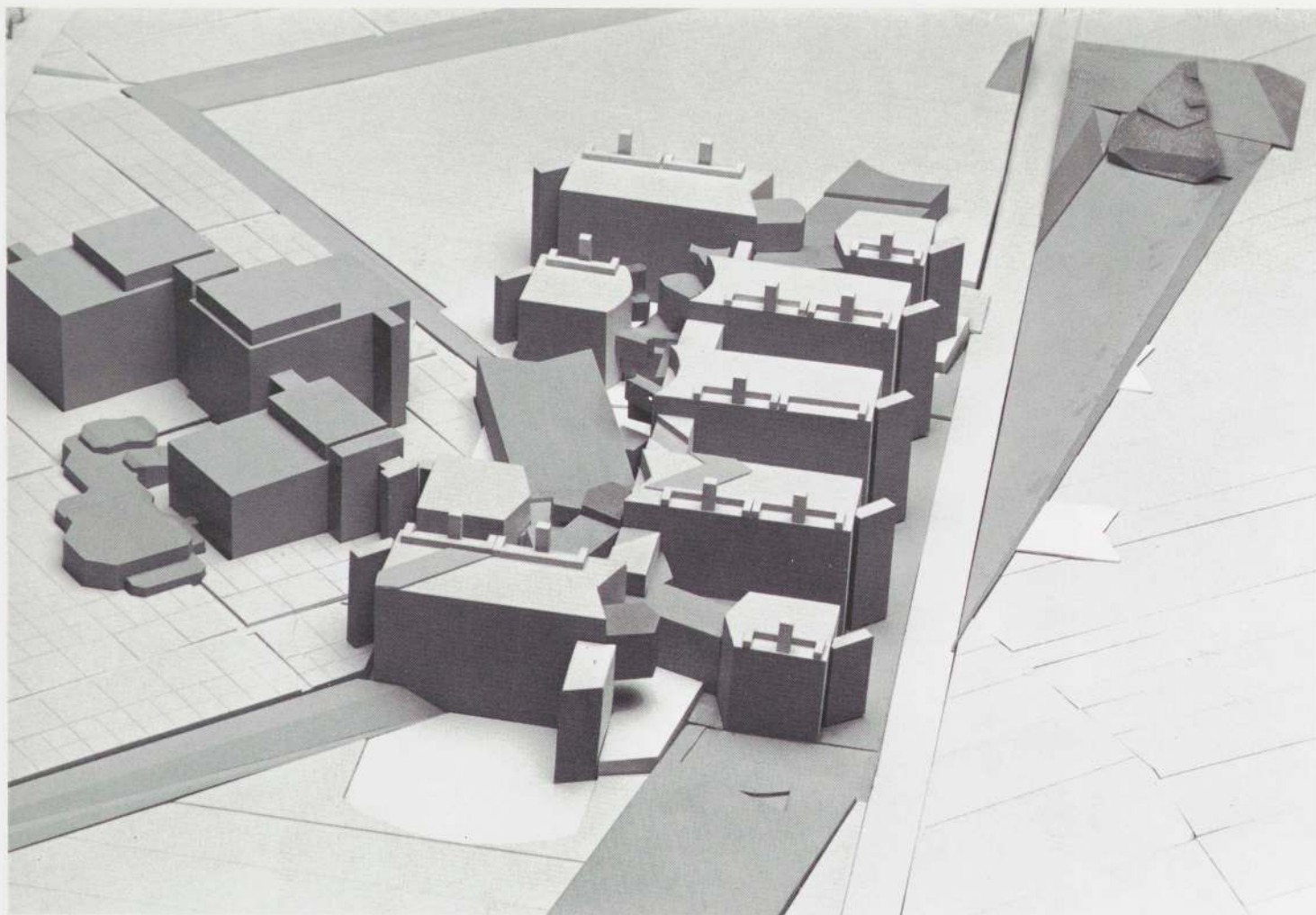
49. Maqueta de estu-
dio de volúmenes



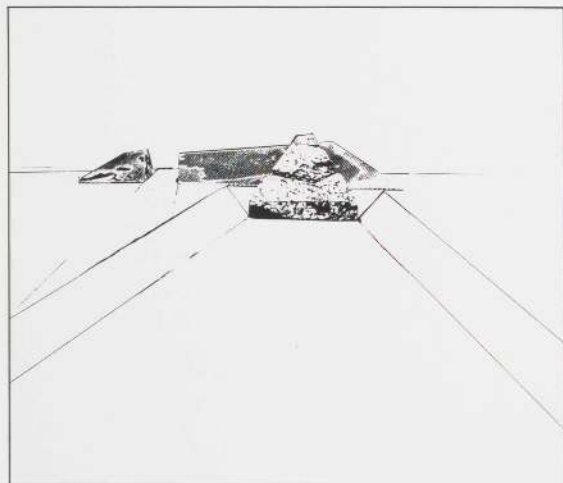
48



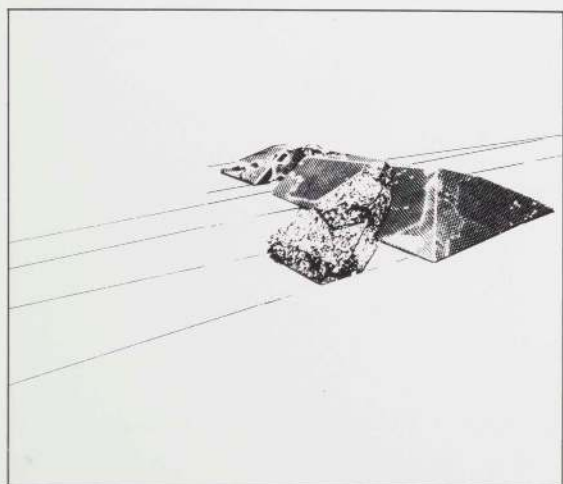
49



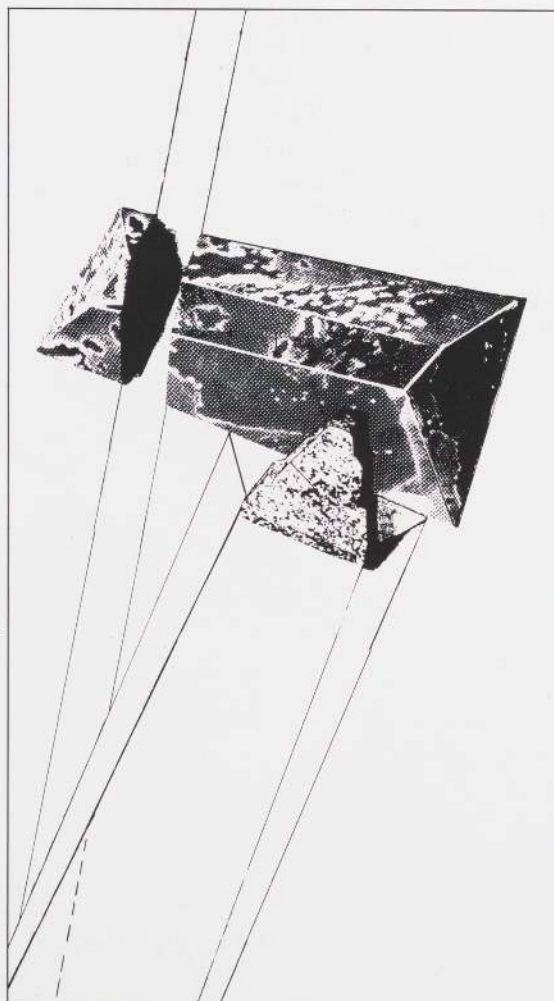
50



51



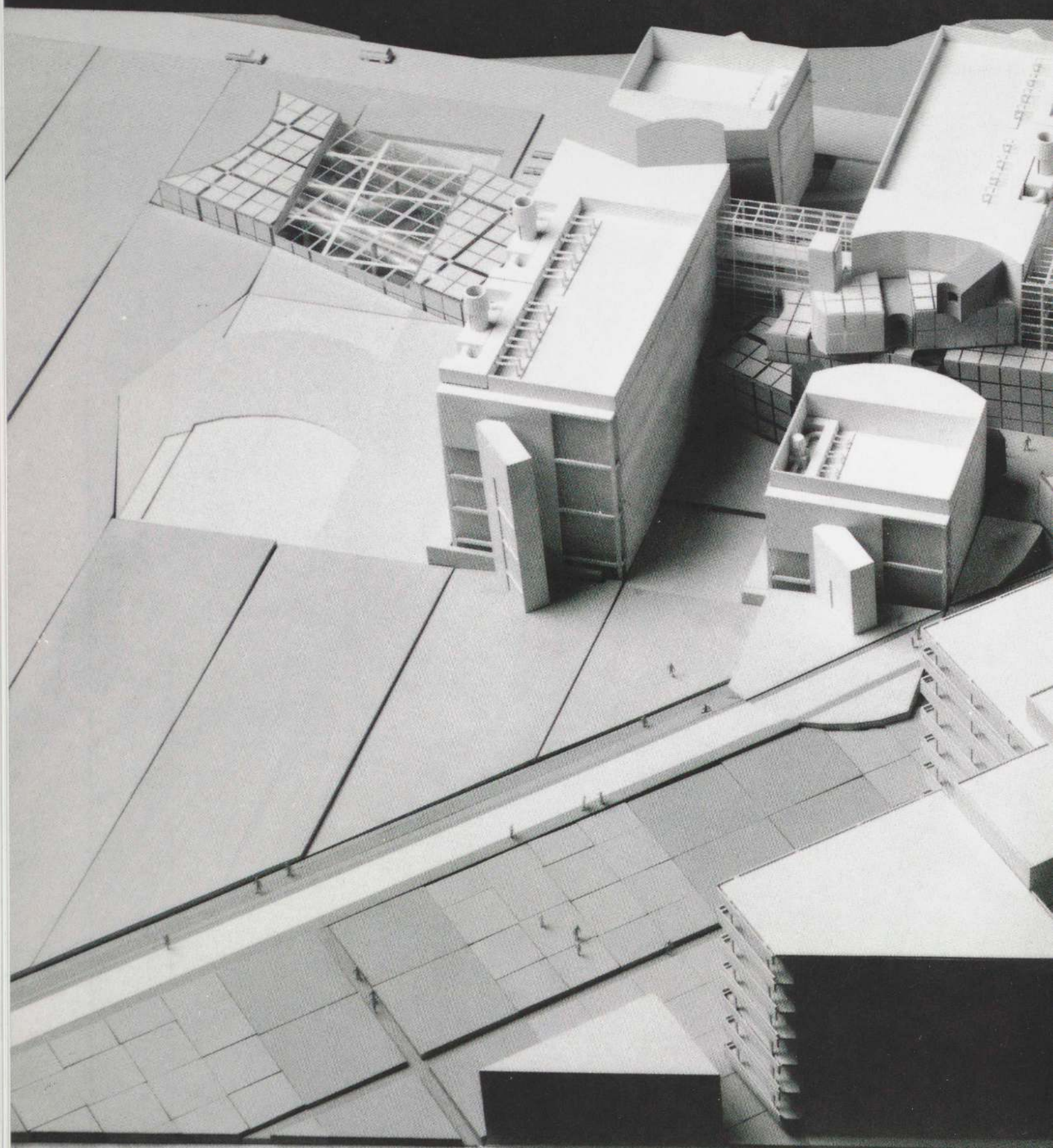
52



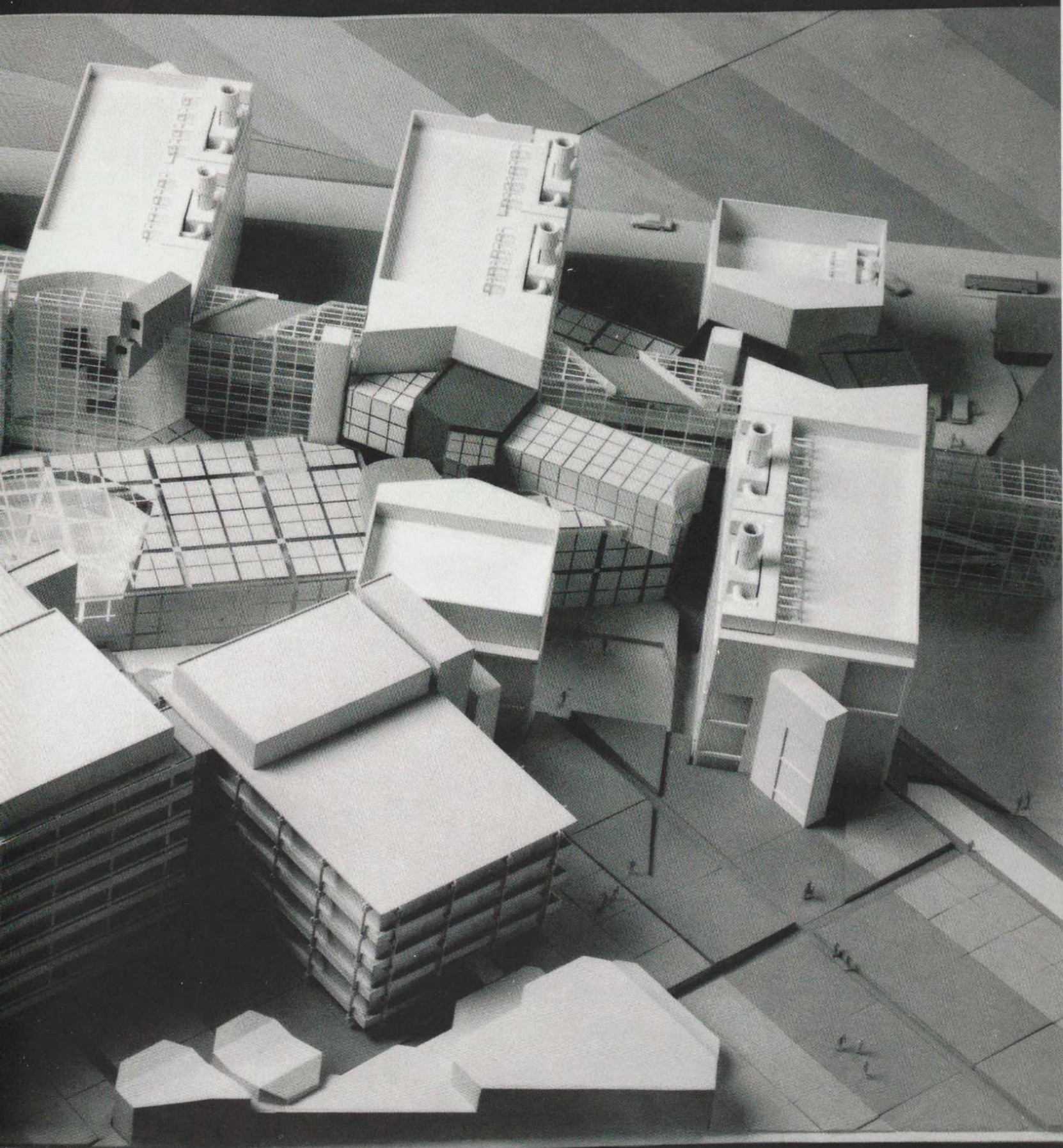
53

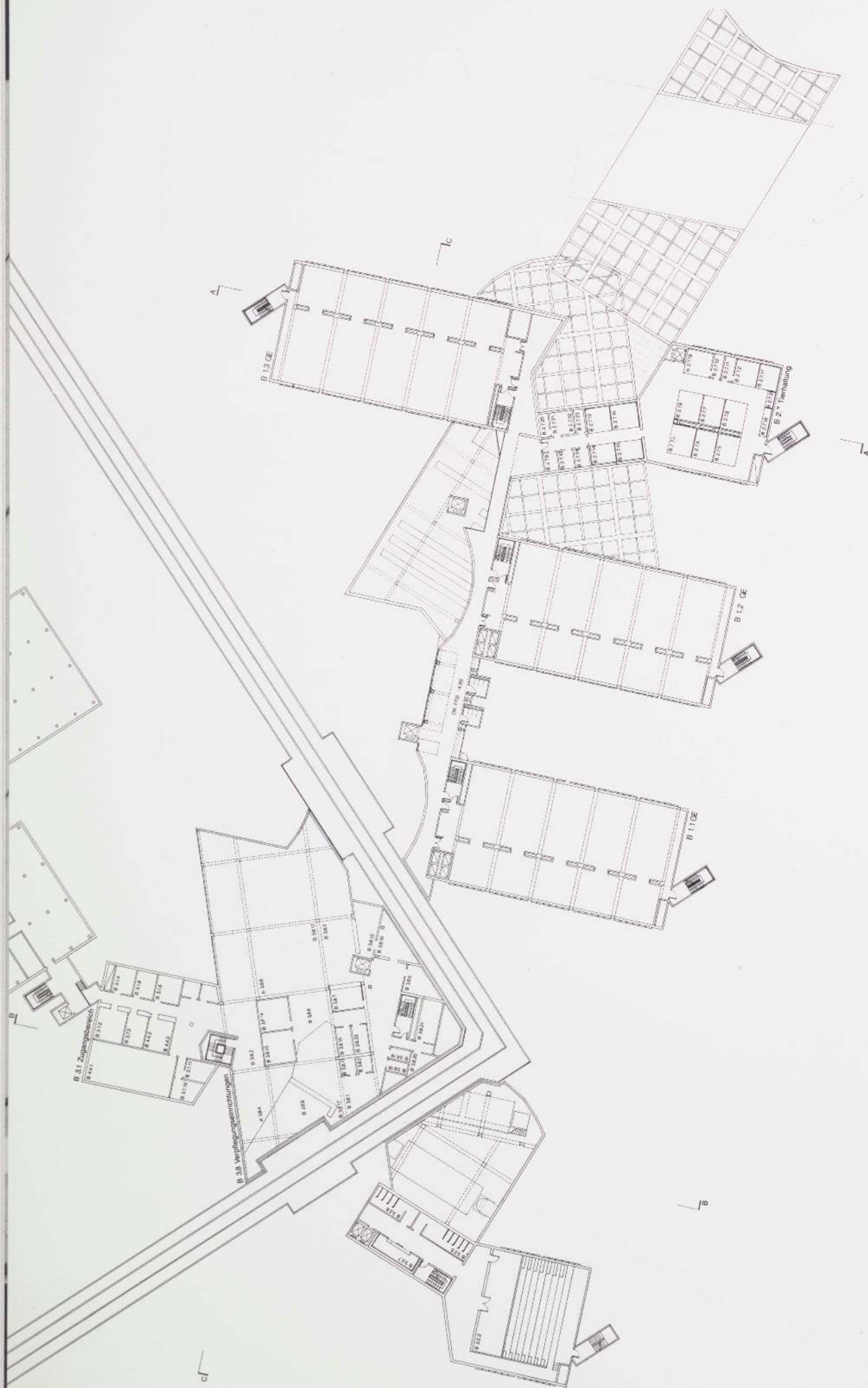
50. Maqueta de conjunto B
51-53. Michael Heizer.
Estudios para la maqueta de Dragged
Mass N.º 3, 1987
54. Planta de conjunto





55. Maqueta de conjunto A

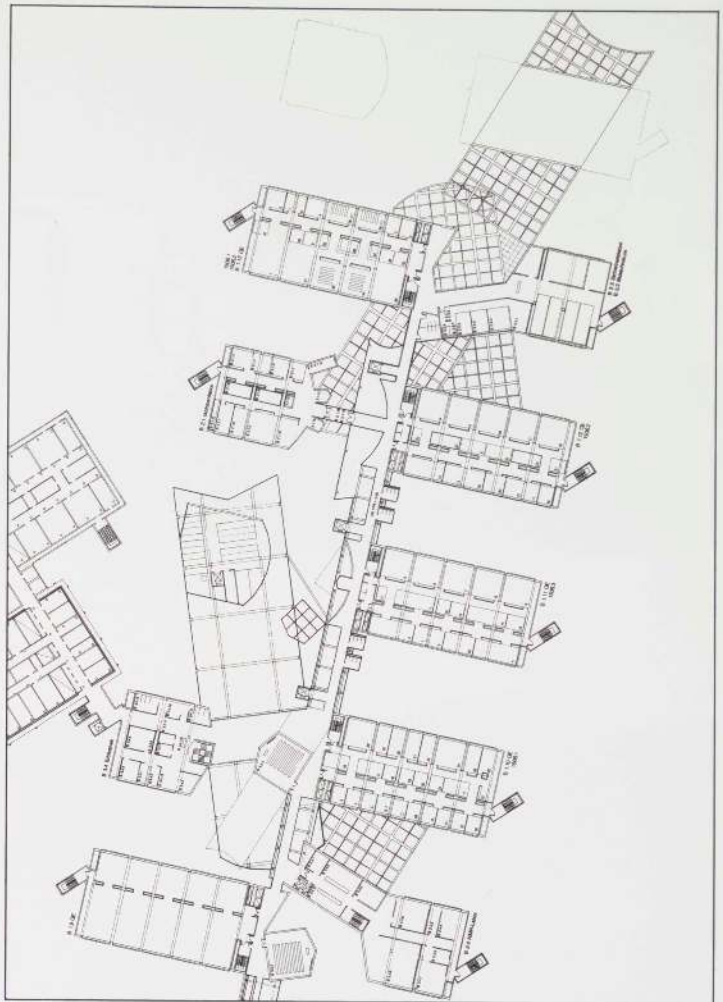




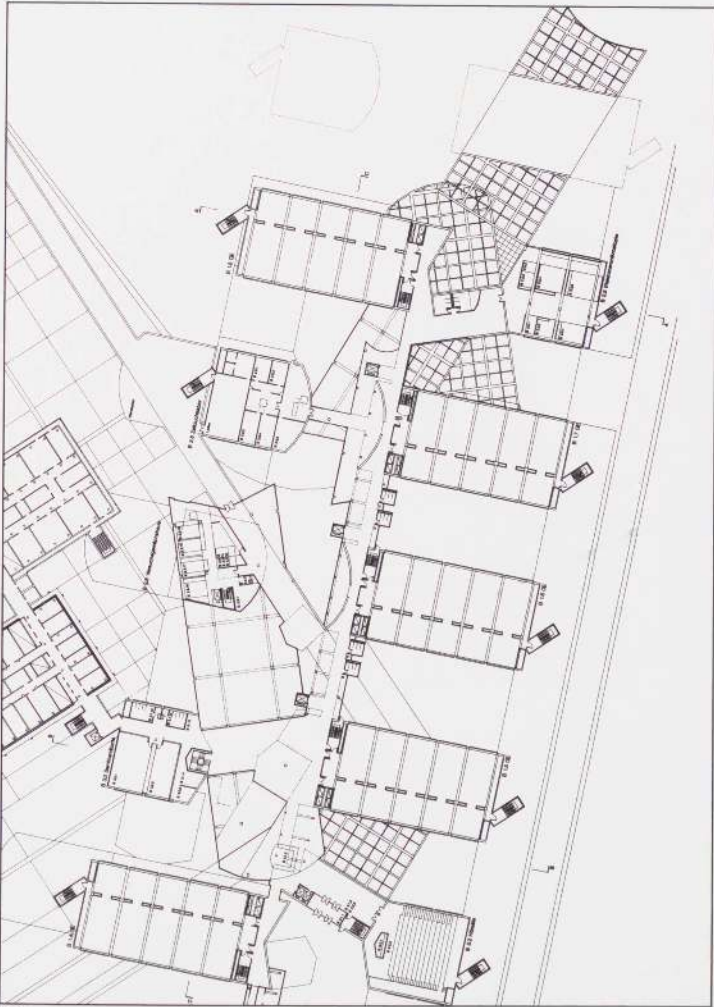
- 56. Sótano
- 57. Cubierta
- 58. Planta superior
- 59. Planta baja
- 60. Segundo sótano



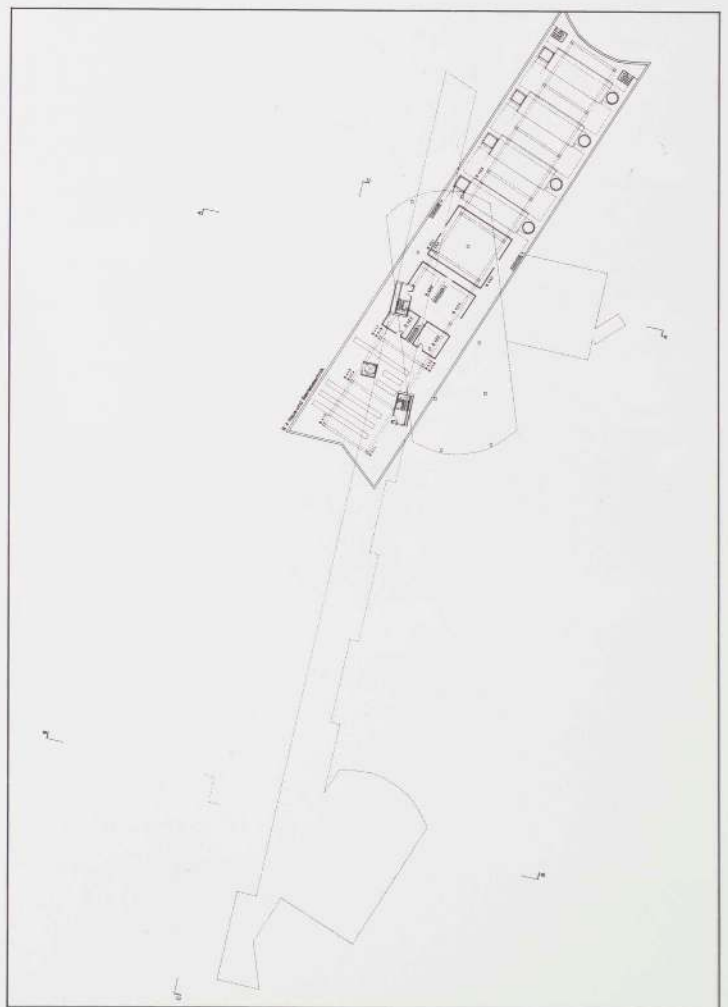
57



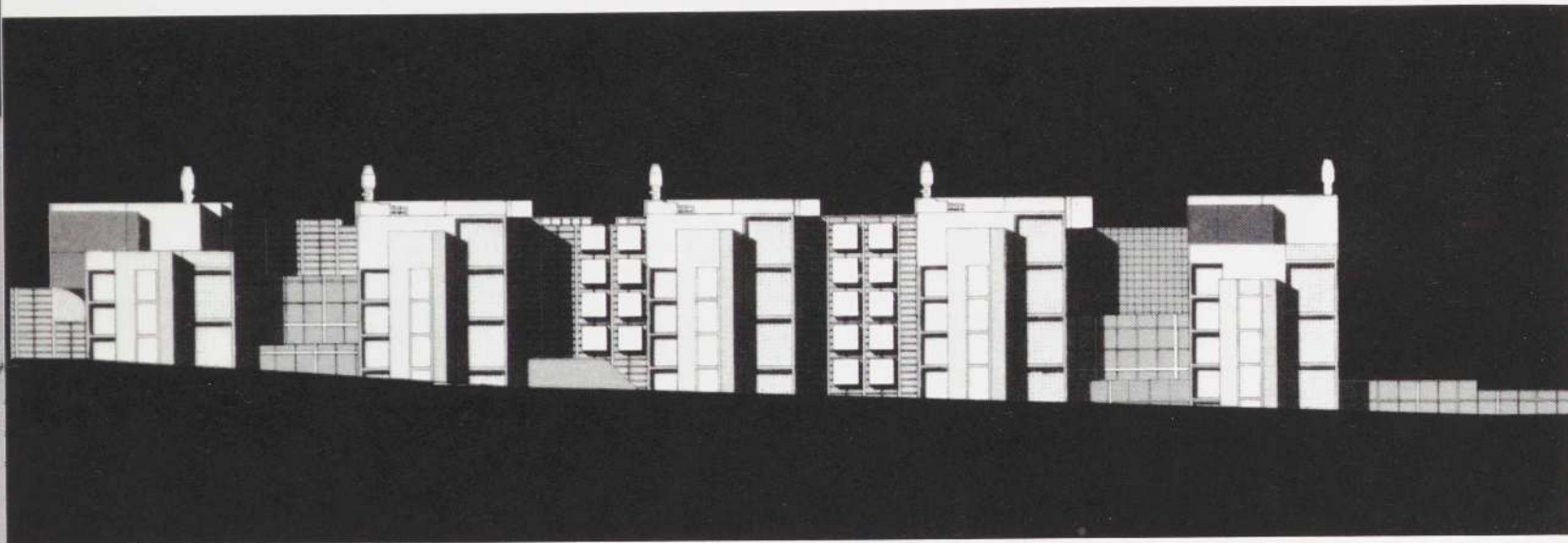
58



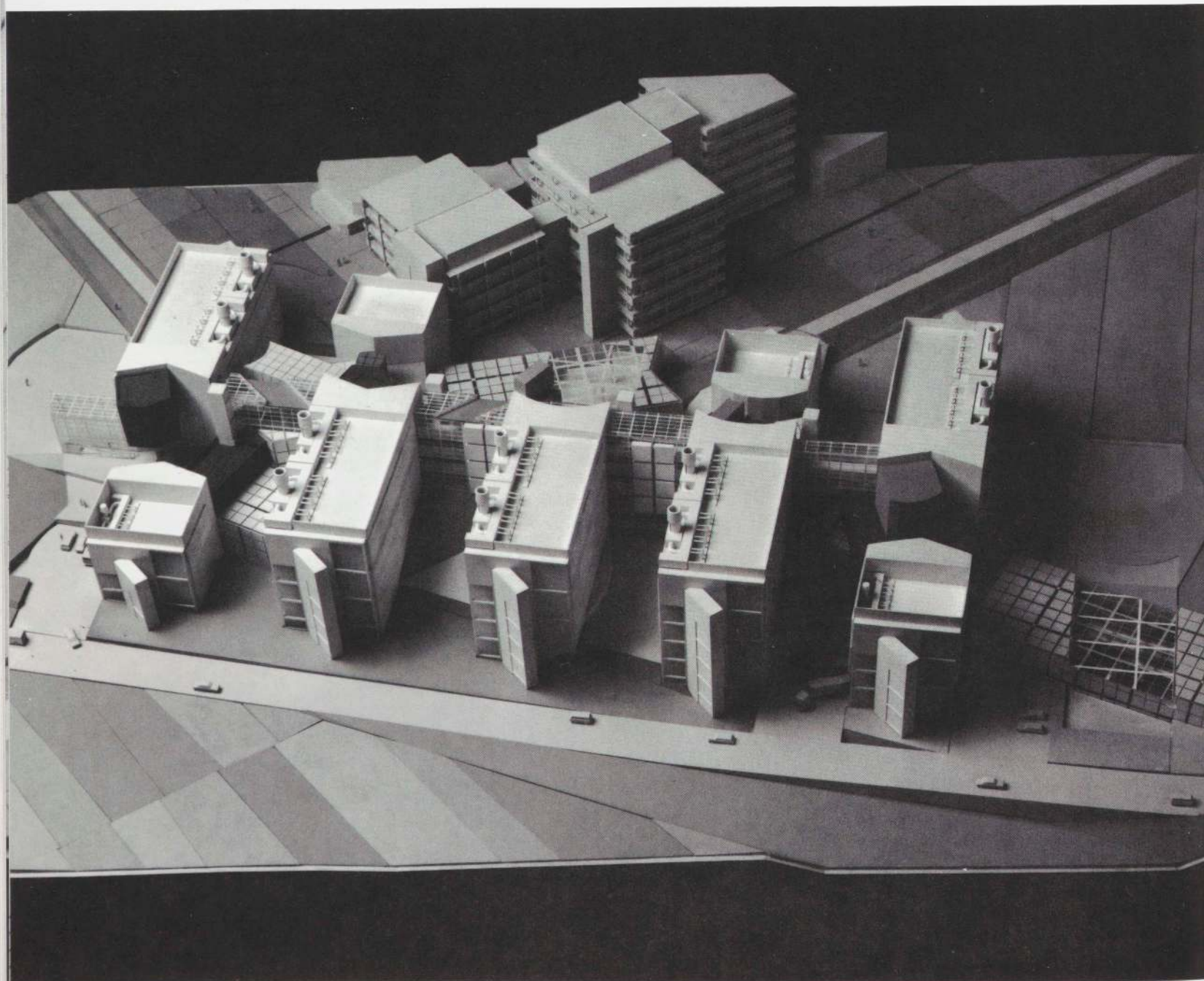
59



60

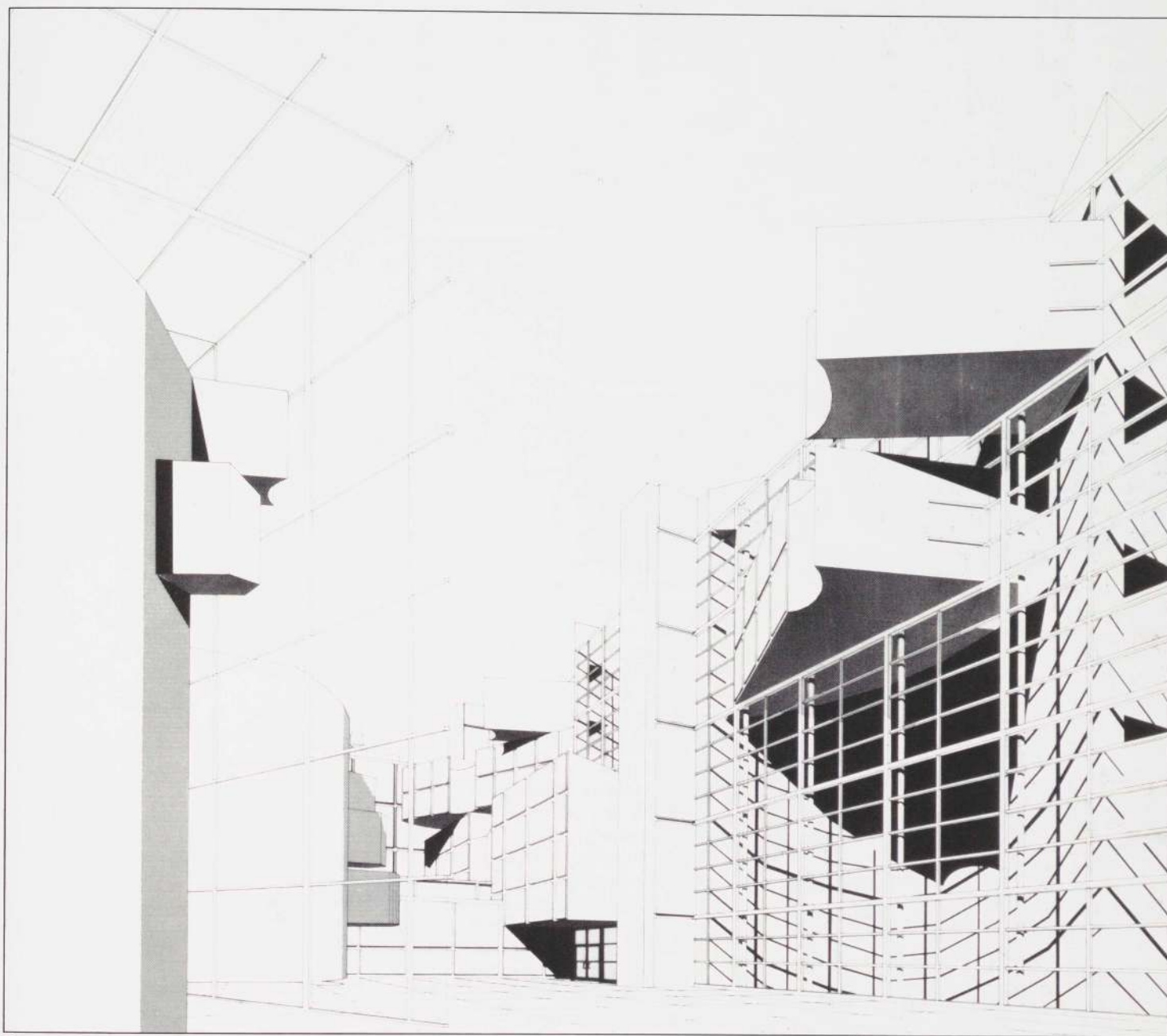


61



66

62



63

- 61. Alzado
- 62. Maqueta de conjunto A
- 63. Perspectiva de la columna vertebral

Zaha M. Hadid

Nacida en Bagdad, Iraq, 1950

Trabaja en Londres, Inglaterra

The Peak, Hong Kong, 1982

Primer Premio, Concurso Internacional para

Hong Kong Peak 1983

Diseñador principal: Michael Wolfson

Equipo de diseño: Jonathan Dunn, Marianne

Van der Waals, Nabil Ayoubi, Alistair

Standing, Nancy Lee, Wendy Galway

Ingeniero estructuras: David Thomlinson (Ove

Arup and Partners)

The Peak fue el proyecto de un concurso de diseño de un club para gente adinerada situado en las colinas sobre el puerto de Hong Kong. La topografía natural de esas colinas se transforma, excavando el solar hasta su nivel inferior y construyendo una serie de colinas artificiales sobre la roca excavada, que se pulimenta para hacer más difícil la distinción entre lo natural y lo artificial. El lugar se reconfigura como una secuencia de formas inmensas, abstractas y pulimentadas de granito.

En esta topografía artificial se introducen cuatro enormes vigas. Las vigas son una abstracción de los rascacielos de la ciudad que hay más abajo, que se acuestan, se suben por la ladera (il. 78), y se llevan hasta el lugar (il. 79) para formar un rascacielos horizontal (il. 80). La fuerza del proyecto proviene de la violenta intersección entre esas vigas lineales y los volúmenes de la topografía artificial.

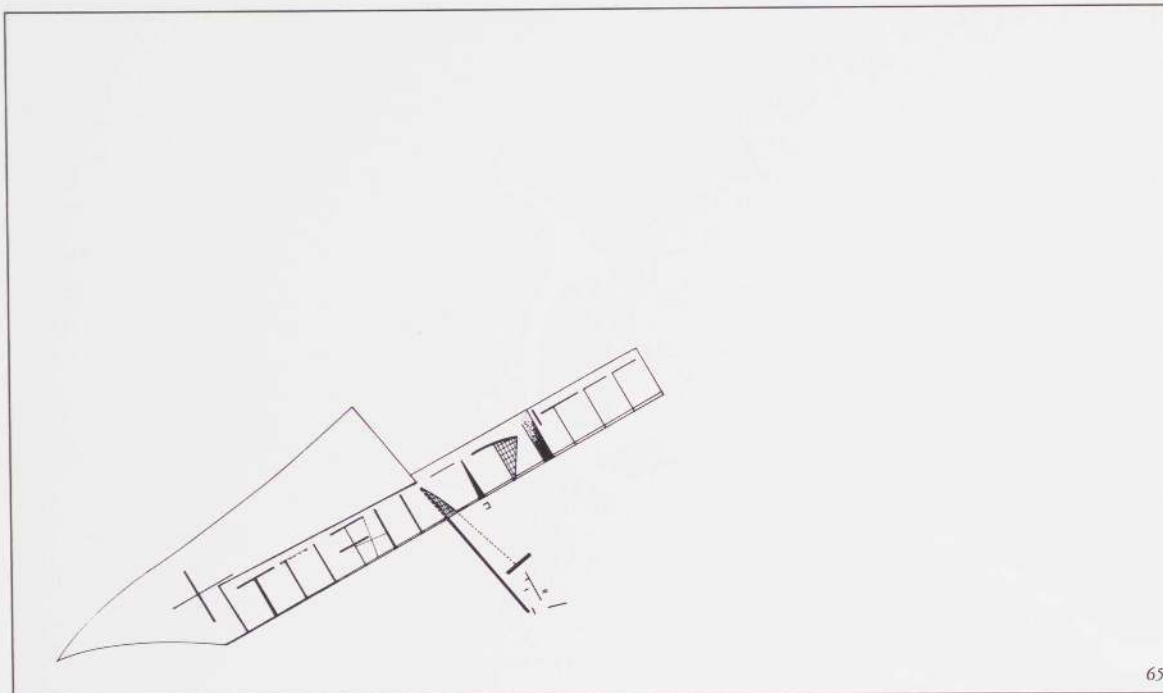
Las cuatro vigas están entregiradas la una respecto la otra, con lo que entran en conflicto entre sí y con el paisaje artificial (il. 64). Estos conflictos alteran la estructura interna de las vigas. La planta interior de cada una de ellas contiene las huellas de su conflicto con los otros elementos (ils. 65-74). Su inicial subdivisión en unidades regulares y ortogonales se ve alterada. Los espacios cerrados se abren y las paredes se doblan y se arquean. La trama interior se rompe, pero no se abandona. Cada conflicto es diferente, así que cada una se fractura de forma diferente, generando diferentes espacios programáticos, diferentes tipos de alojamientos (il. 77).

Pero la alteración más radical sucede cuando las dos vigas superiores se separan verticalmente de las inferiores lo suficiente para producir un vacío que no tiene nada que ver con las presunciones tradicionales sobre la construcción. Las habituales jerarquías y el orden ortogonal no existen. Dentro de este territorio definido de nuevo, los elementos constructivos flotan, sujetos tan sólo por retorcidos palillos de cóctel (il. 81). En ese vacío se suspenden los accesos, la piscina, plataformas flotantes, el bar y la biblioteca. Esos objetos quedan liberados de la geometría regular de las vigas.

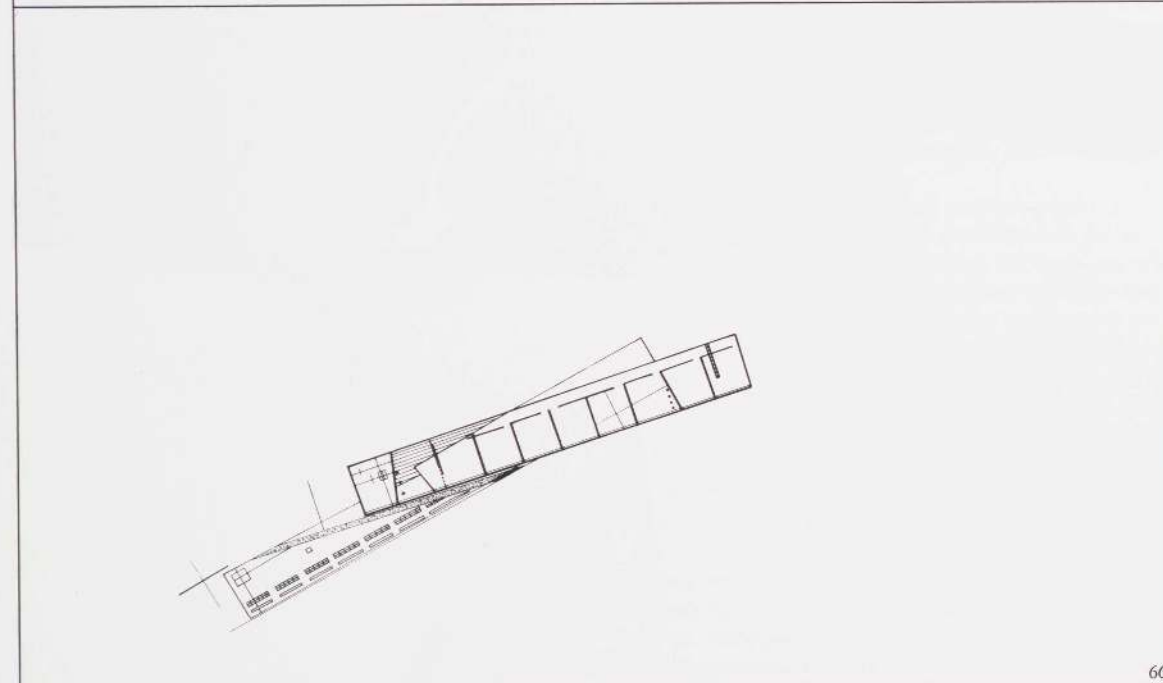
El vacío entre las vigas horizontales forma un espacio indeterminado en el que todo es angular y conectado por largas rampas diagonales. Una rampa vehicular en curva atraviesa el vacío (ils. 69-82) y llega hasta el aparcamiento situado en el volumen superior.

Los elementos básicos del club ocupan tanto el vacío como el mundo subterráneo bajo la topografía artificial, extendiéndose así dentro de la colina. El club se sitúa entre la vaciedad del vacío y la densidad de los sólidos subterráneos, dominios que habitualmente se excluyen de la arquitectura moderna pero que se encuentran en ella cuando se lleva la modernidad hasta su límite, forzando su ruptura. De esta manera, el palacio del placer, el balneario hedonista, se sitúa en el retorcido centro de la pureza moderna.

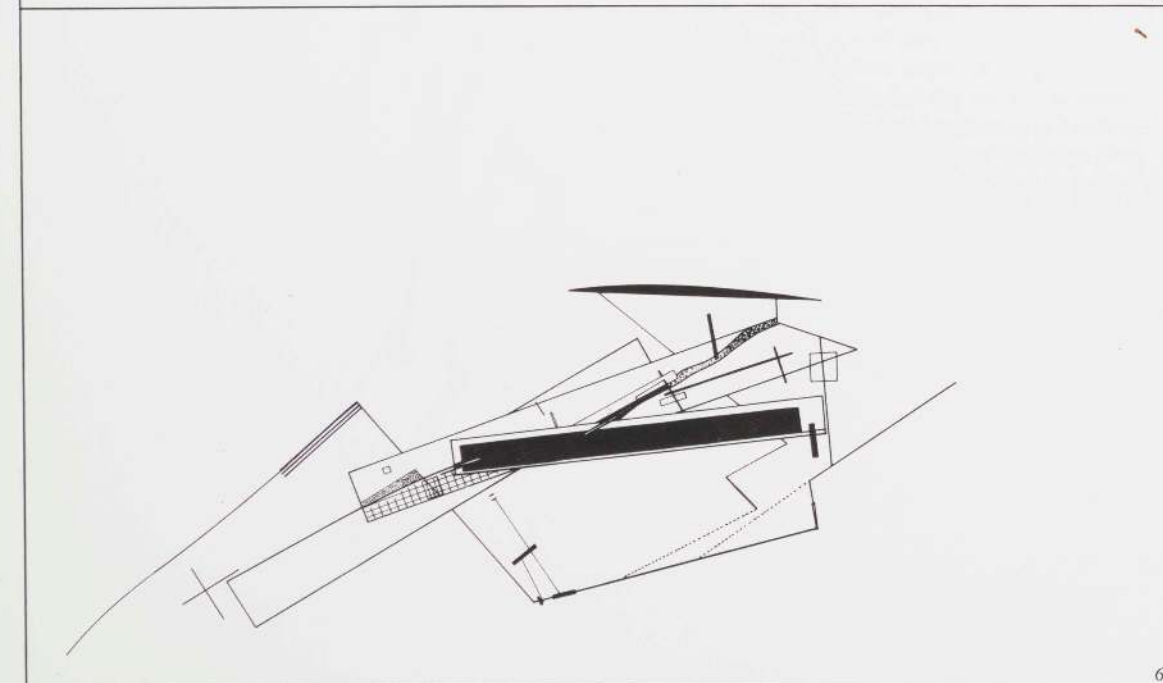




65



66



67

The Peak

64. (Página anterior)
Plano de emplaza-
miento

65. Viga primera (infe-
rior)

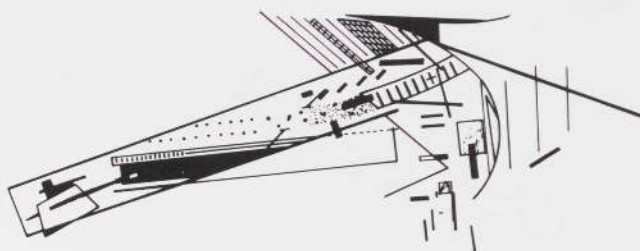
66. Segunda viga, apo-
yada en la primera

67. Nivel del club, cu-
bierta de la segunda
viga

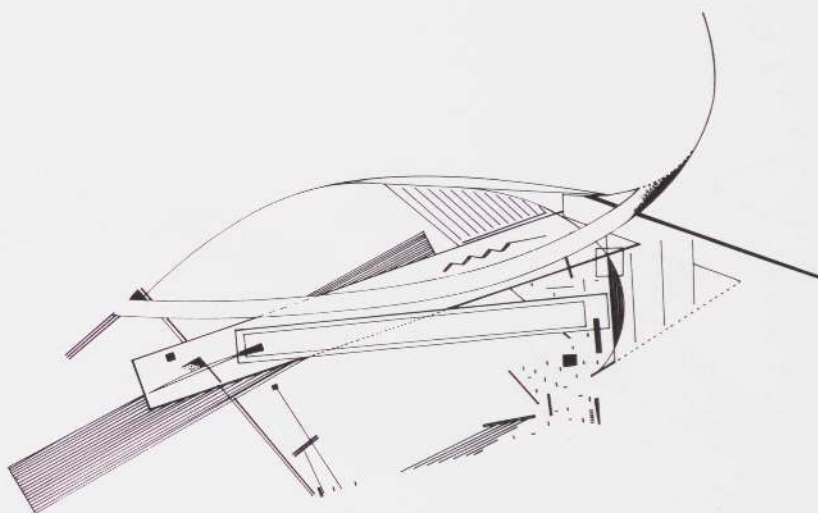
68. Nivel inferior del
vacío

69. Nivel superior del
vacío

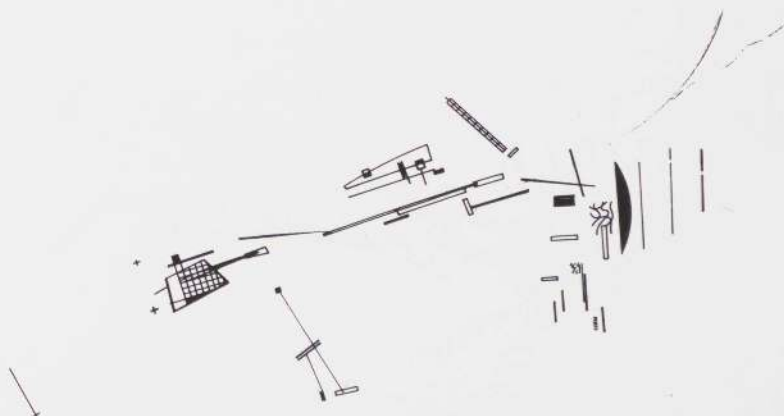
70. Elementos suspen-
didos en el vacío



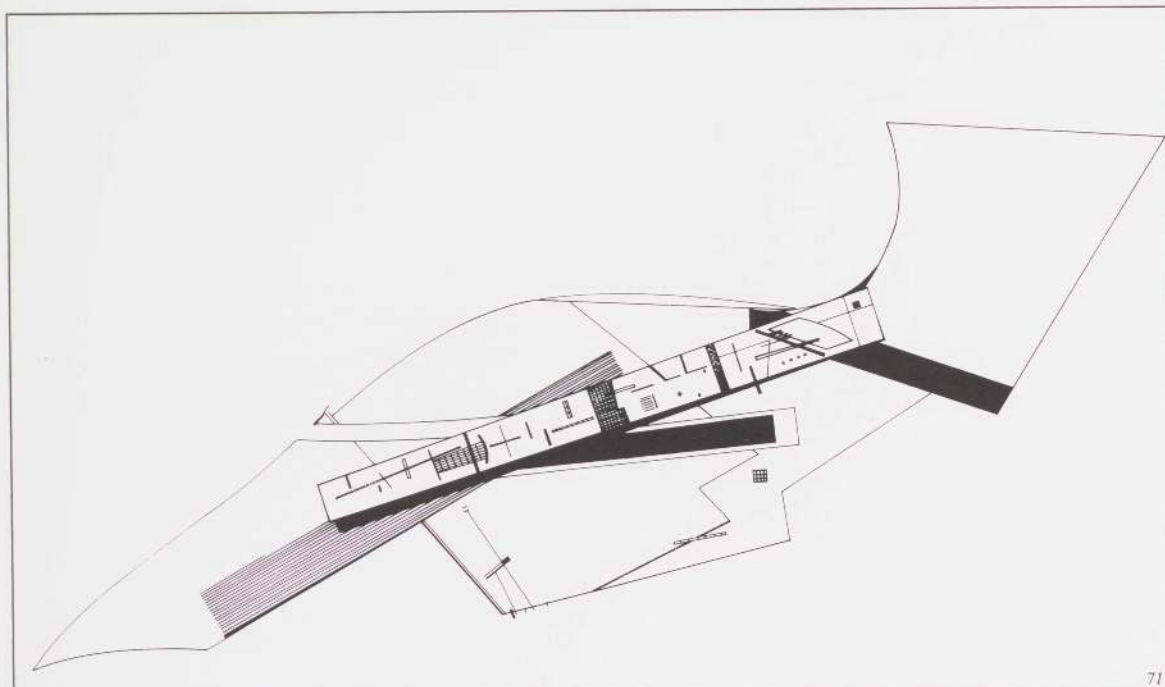
68



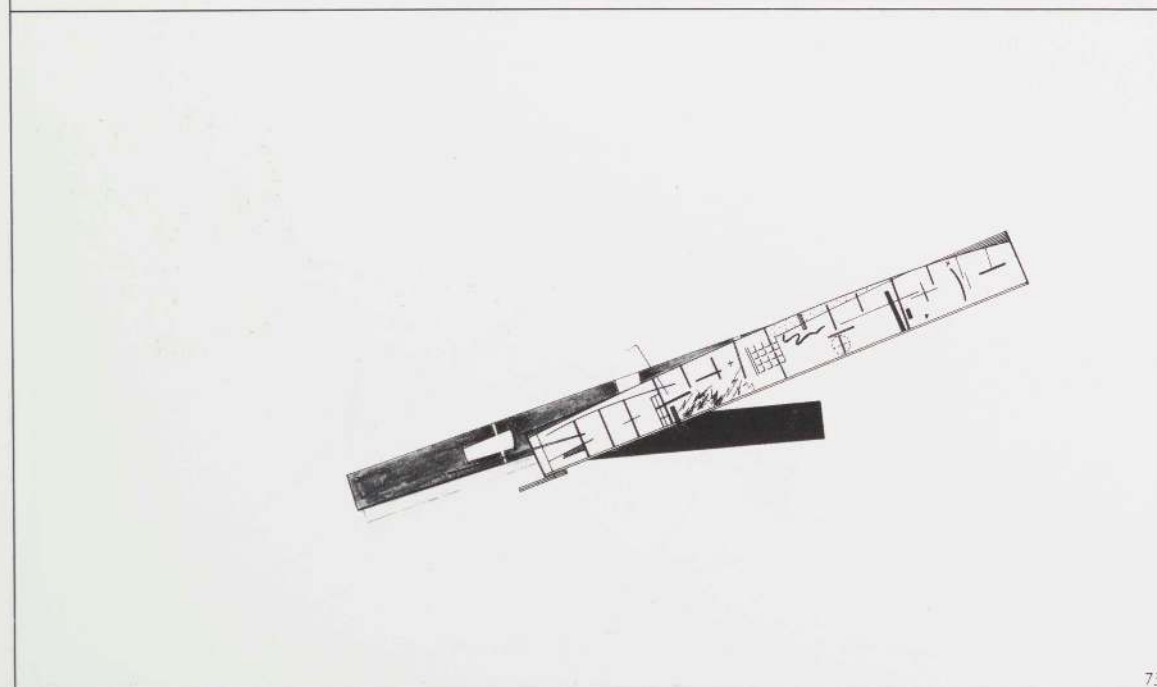
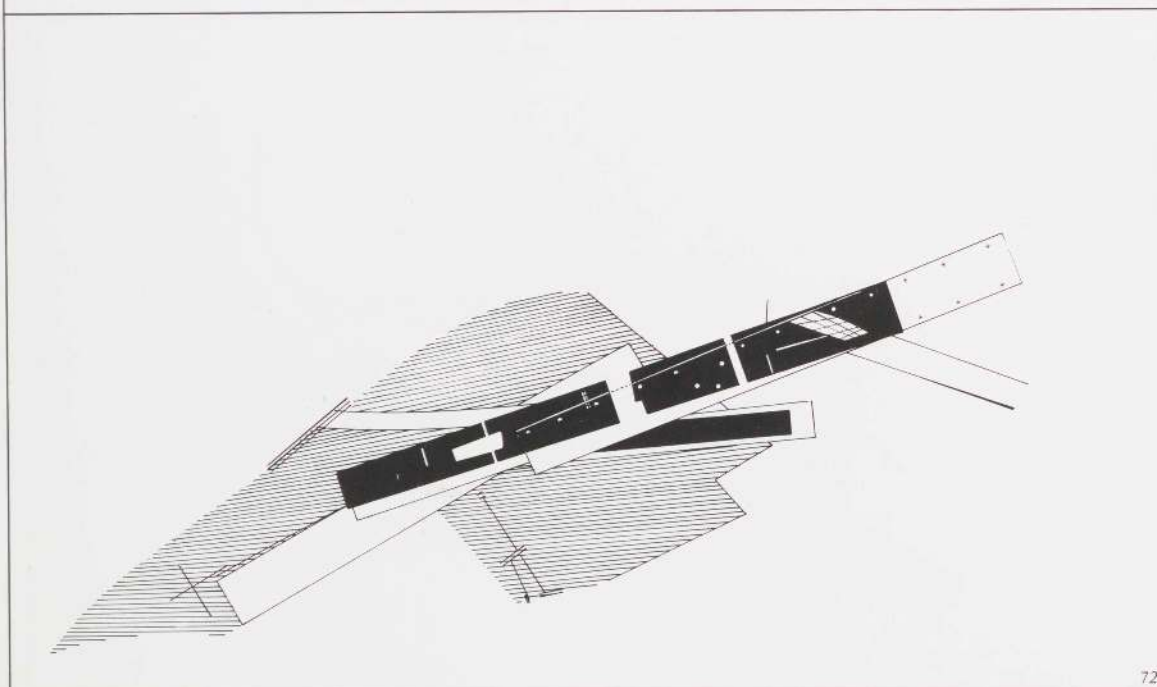
69

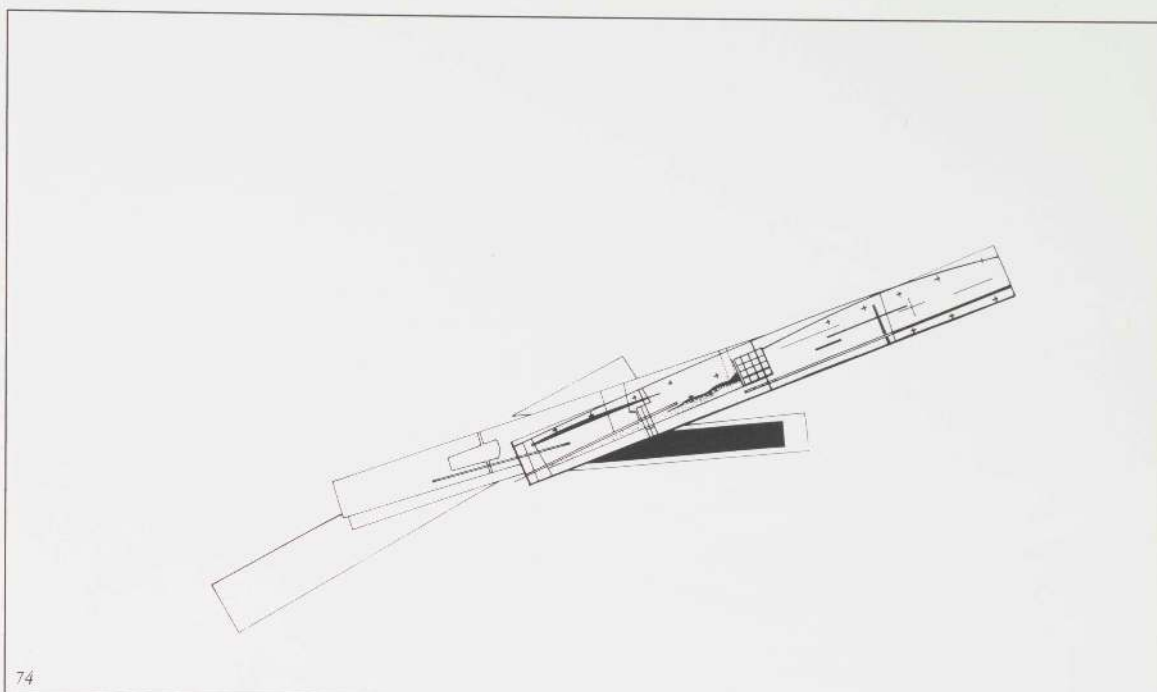


70

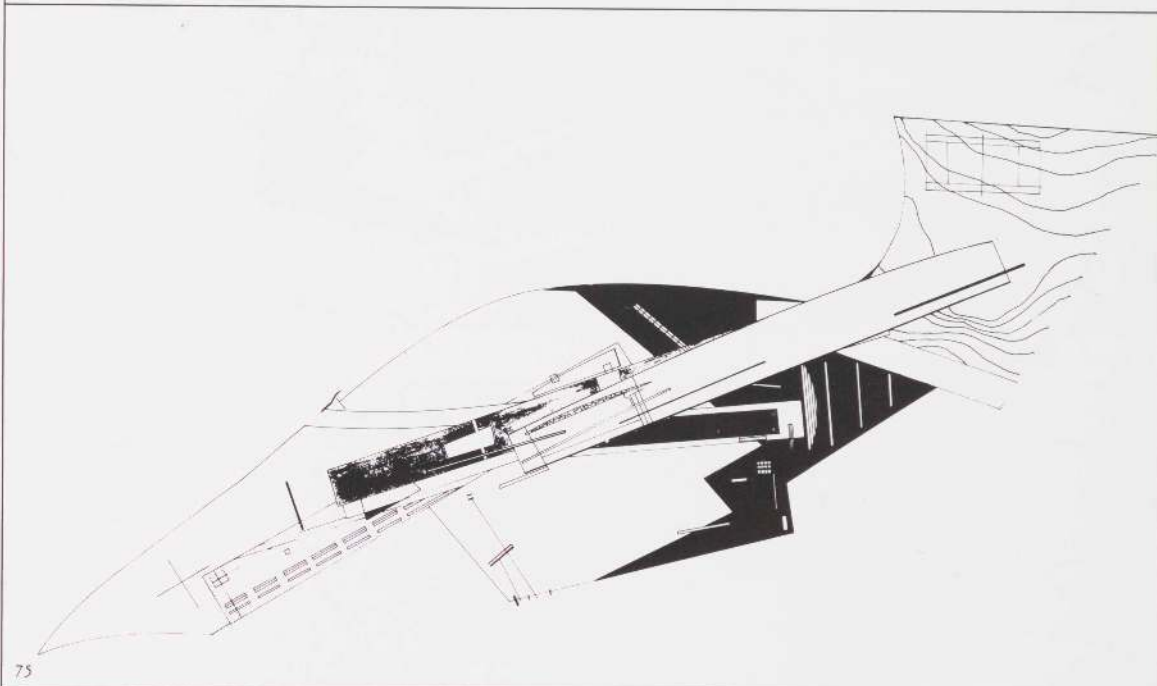


71. Tercera viga, sobre el vacío
 72. Nivel entre la tercera y cuarta vigas
 73. Cuarta viga
 74. Nivel en la cubierta de la cuarta viga
 75. Composición de vigas
 76. Composición de elementos suspendidos dentro de y entre las vigas





74



75

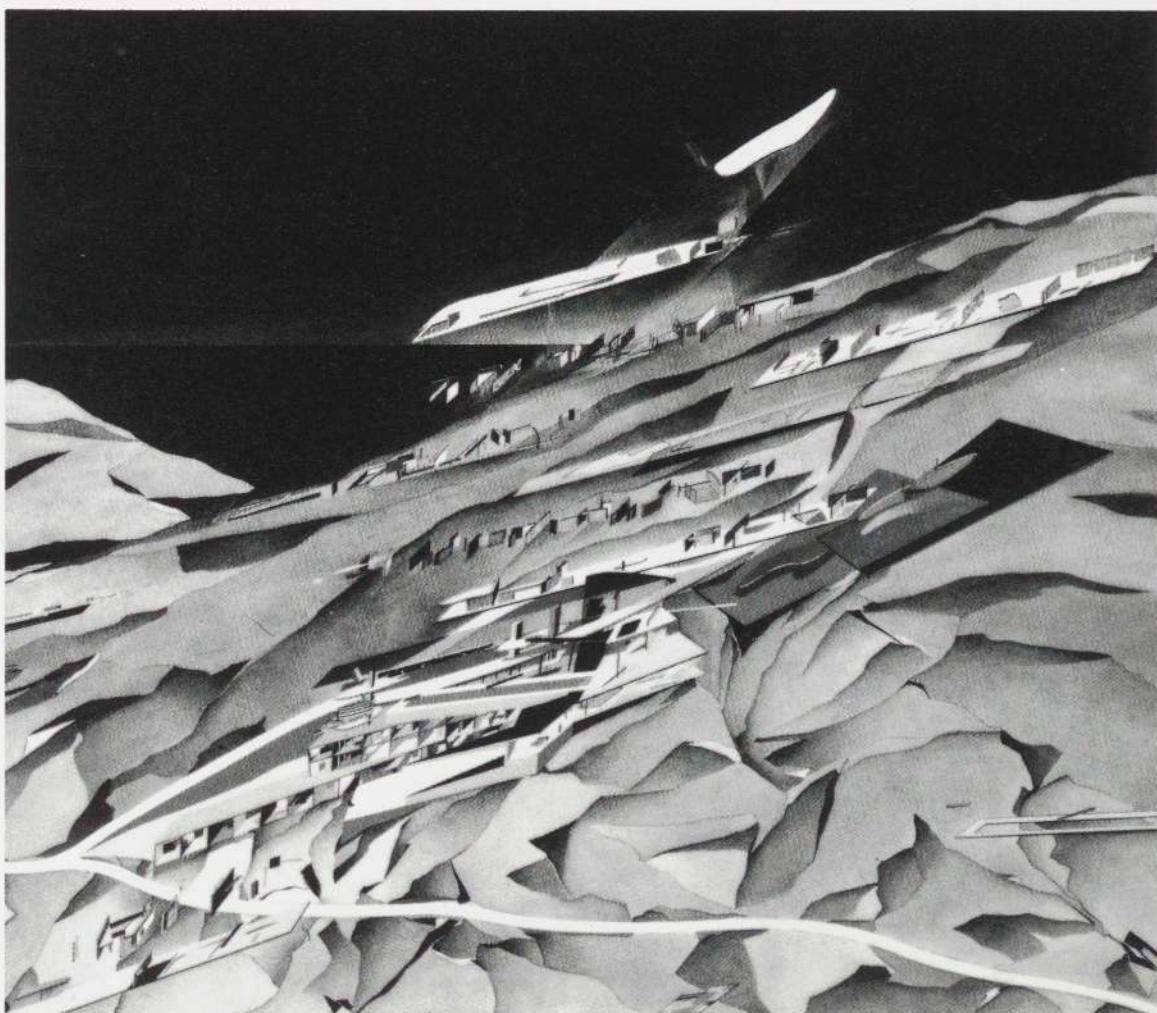


76

77. Composición de
plantas
78. Dibujo conceptual
de las vigas flotantes
79. Dibujo conceptual
de las vigas subiendo
por la ladera

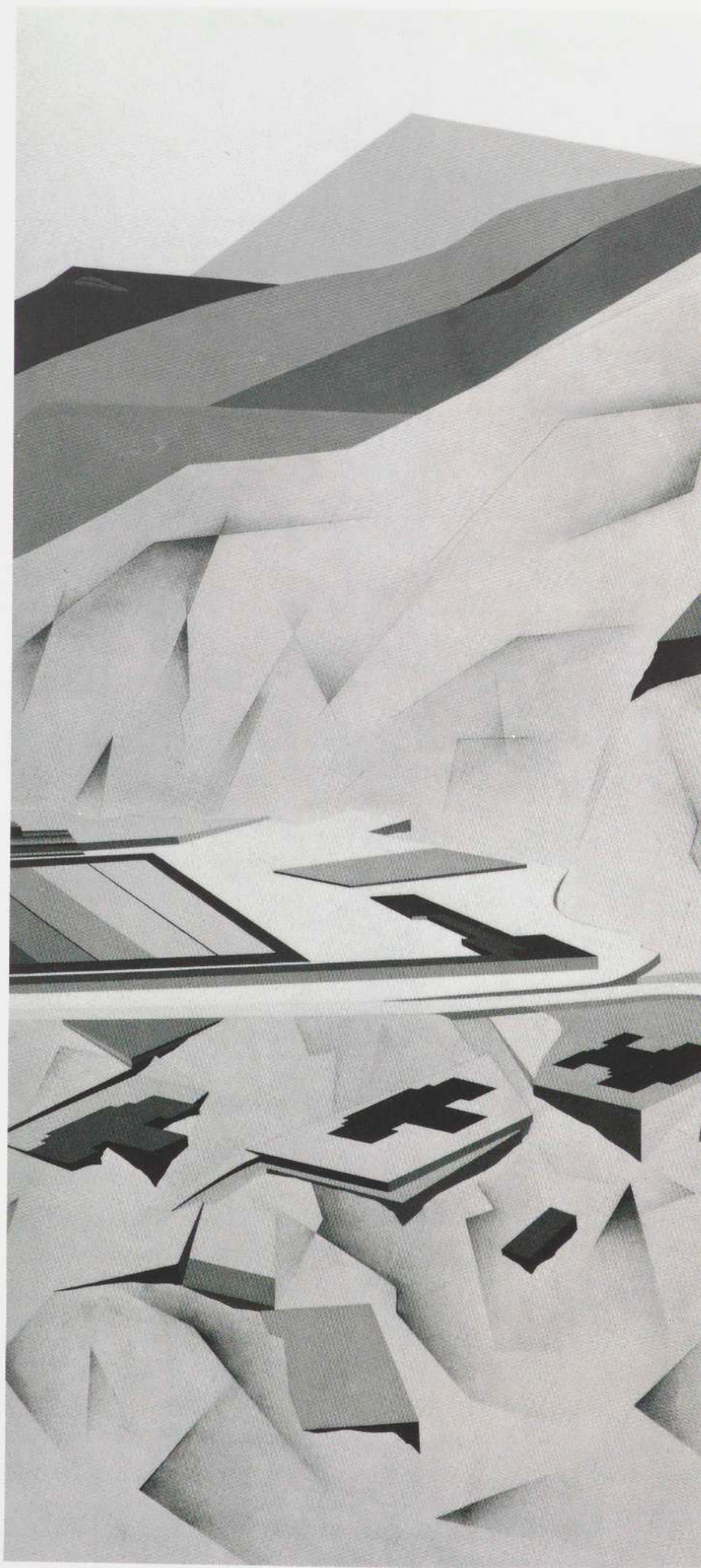


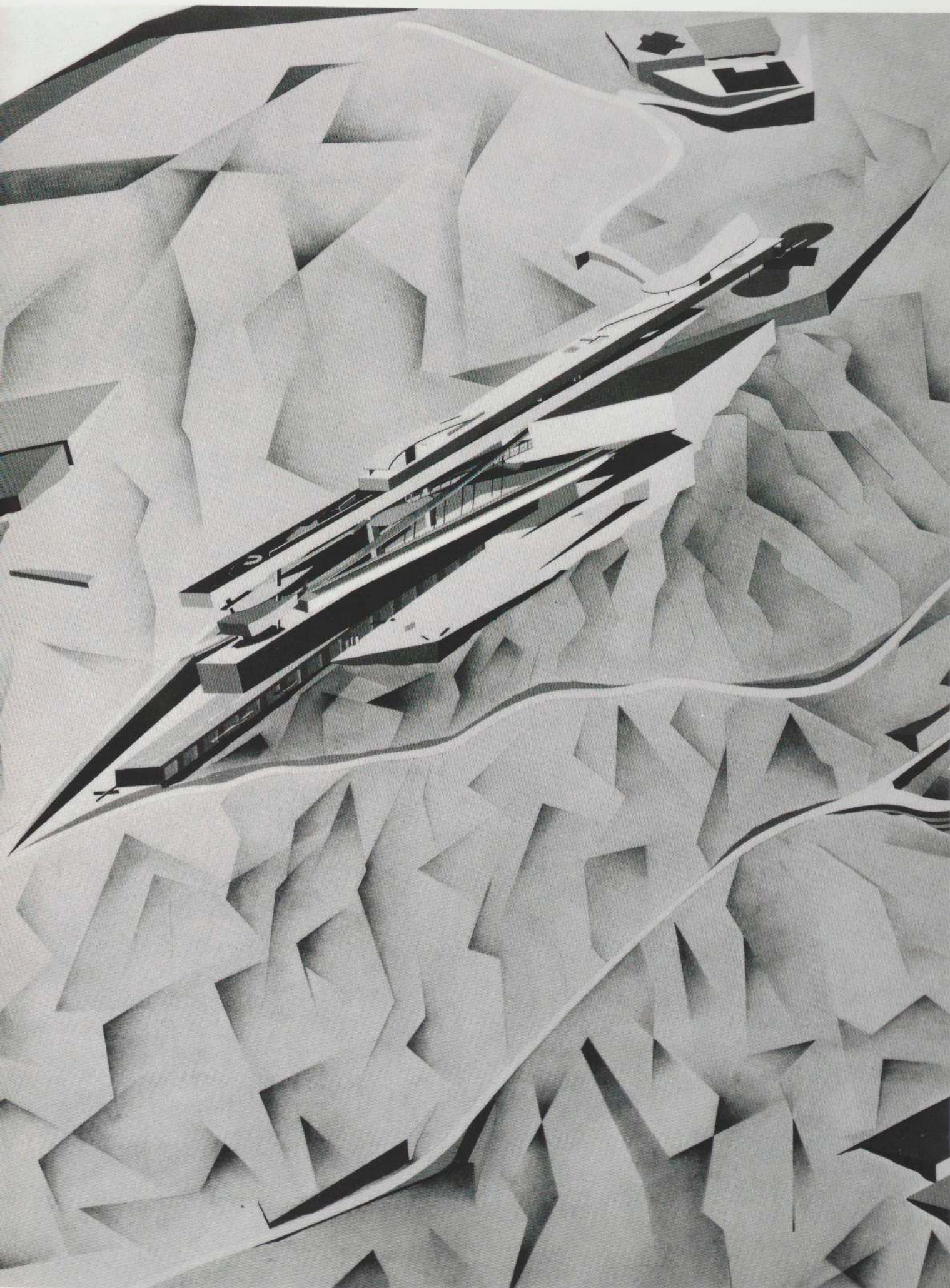
78

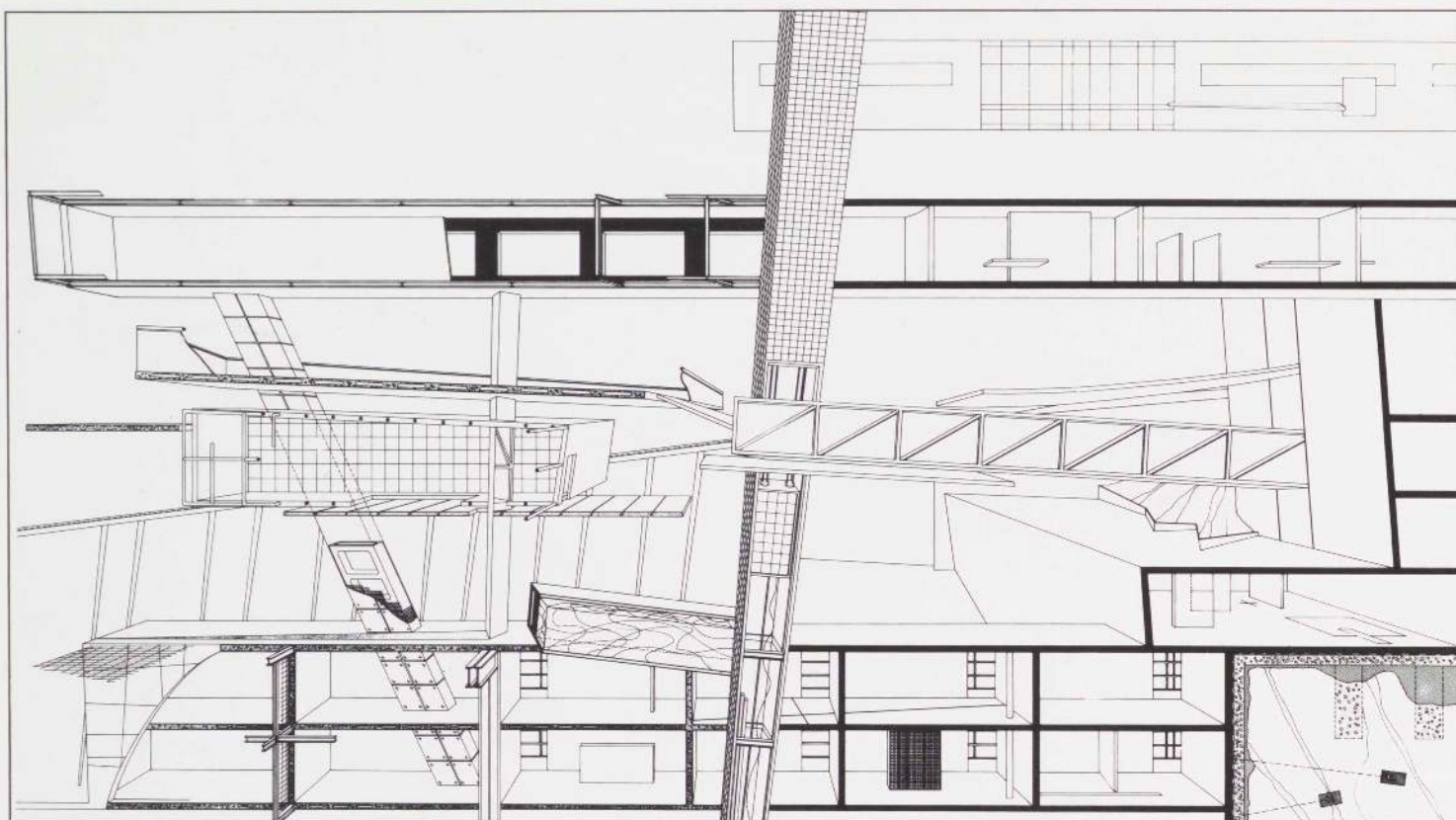


79

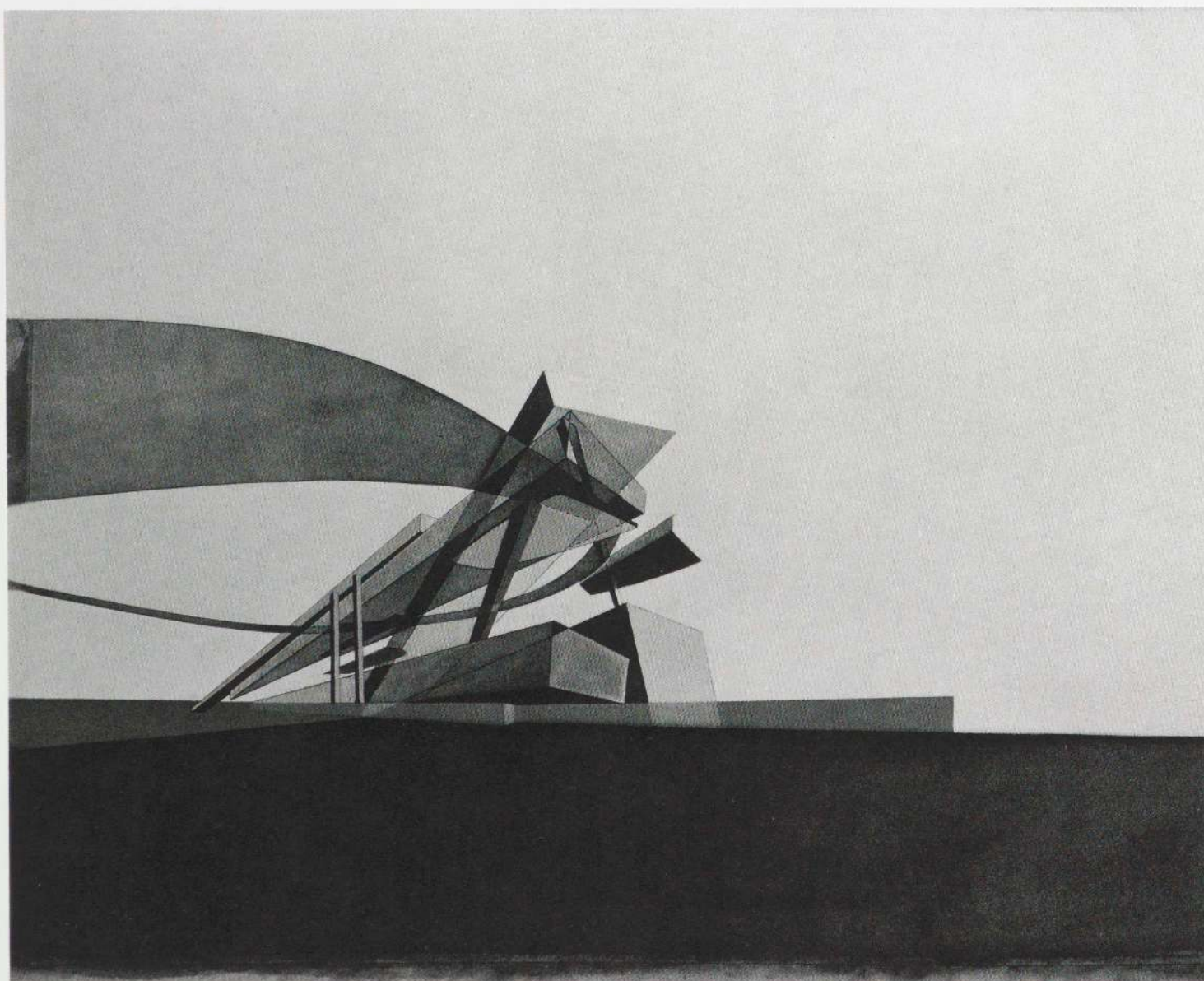
80. Dibujo del proyecto en su contexto



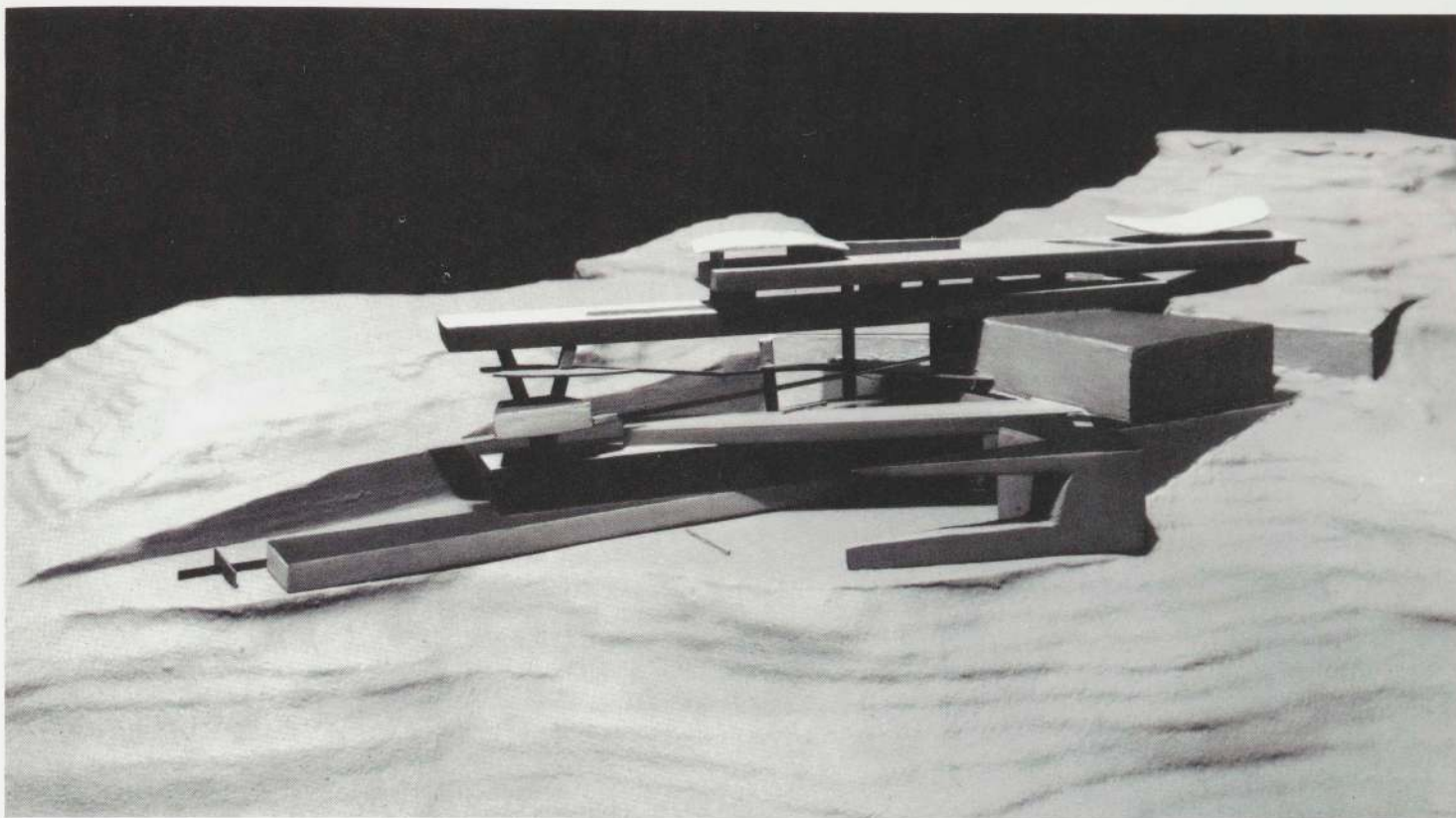




81



82



83



84

81. Sección a través de
los elementos suspendi-
dos en el vacío
82. Perspectiva de los
elementos suspendidos
en el vacío
83-84. Maqueta de
conjunto

Coop Himmelblau

Trabajan en Viena, Austria

Wolf D. Prix

Nacido en Viena, Austria, 1942

Helmut Swiczinsky

Nacido en Poznań, Polonia, 1944

Remodelación de un ático, Viena, Austria, 1985

Equipo de diseño: Franz Sam, Stefan Krüger,

Karin Sam, Katharina Lenz, Max Pauly

Ingeniero estructuras: Oskar Graf

Edificio de apartamentos, Viena, Austria, 1986

Equipo de diseño: Frank Stepper, Fritz

Mascher, Franz Sam

Skyline. Hamburgo, República Federal

Alemana, 1985

Equipo de diseño: Friedrike Brauneck, Michael

van Ooyen, Franz Sam, Frank Stepper,

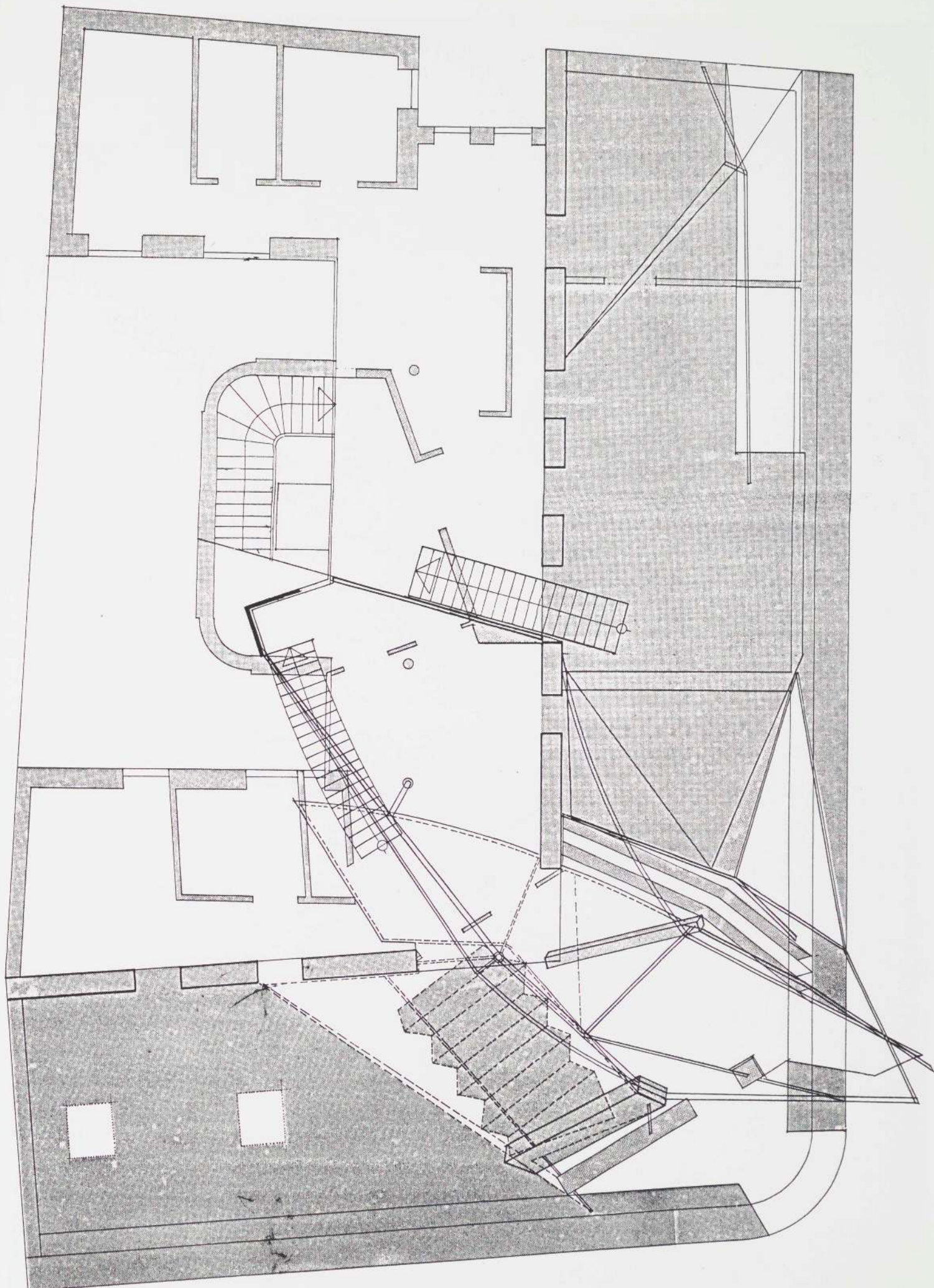
Fritz Mascher

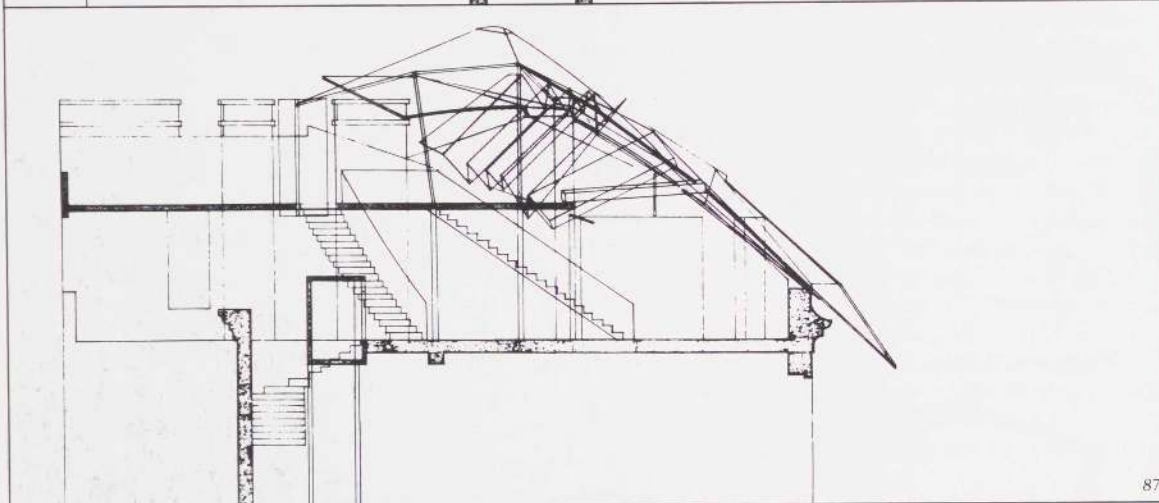
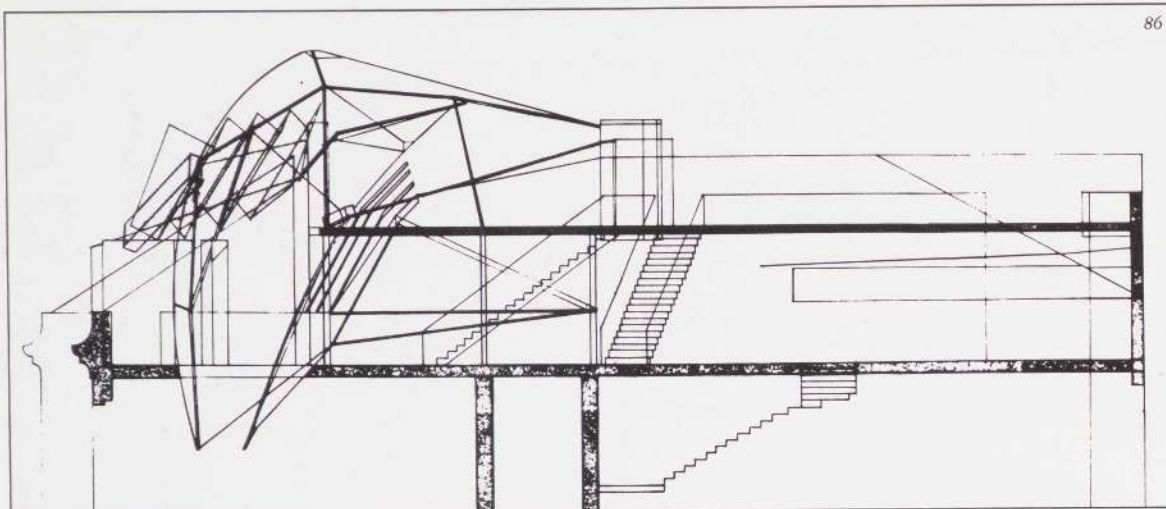
Ingeniero estructuras: Oskar Graf

La remodelación de un ático (ils. 85-89) consiste en la total renovación de aproximadamente 390 metros cuadrados de espacio bajo cubierta de un edificio tradicional de Viena. La forma estable se ve infectada por una estructura biomórfica inestable, un organismo esquelético y alado que distorsiona la forma que lo cobija. Sin embargo, la nueva estructura es a la vez tensa y tirante, muy elástica, una construcción metálica cuya forma aparentemente caótica es el resultado de un detenido análisis de la estructura mayor en la que habita. Consecuentemente, no sólo es un ala —un medio para volar, una fuente de elevación— sino también un borde que dirige —borde afilado, cuchilla— que corta a través de la esquina y aparece en el exterior. La relación estable entre el interior y el exterior se pone en cuestión.

El otro proyecto de Viena (ils. 90-99) es un edificio de cincuenta apartamentos situado en una calle importante de salida de la ciudad. Este proyecto pone en conflicto cuatro barras suspendidas que se retuercen en todas las direcciones. La estructura interna de cada una de las barras se altera por el conflicto con las otras, y cada una de ellas queda distorsionada. La intersección de las barras puras produce espacios entregirados y una impureza interior: un interior contorsionado organizado por medio de un sistema de ascensores, escaleras y una rampa que asciende diagonalmente a través del conjunto. El edificio se inclina de forma precaria, en tensión con el ritmo básico de los planos horizontales de las plantas. Se mantiene unido por medio de elementos verticales y se estabiliza con riostras inclinadas. La piel de las barras se abre y se despelleja exponiendo esta estructura retorcida.

La torre de *skyline* (ils. 100-106) es parte de una remodelación de los márgenes del Elbe en Hamburgo. Es uno de un conjunto de cinco edificios que rodean el río, una torre de 300 metros de altura que se apoya en enormes columnas. Suspendida sobre el suelo, frustra las expectativas tradicionales frente a una torre; es más estrecha en la base que en la parte superior; y en vez de ser un monolito, se está haciendo pedazos: se le abren fisuras radicales, partiendo el edificio en trozos que se deslizan arriba y abajo por las líneas de ruptura. Se rompen en agudas puntas que se arquean, se parten y se despellejan para exponer las capas regulares de los planos de suelo de las plantas. Esto produce una confusión de espacios superpuestos en los que se organizan las funciones. La estructura se mantiene unida por unos ligamentos atirantados que conectan todos los elementos con el sistema de columnas: el edificio se mantiene firmemente unido en lo que aparenta ser el límite del colapso.





Remodelación de un ático

85. (Página anterior)

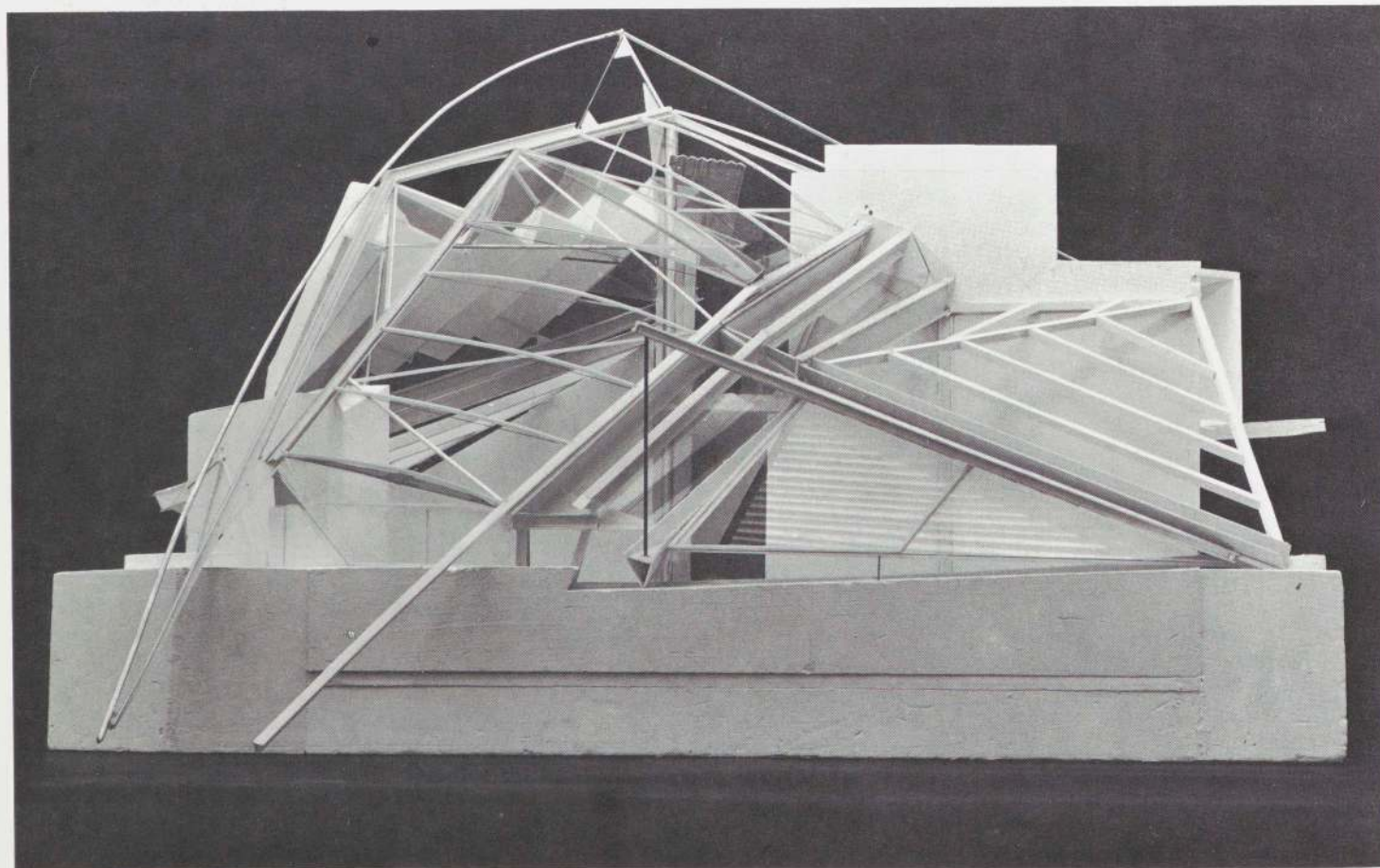
Planta cubiertas

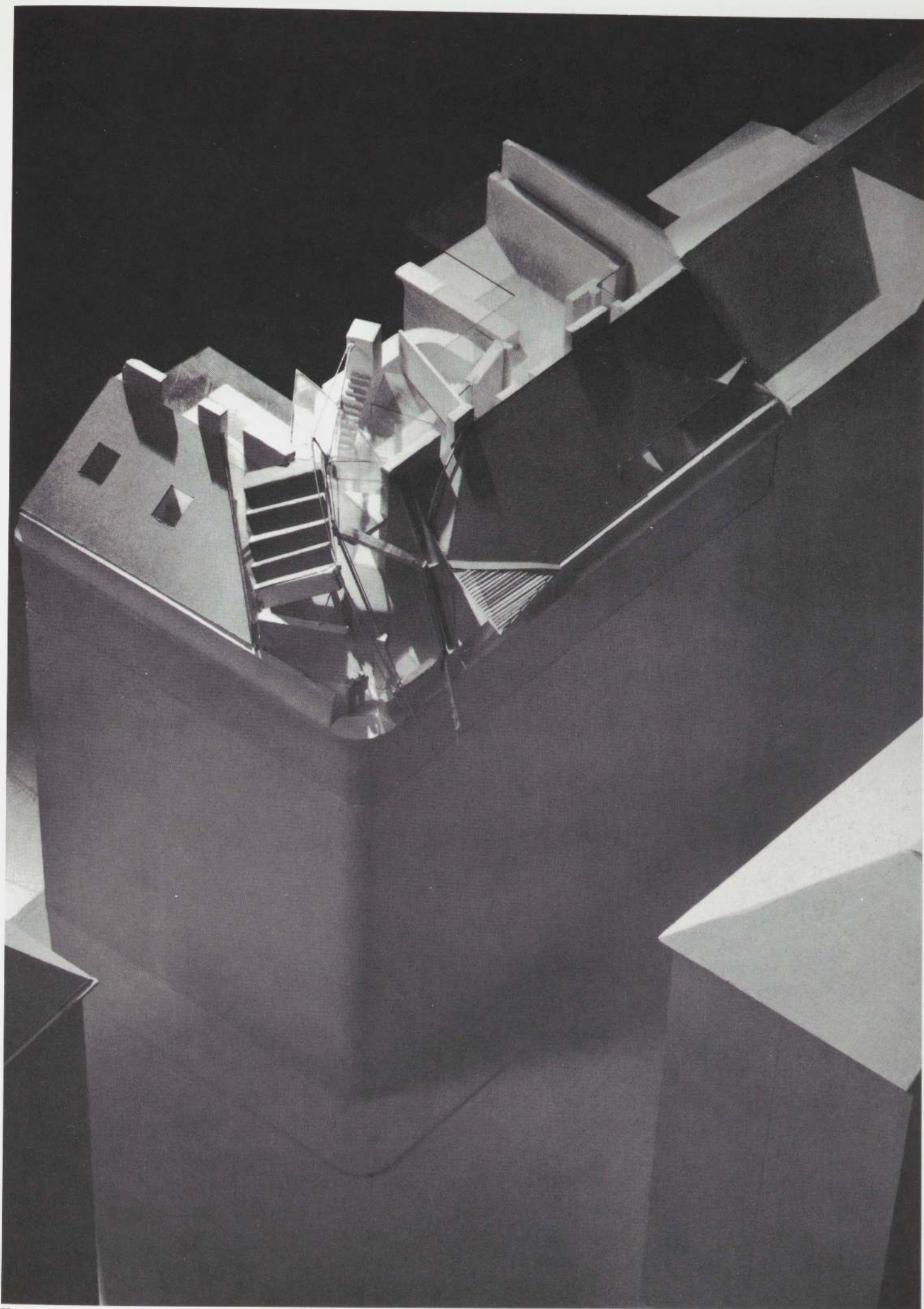
86. Sección longitudinal

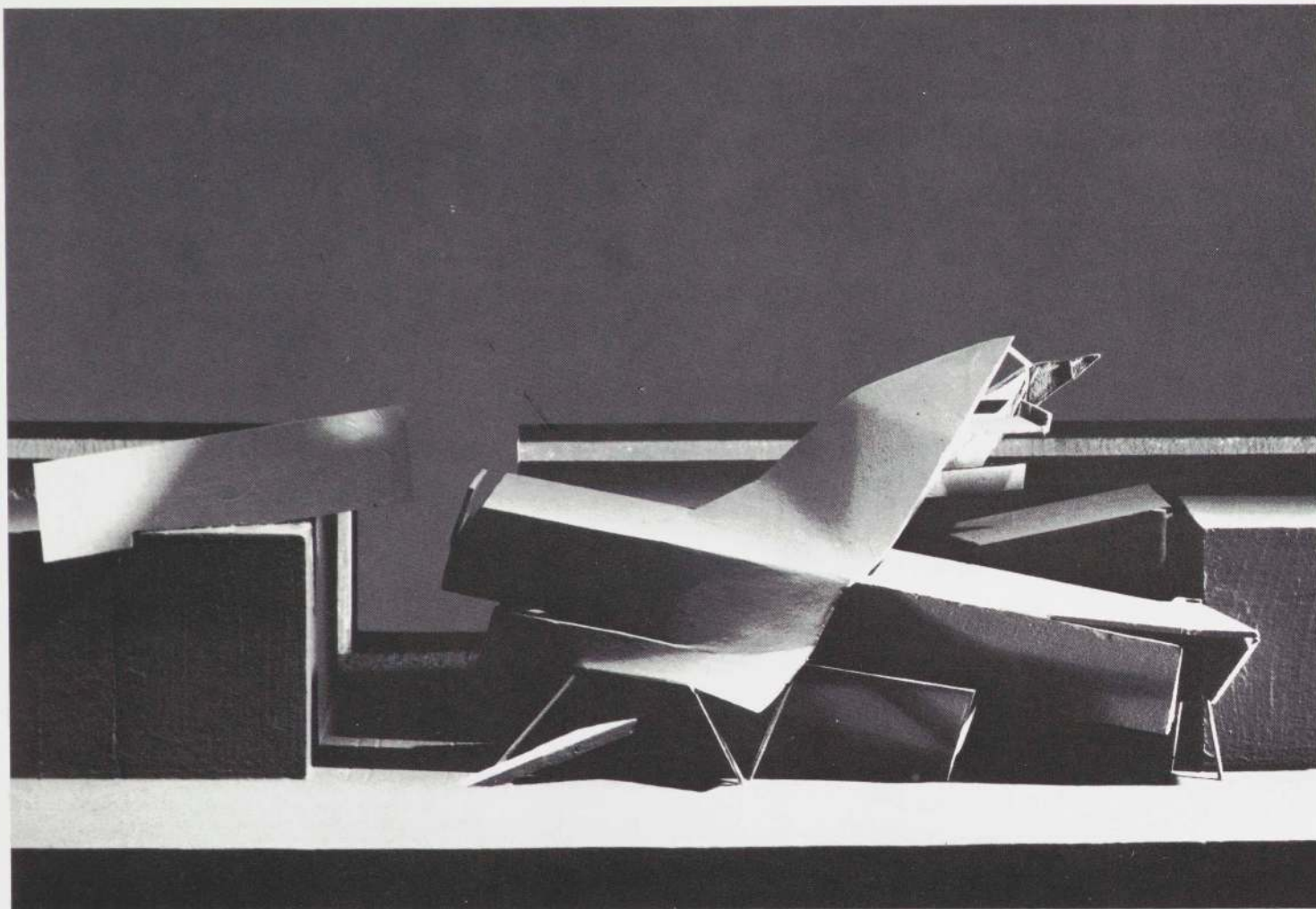
87. Sección transversal

88. Maqueta estructural

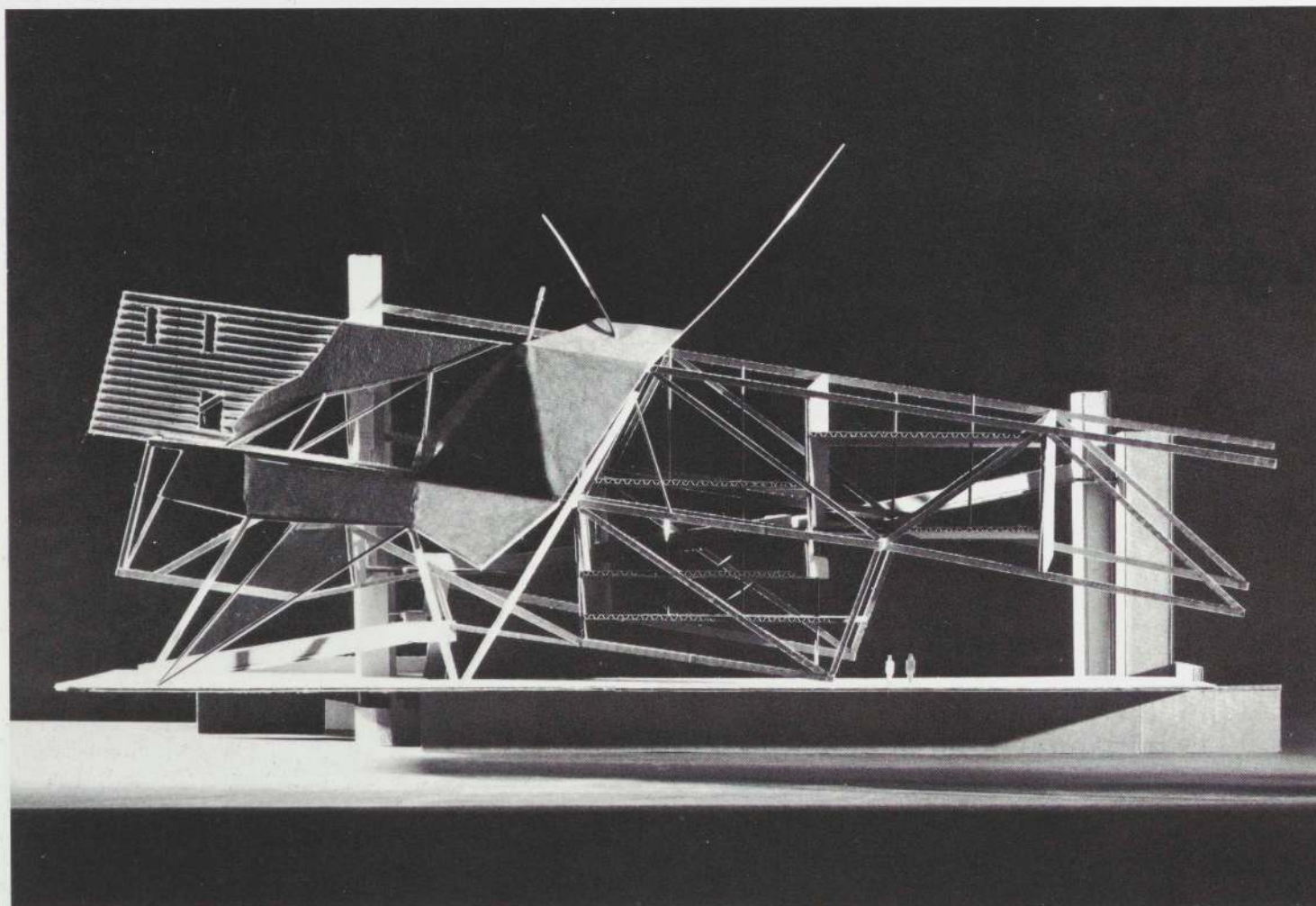
89. Maqueta de conjunto



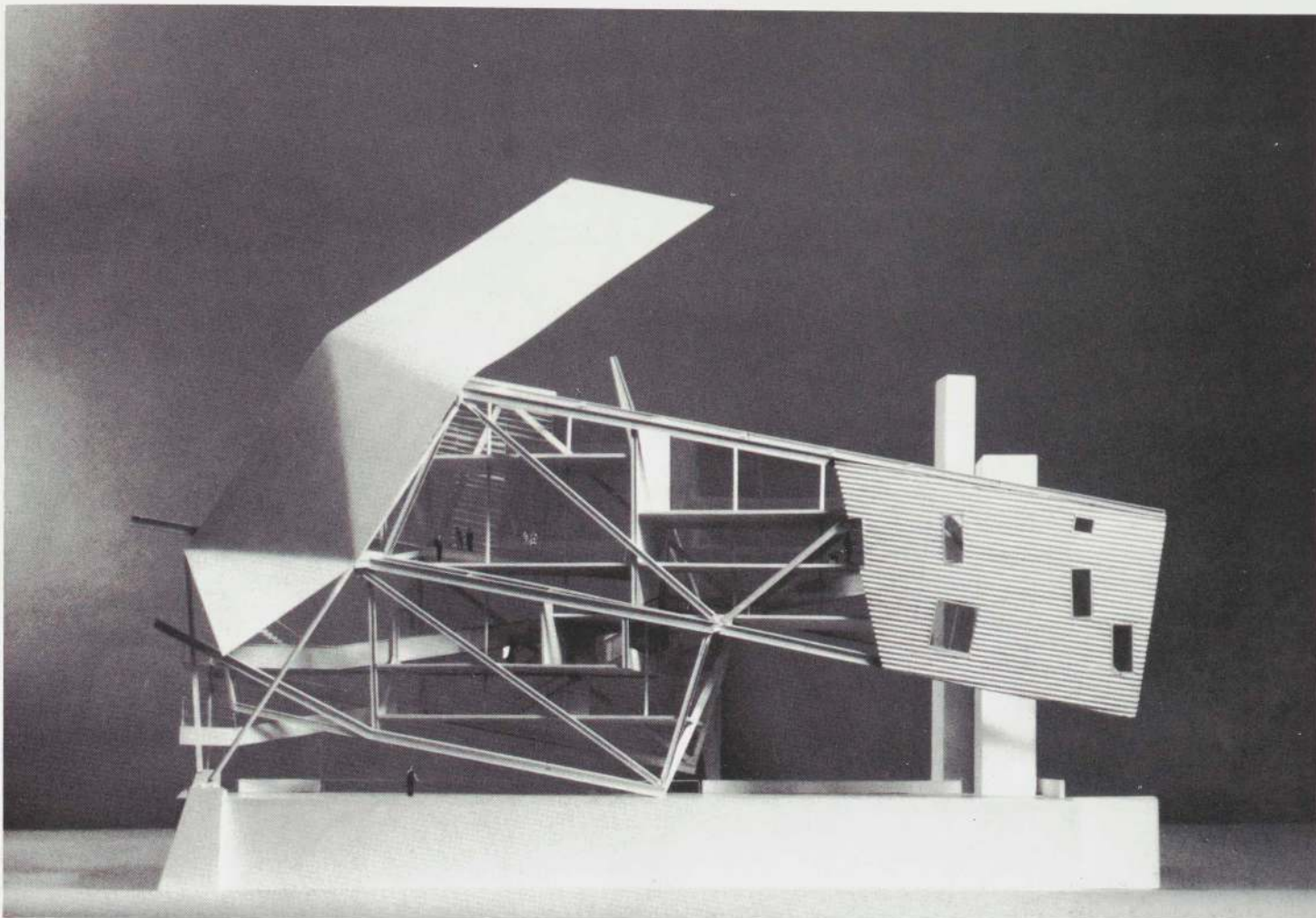




90



91



92



93

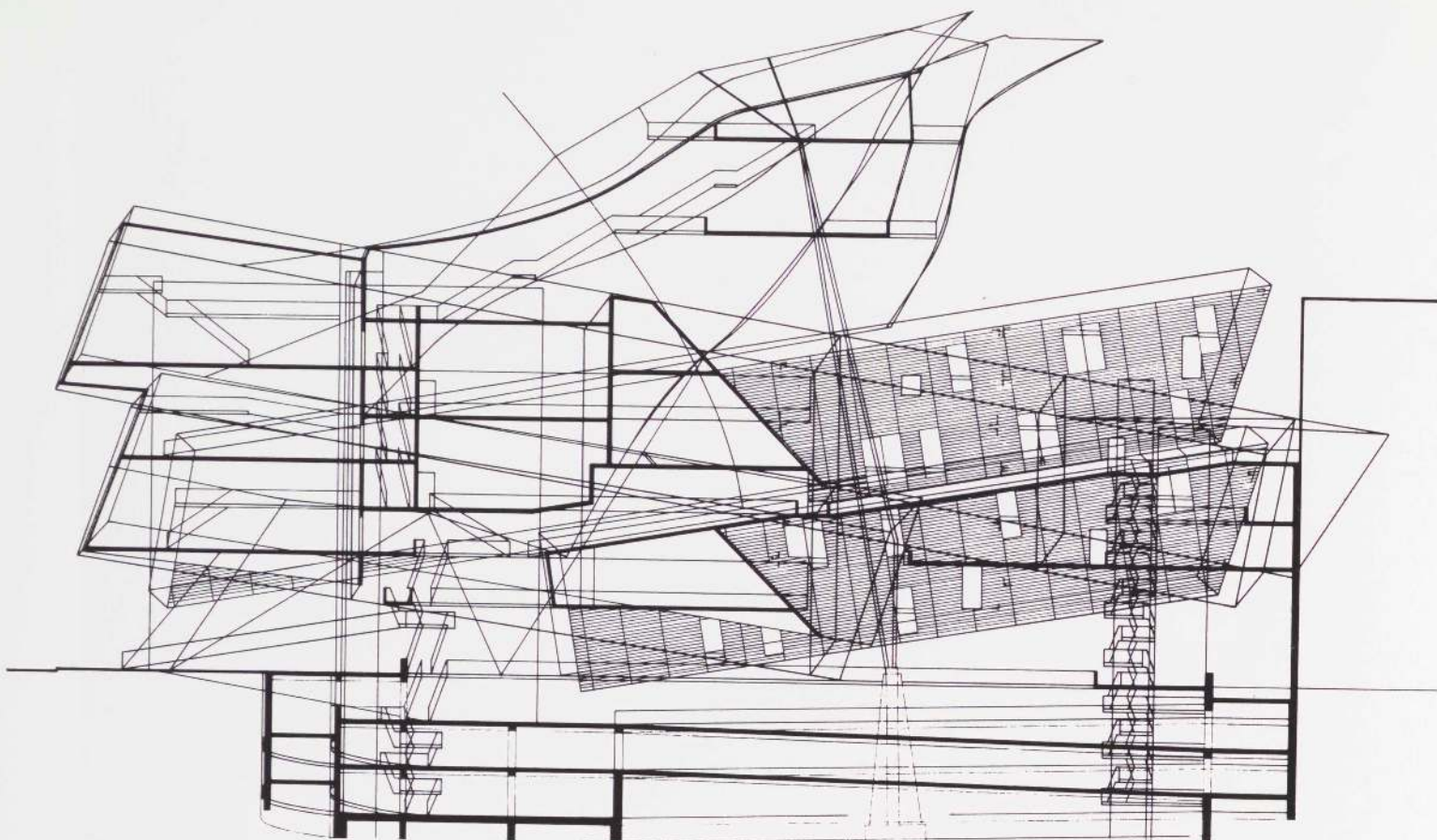
Edificio de aparta-
mentos

90. Maqueta de estu-
dio

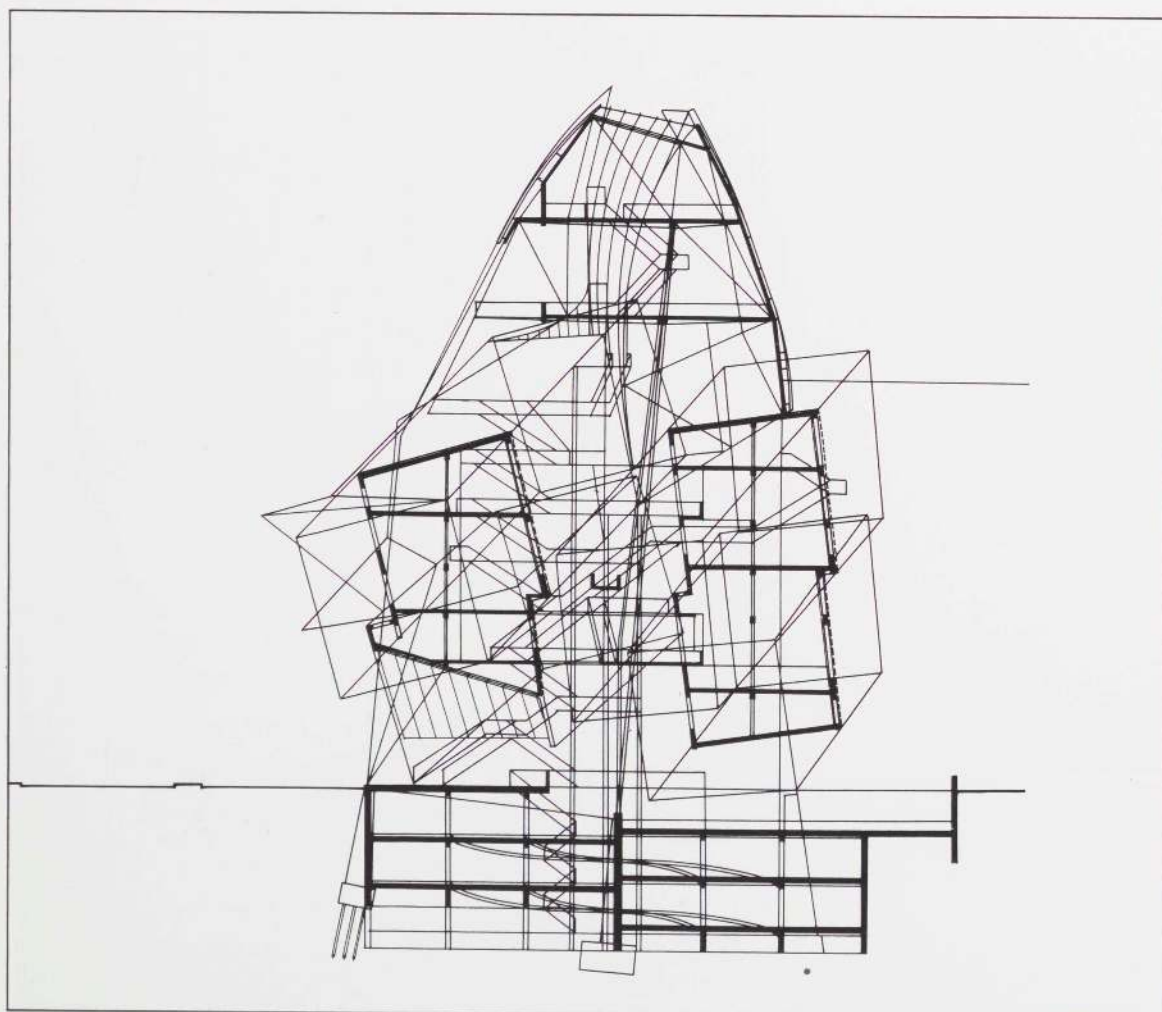
91. Maqueta estructu-
ral

92. Maqueta definitiva

93. Detalle de la ma-
queta definitiva



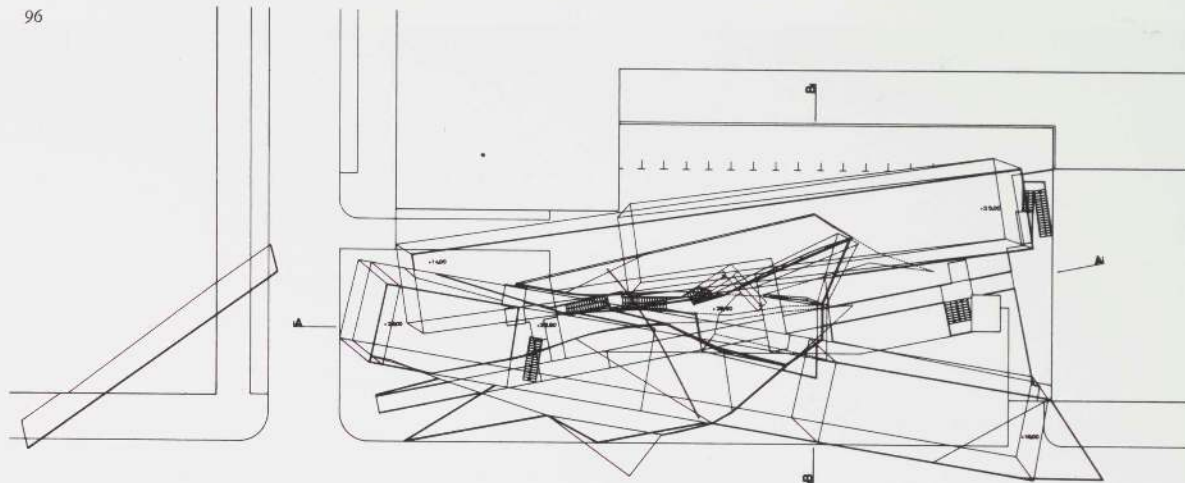
94



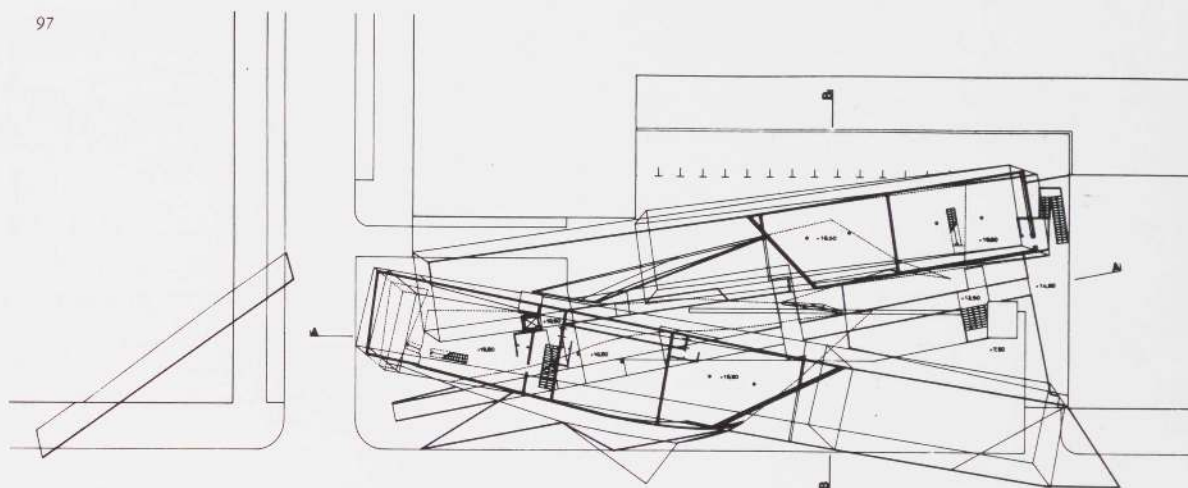
95

94. Sección longitudinal
95. Sección transversal
96-99. Planos de plantas, del nivel superior al inferior

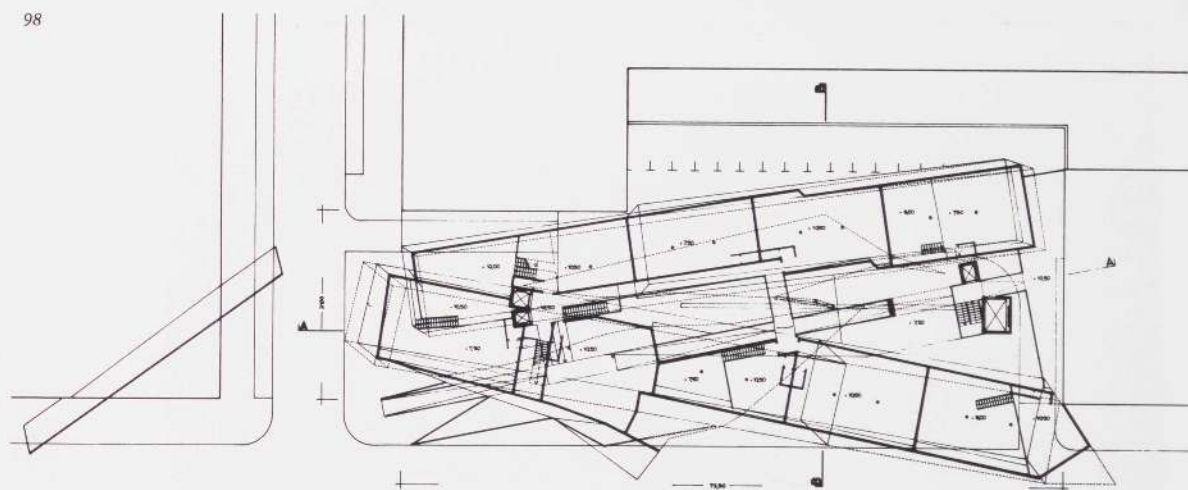
96



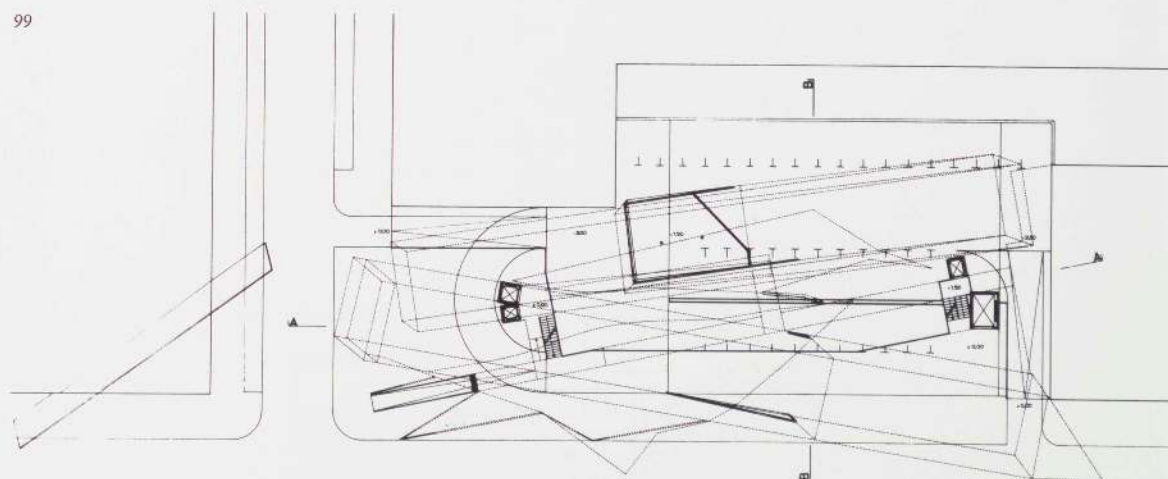
97

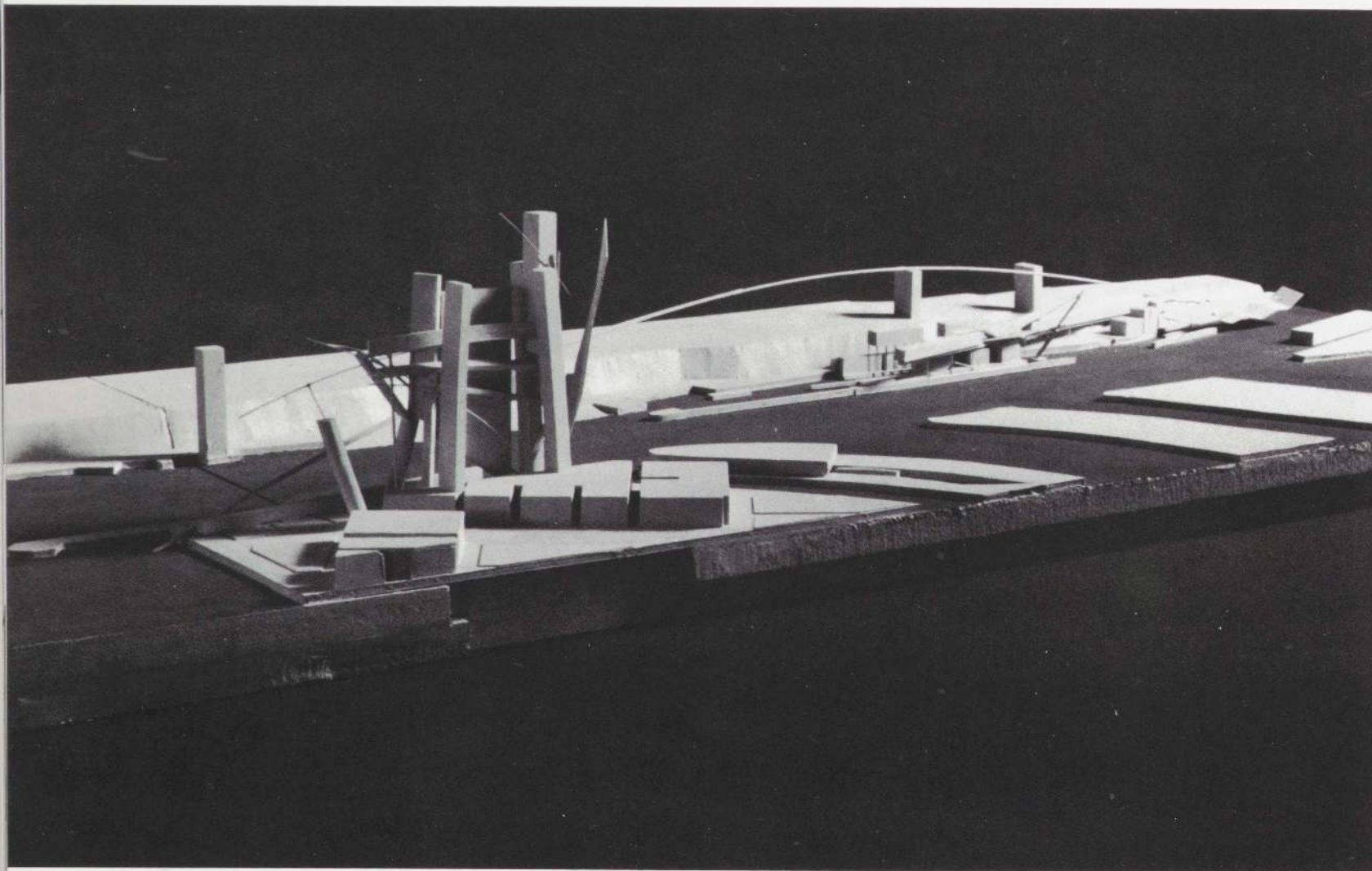


98

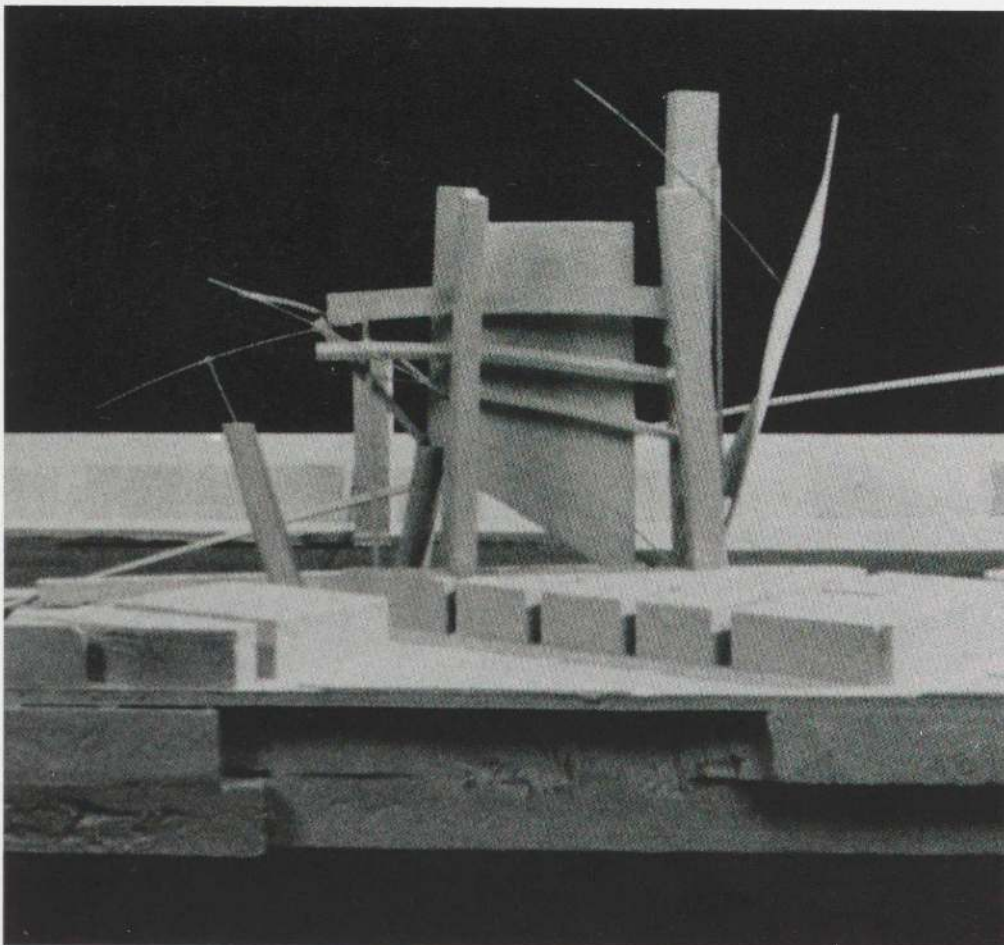


99

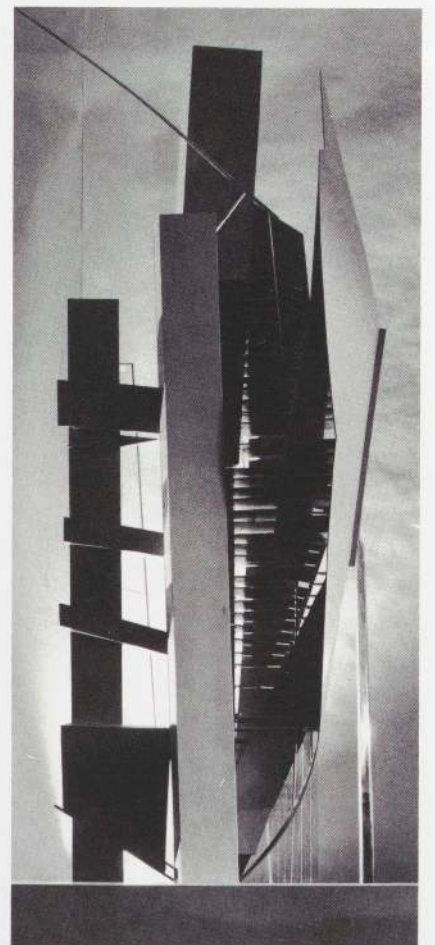




100



101



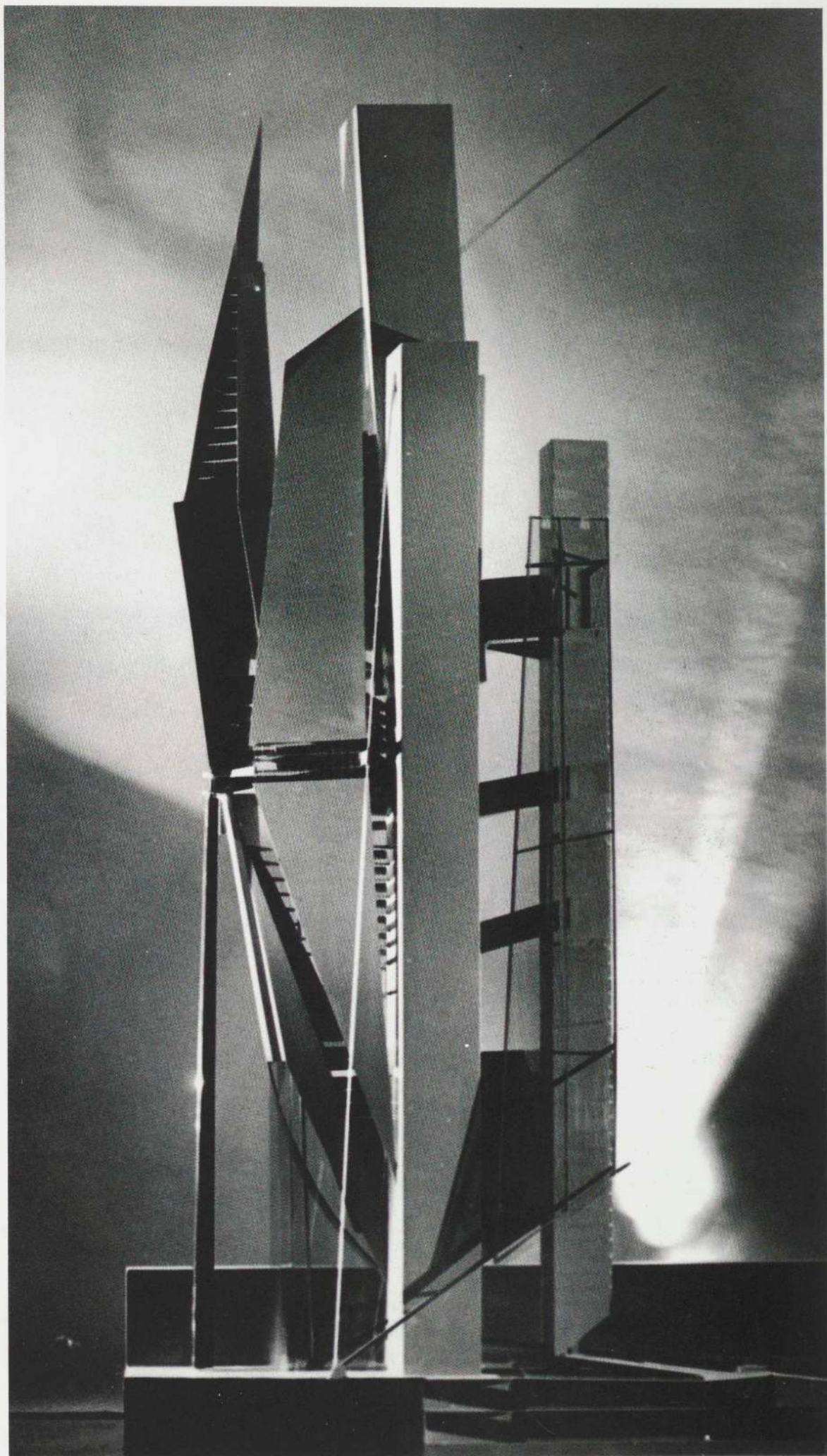
102

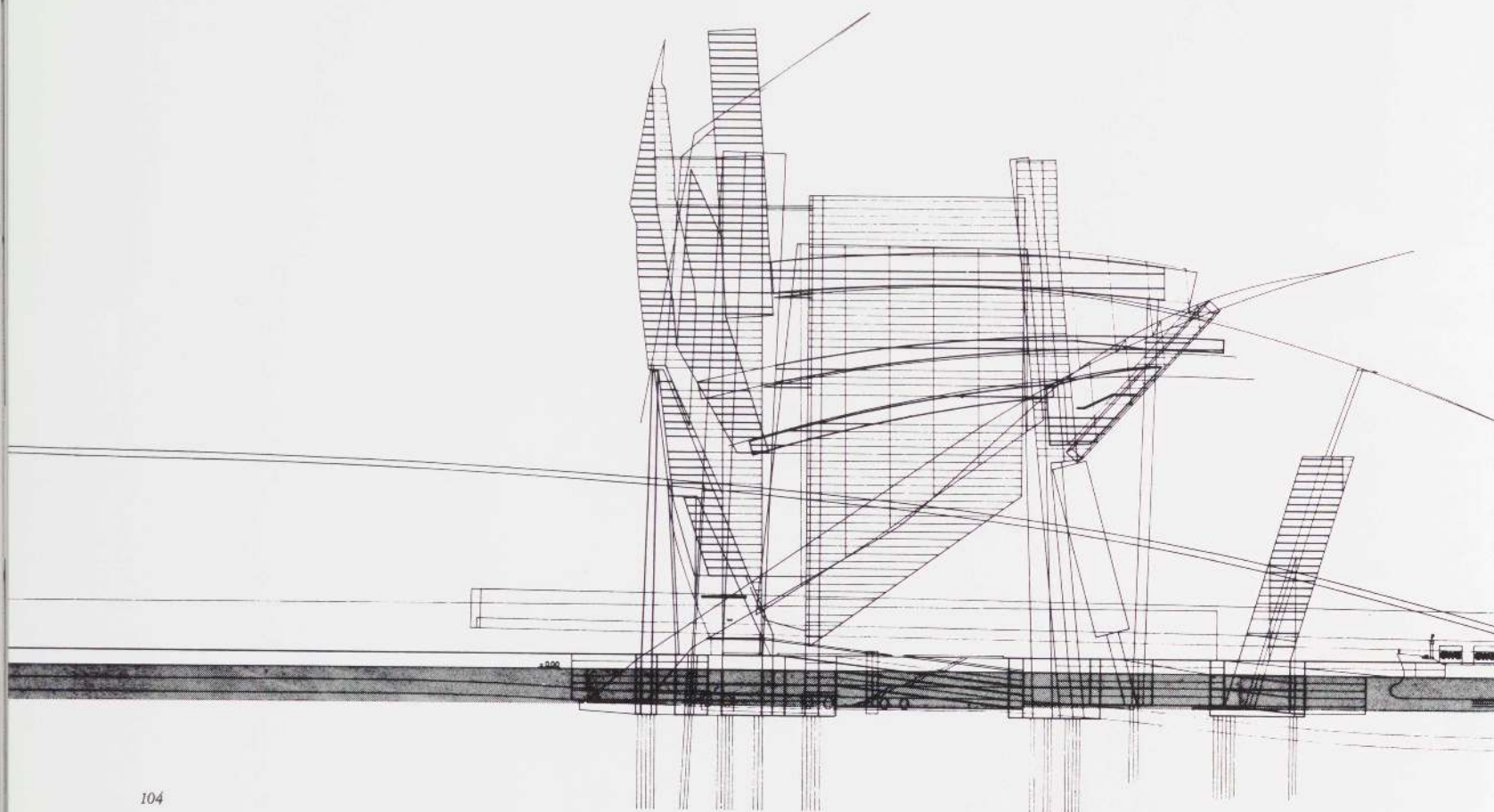
Skyline

100. Maqueta de conjunto

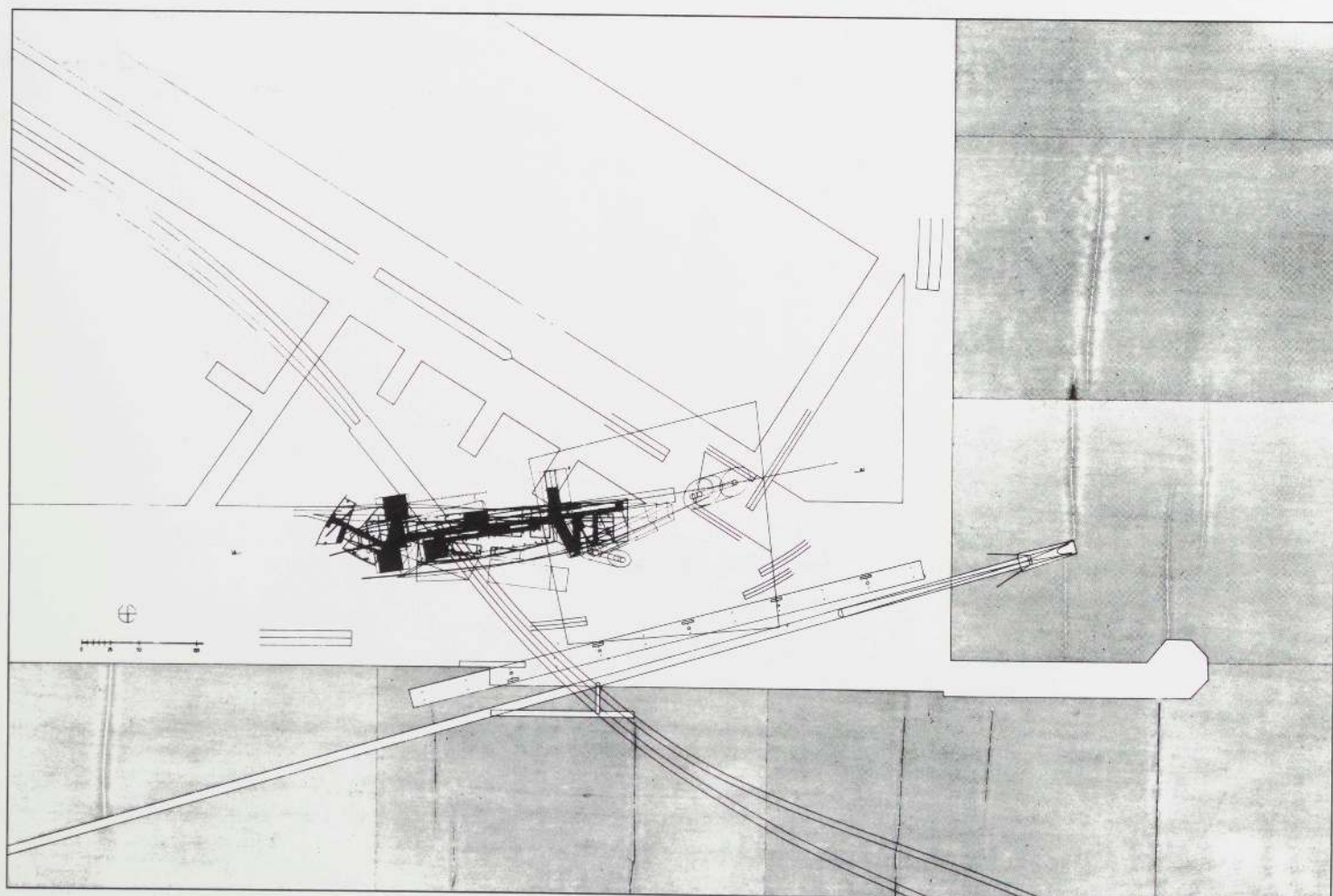
101. Detalle de la maqueta de conjunto

102-103. Maqueta del rascacielos

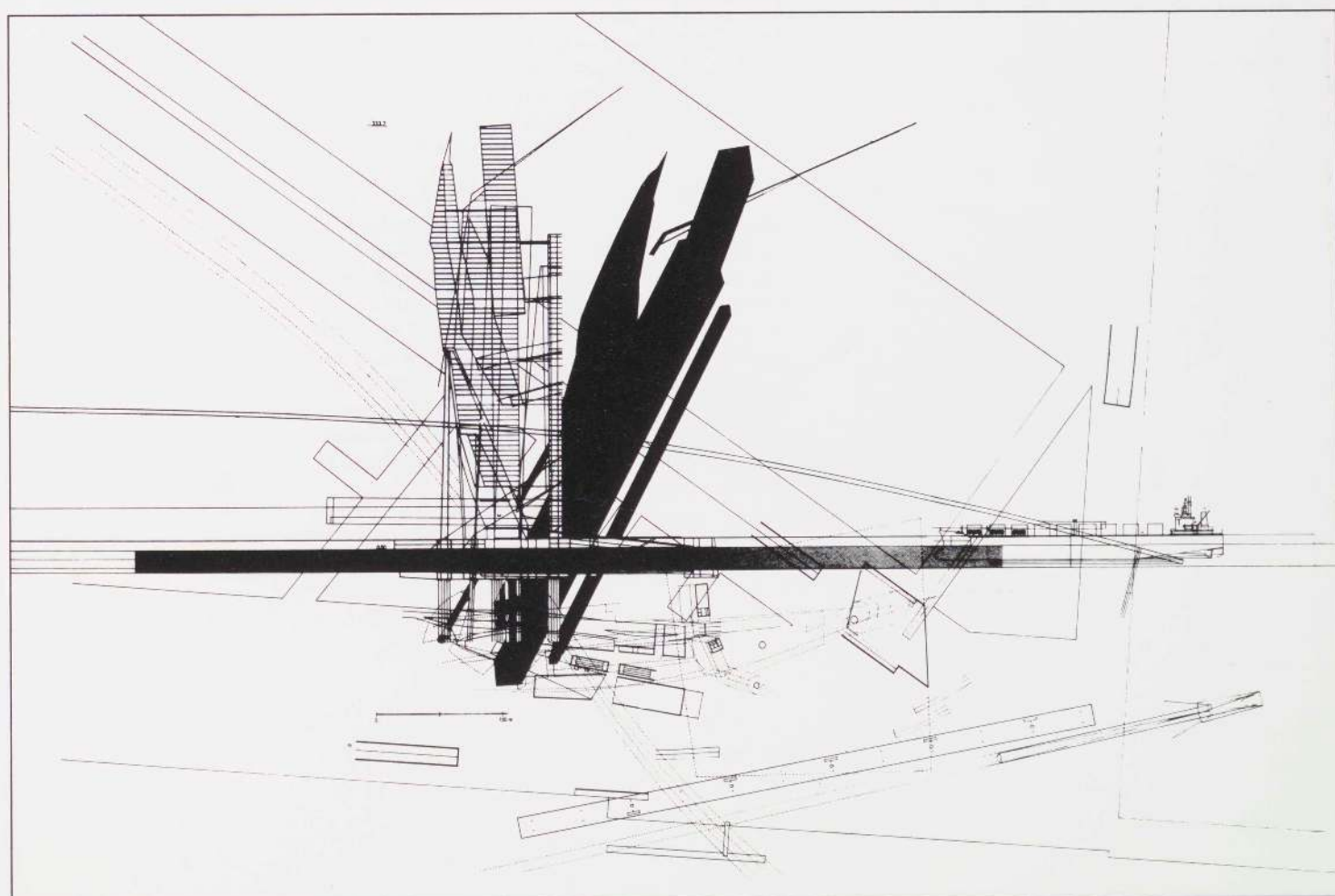




104



104. Sección
105. Plano de situación
106. Composición del
plano de situación y
axonométrica secciona-
da



Bernard Tschumi

Nacido en Lausana, Suiza, 1944

Trabaja en Nueva York, Nueva York

Parc de La Villette, París, Francia, 1982-1985

Primer Premio, Concurso Internacional del Parc de la Villette, 1983

Proyecto de concurso, 1982-1983

Asociado: Luca Merlini

Proyecto desarrollado, 1983-1984

Asociado: Colin Fournier

Equipo de diseño: Luca Merlini, Alexandra Villegas, Neil Porter, Steve MacAdam

Diseño definitivo, 1985

Asociado: Jean-François Erhel

Equipo de diseño: Alexandra Villegas, Ursula Kurz

Ingeniero estructuras: Peter Rice (Ove Arup and Partners), con Hugh Dutton

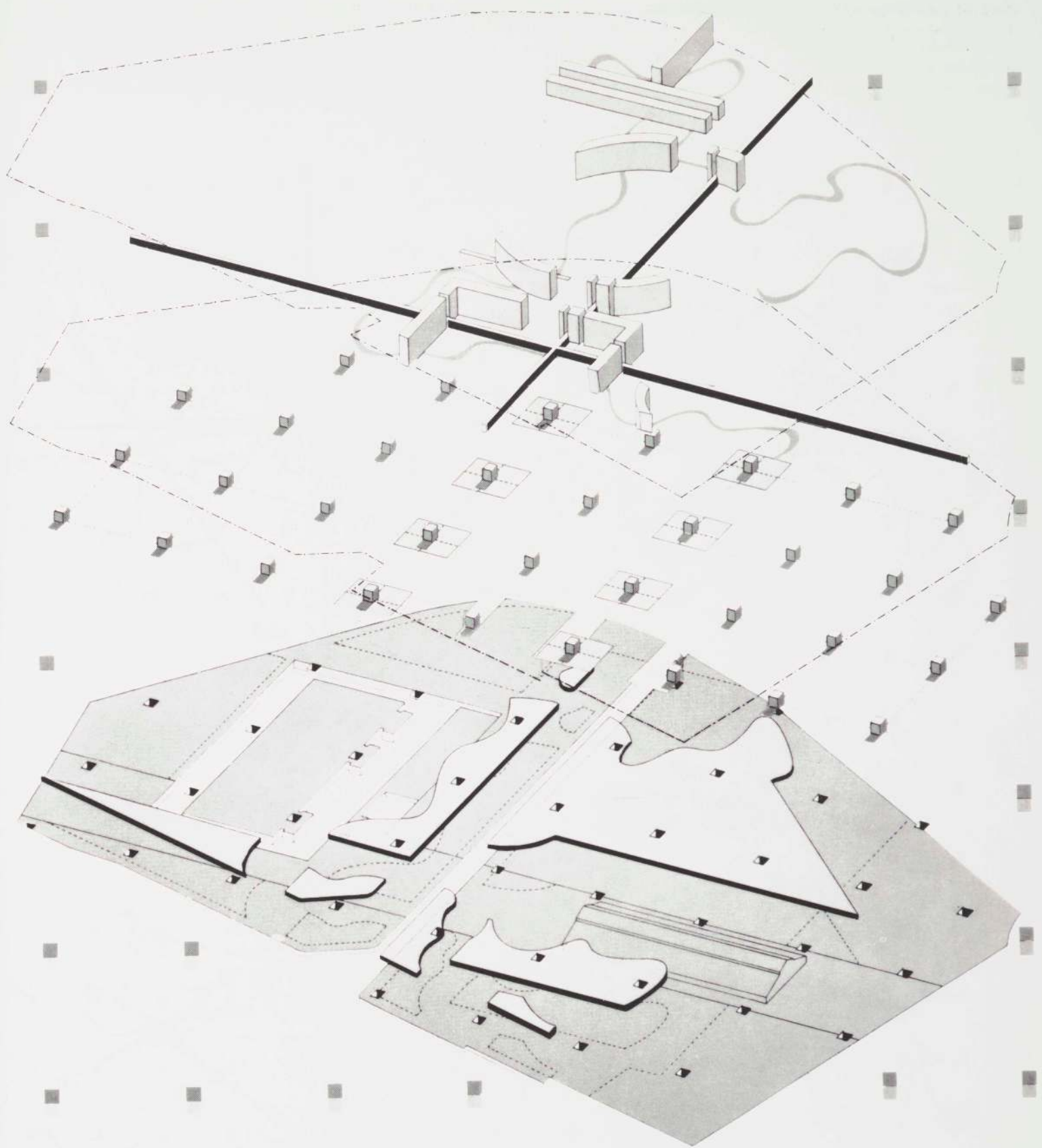
Este proyecto es un parque público que ocupa las 50 hectáreas de La Villette en París. El parque está poblado por una serie de estructuras dispersas que se conectan por un complejo conjunto de jardines, galerías axiales y paseos sinuosos.

El principio básico del proyecto es la superposición de tres sistemas de ordenación autónomos: puntos, líneas y superficies (il. 107). El sistema de puntos queda establecido por una trama de cubos de diez metros de lado. El sistema de líneas es un conjunto de ejes clásicos. El sistema de superficies es un conjunto de formas geométricas puras: círculo, cuadrado y triángulo. Independientemente, cada uno de los sistemas comienza como una estructura idealizada, un mecanismo de orden tradicional. Pero cuando se superponen, a veces producen distorsiones (por medio de la interferencia), a veces se refuerzan, y a veces producen indiferencia. El resultado es una serie de intersecciones ambiguas entre los sistemas, un terreno lleno de acontecimientos complejos —terreno de juego— en el que el papel tanto de las formas ideales como de la composición tradicional es desafiado. Los ideales de pureza, perfección y orden se convierten en fuentes de impureza, imperfección y desorden.

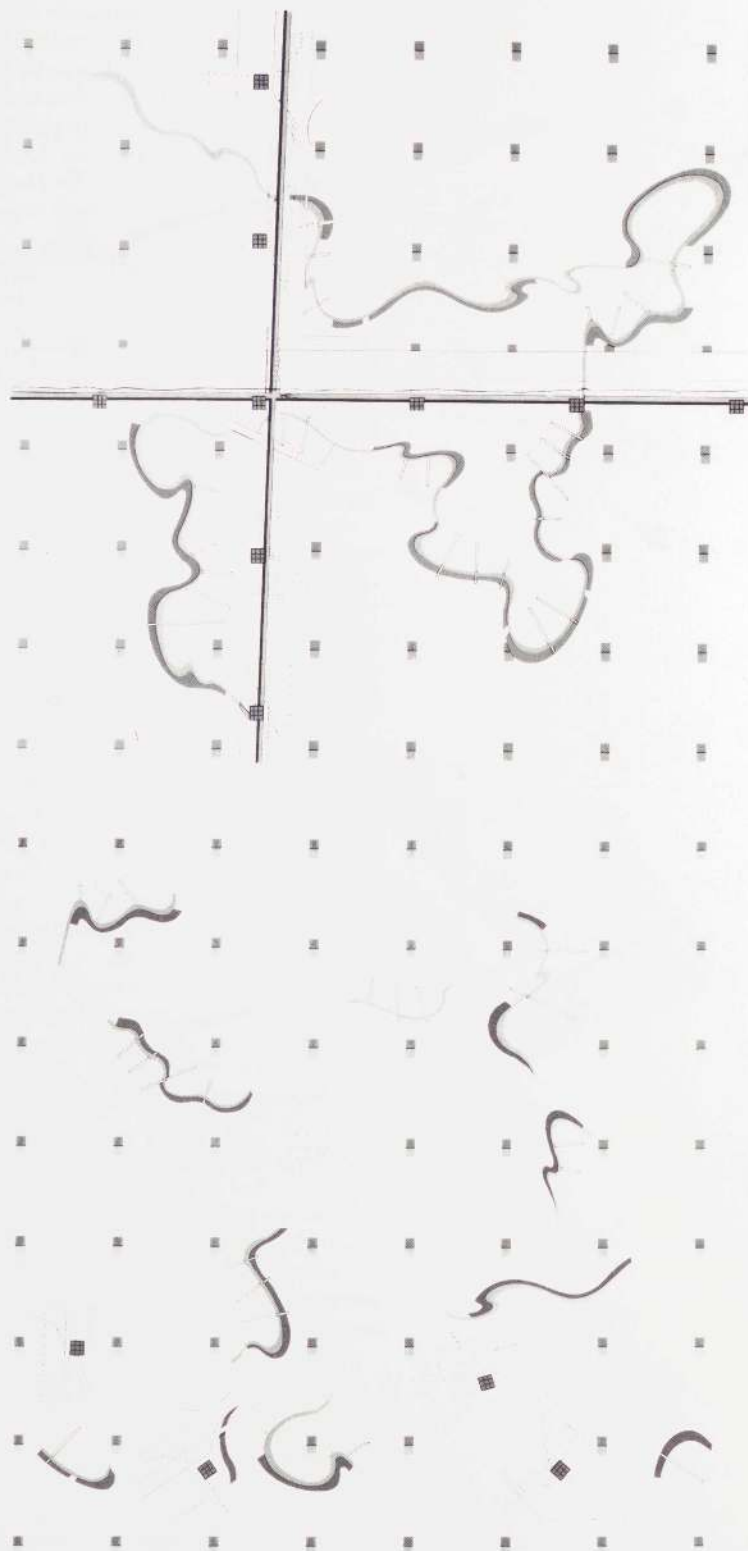
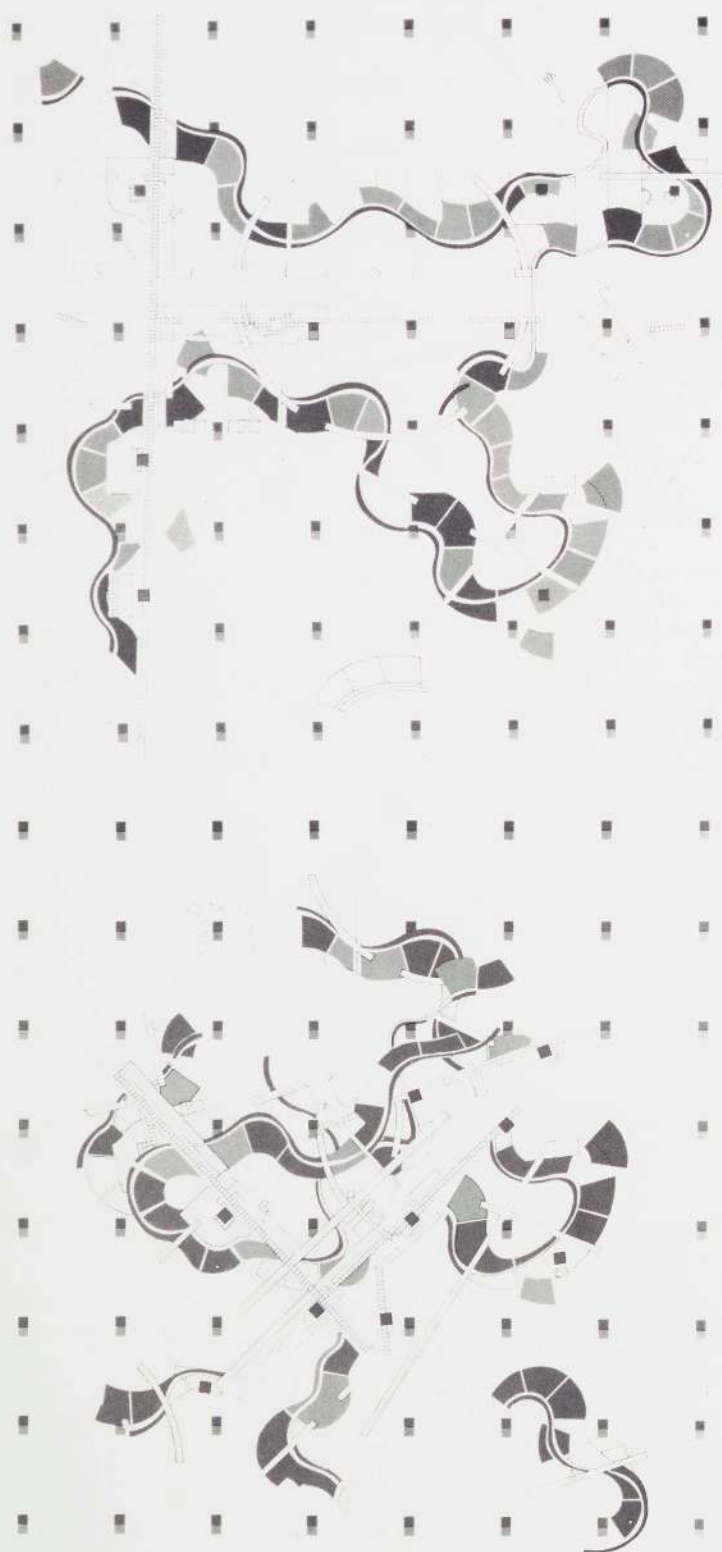
Cada sistema queda distorsionado por el conflicto con los otros sistemas pero a la vez se distorsiona en su interior. Las galerías definidas por los ejes se retuercen y se rompen (ils. 112-113). Las figuras puras de las superficies se arquean. Cada uno de los cubos se descompone en una serie de elementos formales que luego se recombinan de forma variada (ils. 114-115). El resultado es que cada punto de la trama queda marcado por una permutación diferente del mismo objeto (il. 116).

En cada estructura (ils. 118-132), el cubo se mantiene legible. Pero el cubo desmembrado no se vuelve a montar simplemente conformando una serie de nuevas formas estables, por medio de la reordenación del conjunto de sus partes. En cambio, los elementos se entrelazan formando conjuntos inestables: están en conflicto entre sí y con el cubo. El cubo ha sido distorsionado con elementos que han sido extraídos de él. Estos cubos distorsionados son deformados más aún (il. 117), de manera que acomodan diferentes funciones (restaurante, tienda, y así sucesivamente). Se convierten en locuras en el parque: estructuras exentas conectadas por galerías rotas que recorren una topografía fracturada.

El parque es un ensayo elaborado sobre la desviación de las formas ideales. Obtiene su fuerza de la conversión de cada distorsión de un ideal en un nuevo ideal que es a la vez distorsionado. En cada nueva generación de distorsión, permanece la huella del ideal anterior, produciendo una arqueología convulsa, una historia de idealizaciones y distorsiones sucesivas. De esta manera, el parque desestabiliza la forma arquitectónica pura.

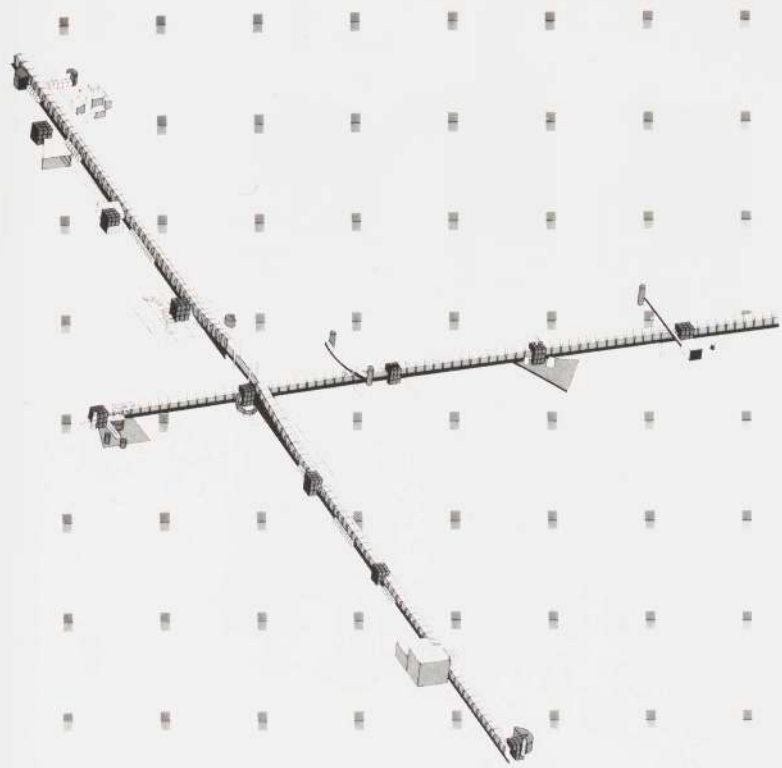


Parc de La Villette
107. (Página anterior)
Axonométrica; super-
posición de puntos,
líneas y superficies



108. Secuencia de jar-
dines
109. Desviación

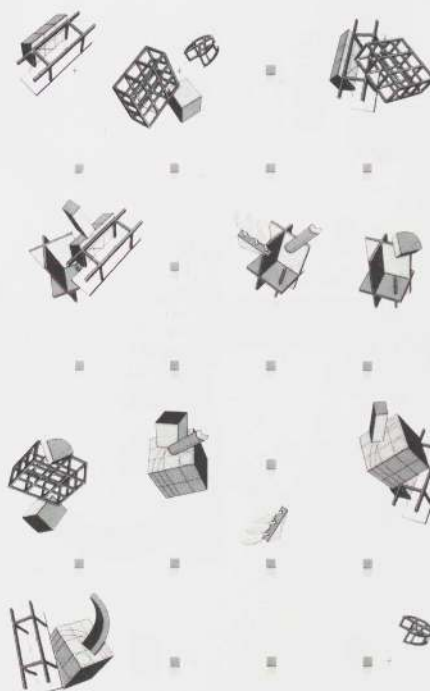
110. Paseo
111. Desviación

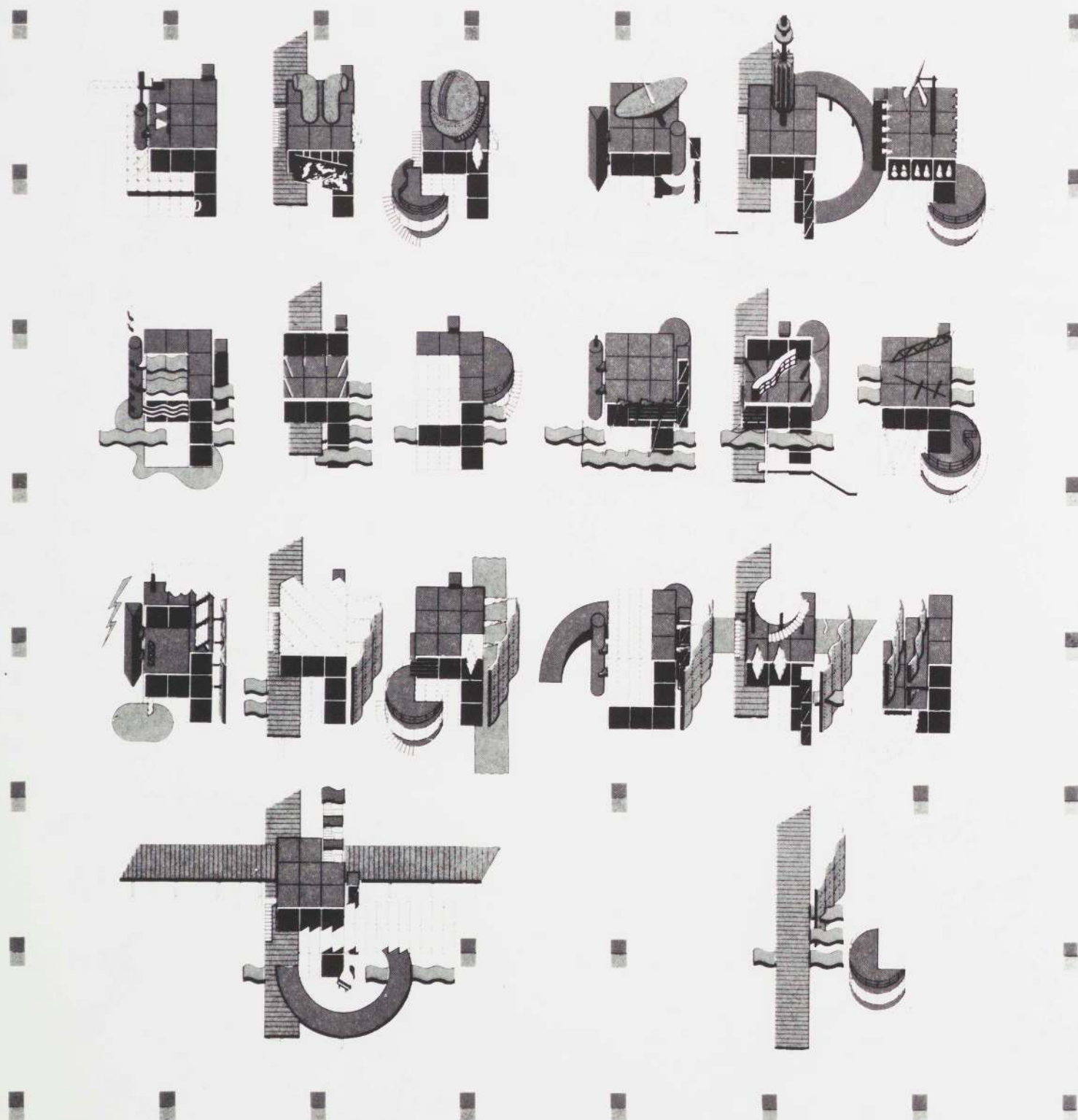


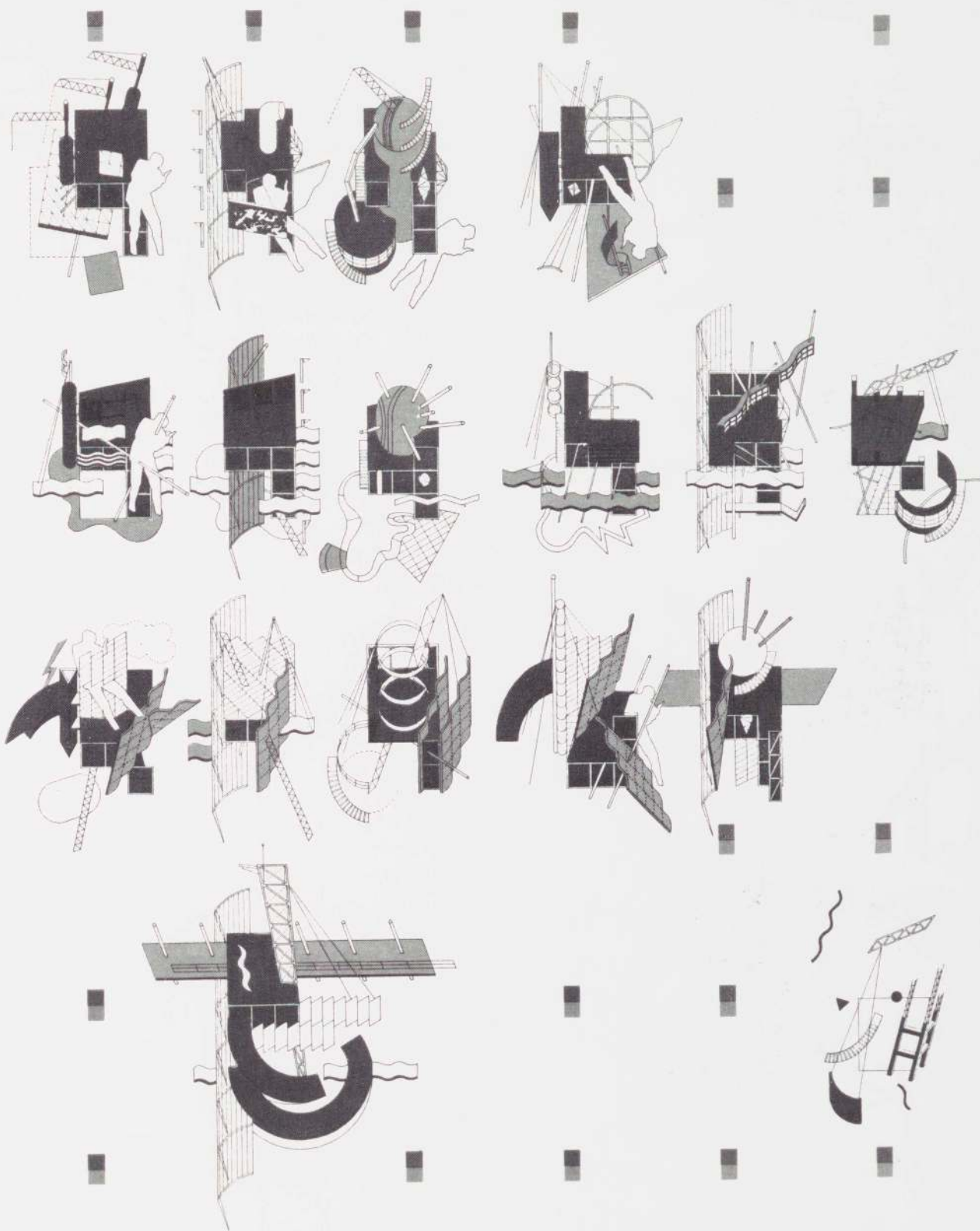
112. Galerías
113. Desviación

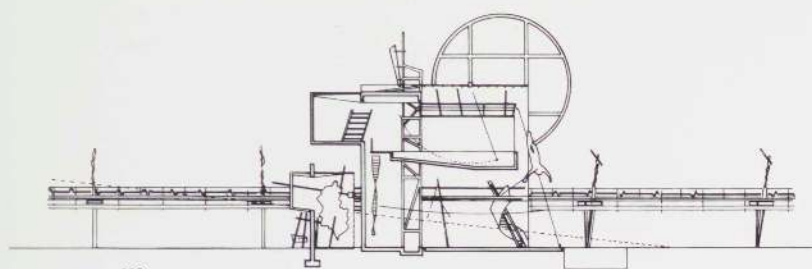


114. Descomposición
del cubo
115. Recombinación

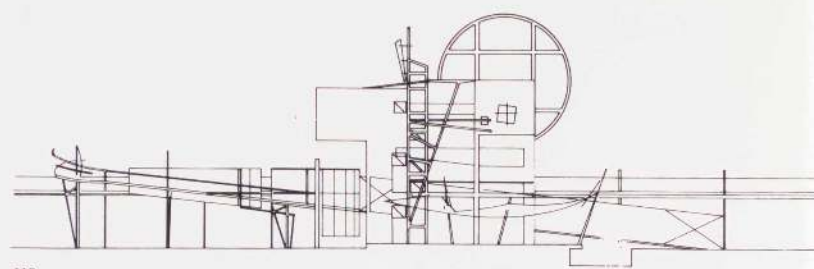




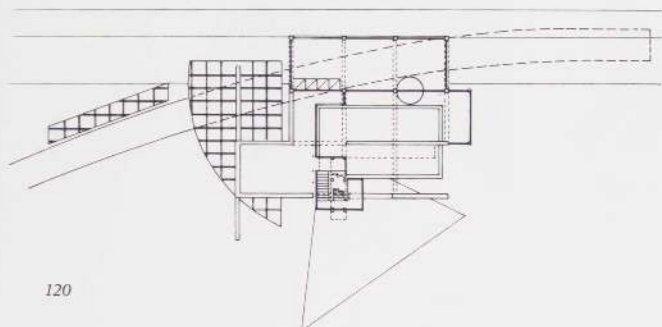




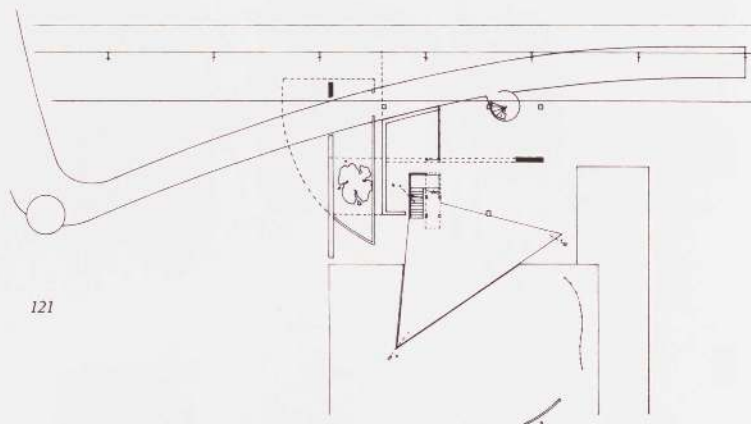
118



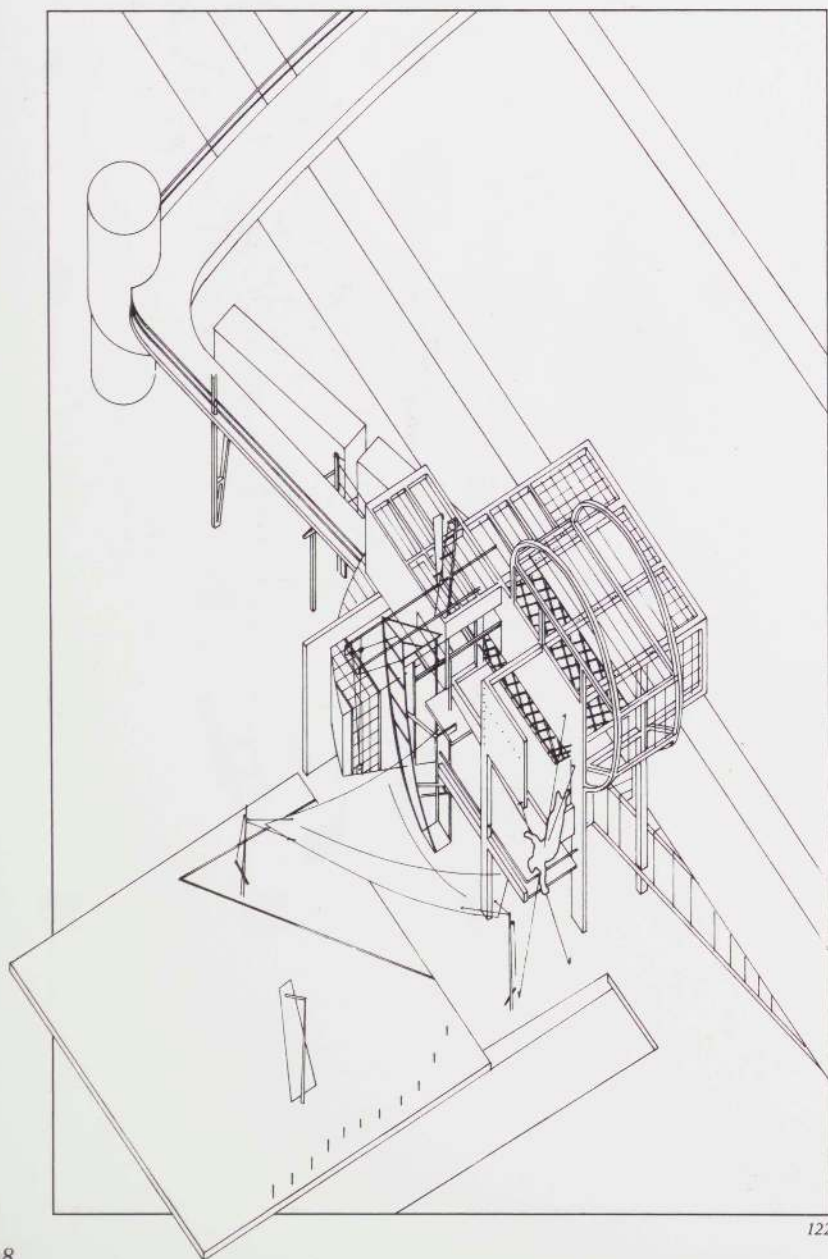
119



120

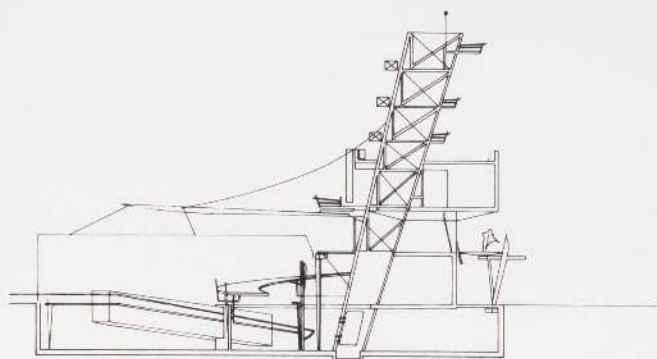


121

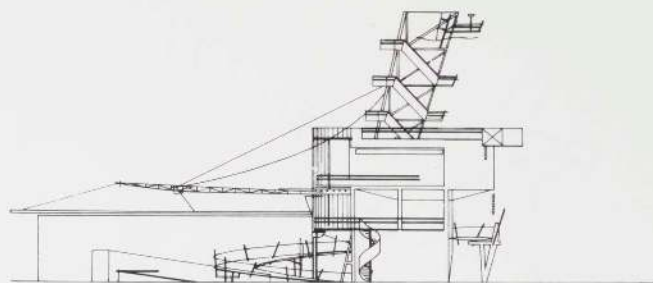


122

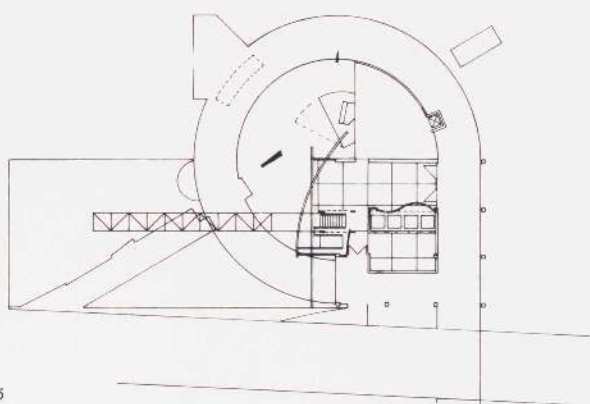
Locura N5, desviación
118. Sección
119. Alzado
120. Planta altillo
121. Planta baja
122. Axonétrica



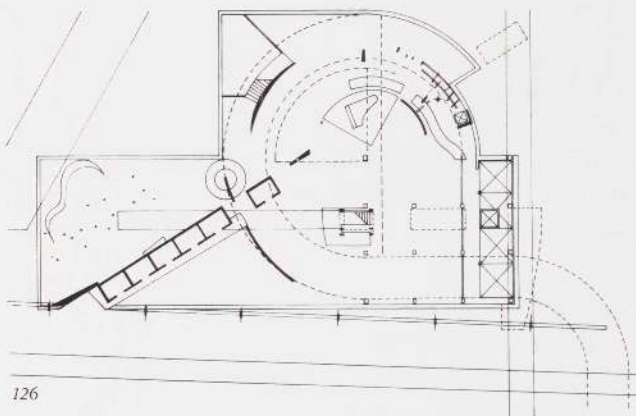
123



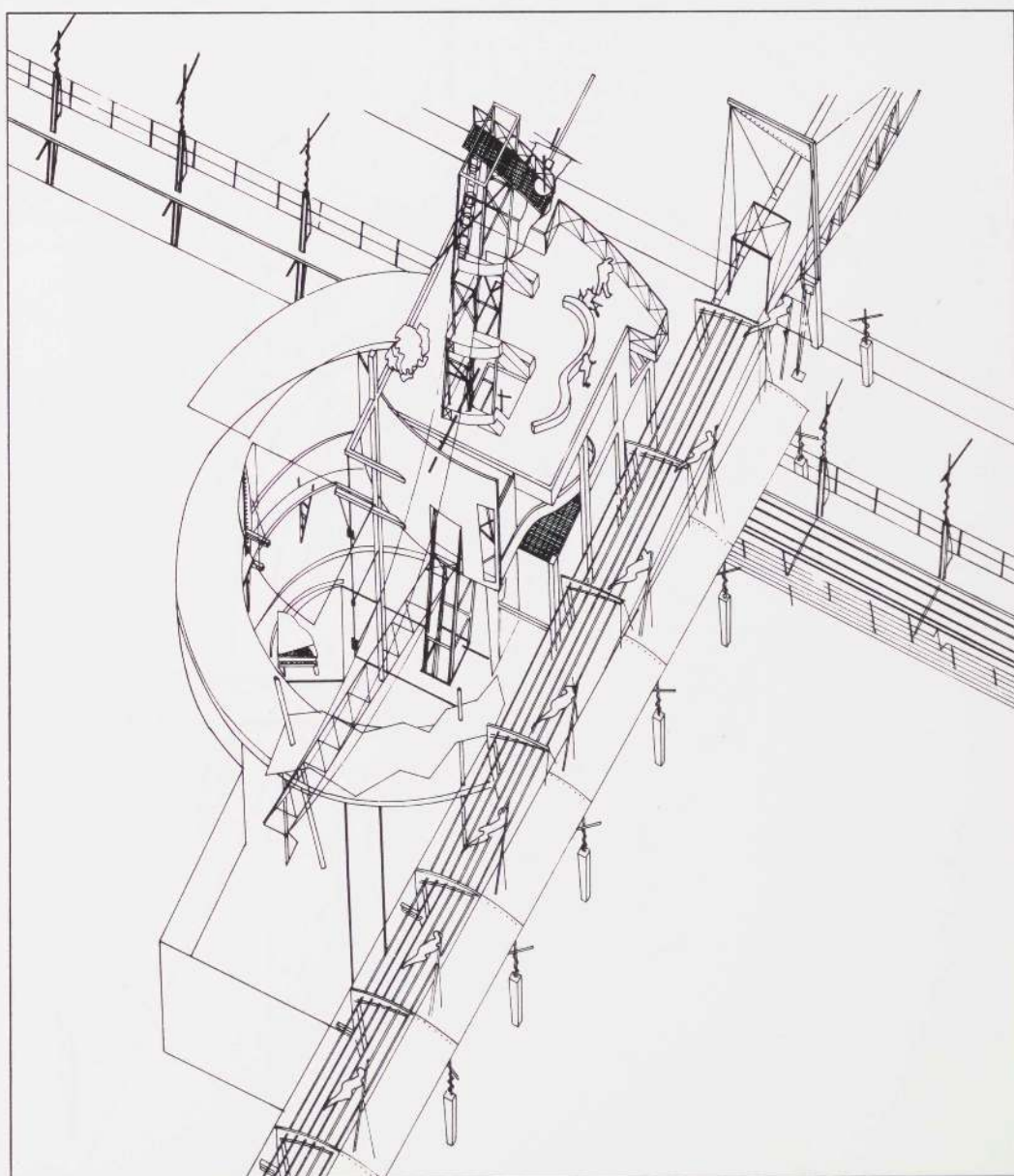
124



125

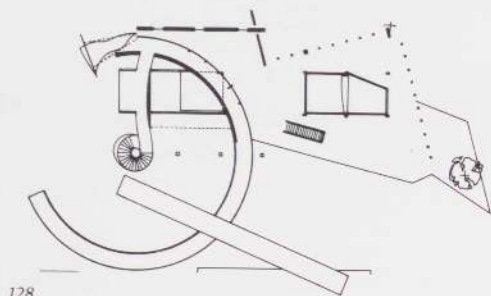


126

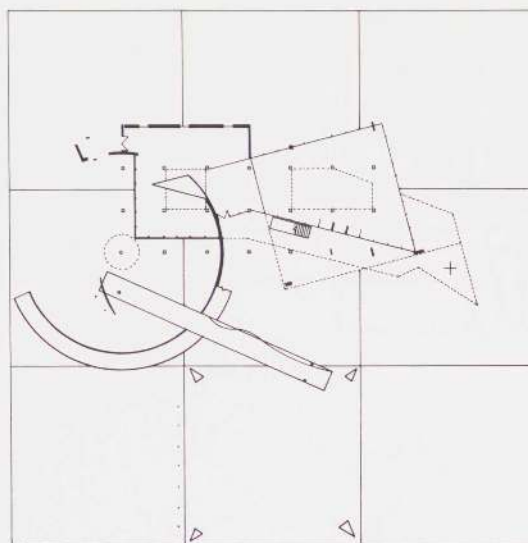


127

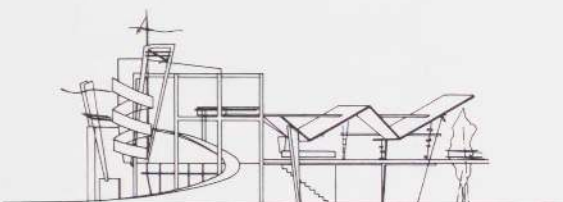
Locura L₅, desviación
 123. Sección
 124. Alzado
 125. Planta superior
 126. Sótano
 127. Axonométrica



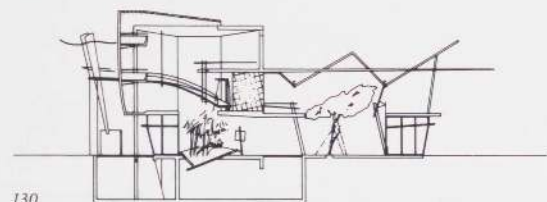
128



131

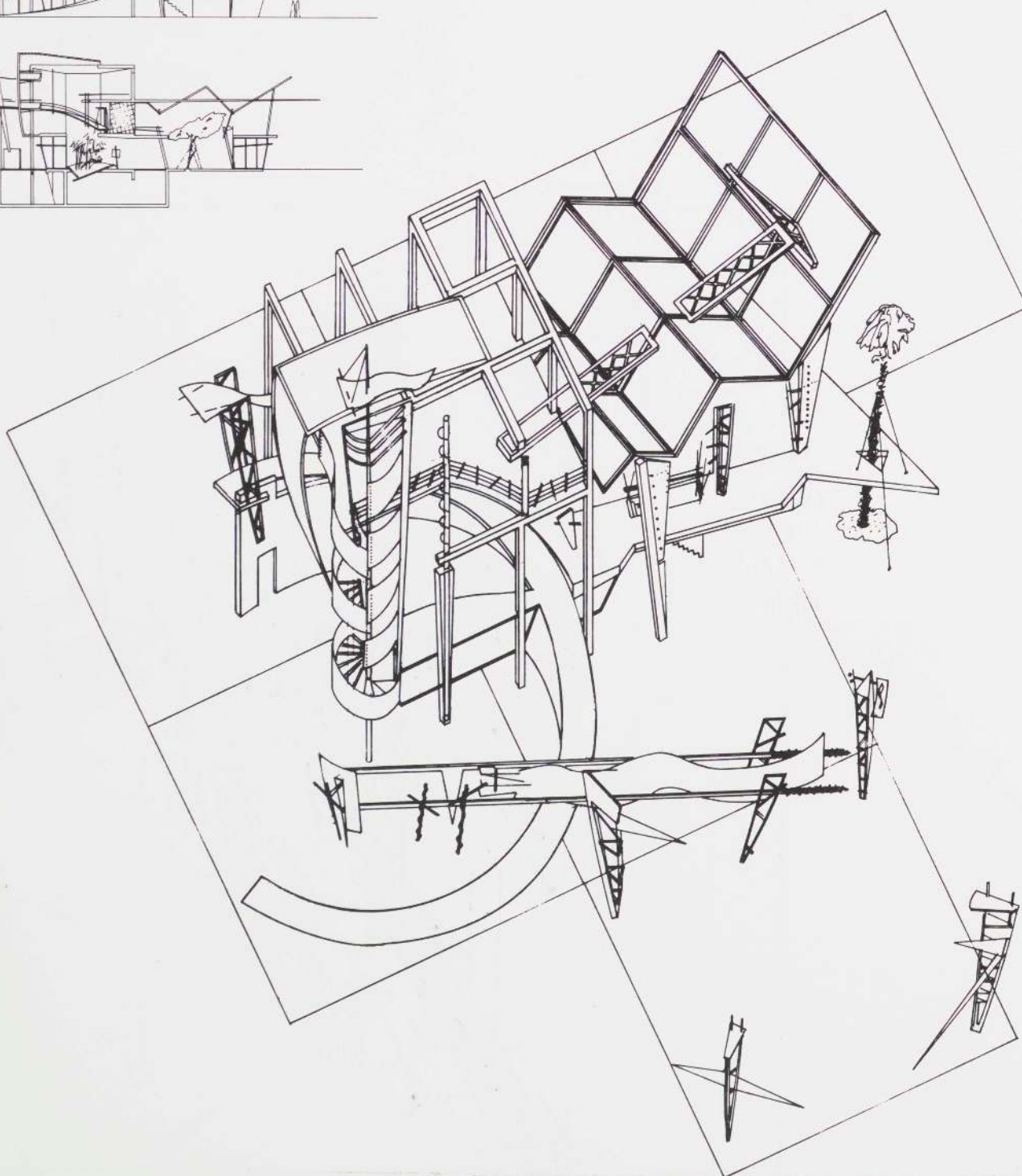


129

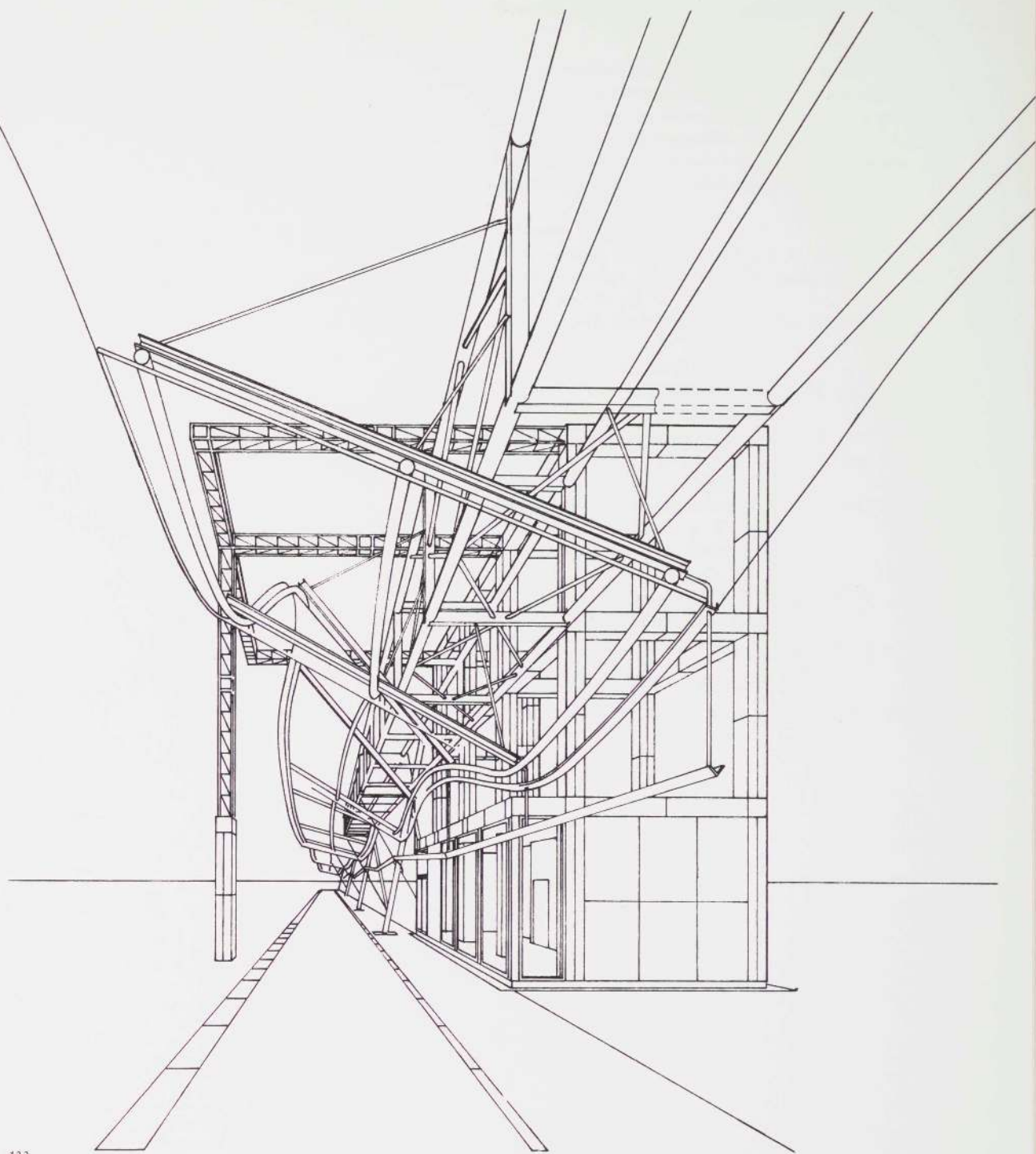


130

132



133



Locura P6, desviación

128. Planta superior

129. Alzado

130. Sección

131. Planta baja

132. Axonométrica

133. Locura L7 y gale-
ría norte-sur, desvia-
ción parcial

Procedencia de las ilustraciones

Las fotografías reproducidas en este libro han sido cedidas, en la mayoría de los casos, por los arquitectos y sus despachos de acuerdo con los textos que a modo de fichas corresponden a cada arquitecto. La lista que sigue corresponde a aquellas ilustraciones que merecen un agradecimiento especial.

- © Hélène Binet: ils. 27, 32, 34
- Tom Bonner: ils. 1, 3, 5, 7, 8, 10, 11, 12
- Dennis Cowley, cortesía Max Protetch Gallery, Nueva York: il. 36
- © 1987, 1988 Dick Frank Studio, Inc.: ils. 46, 48, 49, 55, 62
- Robert Hahn, Viena: il. 88
- © Hectic Pictures/Hans Werlemann: ils. 37, 38, 45
- Michael Heizer: p. 8, inferior
- Frank Hellwig, cortesía ANF, Kassel: il. 50
- Gordon Matta-Clark, cortesía Galerie Lelong, Nueva York: fig. 3
- © The Museum of Modern Art, Nueva York, fotografía por Seth Joel: p. 8, superior
- Susan Narduli y Perry Blake: il. 9
- Brian D. Nicholson: ils. 22, 25
- © Uwe Rau, Berlín: ils. 26, 30, 31, 33
- © 1977 SITE Projects, Inc.: fig. 2
- Tim Street-Porter: ils. 14, 15, 16, 17
- Clay Tudor: il. 18
- Edward Woodman: ils. 83, 84
- © Gerald Zugmann, Viena: ils. 89, 90, 91, 92, 93, 102, 103

...the ...
...the ...
...the ...
...the ...

...the ...
...the ...
...the ...
...the ...

...the ...
...the ...
...the ...
...the ...

...the ...
...the ...
...the ...
...the ...

...the ...
...the ...
...the ...
...the ...

...the ...
...the ...
...the ...
...the ...

...the ...
...the ...
...the ...
...the ...

...the ...
...the ...
...the ...
...the ...

...the ...
...the ...
...the ...
...the ...

...the ...
...the ...
...the ...
...the ...

...the ...
...the ...
...the ...
...the ...

The Museum of Modern Art



300062865

ARQUITECTURA DECONSTRUCTIVISTA

Philip Johnson y Mark Wigley

Este libro corresponde al catálogo de la exposición "Arquitectura deconstructivista", organizada recientemente dentro del programa de Arquitectura en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Stuart Wrede, director del Departamento de Arquitectura y Diseño de este museo explica las razones por las que la arquitectura deconstructivista no es un estilo sino más bien una confluencia de intereses representada por siete arquitectos internacionales: Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha M. Hadid, Coop Himmelblau y Bernard Tschumi. Cada uno de ellos muestra cuál es su actitud frente a esta confluencia formal en que la superposición en diagonal de formas rectangulares o trapezoidales es uno de los ejemplos más obvios.

