



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Xochimilco

División de Ciencias y Artes para el Diseño

Doctorado en Ciencias y Artes para el Diseño

Área De Concentración Teoría Historia Criticas

El espacio múltiple

Tesis que para obtener el grado de Doctor presenta:

M. en Arq. César Daniel Herrera Valdez

Dra. Silvia E. Decanini Terán

Ciudad de México, 2020.

Agradecimientos	4
Introducción	6
1. EL ESPACIO MÚLTIPLE	15
1.1 Introducción	15
1.2 Conformación del concepto de espacio múltiple	16
1.3 ¿Qué es el espacio múltiple?	23
1.3.1 Componentes del espacio múltiple	24
1.3.1.1 La Ciencia	25
1.3.1.2 El Arte	27
1.3.1.3 La Filosofía	31
1.4 Conformación del pensamiento espacio-tiempo	34
1.4.1 El espacio-tiempo	40
1.4.2 El tiempo	42
1.4.2.1 La duración	45
1.4.2.2 El instante	45
1.4.2.3 El acontecimiento	46
1.4.3 El espacio	54
1.5. ¿Cómo construye el sujeto el espacio?	60
1.6 Conclusiones capítulo uno	63
2. CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO MÚLTIPLE	66
2.1 Introducción	66
2.2 La discursividad del espacio múltiple	67
2.3 La textualidad y espacialidad	69
2.4 Creando el espacio	78
2.4.1 La temporalidad	78
2.4.2 El espaciamiento	79
2.4.3 La Interpelación	93
2.5 Relaciones espacio temporales	99
2.5.1 Factores establecidos	100
2.5.2 Factores de cambio intervinientes	102
2.5.3 Factores de uso	103
2.6 El espacio activo	104
2.6.1 Lo activo, habitar y la habitabilidad	105
2.7 Conclusiones capítulo dos	114

3. EL ESPACIO MÚLTIPLE EN LA ARQUITECTURA	118
3.1 Introducción	118
3.2 El origen del pensamiento múltiple	120
3.2.1 La seducción	124
3.2.2 Las atmósferas	131
3.2.1.3 La Arquitectura de lo simbólico y los sentidos	135
3.2.2.2 La Arquitectura hacia el infinito	150
3.4 Elementos del pensamiento múltiple	157
3.4.1 Las capas, mapas y diagramas	158
3.4.2 Las Teorías de montaje escénico, del Cine y la Arquitectura	159
3.4.2.1 El proyectar el espacio con Técnica de montaje escénico	160
3.4.2.2 El encuadre en la arquitectura	169
3.4.3.1 Las tesis del movimiento	174
3.4.3.2 La imagen movimiento	177
3.5 Conclusiones capítulo tres	186
4. LA IDENTIFICACIÓN DE LA RUPTURA Y EL CAMBIO	191
4.1 Introducción	191
4.2 Contexto de la ruptura	193
4.2.1 La crisis de la propuesta Moderna	196
4.2.1.1 El Funcionalismo como propuesta de desarrollo	202
4.2.1.2 La reducción a la función	211
4.2.1.3 El cambio de función	216
4.3. La posmodernidad	219
4.3.1 El posmodernismo	219
4.4 La fisura en el proyecto estático	221
4.4.1 La crisis de los espacios y lugares en México	224
4.5. El espacio múltiple en la Arquitectura Funcionalista	229
4.5.2.1 Casa Rietveld Schröder.	230
4.5.2.3 La Vivienda Obrera	236
4.5.2.2 Casa Fanrsworth	241
4.6 Conclusiones capítulo cuatro	244
CAPÍTULO 5.- LA CREACIÓN DEL ESPACIO MÚLTIPLE EN UN EDIFICIO DE EXHIBICIÓN CONTEMPORÁNEO.	250
5.1 Introducción	250
5.2 Los Espacios Contemporáneos de Exhibición	251

5.3 Origen del proyecto de Abu Dabi	254
5.3.1 Distrito Cultural Isla Saadiyat	257
5.4 El Conjunto del Louvre de Abu Dabi	259
5.4.1 La cubierta como un significante universal	264
5.4.2 Las estructuras volumétricas internas	269
5.4.3 La experiencia y el espacio-tiempo	276
5.4.4 Datos generales	279
5.4.5 Las características como Espacio múltiple	282
5.6 Conclusiones capítulo 5	287
6. BIBLIOGRAFÍA	289
7. GUÍA DE FIGURAS	293
8. ANEXOS	305
7.1.1 Gerrit Rietveld	305
7.1.2 Ludwik Mies Van Der Rohe	306
7.1 3. Juan Legarreta	307
7.1 4. Carta a la Señora Meyer	310

Agradecimientos

A Eréndira Valdez Coiro por ser la que propicio esta experiencia en mí, por ser generadora, amiga, maestra, consejera, cómplice y constructora de lo que hoy soy. Por compartir las buenos y malos momentos, apoyarme en todo a cuanto su alcance esté para siempre buscar la mayor felicidad. Gracias Mamá.

Al Dr. Francisco Pérez Cortes por su tiempo, lecciones y asesorías que llevaron a construir esta investigación, por siempre tener un consejo y una tarea por resolver. Por ser un ejemplo para los docentes al encontrar en cada investigación una múltiple de múltiples, generando esa multiplicidad sin uno; “*el hombre inmanente*” que enriquece el conocimiento y la formación en beneficio de sus alumnos.

A la Dra. Consuelo Farias Van Rosmalen por sus enseñanzas desde la Maestría, como visionaria del presente y por haber sido parte fundamental esta tesis, por influir en mi vida y poner en movimiento mi pensamiento.

A la Dra. Sylvia E. Decanini Terán por ser una maestra que influyo desde los inicios y primeros acontecimientos en mi formación arquitectónica, por su generosidad como docente y como jefa, su apoyo en el transcurrir del tiempo siempre incondicional.

Y a todos aquellos que en algún momento me dedicaron un instante para alentarme, aconsejarme y hacerme continuar en el camino que aún es largo pero que juntos construiremos.

Gracias a todos los involucrados por compartir conmigo esta **Experiencia**.



“Mis obras son una reconstrucción del pasado. En ellas el pasado se ha vuelto tangible; pero al mismo tiempo están creadas con el fin de olvidar el pasado, para derrotarlo, para revivirlo en la memoria y posibilitar su olvido”

Louise Bourgeois¹

¹ Maman. Bourgeois. Louise Museo: Guggenheim, Bilbao (España), Técnica: Escultura (927 x 891 x 1023 cm). Foto: Silvia Decanini Terán 2005. Cita: Silvia Decanini citando a Louise Bourgeois (Decanini, 2019, p. 2).

Introducción

La virtud del concepto del Espacio Múltiple

Se sabe que para el logro de la satisfacción integral de todo ser humano en cuanto a sus necesidades básicas, es fundamental uno de los elementos más antiguos de la historia, mismo que ha provocado serias discusiones e interrogantes: el tiempo.

Dentro del concepto de tiempo, el Espacio Múltiple ocupa la mayor parte y la más importante en la vida del individuo. Un componente imprescindible y fundamental de esta dualidad la constituye el espacio, (Espacio Múltiple). Con lo cual importa ahora, la significación y construcción de los espacios y la manera de vivirlos y evidenciarlos.

Un suspiro necesita de un instante, y de un lugar para ser sorpresa y no desvanecerse: y ese lugar es un Espacio Múltiple. Es ese espacio en el que, la dimensión del tiempo y del espacio no son extensivos sino intensivos. Es aquel espacio y aquel tiempo correspondientes a la habitabilidad y al humanismo. Esto último se entiende como aquello que es lo mágico, lo esencial del ser humano, ya que se le da la posibilidad a éste de intimar con su espacio, con su ámbito y con su tiempo y constituye a la vez, su capacidad de sorpresa y de asombro.

Al efecto Leibnitz opino del tiempo y del espacio y en una de sus obras, señala que: -espacio es orden de las coexistencias y el tiempo es el orden de las existencias-. Lo cual interpreta al tiempo y al espacio como movimientos establecidos por los entes que coexisten, que a su vez, tienen que ver con lo colectivo, con lo social, que a fin de cuentas se referirá a lo fenomenológico.

Se sabe que la Arquitectura es la obra humana por excelencia, presente en la historia y en la geografía, donde extiende su larga trayectoria. Es la puesta en forma espacial, de toda nuestra existencia; de la existencia del ser humano, para quien se trabaja y se construye su hábitat; ¿qué se sabe de los seres humanos si no se aboca y rescata el hecho de saber quiénes son esos habitantes obstinados y sofisticados que se niegan a sufrir y a morir? y que a toda costa quieren ser felices...

El tiempo es constructor de espacios, mismos que pueden ser contruidos como lugares significativos. El espacio múltiple diseña espacios y programas para establecer metas y formas de actuar y pensar a través de los sentimientos y de los comportamientos asociados a las identidades relaciones sociales y culturales. Así tanto en lugar, (espacio), se expresan valores emocionales, sociales, y contextuales, son una necesidad psicológica, un requisito social y un atributo espiritual. La percepción actual del concepto de Espacio Múltiple evoluciona, con sociedades tecnológicamente más avanzadas, dicen algunos, como consecuencia del aumento en la calidad de vida. Pero la verdad es que la posibilidad de ejercitar este espacio ha pasado a ser moneda de cambio en los recientes ajustes sociales y económicos; al tener mayor tiempo para el consumo.

El concepto de Espacio Múltiple que tenemos ahora, no es lo que nos pintaban en los años 60; la disponibilidad de tiempo no nos ha llegado unida al desarrollo de las prácticas culturales y solidarias que se suponían por los más optimistas. Pero es que nadie podía predecir el tan rápido desarrollo tecnológico que tenemos.

El espacio múltiple no ha ocupado el lugar que se esperaba en la vida social. Sino que se ha ido por otros caminos, que como a una fuerza nueva permite darle un sentido a la vida.

Se recurre a la Teoría Narrativa como parte del método fenomenológico hermenéutico, para que a través de la interpretación de esta trilogía de objetivos se logre realizar eso que hace posible el recorrido entre lo que es y lo que se quiere, entre el sentido de lo vivido y el sentido del porvenir, entre la ideología y la utopía. Con el fin de lograr un final feliz, una teoría cultural y una arquitectura para la buena vida.

“El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho.
El tiempo es un río que se me arrebató. Pero yo soy el río;
Es un tigre que me destroza. Pero yo soy el tigre;
Es un fuego que me consume. Pero yo soy el fuego”.
(Borges, J.L)

En fin, ¿Qué es el tiempo?, eso que se ha convertido la pregunta: ¿Quién es el tiempo? Más concreto: ¿Somos nosotros mismo nuestro tiempo? Y con mayor precisión todavía: ¿Soy yo mi tiempo? (Heidegger).

El Tiempo es una constante sin la cual resulta imposible explicar la vivencia de cualquier acción sobre la tierra. Hay muchos tipos de tiempo: En el tiempo mítico el hombre sueña, en el histórico construye, lo cual indica no sólo lo infinito del tiempo sino lo subjetivo. “El mejor regalo que el cielo puede darnos es la experiencia”, (Nelson Mandela); que traducida a las acciones de la vida diaria son tiempo y espacio. Son los Espacios Múltiples, los alojamientos de todas las acciones de la vida, del tiempo futuro que da tiempo; que forma el presente y permite reiterar el pasado en el “cómo” de su vivencia. Visto desde la cuestión del tiempo, esto significa que el fenómeno fundamental del tiempo es el futuro. Este volver nunca puede convertirse en aquello que llamamos aburrido, en aquello que se consume desgasta pero que no se puede comprar ni vender.

Desde los tiempos de Aristóteles, “todo lo que se hace tiene un objetivo, y en última instancia es alcanzar la felicidad”.

En realidad, no se quiere la riqueza o buscar la salud o la fama por sí mismas; se les busca porque se espera o se cree que con eso se va a encontrar la felicidad. Si la felicidad es realmente lo esencial de la vida, ¿qué es? ¿Son los cachitos de tiempo y espacio en que vivimos? ¿O por lo menos lo que más se le parece?

El concepto de espacio ante la vivencia del tiempo. “En los tiempos contemporáneos, el espacio ha pasado de ser concebido como una mera necesidad básica que se contextualiza en el devenir del ser humano, a ser un elemento de centralidad para todas las experiencias” (Gunné). Del mismo modo, el concepto tradicional de espacio ha cambiado en un sinnúmero de formas que revisten nuestros rasgos en las vivencias. La soberanía de lo “físico natural” ha perdido su hegemonía ante la aparición de lugares que se erigen al amparo de los avances tecnológicos; rappel, bongy, juegos mecánicos, realidad aumentada... y los espacios tradicionales o no concebidos habitables que convierten este fenómeno en su razón

de ser, mientras que los otros espacios que siempre han sido tales, palidecen ante la urgencia de asimilar cambios en los valores, usos y demandas.

Por otro lado, el mundo del espacio múltiple, espacio ahora primordial, es la gran industria del siglo XXI. Hay que ver en el hotelería y el turismo, sin duda una fuente de ingresos y un sector socioeconómico clave. El deporte, el cine, los parques de atracciones, los centros comerciales, los festivales de música, las tiendas especializadas en deportes, la vivienda actual y otros productos... Todo esto es consecuencia de la implantación del espacio múltiple y la nueva manera de concebir la vida. Además, es una gran fuente de trabajo y el espacio contenedor de la mayoría de las acciones placenteras de la vida, de lo que la hace vivible.

Toda Cultura vivenciada, obligadamente se transforma en un espacio, en Espacio Múltiple. Y la Casa, se convierte, a su vez, en un primer ejemplo de *espacio cultural*. Los espacios literalmente se hacen y edifican ante nuestros ojos con una lógica que, en el fondo, no es distinta a la de la semilla que se transforma en raíz, tallo, flor y fruto.

Los espacios múltiples no dicen: silenciosamente se despliegan ante nosotros y se transforman en otro espacio.

La importancia del Espacio Múltiple

El considerar las búsquedas del pensamiento filosófico para entender que el Diseño es un acto inter y transdisciplinario es de vital importancia, en la actualidad se tiene que considerar los conceptos que provienen de la filosofía, ciencias y artes para dar solución a las problemáticas que en el presente se tiene que resolver en las diversas disciplinas del diseño.

Ante la globalización es necesario reencontrar la identificación del sujeto en su sociedad y cultura para poder situarse y poder construir una postura, esto por medio del conocimiento, análisis y entendimiento de la teoría, para que este sujeto como diseñador se exprese en un posicionamiento propio. De lo contrario se perdería en la reproducción de palabras de otros sin encontrar su posición ante el tiempo.

Es importante mencionar que el Espacio Múltiple es un enfoque de observar el problema, pensarlo y proponer soluciones, y este puede ser llevado desde el espacio mental y de acción hacia la disciplina que se requiera.

En la propuesta de Diseño el espacio múltiple se genera por medio del establecimiento de límites y acotaciones entendidos potenciales detonadores, ya que si se tratara de un sistema abierto este en si no llevaría a nada, precisamente por la falta de acotamiento en el tema a tratar. Esto con la finalidad de poder establecer posicionamientos y atacar los problemas de diseño contemporáneos.

En el caos de la Arquitectura durante el siglo XX se se crean diversas corrientes que dieron base a la forma de entender y proyectar los espacios, concretamente el Funcionalismo que se centró en especificar de acuerdo a las funciones y según sus actividades la conformación de una teoría que originalmente planteaba un cambio en la espacialidad en base a las necesidades de los usuarios.

Aquellos antecedentes del espacio “*libre*” dispuesto a todo uso, fueron anunciados como la solución que cambiaría el rumbo de la Arquitectura, sin embargo, la falta de planeación o establecimiento de límites, pasan a convertirse en espacios abiertos que eran todo y nada a la vez; priorizando la aplicación de avances tecnológicos antes que el uso lógico del entorno, las necesidades y el habitador.

Entonces vino el análisis excesivo lejos de lo humano, para establecer cuáles serían las dimensiones de espacios mínimos, olvidándose de factores culturales y sociales que por cuestiones económicas tomo otro rumbo. Los cambios mundiales y la crisis de valores de cambio y de uso propició que en la creación espacial se priorizara el factor económico por medio del uso cuantificaciones mínimos tomados del análisis funcionalista, lo cual conllevó a una falta de consideración de significaciones y antecedentes culturales, pues se convirtió en una espacialidad que dictaba cual eran los requerimientos técnicos, mas no los requerimientos humanos.

Esto trae consigo un cambio no esperado en el diseño de espacios que generó rupturas, tirando en diferentes direcciones priorizando otras necesidades, buscando soluciones, polarizando y olvidándose cada vez más al sujeto como habitador del espacio.

El resultado es lo que vivimos hoy, una realidad que se transforma la proyección y producción de espacios rígidos, globalizados y genéricos que, antes de materializarse ya son obsoletos.

En contra sentido dentro de esa búsqueda y experimentación existen casos que en cada espacialidad al ser más auténtica y tener un origen verdaderamente humano, que es enfocado en las necesidades de su tiempo, en la actualidad de su sociedad y que se propone como solución, se convierte en lugares ejemplo de la habitabilidad.

Estos lugares son los que se usan, se habitan y se viven, así continúan en constante movimiento y evolución de su habitador siendo escenario de experiencias.

Esta transformación es continua y pertenece al ciclo de la naturaleza que busca un equilibrio con el entorno aún en las situaciones más duras, como la imagen de la semilla que en medio de la piedra se abre camino y produce una flor encima de la tumba.

Con ello se menciona a aquellas obras espaciales que como base de su proyección son: el origen, el medio, la significación y la cultura, que son creaciones originales; las diferentes propuestas que existen se pueden encontrar desde obras vernáculas anónimas, las espacialidades del diario y por qué no hasta las propuestas de los de los llamados “Star Architects”.

Desde luego el punto medio sería encontrar aquellas que responden a una solución local, para dar una respuesta global, resaltando aquellos lugares que no son promovidos en revistas, ni en programas o redes, sino los que generan lugares que aportan experiencias de vida, tan auténticos que solo sus habitantes conocen.

Es importante hacer mención que estos espacios forman parte de la vida del sujeto, este vive en una sociedad dada y que se enfrenta a retos día a día, además que las respuestas a las necesidades deben plantearse con un toque de innovación sin olvidar el conocimiento previo de lo que se ha realizado antes.

Parte de los retos que se tienen en esta investigación es lograr que el lector encuentre una identificación con la problemática que vive o que necesita resolver

en el caso específico de una parte del proceso diseño y una herramienta de ayuda si es que así le conviene.

Respecto al momento que atraviesa el mundo de crisis, de cambio de concepción de tiempo-espacio, de propuestas y soluciones mediáticas, el exceso y mal uso tecnológico, es de vital importancia hacer mención del tema y que desvela una parte importante del problema actual de la espacialidad y su habitar, un factor más para denunciar y hacernos conscientes de ver y analizar como son los espacios actuales donde la sociedad vive día a día.

Esto nos da un motivo más para analizar la falta de creación de lugares habitables y la falta de consideración de factores psicológicos que son descritos en esta investigación y que genera otra problemática de la mayoría de los hogares del mundo.

En particular en la Ciudad de México al interior se está viviendo un fenómeno asociado directamente a la falta de ese **Espacio Múltiple (entendido como la capacidad del espacio en facilitar opciones de múltiples actividades) que posee una textualidad espacial y permite al habitador el ser y estar.**

Muchos recurren al escape mediático de la televisión, o usan la conexión al internet, como parte de la sociedad de consumo para evadirse de la falta de espacialidad física y espaciarse por medio de la evasión y así hacer llevadero su sometimiento al espacio, con lo que generan mayor problemática cuando regresan a la realidad espacial de su presente. Otros los que tienen mejores posibilidades modificaran las espacialidades en medida de lo posible.

En estos tiempos de crisis que las sociedades mundiales no estaban preparadas para enfrentar y ante la falta espacialidad habitable y en conjugación con la falta de identificación con su lugar, que en el espacio que usan al diario se hace evidente la importancia del espacio múltiple como componente del pensamiento humano para poder sobre llevar las situaciones que vive el mundo en la actualidad.

En el espacio que habitamos actualmente nos confrontamos con las pocas o muchas posibilidades que presentan nuestro sitio de brindarnos esa capacidad de ser un generador de acontecimientos y eventos múltiples o limitados. La mayoría de

las actividades deberían ser favorecidas y facilitadas por el espacio que conforma nuestro habitar.

Lo que se está viviendo en este presente es un punto de ruptura que debemos aprovechar para reflexionar y hacer propuestas espaciales que permitan al sujeto y la sociedad la habitabilidad.

Este es momento de reflexionar de hacer propuestas, de que las nuevas generaciones de estudiantes y profesionales dedicados a la producción de espacios busquen nuevas herramientas, el Espacio múltiple se pone en la mesa como una propuesta para poder aplicarlo en el pensamiento y desarrollo del proyecto de diseño. Esto genera nuevas oportunidades de investigación que se tiene contemplado retomar en futuros temas a desarrollar en la continuación de esta investigación.

Si bien en el desarrollo que aquí se presenta del Espacio múltiple por cuestiones de formato es aplicado en un caso de estudio en la Arquitectura, la propuesta del Espacio Múltiple es a nivel de pensamiento para tratar de entender el proceso de pensamiento, el uso de las espacio temporalidades y la relación que tiene con el sujeto para en el mejor de los casos llegar a obtener lugares en donde el sujeto tenga experiencias que le permitan vivir, buscando que estas contribuyen al fin último de la humanidad que es ser feliz.

¿Cómo entender el Espacio Múltiple?

En esta investigación el Espacio Múltiple es analizado bajo el enfoque de la multiplicidad sin uno, como herramienta aplicada al Diseño que permite adentrar bajo la mirada interdisciplinaria, retomando diversos factores y variables que permitan enriquecer la propuesta del Diseño.

Los capítulos uno y dos están enfocados en aportar un marco teórico conceptual sobre los temas espacio y tiempo, que en la mayoría de escuelas de diseño no se analizan más que en niveles de posgrado, siendo que la formación del Diseñador de espacios es lo que debería tratar como punto focal, ¿Qué es el espacio? y ¿qué es el tiempo? , en su binomio inseparable, esto porque los arquitectos, diseñadores

de interiores, arquitectos interioristas, etc, dedicarán en resto de sus vidas a conformar espacialidades para que los usuarios pasen tiempo dentro de ellos y en la más ambiciosa búsqueda espacial estos por medio de la significación, los acontecimientos y eventos se conviertan en lugares construidos las experiencias de sus habitantes.

Los capítulos tres y cuatro son la investigación de conceptos filosóficos aplicados al Diseño en consecuencia de una multiplicidad sin uno. En conformación de una forma de diseñar característica de algunos arquitectos como Nouvel y Koolhaas que busca en otras teorías como la del cine y por medio de la filosofía para entender la conformación de un espacio por medio del uso de imágenes del pensamiento para la conformación de la proyección y crítica a los espacios que producen.

En el capítulo cinco se presenta el caso de estudio donde se aplican estos conceptos a una obra arquitectónica universal de Diseño contemporáneo del arquitecto Jean Nouvel en la cual se deriva la aplicación de los conceptos conformados en los capítulos anteriores y que han sido usados durante su carrera para aportar espacios con estas técnicas en uso de la transdisciplina y el pensamiento filosófico de Deleuze.

El espacio múltiple es acción detona la forma de afrontar un problema, potencializa pensamiento que abre un infinito de posibilidades para dar soluciones a las necesidades actuales en el Diseño. Está en cada diseñador buscar las teorías que le aporten algo, y así encontrar su propio método, esta investigación busca ser un aporte para poder tenerse a la mano y en su caso poder generar un cambio de enfoque y aplicación en los momentos que se viven actualmente en la sociedad.

1. EL ESPACIO MÚLTIPLE

1.1 Introducción

En el desarrollo de la humanidad se observan los diferentes cambios que se han presentado en los entornos que se han habitado. Entendiendo que el habitar puede tener muchas connotaciones que van desde la mental hasta la espacial. Podemos observar que existe una constante en todas ellas: el crear, cambiar y transformar los espacios que el hombre habita. Desde donde origina el pensamiento hasta el espacio físico, en muchos casos retoman ideas del pasado, llevándolas al presente para innovar de acuerdo con la época en que se vive. Entonces, tenemos que estos cambios llevan como eje transversal el tiempo y el espacio, entendidos como categorías filosóficas de la percepción. Este capítulo presenta un enfoque al estudio en este cambio y la capacidad de facilitar la transición bajo las **circunstancias en las que se toman y desarrollan las nuevas formas de apreciación y concepción del espacio-tiempo; a esto se le ha llamado El Espacio Múltiple.**

El concepto de *Espacio Múltiple* siempre ha existido en el Diseño, y con la ayuda de conceptos filosóficos podemos explicarlo de una manera que revele su importancia desde un punto teórico para exponerlo como un pequeño segmento o corte perteneciente a una multiplicidad de factores que ayudan a describirlo y entenderlo. La mente humana procesa los pensamientos ante problemáticas a resolver, les da un nombre y significado, permitiendo establecer un acuerdo y así determinar su aplicación. Este pensamiento no debe ser entendido como un método, sino como una manera de accionar en el pensamiento. Considera variables sumándolas unas con otras para resolver un problema, lo que genera entre ellas nuevas variables que permiten la expansión del pensamiento y la acción, de esta forma surgen nuevas consideraciones que, a su vez, otorgarán como resultado una sucesión interminable de elementos que permiten la expansión de la mente. El Espacio Múltiple no limita el pensamiento, no limita el uso o aplicación, no somete a la acción, por el contrario, permite la apertura del pensamiento, genera nuevas posibilidades de uso, articula los componentes y la generación de nuevas actividades a partir de ellas mismas.

1.2 Conformación del concepto de espacio múltiple

El Espacio Múltiple es la propuesta de un *concepto*² (Deleuze & Guattari, 1991, p. 21) para el diseño de espacios habitables. Se presenta como una herramienta para los diseñadores de espacios en la actualidad. Esto con el fin de mostrar la proyección y producción de espacios por medio del análisis de conceptos para un mejor entendimiento y aplicación dentro de la Arquitectura, entendida como disciplina.

Comenzaré así, con dos conceptos del diseño: *lo inmaterial* y *lo material*. (Pérez, 2008)³. Lo *inmaterial* entendido como todos aquellos procesos de pensamiento y acciones mentales que intervienen en la producción de un diseño, estableciendo ideas y técnicas que serán analizadas, creando teorías y críticas para su utilización en la interdisciplina. Lo *material* se entiende como el conjunto de aquellas prácticas, técnicas, aplicación de teorías y maneras de realizar acciones en el proceso de diseño, que arrojan un resultado visto como objeto de diseño, lo material podemos entenderlo también como lo tangible en este proceso.

El *Diseño* (Pérez, 2008) es el resultado del proceso creativo que resuelve una problemática específica para la que fue requerida. Es inmaterial mientras se encuentre en el proceso de pensamiento, cuando es reflejado en lo material, es decir, un objeto llevado a la práctica, análisis, y superación del mismo, podemos hablar de una producción creativa. En cada nuevo planteamiento del problema se dará un aporte a una necesidad determinada, con un específico tratamiento e innovación para su solución.

Ésta puede ser validada para otro tipo de problemáticas y puede ser repetida en ciertas circunstancias similares, pero lo indicado es que una vez planteada la inicial, se puedan aportar y crear tantas soluciones como problemáticas se presenten.

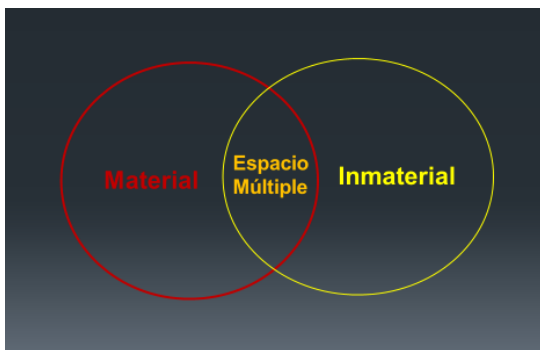
² Descripción de fenómenos que ocurren en el pensamiento y para describir situaciones del comportamiento humano. Éstos se generan y permiten la creación de otros conceptos de acuerdo con su época. (Deleuze & Guattari, 1991, p. 21).

³ El Dr. Pérez hace un extenso análisis de la conformación de los componentes del diseño que intervienen durante la realización del proyecto para poder realizarlo y volverlo material. (2008).

De esta manera, se crea y se mantiene el proceso de diseño como un constante movimiento interminable e infinito.

Si llevamos estos dos conceptos a un modelo de un *conjunto matemático*⁴ (Shoenfield, 1977) y entendido como un *compuesto*⁵ que se caracteriza por su singularidad que a su vez le permite relacionarse con otros para crear una mayor potencia, y que tienen alguna(s) característica(s) en común, permitirán tener una relación y diversos agrupamientos entre sí. Podrían tener una o más condiciones que les permita relacionarse, pero deberán cumplir con al menos una característica común a los demás componentes, a partir del cuales decidió establecer su grupo. Podrán ser *abstractos y completamente subjetivos* (Badiou, 2002), pero aun así estarán en un lugar común que les identificará como parte de los conjuntos a los que nombraremos: uno de lo material y otro de lo inmaterial.

Entonces sí, dos o más conceptos se juntan para crear nuevas ideas y dar como resultado una serie de articulaciones que entre ellas definan un subconjunto sobre una problemática, entonces estaremos proponiendo un nuevo concepto. Es decir, si tomamos dos conceptos como dos conjuntos que intersecan, entonces podemos obtener nuevos conceptos que nos ayuden a entender mejor el proceso de diseño, en particular el proceso de diseño.



Relación de Conjuntos:
Materia e Inmaterial en el diseño
Conjunto A) Lo material,
Conjunto B) Lo inmaterial,
Subconjunto C) Concepto

Figura 1. Conjuntos Material-Inmaterial. Elaboración propia

El resultado es un subconjunto al que llamaremos Espacio Múltiple (Figura 1).

⁴ Agrupación de elementos con una característica que los identifica y los hace comunes. Teoría de conjuntos Matemáticos.

⁵ Concepto elaborado por Antístenes, fundador de los Cínicos. Los elementos de un sistema son compuestos (múltiples) y por eso no son solo componentes de algo mayor. Su carácter singular es lo que importa.

Esto permite la relación de términos comunes para ambos, para un mejor entendimiento de los procesos de pensamiento y su producción, con el fin de obtener un concepto propio que permita una mejor comunicación en el proceso creativo del diseño.

Entendiendo que la creación de un concepto con base en otros adquiera mayor potencia y magnitud. Para explicar esta potencialización del problema utilizaré una referencia en el estudio de *La teoría ondulatoria de la luz* (Hawking & Mlodinow, 2011, p. 63) la cual donde señala que: en los casos particulares que dos ondas se encuentran se producen dos fenómenos (Figura 2):

1. Interferencia negativa. Es cuando se puede realizar un choque de ondas, éstas queden anuladas.

2. Interferencia constructiva. Si dos ondas con características similares coinciden por su misma longitud, se genera una suma de éstas que no es $1+1=2$, sino $1+1=3$, porque ya es una nueva onda magnificada potencializada y de mayor alcance.

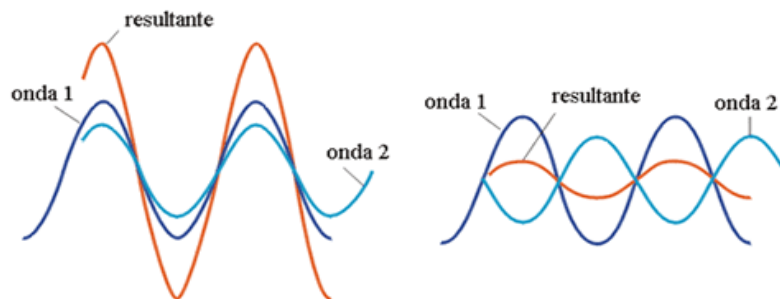


Figura 2. Interferencia de ondas: constructiva (izquierda) y destructiva (derecha). Basado en Hawking, 2011. Fuente; <http://ondas.galeon.com/enlaces2683930.html> Consultada 15/11/2015.

Trasladado al desarrollo de las sociedades y sus actividades, podríamos decir que sus necesidades y como cubrirlas es como una longitud de onda diferente a la que los diseñadores de espacios proponen, con una solución que no las satisfacen. Por tanto, el producto es fallido o se anula.

Si se tomara en cuenta la necesidad real como una de las ondas y el pensamiento y requerimiento de la sociedad como la otra, sería necesario encontrar esta interferencia constructiva para crear un espacio que sea mucho más acorde con ellos; un espacio diseñado en multiplicidad de pensamiento.

Entonces estaríamos en la búsqueda de la onda mayor, resultante de la conjunción de variadas y diferentes frecuencias, que sumadas nos darían una herramienta de mayor poder, a la que llamaremos *concepto* para el entendimiento del diseño de espacios.

De acuerdo con lo anterior, en este documento se manejará cada uno de estos conceptos bajo *la teoría de conjuntos*⁶ (Enderton, 1977). En esta teoría se plantea el surgimiento de nuevos subconjuntos que serán parte de una regeneración dentro del mismo conjunto que les dio inicio, donde las posibilidades y combinatorias son ilimitadas.

No obstante la llamada *paradoja de Russell* se expresa “que no existe un conjunto de conjuntos” (Enderton, 1977), esto frenaría el proceso de regeneración, puesto que se entiende que no hay una totalidad en ellos, por el contrario hay un infinito en los cuales las relaciones son lo importante y el más grande aporte a perseguir, no como una totalidad o como un fin, sino como una serie infinita de relaciones y aportaciones.

Para hablar del subconjunto del espacio múltiple utilizaré el concepto *de múltiple sin uno* (Badiou, 2002, p. 28), a partir del cual explicaré su aportación:

Entendemos a la teoría de conjuntos como aquella sucesión infinita numérica con elementos con características comunes; donde se pueden crear a su vez otros conjuntos con otras características de manera infinita, así sucesivamente. A esto se le llama *múltiple* (Badiou, 2002, p. 26) con características en un punto en común que le dará nombre. Alain Badiou nos dice que para llegar a una definición de múltiple se debe expresar una idea como la aprehensión de una definición.

Entonces pensar en lo múltiple bajo una definición, sería volver a una definición de partida, como ese uno del que no es parte. Lo cual por lógica no sería múltiple. Es decir, este origen, no puede tener ningún principio, o punto de partida, pues es generado por todo sin un inicio ni final, simplemente es infinito. Un múltiple que se base en un punto uno como inicio u origen, no es múltiple.

⁶ Donde un conjunto es un grupo de elementos que tienen algo en común y su vez adicionándolos se pueden obtener más subconjuntos de manera ilimitada, siempre tendrán una característica como eje virtual que los una en común. Teoría de conjuntos según (Enderton, 1977).

Si partiéramos de un *principio*⁷, dejaría de ser una relación este pensamiento y por tanto no sería múltiple. No puede tener ningún principio o ley como base pues todo es una relación entre ellas continua que se despliega, es por tanto infinita.

Si el múltiple atrapa una definición de sí mismo como base, deja de ser múltiple. Por tanto, para utilizar el término de múltiple como algo que no es definible haremos uso de un *pensamiento axiomático* (Badiou, 2002, p. 30), entendiendo que es aquél que atrapa la disposición en términos no definidos. Y este pensamiento axiomático se basa en expresar una palabra que de una idea de sus conexiones fundantes. Aquí aparece una pregunta a resolver ¿cómo poder hablar sin definir, un pensamiento que indica una idea, pero no es definible pues es compuesto de un sin número de pensamientos sin tener un uno como base? o visto de otro punto de enfoque ¿cómo definir algo que es toda extensión y un infinito?

Entonces nos encontramos ante un problema, el de definir un pensamiento, que no define lo que piensa, y que al darle un nombre específico lo limita y lo elimina de sí mismo para ser multiplicidad. Entonces recurrimos al pensamiento *axiomático* para poder explicarlo.

El *axioma*⁸ (Badiou, 2002, p. 30) contiene los términos que se desean ubicar dentro del mismo pensamiento. En él, la idea es atrapada en el enunciado que la contiene sin tener que definirla puesto que esa es su característica. De lo contrario al ser definida se rigidiza y se establece, por tanto, dejaría de ser axioma. Derrida dice que: “Un pensamiento axiomático atrapa la disposición de los términos no definidos.”⁹ (1994). Lo que da importancia al axioma es parte de la misma idea del pensamiento sin definirlo explícitamente por ser compuesto de ideas que en conjunto le dan mayor potencia a otra. Es un conjunto de ideas que relacionadas tienen en común dar como resultado a un conjunto de mayor potencia y magnitud.

⁷El primer momento o inicio de algo. El principio marca un origen y sucesión de eventos o acciones que van seriados y ligados a su comienzo aislando y, dependiendo de ello, su continuidad y por tanto su fin.

⁸El axioma como pensamiento permite describir lo que es indescriptible, pero imaginable al pensamiento humano (Badiou, 2002, p. 30).

⁹Citando a Derrida, J. (28 abril 1990) Las artes del espacio. Entrevista. Laguna Beach California. En la discusión del deconstructivismo y su textualidad.

Aplicándolo para dar cuerpo al concepto del Espacio Múltiple: seleccionaremos un punto común en características y/o elementos y lo llamaremos *espacio-tiempo*.

Entonces el espacio múltiple es una multiplicidad de elementos y componentes que en conjunto son pertenecientes al concepto de espacio-tiempo.

El espacio-tiempo se *pliega*¹⁰ (Deleuze, 2014) y despliega a cada momento que se le quiera analizar. Esto es lo que le da cuerpo y forma, pero no lo rigidiza o tensa, por el contrario, le permite desplegarse una y otra vez. Pensemos en un pañuelo que atrapamos en la mano, existen puntos que internamente estarán tocándose al estar comprimido, pero que al extenderse dejarán de tocarse unos con otros, esto genera conexiones con otras partes del pañuelo que ya fueron empatadas; si repetimos esto una y otra vez habrá partes que se tocan de manera repetitiva al momento de la extensión, que a su vez ha tenido conexión con otros puntos, y esto es lo que las une en una característica, y entonces permanecen en contacto unas con otras. Eso será una multiplicidad de multiplicidades.

Este fenómeno llamado múltiple de múltiples del pensamiento es buscado y utilizado para que en la suma genere una idea superior. “Lo múltiple jamás se compone de otra cosas más que de múltiples, todo múltiple es múltiple de múltiples” (Badiou, 2002, p. 28). Este múltiple de múltiples, se conforma de multiplicidades, de infinitos que le dan forma, pero no lo limitan en sí a su propia existencia. “El axioma se encuentra en la exterioridad de lo pensable” (Badiou, 2002, p. 30).

Esto ofrece una de tantas posibilidades para analizarlo, pero no es la única, ni la definitiva, pues cada que intervengan nuevas variantes, este espacio se transformará y dará lugar a otro nuevo, entonces el espacio-tiempo tiene la característica de permanecer en *continua expansión* (Hawking & Penrose, 2012). Esto permite que se le trate como un múltiple sin uno que a continuación explicare: La idea del espacio múltiple como una multiplicidad sin uno nos permite entender que es la consecuencia de muchos factores que intervienen en él, y a relacionarlo a un lapso específico, donde podemos estudiarlo.

¹⁰ Según Deleuze: El *pliegue* describe las conexiones y continuidad de acontecimientos en el desarrollo de un lapso infinito de tiempo (2014).

En este análisis definimos el espacio como un múltiple sin uno, que contiene una serie de ideas que forman pensamiento con base en sus conexiones sin partir de un elemento de origen.

Hay que *descentrar*¹¹ (Foucault, 2000, p. 57) el espacio para entenderlo como un múltiple sin uno; donde esté, es la suma de todos sin la necesidad de partir de un origen o principio. Éste, relacionado con el espacio, puesto que como concepto un número indeterminado de componentes infinitos contenidos en su interior, sin ser necesario el uno como base de esta sucesión numérica, por la infinidad de componentes que se conforman dentro de él.

Para un mejor entendimiento de su relación en el proceso de creación y diseño del espacio múltiple, consideremos que es aquél que permite la diversificación de conformaciones a lo largo del *tiempo (duración)*, en un *espacio (extensión)* que se convertirá en un lugar por un segmento de tiempo dado (instante).

Esta propuesta de conformación del espacio múltiple es un enfoque de ver y analizar una herramienta de Diseño, que pertenece a la naturaleza de creación del espacio y aquí se propone ver y analizar este componente Diseño para su posible aplicación.

Figura 3.



Figura 3. Frank Stella (American, b. 1936). *Lettre sur les aveugles II*¹², 1974. Museo De Young. San Francisco California. Exposición visitada octubre 2016 E.U. Foto César Herrera. 2017.

¹¹ Este concepto es trabajado a lo largo de la obra de Foucault. Es tomado de la compilación de cursos en El Collège de France. De la Clase del 21 de enero de 1976. (2000).

¹² El título de la obra se refiere al ensayo, "Carta sobre los ciegos para el uso de los que ven", de Denis Diderot 1749.

1.3 ¿Qué es el espacio múltiple?

El Espacio Múltiple es aquella característica que tiene el espacio (extensión) de ser transformado en infinitos segmentos a través del tiempo (duración), para articular los diferentes fragmentos que componen la realidad. Es decir, de acuerdo el fragmento de historia que se requiera contar, se describe el uso y necesidades específicas a la que esté sometido en un lapso en un tiempo finito.

La extensión espacial debe ser considerada multiplicidad al momento de ser transformada por el diseñador, le son atribuidos signos y significaciones, entonces esta extensión espacial se convierte en lugar, el cual describiré más adelante. “Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños y dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza” (Deleuze, 2003, p. 19).

El Espacio Múltiple es *inmanente* (Deleuze & Guattari, 1991, p. 39) lleva dentro de sí la capacidad de plegarse una y otra vez; de desplegarse según los requerimientos de su momento, repitiéndose unos y otros, tocándose por instantes en momentos, con lo cual la mente es llevada a otra dimensión en sí misma.

En el diseño de espacios podemos adoptar líneas de pensamiento o teorías para la creación de nuevos conceptos y expresarlos, en conjunto con las ideas, para crear nuevas propuestas, cuyo fin es expandir el conocimiento y la proyección de espacios. Entre más grande sea esta multiplicidad, más extenso será nuestro resultado.

La transformación del espacio múltiple es un flujo continuo, imparable, que surge de acuerdo al instante y al lugar que lo alberga, pero en su devenir continuará una y otra vez cambiando, siendo el espacio actual el momento que en se establezca o se quiera medir ese instante, pero enseguida puede cambiar de acuerdo a los requerimientos que surjan en esta relación instante-lugar. El pensamiento múltiple se va enriqueciendo de acuerdo con las eventualidades que van surgiendo, que encuentra una forma de evolucionar en cada situación.

Si utilizáramos el concepto de espacio múltiple sin uno en necesidades a resolver de manera particular, entonces obtendríamos tantas propuestas, así como diferentes formas de realizar un diseño, esto enriquecería mucho el arte de diseñar. Sin embargo, en el espacio múltiple tampoco existe un conjunto de conjuntos, por tanto, no es un espacio de espacios; es el espacio en sí mismo que se compone de una multiplicidad sin uno. Es un conjunto que genera con sus componentes un espacio de acuerdo con sus requerimientos con conformaciones espaciales específicas.

1.3.1 Componentes del espacio múltiple

El espacio y el tiempo tienen muchas definiciones dentro del pensamiento, para poder utilizarlas y llegar a un mejor entendimiento de ellas, contemplaremos una parte del infinito, entendido como *caos*¹³ (Deleuze & Guattari, 1991, p. 202), donde se relacionan y equilibran las tres principales *“búsquedas del pensamiento humano: la Ciencia, la Filosofía y el Arte”*. (Deleuze & Guattari, 1991, p. 117),

Para el análisis del espacio tiempo es necesario recurrir a estas tres búsquedas del pensamiento, para así contar con una base para referir como queremos analizarlos, sobre todo tratándose de encontrar aplicación al diseño. Es este propósito la esencia que nos lleva a esta búsqueda, con lo cual se trasciende en el sujeto. Desde el punto en el que retomamos este análisis, se enfoca al espacio-tiempo para su aplicación en el espacio múltiple, como un enfoque: “la realidad se revela tal como yo la interrogo”¹⁴ (Heisenberg, 1962).

Durante el desarrollo de la humanidad muchos pensadores han tratado de explicar qué es el tiempo y el espacio, concluyendo en lo que se conoce como *formas de la percepción*; sin embargo, esta explicación es algo confusa para el tipo de estudio y la aplicación, como herramienta, a la cual pretendo llegar.

¹³ Referido al infinito compuesto por la mente en Deleuze (1991).

¹⁴ La realidad que se planea analizar es un fragmento de un infinito. La inmensidad permite tener diferentes ángulos, según nuestros parámetros a analizar.

Debemos entender que el espacio y el tiempo generan un binomio inseparable que establece una relación de existencia uno del otro.

Esta relación genera movimiento, que bajo la *perspectiva de un múltiple sin uno*, nos proporciona una mejor comprensión del conjunto. Esto en lo abstracto, cuando anexamos el concepto de materia debemos llamarlo *espacio-tiempo*¹⁵ (Hawking & Penrose, 2012). Por tanto obtenemos las relaciones espacio temporales en base a las búsquedas del pensamiento. (Figura 3).

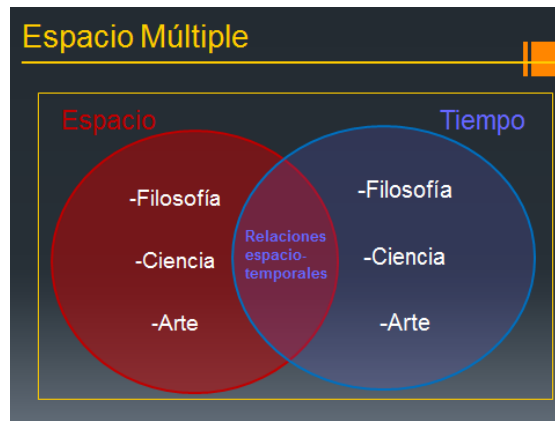


Figura 4. Búsquedas del pensamiento Conjuntos: a) Espacio b) Tiempo Subconjunto c) Relaciones espaciotemporales. Elaboración propia.

1.3.1.1 La Ciencia

Para la ciencia las definiciones de estos conceptos generan sistemas que permiten cuantificar las medidas espaciales, que se pueden utilizar para comparar y medir distancias entre los objetos; las medidas temporales las usaremos para comparar cuantitativamente el intervalo entre ellas. De manera abstracta, el representar el tiempo y el espacio aporta, entre otras cosas, un método para poder medirlo y aplicarlo como herramienta científica y matemática. La ciencia busca definir la composición y funciones de las cosas, teniendo como base la comprobación de todo hecho relacionado con la propuesta de creación humana.

La abstracción y representación por medio de lenguajes específicos, respecto a cierto tipo de eventos reales o no reales, son la manera en que las ciencias describen los fenómenos.

¹⁵En el trabajo desarrollado en toda su vida, Hawking realiza un planeamiento en su teoría del espacio-tiempo con base en la teoría de la relatividad de Albert Einstein.

Busca tener puntos de referencia para explicar de acuerdo con el observador, los fenómenos que se presentan en su realidad.

Las ciencias utilizan el método científico (en su mayoría) como base para la comprobación y obtención de resultados, transferidos a leyes, principios y teorías para la explicación de fenómenos relacionados con el entorno humano. Esto con base en la observación, repetición y comprobación del fenómeno en el tiempo establecido por la misma.

Para la explicación de comportamientos humanos, la ciencia puede aportar análisis de datos, mapas, flujos, fluctuaciones etc., que serán trazados en planos de coordenadas sobre cierto tipo de fenómenos, más no puede anticiparlos de manera tan precisa o reproducirlos con exactitud, como en otro tipo de fenómenos.

Como ejemplo nos referiremos al análisis sobre tiempo y el espacio que hacen las ciencias, para éstas, son algo medible, un referente que sirve de comparativo para expresar cuántos lapsos perdura algo de uno a otro, en un comparativo. Se asignan nombres a estos lapsos y se repiten cíclicamente.

El tiempo se da con base en un universo infinito, es decir, una extensión eterna. Al espacio físico aunado con el tiempo, como parte de un infinito continuo de cuatro dimensiones, en presencia de materia, se le conoce como *espacio-tiempo* (Hawking & Penrose, 2012), mismo que es curvo y está en continua expansión.

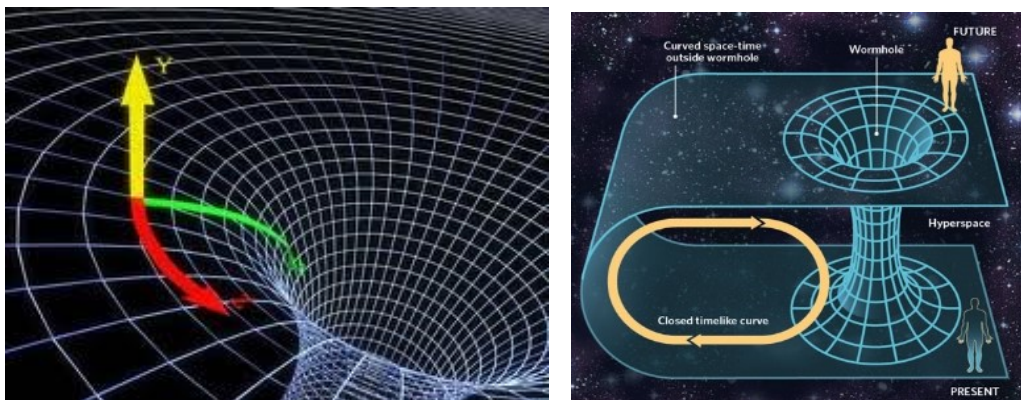


Figura 5. Representación gráfica de la curvatura del espacio-tiempo. La imagen muestra la curvatura del espacio tiempo y su constante ir hacia el presente basado en Hawking (2011, p. 152).

Es un lugar donde temporalmente se desarrollan los eventos, según la teoría de la relatividad, y que abre un debate acerca de si es una entidad o una relación entre entidades que nos brinda un marco conceptual; a este marco referencial le podemos llamar *acontecimiento* (Badiou, 2002).

La comparación y medición humana del espacio tiempo se basa en la traslación del planeta Tierra y su segmentación y, respectivamente, en la fragmentación de una distancia con respecto a la forma semi-esférica; así se obtiene una serie de unidades de medida del planeta y que son válidas para la humanidad, pero esta utilización y abstracción medible del tiempo-espacio sólo permite cuantificar, lo cual no es objetivo de esta investigación.

Ninguna de estas propuestas nos refiere a la sensación o el impacto que tienen, perceptivamente, en nosotros el uso del tiempo y el espacio. Se limita a explicarlos en unidades de medida abstracto, no vivencial.

1.2.1.2 El Arte

Es la manera de expresar por medio de diversos lenguajes, medios u objetos el sentir humano. Por medio de la técnica se realizan obras que poseen la característica de hacer sentir al espectador y tocar puntos inimaginables en el pensamiento asociados a emociones. Se busca el infinito en la obra artística, el ser humano produce todo aquello que trae dentro y que no puede expresar de manera convencional.

Se representa a través de la conformación de imágenes espaciales en cualquiera de sus medios. Es decir, se expone y representa con recursos que contienen significado para la mente, y por medio de metáforas que relacionan objetivos dados.

Esta es una representación de un momento de la realidad que el artista ve, interpreta y expresa. Esa es la presentación de un momento que viven las sociedades de diferentes temporalidades, donde se expresan puntos de identificación, significación y exhibición del tiempo y el espacio, que relacionados permiten percibir en los observadores diferentes *interpretaciones* (Rosset, 1993).

Este ejecutante lleva acabo con diversas técnicas que ha desarrollado a lo largo de su vida, o aprende y experimenta generando nuevas posibilidades de expresión, haciendo uso de sus recursos para volverlos materiales, concretando la idea original del pensamiento, logrando con ella la fusión de lo material e inmaterial.

De ello obtiene como resultado su obra, en la que a partir de las singularidades el crea y expresas universalidades de su momento y tiempo.

El tiempo en el arte tiene una duración biológica, pero en el pensamiento puede tender a lo infinito al ser *inmanente* (Deleuze & Guattari, 1991, p. 39) es decir, que se retroalimenta la sensación en un camino de ida y vuelta; transportando al sujeto a diversos transitaros emocionales que le permiten existir en otro plano revelando pequeños segmentos de realidad en la obra artística durante el trayecto.

Para explicar esto hare uso de una obra de arte: “Las Meninas” de Diego Velázquez (Figura5), que ha sido analizada por Foucault (1998, p. 13) en la obra destaca el papel del espectador que es colocado delante de la obra. Los puntos de atención y de tensión de la misma, es decir, son los principales focos que nos indican el tema de la obra, es una sucesión de líneas que nos indican que estamos en el interior de una galería, en primera instancia, con forma aparentemente rectangular con profundidad y altura, es decir, existe un manejo de la perspectiva en tres dimensiones.



Figura 6. *Las Meninas*, Diego Velázquez Museo del Prado. 1734. Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-familia-de-felipe-iv-o-las-meninas/> Consultada 12/01/2019

Estamos ahí, donde se encuentran realizando actividades. De acuerdo con las proyecciones de las líneas que tenemos en relación unas con otras, encontramos que existen tres focos importantes: el pintor, la infanta y su grupo de enanos, y un gran lienzo que se encuentra de frente al pintor.

El pintor observa lo que plasma en el lienzo, pero con una mirada más allá de él, como si mirara a nosotros; la infanta y tres de sus sirvientes hacen lo mismo, haciendo referencia a una situación fuera de lo que, en primera instancia, aparentemente representa el cuadro (escena tradicional de un estudio de pintura).

El foco de la pintura se traslada así, hacia el exterior de la misma, el punto central de la pintura se vuelve a nosotros, recuperando la capacidad de exhibición a lo que existe afuera de ella, a los personajes que no están presentes en ese interior. Es un lugar de reciprocidad entre el objeto observado y el observador.

La luz que entra por una de las ventanas dibuja una diagonal que nos conduce a un resplandor también al exterior de la pintura, de hecho, si seguimos la diagonal nos estaría iluminando a nosotros, acentuándose con la profundidad de la habitación en tonos más oscuros. En la pared del fondo se encuentran varios cuadros que apenas se logran perfilar sin embargo entre ellos destaca uno que tiene un pequeño contorno de luz.

En un punto descentrado, pero que destaca por estar al mismo nivel que la cabeza del pintor y el lienzo que esta opuesto a nosotros, se observan dos figuras. Se trata de un espejo, que no sólo representa la profundidad de la habitación, sino que, a su vez, dada la perspectiva y la profundidad, centra a la infanta entre el espejo y las figuras reflejadas.

Dichas figuras reflejadas son los reyes; estos observan la escena desde el exterior, es decir, desde el mismo punto que el nuestro. Nosotros como observadores somos el tema central de la pintura, el observador que lleva a ver el trabajo del Maestro pintor es el tema principal. Por tanto, nuevamente el tema se concentra en el pintor y su representación, dando la máxima jerarquía al monarca, aun sin estar presente.

La pintura nos ve o nosotros observándola, es decir, que la obra fue creada para que nosotros veamos dentro de ella en nuestro propio pensamiento y de él partamos al reconocimiento del interior y el exterior en la obra de arte. Es una representación espacial del interior y del exterior.

El juego mental donde nos situamos dentro de un espacio que es representado en una obra artística nos permite estar dentro y fuera, yendo y viendo; este juego de imágenes nos permite adentrarnos y colocar nuestro exterior en el centro del tema. En este caso, a través de la observación directa donde requerimos estar ante la obra para poder ser parte de ella en este manejo inmanente donde el pensamiento se vuelve infinito, es un ir y venir nuevamente. Cuando la retroalimentación de un pensamiento es de ida y vuelta, estamos hablando de una imagen del pensamiento continua y recurrente, pero cada vez se requerirá evocarla y volver a empezar este proceso de ir y venir, situándonos como observadores participantes.



Figura 7. *La persistencia de la Memoria*¹⁶. Salvador Dalí 1931. Fuente: <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/371/5481>. Consultada el 12/02/2019.

Estos segmentos de realidad son tan impactantes y abstractos que contienen una representación del sentir en un acontecimiento específico del autor (figura 6). Para el espectador es una representación de un evento cargado de signos y significados de gran potencia que le permiten experimentar emociones. El tiempo y el espacio en el arte se dan en la relación de estos signos que permiten llegar a territorios

¹⁶Representación de Salvador Dalí ante la Teoría de la Relatividad y su visión del tiempo como un conjunto de imágenes y recuerdos que conforman una memoria.

inexplorados, creando *imágenes* (Didi-Huberman, 2012) que van consecutivamente generando nuevos significados y aportando vivencia.

Se eleva así, la percepción hacia lo sublime, cuando permite esta relación espacio-tiempo crea una experiencia. Otra forma de entenderlo sería: percibir, experimentar y pensar. El estadio del percibir nos permite sentir y provocar al interior del cuerpo algo que generará un pensamiento, un sentimiento, y por tanto una experiencia.

Para Kant el *espacio y el tiempo*¹⁷ (2008, p. 29) se han de concebir no como sustancia, más que una forma de la percepción, son vistos como componentes de una estructura sistemática que utilizamos para organizar nuestra experiencia.

Dichas experiencias deben ser inmanentes, cuando las condiciones en tiempo y espacio coinciden.

En este punto se da la inmanencia como proceso mental en los receptores del estímulo expuesto por medio de la percepción. En este punto perdurará y continuará la imagen retroalimentándose una y otra vez. Hasta que algo rompa este estadio mental. Cuando hay un desequilibrio y los puntos no convergen, no se produce la inmanencia, aunque la obra se construya, ésta no trasmite y no permite ese encanto. Entonces eso con el tiempo se corrobora, pues las imágenes inmanentes perduran a través de la experiencia.

1.3.1.3 La Filosofía

La filosofía permite el análisis por medio de *conceptos* (Deleuze & Guattari, 1991, p. 22) busca un entendimiento superior y continuo que permite la expansión de ideas, la apertura en la explicación de procesos de humanos y sus productos como base del pensamiento, por medio del *plano de inmanencia* (Deleuze & Guattari, 1991, p. 40). La inmanencia es el ente intrínseco de un cuerpo, creado dentro de una espacialidad establecida (en este caso dentro del pensamiento); en filosofía podría decirse que la inmanencia es aquella actividad donde en un ser la acción perdura en su interior.

¹⁷Para análisis del espacio como categoría de la percepción véase: Primera sección de la Estética trascendental. Del espacio. pág. 29. Para tiempo: Segunda sección de la Estética trascendental. Del tiempo pág. 33. (Kant, 2008, pp. 29-37).

Ésta solo tiene su fin como acción dentro del mismo ser. Se opone por lo tanto a la trascendencia. Su aplicación al modo directo de creación de pensamiento y de diseño permite entender y analizar los procesos y periodos que atraviesa la humanidad en su devenir, así mismo, aporta diferentes puntos de vista al tratar los periodos históricos para un mejor entendimiento. En el presente, la filosofía permite elaborar modos de pensamiento que lleven al diseñador a obtener un panorama de su realidad, y con ello aportar soluciones mucho más adecuadas a los cambiantes requerimientos de las sociedades.

Usamos la filosofía nos ayuda a concebir el tiempo-espacio, para ello, el concepto del plano de inmanencia (Deleuze & Guattari, 1991, p. 39) para entender la dualidad del pensamiento y su procesualidad para crear imágenes y trasladarlas a conceptos. No es un concepto pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento. “La imagen se da a sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, u orientarse en el pensamiento” (Deleuze & Guattari, 1991, p. 39).

La imagen del pensamiento implica un severo reparto del hecho, de la realidad y de la ilusión: lo que pertenece al pensamiento como tal debe ser separado de los accidentes que remiten la mente al infinito. Lo que el pensamiento reivindica es el movimiento infinito o el movimiento del infinito. Esto es lo que constituye la imagen del pensamiento. Es una metátesis de inestabilidad. Esto, si lo aplicamos a la producción artística, encontraremos que es el segmento donde la obra de arte nos lleva a territorios lejanos en el pensamiento, nos hace evocar, y sublimar.

“La filosofía quiere salvar el infinito dándole consistencia: ella traza un plano de inmanencia que lleva al infinito los acontecimientos o conceptos consistentes bajo la acción de personajes conceptuales.” (Deleuze & Guattari, 1991, p. 218).

El aporte de estas tres búsquedas del pensamiento: la Ciencia, el Arte y la Filosofía nos brindan un escenario para el espacio-tiempo como una multiplicidad que compone el término del espacio mismo, para así poder aplicarlo al diseño de espacios habitables.

Para crear una imagen de lo que se quiere definir ejemplificaré con el triángulo imposible: la unión de las ciencias, el arte y la filosofía en la Arquitectura representan

un reto para evidenciarlos en esta investigación. Para ello, se busca entablar un diálogo entre lo imposible y lo realizable. Este puente es trazado por la relación que existe en la percepción humana y su veracidad científica.

En la percepción humana existen puntos comunes donde los objetos imposibles¹⁸ se muestran y aparentar ser objetos sólidos. Un ejemplo son las creaciones del artista sueco Oscar Reutersvärd (1934), que se componen de planos e intersecciones visuales que conforman figuras tridimensionales no posibles dentro del espacio euclidiano ordinario.



Figura 8. *Figuras imposibles* timbres postales suecos de Reutersvärd. Fuente: Exploratorium. San Francisco. CA. Estados Unidos de Norteamérica. Foto Cesar Herrera 10/2016.

El triángulo imposible, dibujado por Reutersvärd y usado por Escher, redescubierto en forma independiente por Roger Penrose y popularizado en 1950, al que nombró el problema de imposibilidad en su más pura forma. Ahora, gracias a la tecnología y las impresiones 3D, es posible, con modificaciones, realizar los modelos icónicos de este autor.



Figura 9. Triángulo de *Penrose*.

Figura 10. Escultura en la Ciudad de Perth Australia.

Fuente: <http://www.cookingideas.es/%C2%BFel-triangulo-imposible-de-penrose-ahora-es-posible-con-impresion-3d-20110215.html> Consultada 12/01/2019.

Las conformaciones de esas multiplicidades forman una idea, lo que llamamos pensamiento axiomático.

¹⁸ El término puede referirse tanto al objeto, como a su representación bidimensional.

1.4 Conformación del pensamiento espacio-tiempo

El espacio es lo que se crea por medio de la identificación y relación con ciertos puntos referenciales a partir de los que el sujeto encontrara una ubicación. Estos puntos los adquiere a partir de la percepción y la significación. El sujeto crea el espacio a partir de sus referentes inmediatos.

Para entender mejor este pensamiento desde Deleuze y poder utilizarlo en la aplicación de este estudio, lo representaré con un gráfico para ilustrar la idea de la creación del espacio, y ver cómo es atravesado por esta inseparable relación con el tiempo, tomando cada componente del pensamiento desde: la Ciencia, la Filosofía y el Arte. De esta forma, pensemos en que cada uno de los triángulos equiláteros es un plano conceptual donde se mueven y relacionan diferentes conceptos de la misma proporción, potencia y magnitud (Figura 11).

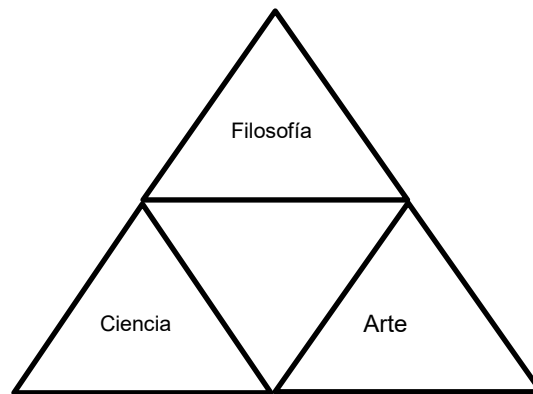


Figura 11 Conformación del pensamiento. Elaboración propia.

Si pensamos en cada triángulo como un plano, y estos los juntamos por sus lados dos a dos, se obtiene en un vértice común los tres triángulos, para conformar un tetraedro que represente una pirámide conceptual de pensamiento Figura (12).

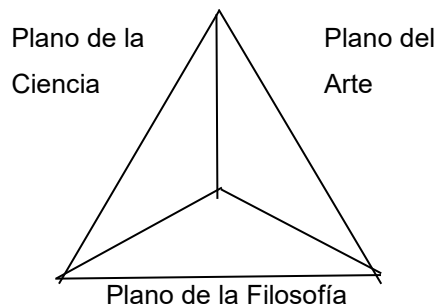


Figura 12. Conformación de planos. Elaboración propia.

Si consideramos como propiedades de los triángulos la semejanza de sus lados, ángulos internos, externos y alturas. Entonces podemos proponer el análisis de cada uno de sus componentes para extraer diferentes puntos de interés en el interior de la figura 10. Para este análisis nos ayudaremos con la geometría moderna (Moise-Downs, 1986) obteniendo los elementos del triángulo como las bisectrices, alturas, medianas y mediatrices a fin de lograr una relación entre ellas como componentes de este ejemplo gráfico.

Si analizamos cada lado de nuestra figura encontraremos que en la conjunción de las caras del cuerpo se forman relaciones duales como: Ciencia-Filosofía, Ciencia-Arte, Arte-Filosofía, que nos representarían los encuadres del Plano Filosófico de la filosofía científica y la filosofía del arte. Estos convergen todos en un mismo punto que sería el vértice superior de la pirámide. Ahora, si tomamos el punto de intersección de las bisectrices formadas por los ángulos interiores del tetraedro, éstas se encuentran en tal armonía que equidista de todas las caras del tetraedro, por lo que a partir de él se puede generar el uso tridimensional del *teorema de concurrencia* (Moise-Downs, 1986, p. 481), por lo que es un hecho que las tres concurren en un punto que equidista tanto de los vértices, como de las caras del tetraedro (Figura 13), al que llamaremos incentro.

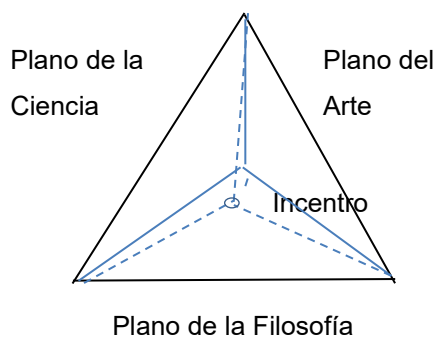


Figura 13. Ubicación del Incentro. Elaboración propia.

Este incentro es donde se ubicará el centro de una esfera que podemos inscribir dentro de esta pirámide. Ésta toca cada cara del tetraedro de manera equidistante, justo del incentro al vértice correspondiente, y de manera proporcional a cada una de las caras (Figura 14).

Esta esfera representa las acciones que genera un proyecto; las necesidades y requerimientos que, de acuerdo a los referentes teóricos, y dada una técnica se pueden llegar a combinar para generar una obra arquitectónica. Esta equidistancia de los vértices hacia los tipos de pensamiento representa las combinaciones o soluciones para resolver una problemática espacial requerida.

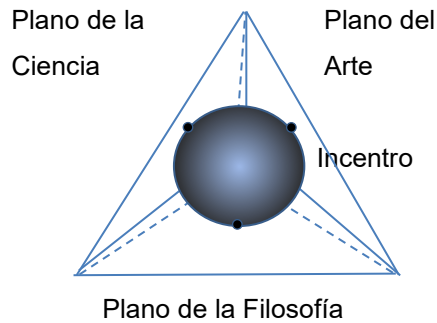


Figura 14 Esfera inscrita (Necesidades y requerimientos). Elaboración propia.

Entonces aquí se comienzan a establecer los puntos referenciales para lograr una ubicación espacial. Aquí está representado una creación espacial donde todo se encuentra en armonía y equilibrio.

Si tomáramos el punto que partiría de las alturas de nuestros triángulos conformadores del espacio en el tetraedro, encontraremos el Ortocentro; aplicando nuevamente el teorema a las tres dimensiones, ubicaremos este ortocentro, con el cual se establecería el punto en donde convergen todas las líneas (Figura 15).

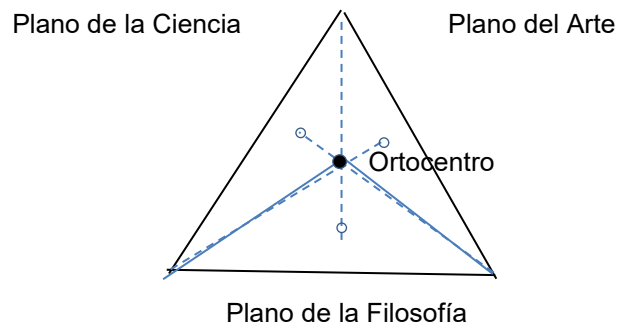


Figura 15. Ubicación del ortocentro. Elaboración propia.

Ahora, si tomamos en cuenta la relación de equidistancia entre los lados y semejanza con el triángulo equilátero, podemos trazar las medianas que son las líneas rectas que parten de los laterales hacia el centro, al punto que las conecta lo llamaremos baricentro, en teorías estructurales le llaman centroide o punto de equilibrio, en matemáticas se le denomina baricentro.

En este tetraedro, dado este tipo de triángulo, coincide con las medianas. Mostrando una armonía y equilibrio únicos. En otros ejemplos de triángulos con ángulos irregulares internos varían con diferenciación del ángulo con que se introducen al punto central (Figura16).

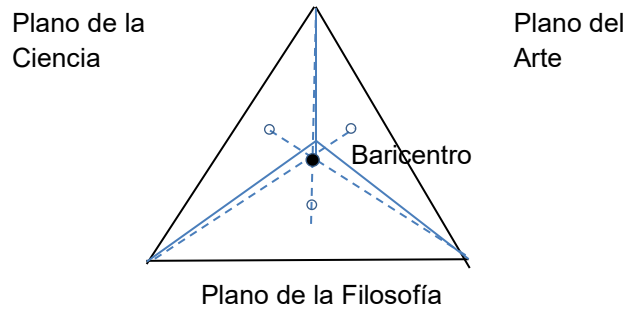


Figura 16. Ubicación del baricentro o punto de equilibrio. Elaboración propia.

Si se busca el punto medio de cada plano y trazamos una perpendicular hacia el interior, siguiendo las mediatrices y le llamamos en un abuzo del lenguaje *trisectriz*, ya que partiríamos del mismo teorema de 3 dimensiones, hacia el centro de la figura encontraremos otro punto llamado circuncentro (Figura 17).

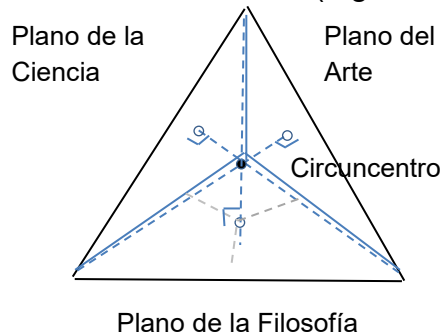


Figura 17. Ubicación del circuncentro. Elaboración propia.

El circuncentro es el centro y origen de una esfera que contiene al tetraedro, se forma con todos los puntos equidistantes entre tal circuncentro y los vértices del cuerpo (Figura 18).

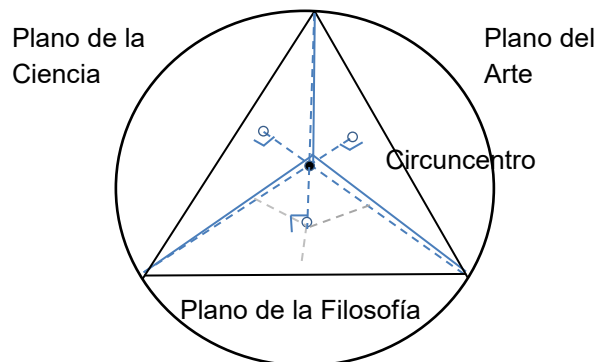


Figura 18. Esfera circunscrita en el tetraedro. Elaboración propia.

Esta esfera da cabida a las circunstancias que rodean a la creación espacial, en especial en los espacios entre el tetraedro y la superficie de la esfera, y que son directamente los elementos que influyen la representación el proceso de diseño y su interpelación.

Hasta ahora contamos con la relación entre los componentes de la figura resultante y con la que representamos los conceptos hasta ahora trabajados.

A pesar de provenir de diferentes ámbitos, por las características que posee nuestra figura, todos los puntos coinciden en algo que podemos llamar lugar (Figura 19).

A esta relación de diferentes características orígenes, relaciones circunscritas e inscritas dentro de los puntos referenciados es a lo que le *llamaremos espacio*. El *espacio* lo creamos con nuestras relaciones, eventos o acontecimientos y significaciones con el entorno.

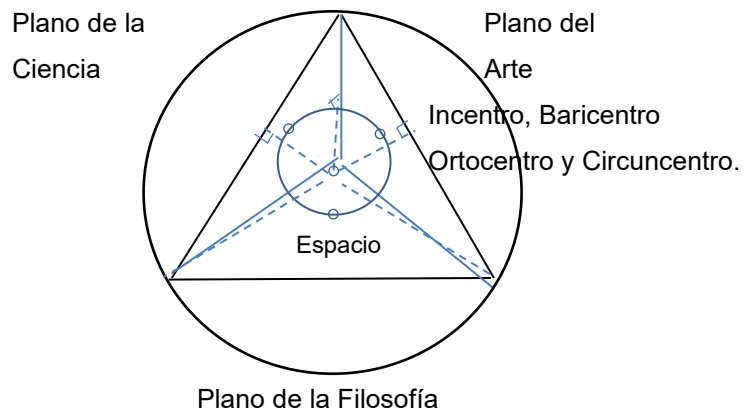


Figura 19. Componentes de la creación del Espacio. Elaboración propia.

El cuarto triángulo ubicado en la base representaría lo materia e inmaterial como punto referencial de lo concreto. Por las propiedades de los triángulos equiláteros, que a su vez se reflejan en el tetraedro, el incentro y el circuncentro coinciden. El tetraedro es un sólido platónico que induce al concepto de perfección.

Es este caso, característico para todos los planos (Ciencia, Arte, Filosofía), ya que son ponderados con la misma dimensión. Por definición geométrica los puntos desde el centro de las esferas son equidistantes y en perfecto equilibrio, con lo que aquí se representa la misma tensión entre todos los componentes.

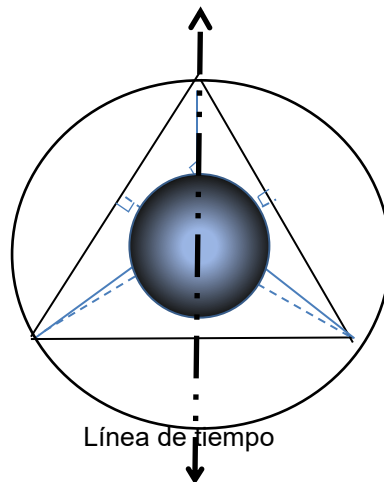


Figura 20 Componentes de la creación del Espacio-Tiempo. Elaboración propia.

Entonces tenemos *el espacio* entendido como aquello que está en relación dentro de nuestra representación, bajo la interacción de sus diferentes características y relaciones convergentes y en un punto en un mismo evolvente, el cual es atravesado por una fuerza mayor llamada tiempo, cuya relación es inseparable e inigualable que les permite existir en tiempo y forma bajo características específicas. Así es representado cómo el espacio está relacionado con una línea imaginaria del tiempo similar a la recta de Euler.

En el diseño de espacio esta relación se da, y queda expresado en la conformación de espacios físicos que, cuando están equilibrados, perduran como llegan a ser obras de arte que impactan de acuerdo con sus características y las soluciones ofrecidas por el diseñador.

Si se sitúa al sujeto dentro y fuera de la obra artística se genera un impacto mayor a lo esperado; convirtiéndose esta obra *imágenes cristal*¹⁹ (Deleuze, 1987, p. 97): fenómeno especial en el pensamiento dentro del habitar mental y físico Figura 19. Cuando las obras llegan a ser de tal sutileza y calidad habitable se convierten en una obra artística. Representan un segmento de la realidad abstraída de manera artística de un momento que lo sobrepasa y trasciende; lo hacen referente a la inmanencia donde se da un viaje interno en la mente y un manejo de imágenes que permite situar al sujeto más allá del presente, en un instante.

¹⁹ Deleuze especifica la creación de este tipo de imágenes, su potencia y su relación del presente con el tiempo en el capítulo 4. "Lo actual y lo virtual, cristales tiempo" (Deleuze, 1987, p. 97).

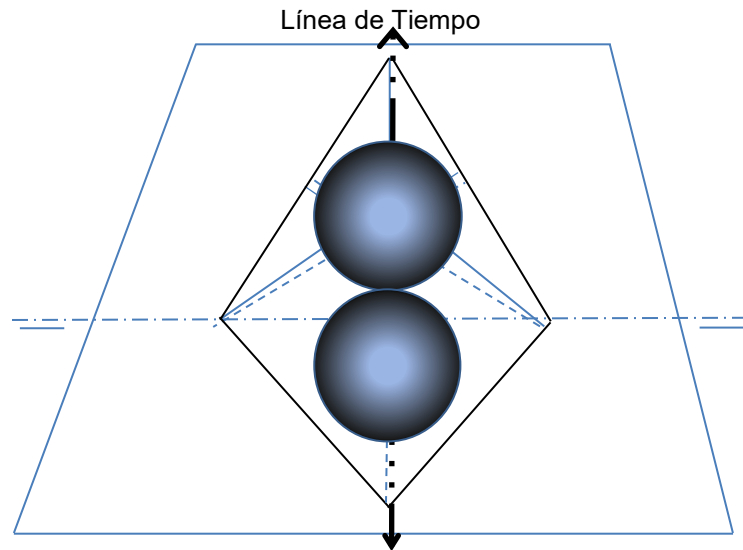


Figura 21. Representación de la Línea de tiempo, imagen cristal e inmanencia. Elaboración propia. Con este equilibrio se crea un caso de inmanencia, seguido de una imagen cristal, creadas en un espacio y tiempo en ambos sentidos, que si se continuara con otra creación que, en equilibrio, seguiría unida bajo la misma línea de tiempo, con lo que se crea una multiplicidad infinita.

1.4.1 El espacio-tiempo

La idea del espacio-tiempo forma un binomio inseparable que, abordado desde la filosofía, el arte y las ciencias, llega a tener una explicación para incógnitas, y busca dar cobijo a un vacío que el ser humano tiene ante la percepción de dichos conceptos. Cuando el hombre toma conciencia de sí, se le puede llamar *sujeto* (Pérez (a), 2014, p. 68). Se da cuenta que está en un constante devenir, de la posibilidad de una vida sin significado y busca un hacer en ella. Esta conciencia es la que lo impulsa a inventar algo para intervenir la vida. Es decir, para darle sustancia y espesura a su paso por el corto transitar de su vida.

Inventa el concepto de tiempo y el espacio como parte de su percepción sin poder definirlos más que subjetivamente, dado que están en constante transformación.

Se crea así un binomio inseparable, y que en presencia de materia da la sustancia que rige la vida del hombre. Trata de describirlos, entenderlos y medirlos, entabla un diálogo entre ellos para poderlos abstraer para su uso y mejor entendimiento.

Pero a nivel personal busca una definición más adecuada, con la que se percata que es algo en constante transformación, y que de acuerdo con la época esta percepción será cambiante, más lenta, retardada, o acelerada, y poco duradera, según el momento que escojamos para poder describir estos conceptos en la historia de la humanidad.

El humano trata de abstraer para poderlos cuantificar. Como resultado tenemos la medición del tiempo o la cuantificación del espacio, esto como procesos para poder relacionarse con ellos. Esto no es una definición, en todo caso, una forma para poderlos manejarlos, para entenderlos y utilizarlos, y con ello poder crear su historia a partir de un referente a través de su paso por este mundo.

Es una reducción ante algo que es cambiante y complicado de definir; este cambio cada vez es más acelerado sobre todo en las últimas dos décadas con el proceso de mundialización (Pérez (a), 2014, p. 28).

El ponerle nombre y establecer referentes a partir de una fecha, como el origen del universo o la posición de la Tierra ante el Sol permite subdividir en ciclos, crear calendarios, establecer referentes comparables e inventar sistemas de medidas para establecer distancias.

Esto sólo es un punto de referencia ante la infinitud de estos conceptos, pues dentro de ellos mismos no existe un origen ni un fin, son infinitos (Reeves, 2007, p. 15). El hombre hace todo esto para poder entender un poco mejor eso que percibe, pero no que no puede describir con exactitud. Lo único que se puede decir con certeza respecto al tiempo, es que es irreversible. Ante ello, el busca dejar un referente para encontrar su posición y su sentido.

Esto no es más que un escape para sentirse ubicado en un mundo donde se siente perdido. El nacer en un mundo dado y concebido por otras generaciones le hereda una carga social que él no pidió y le causa conflicto. Por eso busca los refrenes de vida en estos conceptos manejándolos a su entender, al darse cuenta que está inmerso en esta infinita extensión. El sujeto busca la manera de habitar y vivir creando los espacios y acotándolos en lapsos de vida.

1.4.2 El tiempo

“Alicia: Conejo ¿cuánto tiempo es una eternidad?
Conejo: A veces, un breve instante...”
Alicia en el País de las maravillas. Lewis Carroll. 1865

Existen diversas interpretaciones respecto a ¿qué es el tiempo? Cada una de acuerdo con la manera en que se percibe, y está directamente influenciada por el uso y manejo que se entienda de él, en una temporalidad específica. Para este estudio trataremos el tiempo desde una perspectiva filosófica que nos acerque más a la Arquitectura y que permita su comprensión en el pensamiento; comenzando con que se asume que el tiempo es algo infinito.

Desde el punto de vista de la fenomenología se puede decir que: en un mundo que está comunicado en tiempo casi real, se provocan nuevas concepciones del tiempo; creándose nuevas zonas de tiempo, que aparentemente pueden tomarse como más aceleradas y que exigen más atención del sujeto o pasan desapercibidas por ser lentas. Esto se ve a tal grado actualmente que las nuevas generaciones están acostumbrándose a eliminar la distancia y el tiempo de espera para comunicarse u obtener conocimientos, esto puede ser muy bueno, pero también en este cambio existe un tránsito de experiencia a la que no estamos acostumbrados.



Figura 22. Componentes de la creación del Espacio-Tiempo, la línea infinita²⁰. Elaboración propia.

Podemos comunicarnos y viajar globalmente, pero no podemos habitar en lo global, es posible habitar un presente en un lugar, no en dos a la vez, por mucho que la tecnología avance no podemos estar habitando en todas partes al mismo tiempo. Habitamos sólo en un espacio a la vez, aunque estamos en apariencia en otros. El tiempo es una dimensión filosófica que representa la sucesión de acciones en un periodo determinado por las que pasa el ser humano; por tanto, el tiempo es un conjunto de experiencias. El *tiempo* (Lefebvre, s.f.) es la *experiencia*.

²⁰ La representación de la línea de tiempo en este caso se representa como una recta, pero cabe recordar que el tiempo y el espacio son curvos, así toda recta siempre será una curva por definición.

Las experiencias son vividas por *el ser* (Heidegger, 2009), por tanto, es individual; aporta vivencias y crea relaciones de conocimiento y entendimiento que dotan al *sujeto* (Foucault, 2005). El sujeto descrito por Foucault se encuentra en constante subjetivación, este sujeto está aprendiendo constantemente de dichas experiencias, *la experiencia es el tiempo* (Pérez (a), 2014) La experiencia es del sujeto su tiempo. En el nivel macroscópico, nuestra experiencia del tiempo, contrariamente, presenta la característica fundamental de su irreversibilidad. Tenemos recuerdos del pasado, pero no sabemos nada del futuro. De igual modo, sentimos que podemos cambiar el futuro, pero nunca el pasado.

La *experiencia* (Pérez (a), 2014), según Pérez Cortés: es lo que el sujeto obtiene en un gran conjunto llamado su devenir. "El ser sólo existe creando, porque únicamente así despliega su devenir"²¹ (Pérez (b), 2014, p. 11).

La experiencia es lo que el sujeto va construyendo de acuerdo con su información y formación cultural, entre mejor esté sensibilizado el sujeto, su experiencia podrá ser captada de diferente manera, tal vez más intensa o menos intensa, y esto colocará al sujeto en un nivel de profundidad, desde lo individual, pero igualmente validado para todos los individuos. Por tanto, el tiempo es esta experiencia. La experiencia es la percepción que, una vez significada y llevada al pensamiento se guarda en la memoria del sujeto, será parte de su devenir en la vida. La experiencia en la mente es infinita, una vez guardada, puede recurrir a ella e incluso renovarlas para resolver nuevas inquietudes en situaciones semejantes.

Cuando una sucesión de acciones traducidas a experiencias se presenta, se crean una serie de pensamientos. Cuando éstos son utilizados para resolver situaciones de la vida, al ser trabajadas, expresadas y compartidas con los demás, estas acciones aportan un autoconocimiento. Esto es reflejado en una producción propia de aprendizaje. Esto lleva a la elaboración de una obra, a la cual podremos llamar en su conjunto total: su vida. Para que esto se cumpla debe ser: una experiencia sentida, pensada y vivida, es a lo que el Dr, Pérez Cortés denomina una experiencia creativa (Pérez (a), 2014).

²¹ Conferencia impartida el 16 de noviembre del 2011. Que formó parte del Primer congreso "Nuevos paradigmas en torno al Arte", organizado por el CyAD, UAM-XOCHIMILCO.

Entonces, una vez establecido que el tiempo es la experiencia y que se buscará llevarlo a la experiencia del ser, considero que como diseñadores de espacios y como arquitectos deberíamos estar conscientes de ello, ya que la Arquitectura es algo que es evolvente e interiorizadora, a la vez en la percepción, y que llevada a lo material, es la humanización de la relación espacio-tiempo que afecta directamente al sujeto. Por lo tanto, la premisa sería procurar crear experiencias en todas las profesiones que tengan que estén relacionadas con ver en el uso y manejo del *habitar*²² (Saldarriaga, 1982).

Dentro del habitar está el desarrollo de esas experiencias, el crearlas y promoverlas es una obligación como desarrolladores de espacios habitables. La experiencia es parte y una necesidad de vida. Entonces, el diseñador de espacios debería ser el primero en defender la creación de experiencias de habitabilidad para los individuos a los que les proyecta y, por ende, para la aportación de experiencias a la sociedad. Si el vivir es adquirir experiencia y ésta es el tiempo, entonces hay que dar mayor importancia a la creación de espacios habitables, hay que inscribir esta experiencia en los espacios que proyectemos, para mejorar la experiencia y con ello la calidad de vida de las personas.

Para analizar el tiempo infinito como experiencia, en esta investigación se propone establecer extremos sólo para acotar, sin fijarlos como un punto determinado o estático. De ahí nace la pregunta ¿Cómo establecer los extremos de algo que es infinito?. Se propone tratarlo de la siguiente manera: El tiempo tiene dos componentes: la duración y el instante (Ver Figura 21). El conjunto del tiempo tiene una duración en escala humana, y se compone de instantes como los más pequeños de los fragmentos. Internamente entre estos dos extremos se produce un agrupamiento o fenómeno de instantes a los que sumados se les llamará evento o acontecimiento.

En conjunto los acontecimientos, que son fragmentos, conforman situaciones dentro de la posible escala humana y son los que hacen de la vida una serie de experiencias.

²² Del término habitar como seres en sociedad. (Saldarriaga, 1982).

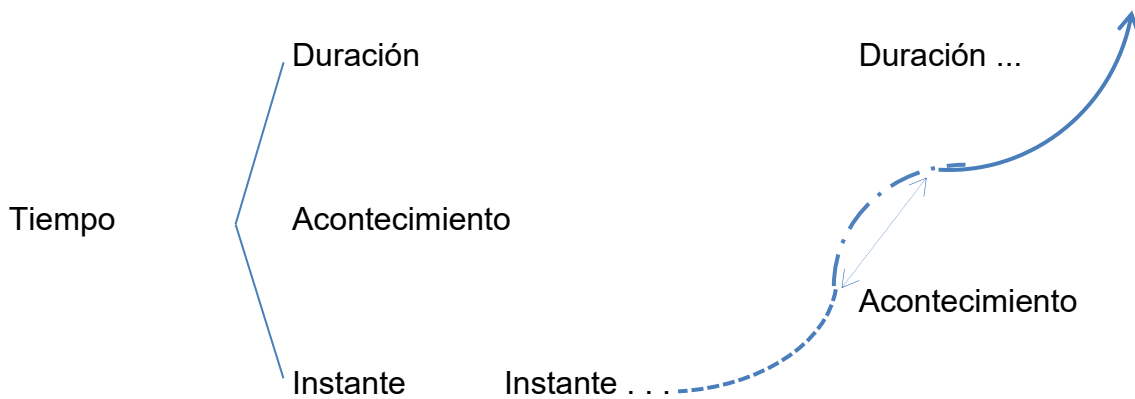


Figura 23. Componentes filosóficos del tiempo. Elaboración propia.

1.4.2.1 La duración

Puede entenderse como algo infinito. Una sucesión sin fin puede ser considerada un múltiple sin uno, no se sabe cuándo inicia, simplemente existe y se da como la suma de sucesiones. Ésta continúa, no es limitable ni posee frontera. El tiempo es *eterno*²³ e infinito. No obstante, para analizarlo en situaciones específicas hablaremos de un periodo establecido dentro de esta duración, ocupándolo como un corte que posee un segmento del infinito, al cual llamaremos *acontecimiento*. Dentro de él existen fragmentos muy breves y cortos de tiempo, éstos son indivisibles. A ellos nos referiremos como los *instantes*. Considerando que tanto el acontecimiento, como el instante también pueden ser infinitos en muchas direcciones.

1.4.2.2 El instante

Es la fracción mínima pensable de tiempo, se puede considerar indivisible, pero infinita. Es una fracción puntual en la que se ubica un segmento compuesto por un momento, ya sea comienzo, desarrollo o fin, del fenómeno o proceso a analizar. Es el momento concreto donde se produce la suma y propiedad distributiva de segmentos que conforman el fenómeno, priorizando las relaciones que de este conjunto surjan. En esta fracción ocurre una pequeña porción del total de la relación de los componentes del fenómeno.

²³ El término Eterno se ha decidido no utilizarse en esta investigación por ser un concepto que el filósofo Spinoza otorga a la imagen y descripción de Dios.

Se puede situar y ubicar para establecerse, sumando instantes y creando combinatorias entre sí para crear un periodo al que ya he referido como acontecimiento. Este instante puede ser tan grande o pequeño como se quiera establecer para el análisis requerido. Podremos hablar que dentro de la infinitud en el tiempo podemos establecer variables que nos permitan analizar un periodo y sus dos lados: el macro, la duración, en el micro, el instante, e intermedios como un conjunto de ellos, el acontecimiento.

1.4.2.3 El acontecimiento

El *evento* o *acontecimiento* ²⁴ (Badiou, 2002), o es lo que ocurre entre los segmentos compuestos de instantes, entre el principio y fin de un fenómeno o proceso. En él se establece y contiene una sucesión de fragmentos de tiempo o instantes que lo componen, nos sirve como parámetro para poder situarlo y ubicarlo dentro de la infinitud del tiempo.

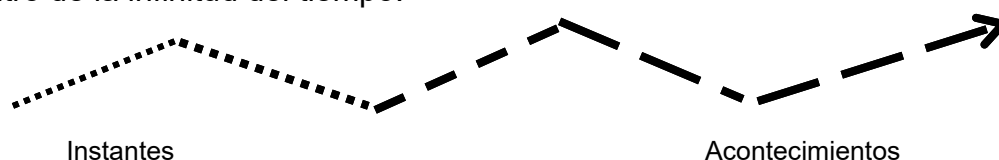


Figura 24. Instantes como componentes de los acontecimientos.

A la vez estos instantes se suman en conjuntos que dan acontecimientos, que en conjunto forman una duración (Figura 25). El acontecimiento es la suma de relaciones internas y la riqueza de los componentes que serán mucho mayores que la suma de sus componentes en abstracto.

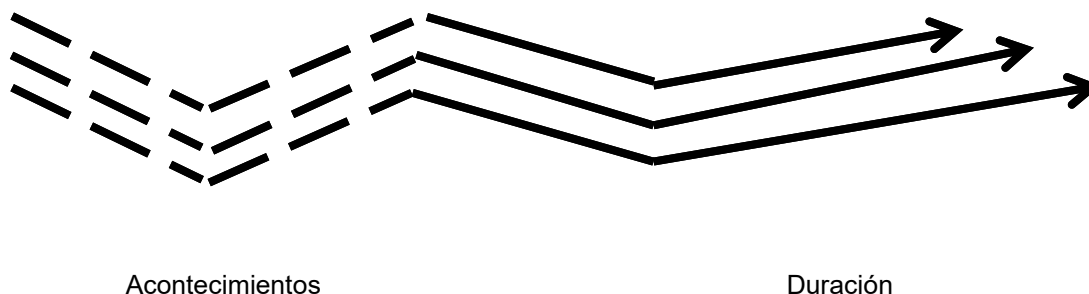


Figura 25. Acontecimientos que en mayor escala se observan como una duración.

²⁴El acontecimiento, para Badiou, es tratado como el fenómeno que ocurre dentro del espacio-tiempo y tiene una duración establecida desde el punto de análisis que se quiera establecer. Sólo como ubicación no como inicio o determinación del fenómeno (2002).

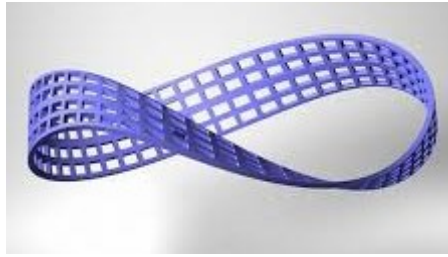


Figura 26. Representación del recorrido infinito del tiempo. *Banda de Moebius*. Fuente: <http://www.matematicasdigitales.com/bach-y-su-particular-banda-de-moebius/>. Consultada el 22/10/2015.

El tiempo es continuo e infinito, corre en diversas direcciones o secuencias que varían según el lugar donde se establece la observación. Este eterno transitar coincide con la representación infinita de las ciencias que observamos en la previa descripción y representación del *espacio-tiempo* (Hawking & Mlodinow, 2011); como se muestra en la figura 26 que muestra la curvatura y su constante ir hacia el presente. Representación de la banda de Moebius. Se establece como una superficie descriptible, pero no orientable, se está dentro y fuera de ella, pero sólo se puede observar esto por medio de los puntos de ubicación por medio del recorrido. Tiene como característica poseer una sola cara y un solo borde de recorrido infinito. Se recorren puntos en común a manera de pliegues a lo largo de la trayectoria.

Lo cual nos permitiría decir que es en cierto grado un ciclo al que se recurre o un *pliegue* (Deleuze, 2014) en el tiempo. El concepto de pliegue en Deleuze tiene varias aplicaciones, aquí se considera para explicar la repetición que genera puntos comunes y las relaciones entre ellos las cuales a su vez genera nuevos comunes a partir del punto origen en el desarrollo del tiempo. (Deleuze, 2014).

Explicaré un ejemplo de pliegue con la Figura 25: consideramos el tiempo como un pañuelo que tomamos de las orillas C, hacia el centro A, juntamos y hacemos una marca de ubicación. Al desdoblar el plano irregular y tener una topografía diversa tendremos en común un conjunto de puntos en sitios diferentes compuesto por los puntos C. Al interior mismo obtenemos líneas imaginarias B, que crean entre sí relaciones similares en diferentes ubicaciones del plano, generando curvaturas de diferentes magnitudes, pero del mismo origen y semejanza, como una continuación en un punto separado.

Figura 27. Pliegue en un pañuelo.

Este plano topográfico representa el tiempo y los hechos de la humanidad repetidos, haciendo pliegues de pliegues. Así es el concepto de tiempo expresado en pliegues a lo largo de su desarrollo.

El tiempo se constituye en donde las extremidades de los pliegues se tocan, se filtran entre ellos, se mueven y transitan de un extremo a otro creando similitudes entre los puntos y se produce un orden donde sólo había desorden. Esto puede construirse y desplomarse en un continuo devenir; la experiencia es un pliegue de pliegues, somos producto de esos pliegues. La realidad se pliega y vuelve a plegar, entonces recíprocamente sólo hay soluciones particulares.

Visto desde la ciencia, se está en continuo movimiento y expansión. Nos ayuda a entenderlo mejor la el concepto de *entropía* (Reeves, 2007, p. 21): un desorden ordenado que va del *caos*²⁵ (Reeves, 2007), al aparente orden y singularidad perfectos, cambiando constantemente.

Dentro de ese desorden podremos encontrar un ordenamiento muy diferente al que el estudio humano puede aportar, pero con elementos en común que los hacen pertenecer al universo y sus leyes físicas. A nivel humano, el tiempo es algo inalcanzable para el hombre. Es una continuidad infinita que podríamos representar como una línea continua que no tiene origen ni punto de partida. Tampoco tiene fin, es decir es una multiplicidad sin uno que se compone de muchos segmentos llamados acontecimientos, a los que llamaremos *temporalidades*, de esta manera trataré de explicar este concepto infinito.

²⁵ Reeves se refiere al caos como: “La situación de no ponerse de acuerdo en el lenguaje y uso en las ciencias y filosofía para describir un fenómeno ocurrido”. (2007). Se plantea la pregunta respecto al tiempo: ¿si es importante medirlo y establecer un desde que punto su origen? o ¿es más importante describir la experiencia de analizar ese fenómeno como hecho y consecuencia?.

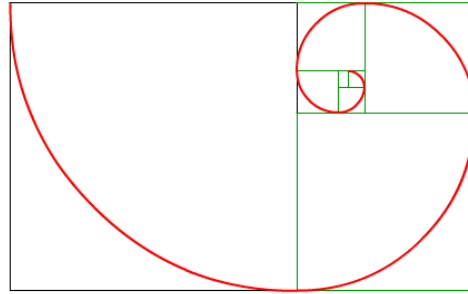
Para analizarlo se propone el asimilarlo como una escala de acontecimientos más entendibles para el humano. Éste al darse cuenta de su fragilidad ante la vida, de su corta y limitada presencia, trata de asirse a esta línea infinita por medio de la creación de pequeñas temporalidades, anclándolas a un referente para tratar de hacerlas estáticas dentro de su leve lapso de vida. El tratar de asirse a ellas de una manera estática es relativo, pues ante el tiempo no se puede anclar nada más que en la mente e imaginario de los hombres.

La temporalidad es un segmento relativo al tiempo, está conformada por un lapso determinado y muchas de ellas son la suma de otras más. El resultado de todas ellas exponencial es esa línea llamada tiempo. Llamaremos temporalidad a un segmento en la vida humana en la cual se desarrollan actividades, se crean pensamientos y se proponen continuidades en la existencia humana, algo más cercano al llamado acontecimiento o *evento*²⁶ (Saldarriaga, 1982, p. 82). Aunque esto sólo sea un segmento minúsculo en relación con la línea de tiempo que es inmensamente grande, aun así sigue siendo un acontecimiento visto, desde el punto de vista de Badiou antes analizado.

Las temporalidades pertenecen a la línea de tiempo como compuestos de un conjunto en relación con la duración, el acontecimiento y los instantes. Cada una de estas temporalidades, junto con otras, hace una temporalidad mayor, que se pueden nombrar por acontecimientos ocurridos durante ellas. Es decir, una temporalidad es la suma de sus otras temporalidades de acuerdo con el referente que elijamos para poder situarla o ubicarla en la aparente línea del tiempo. Para diferenciarlas podríamos llamarlas hiper-temporalidades, macro temporalidades, temporalidades medias y micro temporalidades para una mejor comprensión. Pero, en una visión general, cada una de éstas es simplemente una temporalidad en mayor o menor grado, pues se compone de temporalidades. Así vamos desglosando a cada temporalidad en hechos o acciones humanas, lo que Saldarriaga llama *evento*, hasta llegar a la que se viva en el instante o instantes del análisis. (Figura 28).

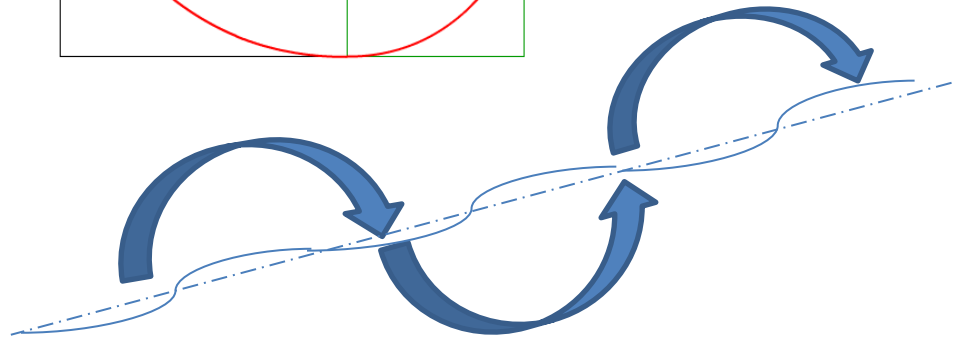
²⁶El acontecimiento o evento para Saldarriaga en una escala humana: "son las acciones o fenómenos que suceden en el entorno que habita el sujeto y son proyección de intereses y acciones culturalmente moldeados". (1982, p. 82).

Línea de tiempo



Línea de tiempo

Temporalidades



Híper Temporalidades



Macro Temporalidades



Punto de referencia
(Fenómeno o hecho histórico)



Hechos o actos humanos
Temporalidades Medias



Desarrollo de acciones
Micro temporalidades
Eventos



Acciones establecidas
por la sociedad.



Figura 28. Línea de tiempo y sus temporalidades. Elaboración propia.

El evento entonces es el conjunto de instantes los que componen un proyecto de diseño, es la suma de estas actividades y necesidades a la que llamaremos acciones establecidas o funciones. Aclarando que nunca serán definitivas, sino por el contrario, sólo son componentes de una multiplicad sin uno. Aunque el evento se encuentra anclado a un referente directo para tratar de fijarlo, cosa que es imposible, siempre será una temporalidad.

Explicaré la temporalidad desde un anclaje o punto de partida para referenciar un comienzo de medición de tiempo. El aparente origen de estos anclajes puede tomarse a partir de referentes o hechos importantes en la historia, entendiendo que ésta es escrita y creada por seres humanos, investigada, explicada y descrita por investigaciones en las ciencias. Entonces podemos tomar referentes aun cuando el propio ser humano no existiría en la Tierra y el propio planeta no estuviera definido.

Como ejemplo tenemos *El Big-Bang* (Reeves, 2007, p. 29), esta teoría desde su enfoque sugiere que el universo, como lo conocemos actualmente, tiene su origen en la explosión de la masa condensada que liberó grandes cantidades de energía, y que data de más de 13.810 millones de años, este parámetro nos ayuda a fijar, con poder describir respecto a este evento, una híper temporalidad que, segmentada y partida a medidas científicas de tiempo (medidas por lapsos de la duración), nos permite establecer un punto de referencia. Sin embargo, Reeves nos hace preguntarnos: si ¿realmente tiene caso establecer un origen del tiempo?, acaso sería mejor establecer desde qué pensamiento analizamos estas temporalidades, más allá de la importancia de su origen (2007).

Esto se hace para tratar de establecer el desarrollo de la vida humana, pero el tiempo va más allá de eso, pues aun cuando el ser humano y su vida sean sólo un pequeño segmento, la línea de tiempo es continua y no se para, por tanto la limitada temporalidad de la vida humana es una pequeñísima parte de este tiempo infinito.

Otro ejemplo de temporalidad ahora aplicado al desarrollo de una expresión artística humana: Cuando el hombre comienza a relacionarse con su medio y a establecer referentes, permanece en una temporalidad que habla sobre su origen con las primeras representaciones de su entorno, como proceso de pensamiento, por

ejemplo hacen tomar un punto a partir de un hecho que hace trascender en una temporalidad al realizador, pero otro punto de anclaje podría ser el *origen de la pintura a partir de las sombras*²⁷ (Stoichia, 2006. (1996), p. 24) producidas y detalladas como se conoce el origen de lo que actualmente llamamos pintura.

En el ejemplo anterior pueden establecerse puntos medios como referentes para generar relaciones. En el punto medio se combinan nociones y flujos, es un trabajo de articulador, con continuidad y referentes. En lo múltiple se colocan enclaves que garanticen la posibilidad de movimiento, transformación y flujos.

Combinar acciones y crear funciones permite establecer puntos básicos para el uso de ese espacio, que de nueva cuenta podrá revitalizarse. Para trabajar un lugar o contenerlo, se debe contar con, un “marco de entrada”, pero sin que éste sea contemplado como una posibilidad de cerrar el espacio, es decir, plantear una puerta como marco referencial, sin establecerla como una puerta explícita. Todo ello nos lleva a observar los desplazamientos y los acontecimientos para poder analizar los instantes elegidos, a su vez la manera de solucionarlos, de acuerdo a su acontecimiento o temporalidad. Como diseñadores es aquí donde existe una verdadera aportación, pues se encuentran situados en su tiempo.

El tiempo puede ser captado como componente de un fragmento o instante de la realidad en las expresiones artísticas, siendo éste una porción y reflejo de lo que está ocurriendo alrededor. Este es en el caso del arte, congelando ese instante y llevado a la memoria bajo la concepción de aislarlo de su contexto, enmarcándolo en sí mismo. En futuros periodos mostrará el componente importante de un pasado congelado y abstraído a la experiencia. La experiencia cuando es documentada se convierte en historia. Lo contemporáneo es contemporáneo por contagio. “El pasado nunca es superado” Michel Serrés. Las acciones, los hechos y costumbres de los sujetos cuando se transfieren a las siguientes generaciones se convierten en historia.

²⁷ Stoichia en este libro se plantea un corte en la historia de la pintura, proponiendo un origen a partir del uso de las sombras y su proyección para crear siluetas, es decir a partir del negativo crear la luminosidad. (2006). El planteamiento del origen de la pintura, donde se puede ver un enclave y una temporalidad para plantear un nuevo análisis a un estudio que siempre ha existido.

Claro que depende de quién la cuente y el contexto desde donde se analiza, por lo que tendrá muchas vertientes y posturas, pero cuando menos podemos contar dos:

1. La historia lineal y secuencial, que nos lleva por un solo camino, y que no considera otros factores temporales, por lo que es limitativa y rígida.
2. La historia como *una secuencia de pliegues* (Deleuze, 2014, p. 15), el tiempo se establece en un pliegue de pliegues, hay puntos de coincidencias y repeticiones, en ella está contenida toda la historia en diferentes momentos.

Por tanto, podemos decir que en el diseño de espacios se da la misma forma, es decir la necesidad que ha existido, desde que el hombre se percató de su capacidad de modificar el entorno y diseñar, de guarecerse del intemperismo, y así encontrar un sitio que le permita descansar sin preocuparse del estado del tiempo, es la misma problemática que tenemos en la actualidad, el principio básico de la Arquitectura; proteger y dar calidad de habitable a un espacio. Pues sigue siendo la misma problemática, pero con diferentes puntos de vista para resolverla. Las necesidades van generando avances tecnológicos, que a su vez producen nuevas incógnitas, es entonces que se requiere de la creatividad para hacer nuevos usos y propuestas a problemáticas ya dadas y a las nuevas que van surgiendo. Podemos aceptar que una obra anterior es doblemente contemporánea, puesto que ésta considera lo ya establecido y lo renueva.

El verdadero sujeto creativo se desplaza en el tiempo, se descentra de sí mismo, elabora un pensamiento con base en su experiencia, para proyectarla, la evoluciona y la supera, no se estanca en su propia creación. De su propia experiencia temporaliza, obtiene lo que sigue, se mueve en los *intersticios* (Deleuze, 2003, p. 27) de la realidad, y capta esos instantes en el momento que se fragmenta. Eso es lo que le permite instaurarse en la actualidad del presente. En el manejo del tiempo en los elementos del pensamiento, de acuerdo con Deleuze, podemos encontrar una de sus máximas representaciones como *imagen-tiempo* (Deleuze, 1987, p. 97), que es una condensación que nos transfiere a una serie de instantes representados en un acontecimiento o evento. Estos son fragmentos de la realidad congelados y exhibidos para generar temporalidades.

1.4.3 El espacio

La definición que la ciencia da desde Hawking del espacio es: “*la extensión infinita, curva y expandible. Invariablemente indefinido e indeterminado* “ (2012).

El espacio permanece como indefinido, abierto como una infinidad de posibilidades, un sin número de potencialidades, lo cual convierte al espacio, para este estudio, en una potencialidad. En la física, el espacio es algo que está en constante movimiento y expansión.

Espacio es infinito, no tiene origen ni fin, es un *múltiple sin uno*, se encuentra en constante expansión, es continuo y evolutivo. Bajo la mirada y análisis científico se le define como: el lugar donde se encuentran la materia y se presentan los fenómenos. Si es tratado desde un encuadre abstracto, es el lugar donde se encuentra lo material e inmaterial. Ahí todo se encuentra en constante cambio y transformación. Para su estudio, en el espacio es posible describir una posición y dirección respecto a una serie de referencias a las cuales les llamaremos *enclaves* (puntos que se puedan describir de manera relativa y permitan ubicar una posición respecto a otras ubicaciones virtuales inscritas dentro de él).

Con esto nos referimos a la idea de posicionamiento en un sitio aparentemente específico dentro de una extensión infinita. En ocasiones considerarlo así, sirve para tomar una posición y dar orientación y dirección respecto a otros enclaves que se puedan establecer en la infinidad.

Entendido, a nivel pensamiento en el ser humano, se comienza la generación de espacio una vez que se reconoce ubicado ante una serie de indicadores referenciales, crea *imágenes*²⁸ (Didi-Huberman, 2012) que podríamos llamar imágenes espaciales, dentro de la capacidad de pensar a partir de su movimiento y desplazamiento dentro de una territorialidad, entonces va creando y plegando estas imágenes en su relación con el entorno.

²⁸Didi-Huberman explica que en la producción de imágenes: “La imagen del presente devora la del pasado en la creación de otra de mayor potencia que será superada por una nueva en cuanto sea requerida por el pensamiento”. (2012).

Entonces es cuando se genera el espacio en la mente. Esto se da a lo largo de territorio dentro de una extensión infinita. Para entenderlo mejor dividiré el espacio en dos conceptos.

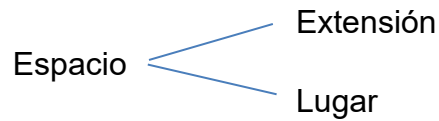


Figura 29. División del concepto de espacio en extensión y lugar. Elaboración propia.

1.5.3.1 La extensión

Es aquel infinito en donde se encuentra un fenómeno, pensamiento u objeto. Dentro de ésta podemos colocar puntos referencias y encontrarles una posición y dirección con base en una circunscripción dentro de un territorio.

La extensión es infinita, es el despliegue de una multiplicad sin uno, de lugares que dan en conjunto un territorio infinito en constante expansión, es lo que comúnmente se le confunde y se le llama “espacio”.

En la extensión está contenida la materia y los fenómenos a analizar, incluidos los que permiten la vida. Si el espacio en toda su plenitud y magnitud es infinito, y analizado como una extensión, expandible y en constante movimiento, quiere decir que se encuentra en transformación continua ante el tiempo. También podemos definirlo como aquello que rodea a un observador hasta el punto de perderse en él y en la búsqueda de nuevas explicaciones; el lugar común donde se dan una sucesión de eventos; físicamente, es algo inalcanzable puesto que siempre está en constante expansión. La extensión no tiene posición, ubicación, inicio o fin, es continua en todas direcciones.

1.4.3.2 El lugar

Es un fragmento indivisible de la extensión, establecido por ciertos *límites*²⁹ (Safransky, 2004), se dice indivisible ya que es conjunto de circunstancias, acontecimientos o eventos inscritos dentro de una ubicación simbólica que pertenecen a una macro temporalidad, y está dotada de características únicas que le permiten ser irreplicable.

²⁹El concepto de limite entendido como un marcaje virtual para poder establecer un territorio de análisis. (Safransky, 2004).

Podemos decir que el lugar lo trataremos en tres niveles asociado a la línea del tiempo.

- Macro lugar
- Lugar humano
- Lugar del pensamiento

El macro lugar es un sitio inalcanzable, pero descriptible, en él se encuentran y se dan los fenómenos en el universo, asociado a las temporalidades.

El sitio humano inscrito en una temporalidad media es un *lugar* (Saldarriaga, 1982, p. 82) aporta a la percepción humana un recinto³⁰ físico, organizado y dispuesto a responder a demanda del habitar de personas asociadas en conjunción con eventos o acontecimientos. Desde luego este nivel está inscrito en una temporalidad media y da como resultado la ubicación de un acontecimiento.

El lugar del pensamiento, en términos filosóficos más profundos y sutiles, es un sitio donde se encuentra el *espacio creativo* (Pérez (a), 2014, p. 158) y se da el despliegue del ser. Esto entendido como una porción indivisible de la extensión inscrita, ubicada y con respecto a referentes como los signos y significantes. La significación es componente directo para percibir y crear el espacio, llevado a la dimensión de lugar entre los seres humanos.

El lugar es la máxima expresión física del habitar que el humano puede tener. Se instituyen los lugares con base en el espacio. Éste puede ser de diferentes escalas o magnitudes, que va desde un lugar muy pequeño hasta un gran espacio compuesto de varios lugares. Lo que quiero aclarar es que los espacios se componen de lugares y, a su vez, los lugares pueden ser espacios.

Los lugares como componente del espacio tienen la característica de ser *heterotópico o heterocrónico* (Foucault (a), 1998). Un espacio puede ser transformado en uso, significación y temporalidad como fenómeno del acto humano bajo circunstancias o eventos relacionadas a la vida y pensamiento. Esto se genera en el entorno por acontecimientos que no suelen ser cotidianas o comunes, en las acciones culturalmente moldeadas y de uso cotidiano.

³⁰ Tratando la palabra recinto como el espacio establecido dentro de ciertos límites.

La capacidad de transportarnos a otros lugares partiendo del mismo sitio, así como transportarnos en el tiempo a otras épocas o temporalidades es lo que lo hace extraordinario y fascinante. Al igual que el espacio-tiempo es un binomio, el *acontecimiento* (Badiou, 2002, p. 22), que es un momento que se compone no sólo de instantes, sino de un lugar. Esto que es espacio más tiempo, lo cual refiere a un *movimiento* (Deleuze, 1984, p. 12). Haciendo uso de la primera tesis del movimiento descrita por Deleuze con base en Bergson que presenta tres tesis en una:

“El movimiento no debe ser entendido como el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer. El espacio recorrido es divisible, incluso infinitamente divisible, mientras que el movimiento es indivisible, o bien no se divide sin cambiar, con cada división de la naturaleza, lo cual supone ya una idea más compleja: los espacios recorridos pertenecen todos a un único y mismo espacio homogéneo, mientras que los movimientos son heterogéneos e irreductibles entre sí” (1984, p. 13).³¹

El movimiento consta de la unión, posición e intervalo entre dos espacialidades. Se realiza en temporalidades y tiene una duración. Entonces el acontecimiento lo podemos entender como un corte en el tiempo que arroja un movimiento o momento de cambio de posición respecto al espacio, resultado de la multiplicidad de componentes que crean imágenes que influyen y dan forma al espacio, resultando un segmento de esta conformación infinita.

La suma de los acontecimientos conforma las múltiples variaciones que se transforman en imágenes que pueden generar un mismo espacio. El acontecimiento: es el resultado específico de la relación espacio-tiempo determinando un cambio o transformación material o inmaterial. Si pudiéramos narrar la posible suma de acontecimientos, su resultado sería la historia de ese espacio a nivel humano. Pero el acontecimiento es sólo un resultado, de la infinidad de posibilidades que pueden llegar a ser. Es una formación específica de lo que es, por todos sus intervinientes en ese momento.

³¹ Para mayor descripción del movimiento ver: tesis del movimiento descritas por Deleuze, con base en Bergson. (1984, p. 13).

Las posibilidades son infinitas, lo que podemos ver en los acontecimientos de un espacio es una de múltiples e infinitas conformaciones que se pueden dar por medio de ese movimiento y su transformación.

El acontecimiento, en referencia con el espacio, es el momento cumbre de inicio hacia la suma de todo aquello que interviene para modificar y llegar a una conformación específica que tendrá una relativa duración. Esta duración permanecerá hasta que resurja su potencia y vuelva a modificarse, de acuerdo con los factores que la intervienen. El acontecimiento es lo que vivimos al transformar un espacio en otro, una y otra vez, reinventándose cada vez. El acontecimiento muestra un instante o segmento de la *realidad* (Rosset, 1993) y el cambio; inalcanzable para el sujeto, ya que la realidad se compone de infinitud de realidades.

Otra manera de tratar y observar este concepto como transformación, pero de una manera más sutil y profunda, es a través del pensamiento filosófico, sólo que de forma sublime, cuando se da el *acontecimiento*³² (Pérez (a), 2014, p. 82) como un momento en el cual el sujeto genera movimiento en el pensamiento y se transforma de manera interior hacia una construcción propia de su existencia, haciéndola exclusiva de sí, única y como parte de su experiencia llevada al máximo nivel, sublimando su existencia.

Cuando en el diseño se excluye la consideración de la vida humana como una sucesión de eventos y acontecimientos, se empobrece la proyección de espacios. Se reduce a la construcción de lugares, a la producción de extensiones que delimitan un entorno, generando espacios poco habitables y carentes propuestas conceptuales. Existe entonces una desvinculación con su labor ética y profesional, limitándola a un crear contenedores humanos, que si bien evitan las acciones del intemperismo, son carentes de un pensamiento de mejora social, olvidándose de la *habitabilidad* como una categoría del habitar (Saldarriaga, 1981, p. 59).

³² Referido por Pérez: "Se trata de una situación de transformación en la que se comienza una nueva forma de existencia, propia y creativa" (2014 b, p. 82). Ésta lleva como telón de fondo la experiencia del sujeto como parte de la obra, que en conjunto con todas las demás le permitirán el adquirir una existencia propia.

Así todo aquel diseñador de espacios está invitado a reflexionar sobre esto para poder encontrar un posicionamiento ético, que lo encamine en el descubrimiento de la creación por medio de la expresión artística que podría desarrollar acorde con su tiempo. Esto lo hace creando por medio de su obra, trabajo o realización de vida, y llevando a este sujeto a otro nivel sutil de su propia creación

El proceso de diseño, entendido como multiplicidad sin uno, permite entender que una relación de componentes posibilita la apertura; sin embargo, cuando estos elementos son poco considerados generan soluciones espaciales poco efectivas para los fines del habitar humano.

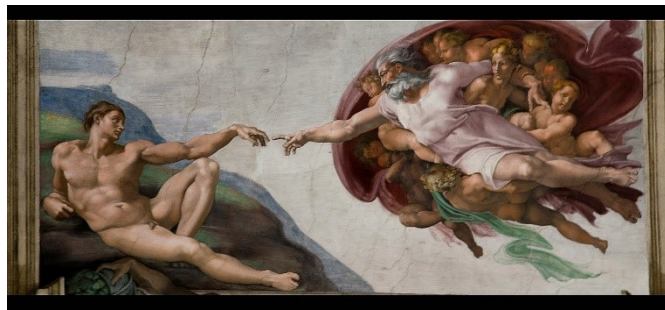


Figura 30. *La creación de Adán*³³, Miguel Ángel Buonarroti. Capilla Sixtina, Museos Vaticanos. Fuente: <http://artemaestre.blogspot.mx/p/imagenes-comentadas-unidades-5-y-6.html> Consultada 28/01/2018.

Para los efectos de este estudio, donde el hombre hace construcción del conocimiento sobre el espacio, se analizará la composición del espacio desde el punto de vista de la fenomenología y tomándose en cuenta los conceptos del *logos* y *la poiesis* (Bachelard, 1965). El *logos*, como la razón o discurso; y *la poiesis* tratada como la creación y producción del mismo. Desde la *poiesis*: el hombre se apropia de la extensión que le rodea, con base en su desplazamiento en ella; con acciones específicas y marcando límites que le dan separaciones entre él y los objetos, esto hará que cree su propio espacio. Esto es mejor conocido como la teoría praxis-logos. Ante esto nos preguntamos ¿cómo construye el sujeto el espacio?, ¿cuáles son los elementos que considera al hacerlo?, ¿lo hace de manera consciente o es una construcción inconsciente que arroja un resultado que afecta la percepción de su entorno?, “Solo se diseña el espacio al hacer y haciendo el espacio”.

³³ Representación de un acontecimiento como acto de creación, transformación y cambio de espacio y tiempo bajo la mirada de Miguel Ángel. 1508-1512 d.C.

1.5. ¿Cómo construye el sujeto el espacio?

1. Se inscribe dentro de él. Desde el punto del logos, el hombre, al momento de nacer se encuentra en una situación de inestabilidad, es arrojado al mundo. Este hombre tiene una necesidad como individuo, la de establecerse y orientarse en el espacio, tener una referencia en la búsqueda de sí mismo.

Estableciendo un parámetro como base u origen, él puede comenzar a relacionarse y compararse como ente vivo, creando su espacio con respecto a la extensión que le rodea; poco a poco se conoce y se relaciona con esa extensión, reconociendo primero su medio y apropiándose de él.

Este conflicto provoca en él una serie de emociones que lo conduce a un estado de auto-incomprensión sobre su estadía en una extensión que habita sólo por el simple hecho de estar vivo. Al darse cuenta de su orfandad busca una razón (*poiesis*) de su estadía ante las circunstancias que lo rodean.

Ubicarse y reconocerse dentro de un espacio en relación con su entorno otorga al sujeto una estabilidad que mentalmente necesita, este evolvente, sin aparente forma, es tan infinito como el propio sujeto pueda imaginarla, o tan limitada como sus propias apropiaciones le lleven a estrecharla para saber que cuenta con una base. Así comienza marcando de acuerdo con los elementos más básicos que le aportan una posición dentro de su espacio habitable. El sujeto no diseña, resuelve en pares binarios su movimiento dentro del espacio: es decir, del interior al exterior, o del exterior al interior.

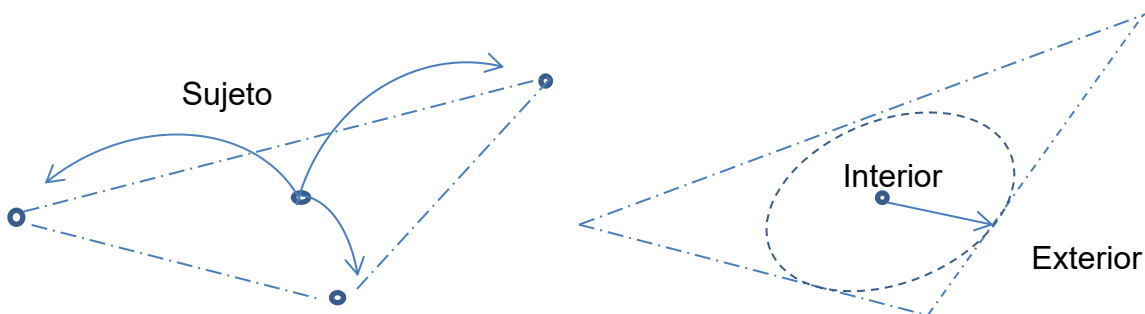


Figura 31. Construcción del espacio a partir del sujeto que se inscribe dentro de sus referentes.
Elaboración propia.

2. Se establece. El sujeto busca su identificación como sujeto, y al encontrarse inmerso en una extensión infinita, fuera de toda orientación, comienza a buscar referentes y signos de movilidad que le permitan identificarse dentro del espacio. Cuando empieza a emitir signos de su estadía, también comienza a reconocerse como un elemento más, él se percata de que está vivo dentro de una extensión.

Estos signos serán sus propios límites, mismos que le permitirán fragmentar la extensión para su propio beneficio.

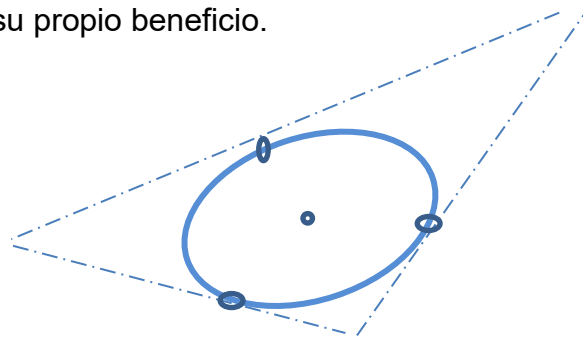


Figura 32. Construcción del espacio por medio del establecimiento de puntos clave.
Elaboración Propia

3. Marca direcciones. Por medio del proceso de aprendizaje comienza a tomar datos de su entorno; logra identificar y abstraerlo que lo rodea, así consigue representar lo por medio de dibujos. En él se detona la capacidad de representar un lugar un lenguaje. Tiene la información, la codifica, se percata de que tiene una base para comenzar a proyectar.

Una vez que el sujeto ha establecido una relación y ubicación en su entorno, comienza a ver lo que ha producido, le otorga identidad y una imagen de su posición además de un sentido de apropiación y éste lo concreta por medio de su producción.

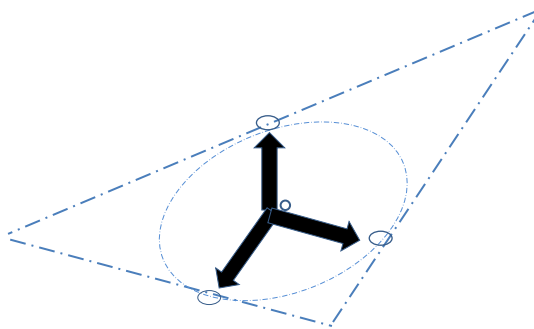


Figura 33. Construcción del espacio por medio del establecimiento punto comienzo.
Elaboración propia.

4. Da sentido a estas direcciones, y con esto crea lugares. En este conjunto se van adquiriendo significados para el sujeto, conforme va construyendo con signos, con ello va marcando en el espacio, ahora fragmentado y llamado lugar que desde Saldarriaga es: "Referirse a un conjunto de significaciones que la sociedad y el individuo va aportando al sitio que habita y con el cual carga y refleja en el accionar y el diseño su estadía en dicho espacio (1982, p. 82).

Delimita y orienta su capacidad de producir su propio espacio y transformarlo a lugares.

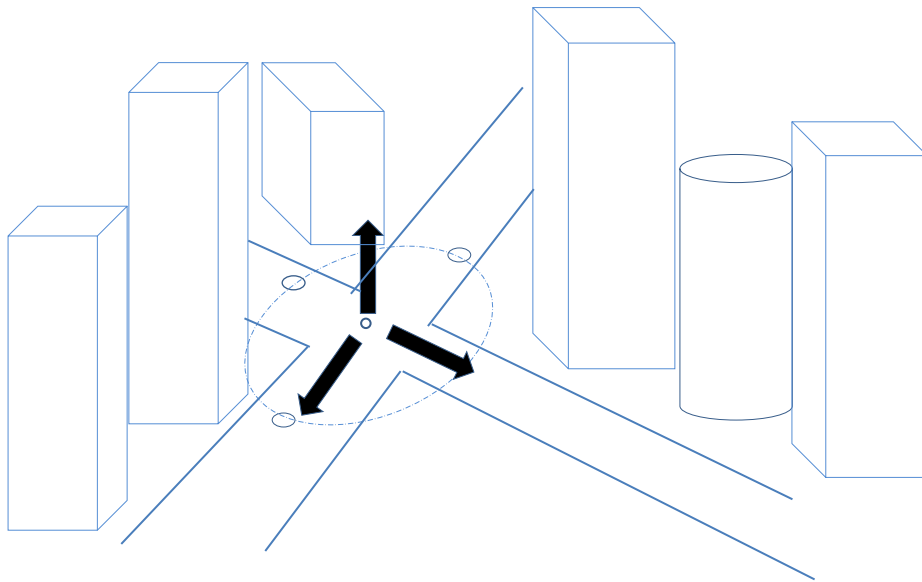


Figura 34. Construcción del espacio dando direccionalidad y sentido a su uso. Elaboración propia.

El hecho de contar con una base, una posición, una dirección y una identificación con el sitio, le permite al sujeto pensarse en un estado de seguridad y anclaje, con un soporte, y que no se está suelto por el mundo sin tener un arraigo terrenal.

La asociación simbiótica del lugar con el evento o acontecimiento dice Saldarriaga, es la base de la práctica cultural de la Arquitectura. "Hacer lugares es dar significado a espacios que no los poseen" (1982, p. 88).

Unir un lugar con un acontecimiento le aporta al sujeto un porqué. Establece y obedece sus propias normas dentro de ese espacio, y da sentido a éstas creando lugares. La constitución de lugares es un acto creativo. En la traza de lugares se crea una textualidad espacial, hacer lugares, es diseñar un lugar.

El sujeto hace el espacio por medio de un *acto fundacional* (Pérez, 2016, p. 81) de reconocimiento del que habita, en el cual se inscribe colocando puntos referenciales para establecerse, y que a su vez le permite ubicarse dentro de él, significando, generando eventos o acontecimientos para crear una textualidad que funde lugares. Precizando la definición del *lugar*: es fundar espacios a partir de los acontecimientos o eventos; significarlos, y así articular la construcción espacial con las variables disponibles, para permitir la construcción en la dinámica de vida del sujeto.

Esta relación del sujeto y la fundación de espacios trae consigo una característica específica, que se expresa por medio de las articulaciones de los componentes del conjunto espacio-tiempo. Las relaciones que se presentan entre cada uno de los elementos y la manera en que son articulados nos expresa una *textualidad* (Derrida, 1994). La textualidad espacial será transmitida y percibida por el sujeto; estará cargada de significados.

Las espacialidades se van transformando en lapsos específicos de una temporalidad. El estar consciente del presente es el articular experiencias, vivirlas y sentirlas en este mundo, para establecer una proyección de particular, forjado como un estilo y enfoque propio (2003) .

En el siguiente capítulo se profundizará acerca de los significados de la textualidad y la espacialidad.

1.6 Conclusiones capítulo uno

En la arquitectura que los componentes del tiempo se reflejan de la siguiente forma: El acontecimiento es el periodo en temporal que una obra arquitectónica sirve de acuerdo con sus transformaciones a sus usuarios. Es decir, puede ser transformada una y otra vez mientras esté bajo las necesidades funcionales de su momento. Este periodo se puede asociar a la vida útil de un espacio conformado para una serie de fines establecidos, que le darán las características de un proyecto arquitectónico.

El instante es aquel momento que ocurre en el pensamiento, y que es trasladado a la acción; un conjunto de acciones nos revela una función y un conjunto de funciones, nos aporta un marco de actividades a desarrollar dentro de un espacio contextualizado para ello.

Para los diseñadores, situarse en su tiempo es fundamental, saber el momento que viven debería ser una obligación para poder aportar diseños acordes con las necesidades y dinámicas que la sociedad les demanda, para proponer soluciones que no sólo sean originales, sino propuestas que consideren las condicionantes de su época.

El sujeto que tiene la capacidad de *crearse* (Pérez (a), 2014) es consciente del tiempo que habita, él se arroja a mirar en la fisura y proponer a partir de ella. Sus acciones corresponden a situaciones de pensamiento de conjunto, tiene aportaciones y en caos específicos soluciones trascendentes. Por el contrario, los sujetos que no son conscientes de su tiempo actúan por reflejo, creando simulacros de grandes proyectos que les preceden, éstos son simples reacciones repetitivas a falta de una propuesta propia.

El ser consciente de su tiempo, es responder ante una problemática con instantes que revelan la creatividad y capacidad de aportar enfoques nuevos a diferentes situaciones. Si el diseñador es consciente de su tiempo y es capaz de reflejarlo en su obra se puede considerar un ser creativo.

Ser creativo es ser innovador, constante desde el punto de vista del presente que se está viviendo. Cuando un creativo dedica su vida a la creación, echa a andar un motor que es toda una experiencia, se acostumbra a estar buscando nuevas formas y enfoques para solucionar problemas, innovando, pensando y creando. Crear con base en aportaciones a una teoría propia y ser crítico de sí mismo. Este creador soluciona a partir de retos. Esto le genera una satisfacción muy especial que se vuelve una adicción y un comportamiento en el sujeto. Se vuelve entonces una verdadera experiencia de vida.

Esta creatividad permite el desarrollo y la plenitud de los sujetos, ya que dedican la vida a un proyecto propio, por tanto, encontrar una situación llamada creación hará más placentero su tránsito de vida.

El punto contrario al sujeto creador es aquel que se deja llevar por lo cotidiano y el conformismo, envolviéndose en el *simulacro* (Baudrillard, 1978), por lo inmediato y caer en las soluciones fáciles.

El desprenderse de esa capacidad creadora, es permitirse no tener objetivo y pertenecer al total de una sociedad producto sin rumbo.

La cultura de lo mediático lleva al sujeto al extravío, en el que se pierde sin producir nada. Esto lo desvincula de su eje motor de vida y lo lleva a perder el rumbo, cayendo en un existencialismo fútil, a destiempo, y en un punto crítico en el *nihilismo*³⁴ (Nietzsche, 1973, p. 91).

Ser creativo es tomar la iniciativa para hacer la palabra, decirla y establecerla en su tiempo. Dejar huella en el transitar por la vida. Como diseñadores los arquitectos debemos estar en nuestro tiempo y vivir la época en la que nos encontramos, situarnos aquí y ahora, para resarcir la distancia entre lo contemporáneo, lo tecnológico y lo necesario, en tanto que lo demande éticamente una sociedad.

Necesitamos hacer y construir una serie de experiencias de vida con nuestros usuarios, y otorgar las características para hacerlos habitantes del tiempo que viven. Esto nos conducirá a enfocarnos mejor como diseñadores o profesionales y, en casos muy específicos, lograr el sublime paso del creador.

En la actualidad en el Diseño de espacios y la Arquitectura necesitamos relacionar los tres niveles de pensamiento y expresión para dar soluciones que acerquen un poco más a la filosofía con la física, ya que la arquitectura es una resultante entre pensamiento y el habitar.

La intención es crear un vínculo que nos permita un entendimiento que se pueda transmitir a los arquitectos y diseñadores, para ser utilizado como complemento de sus herramientas proyectuales. Ya que el arquitecto es el creador y productor de espacios habitables por excelencia, y en consecuencia el que debería entender, en primera instancia, ¿cómo se puede trasladar esta concepción del espacio-tiempo al quehacer del diseñador de espacios?

³⁴Para profundizar sobre el tema del nihilismo Véase, Capítulo: Incursiones de un intempestivo (Nietzsche, 1973, pp. 91-144).

2. CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO MÚLTIPLE

2.1 Introducción

En el capítulo anterior sentamos las bases con las que estableceremos que el espacio se crea, a partir de nuestros referentes y apropiaciones, que entablamos relaciones con los elementos que lo componen, y que forman ese gran conjunto al que hemos llamado *espacio-tiempo*. Una vez enfocadas las bases del espacio múltiple pasaremos al *estar o habitar*³⁵ (Saldarriaga, 1981, p. 58) un espacio implica permanecer dentro de él; introducirse, alojarse, relacionarse, tener la residencia en un sitio por una temporalidad determinada. Es algo que hacen todos los seres vivos.

Habitar, para darle más propiedad al término, tiene dos formas: estar en el lugar para el individuo, y el tener una presencia ante la relación del *espacio tiempo* perceptible por los demás seres. Desde estos dos encuadres nos podemos dar cuenta que un espacio está habitado. Esto implica percibir, la única manera de hacerlo es dejando de vivir. Tanto *estar como habitar* son una señal de presencia que se refleja en cada relación espacial que tengamos.

El concepto de *presencia* (Derrida, 1994) se refiere a aquella obra de arte que puede hablar; es la textualidad y el discurso que nos está diciendo algo metafóricamente. Dicha presencia es aquella discursividad que tienen los espacios y que se puede recibir en un lenguaje no común, vivencial y comparativo, por lo que no es entendible o comprensible si se intenta establecerlo como algo lineal. Simplemente existe la presencia en el discurso espacial, y es algo innegable a cada lugar que se intente analizar; en el caso de la Arquitectura envuelve al sujeto y es leíble desde ese punto tan delicado de análisis.

El mensaje de un espacio es en realidad, lo que el cuerpo percibe como habitante de ese espacio, y entre más coherente o conformado esté, será más claro el mensaje perceptible, permitiendo establecer una historia espacial que sea congruente y esté dotada de un carácter de unidad.

³⁵ Saldarriaga se refiere a habitar como el primer acto de naturaleza de todo ser vivo. Representa el estar rodeado de un entorno que se percibe y se modifica con el simple hecho de existir. (1981, p. 58).

2.2 La discursividad del espacio múltiple

Ya sea en la literatura, en la pintura, en la arquitectura, etcétera, este mensaje espacial es parte de la discursividad que se maneja dentro del entorno que rodea e inscribe al sujeto que lo habita.

Uno de los ejemplos que podemos encontrar en las artes se localiza en la poesía, en ella, el lector habita el texto, y ese mensaje discursivo; entre más discreto parece, más potente se vuelve, apoderándose de la imagen creada en el lector (el habitador) de ese espacio literario. Este discurso, en la espacialidad, está lleno de signos virtuales que pueden ser interpretados de diferentes formas, pero no escritos, sino desarrollados por la percepción humana, creado un discurso silencioso, que aun siendo textual, no es explícito, se vuelve *silencioso* (Derrida, 1994)³⁶; no es evidente, adquiere mayor potencia, pues encuentra en sí mismo su propio límite al ser un discurso de tiempo y realidad.

Dicho de otra manera, cuando la *espacialidad* (Derrida, 1994) se encuentra en un silencio expresivo, eleva su máxima potencia por ser identificable y único emisor. Este lenguaje es entendido y expresado cuando hay una obra de arte original, una nueva propuesta de uso de esa textualidad en el espacio, que se desenvuelve y propone una forma diferente de uso, apreciación y apropiación. La obra artística es muda, pero cuando su discurso es algo que es único, entre más discreto, sutil y depurado, será más potente la palabra dentro del discurso, y más poderoso su alcance por su silencio.

Esta presencia es aquel discurso que se nos devela al contraponernos en un espacio. Es ese discurso que es un juego de posicionamientos y delimitaciones espaciales que nos permite experimentar la diferencia entre nuestra posición y la de un texto o discurso, que nos transporta de un lugar a otro. Se crean entonces referentes en la mente de ciertas imágenes que nos impactan más que otras por su composición y su calidad espacial.

³⁶En Derrida el concepto de silencio describe la máxima potencia del discurso, ya que conlleva a una interpretación que ha sido conducida y se eleva en el pensamiento a niveles de intuición, creando imágenes propias. En consecuencia, desata el pensamiento del sujeto, guiándolo por una territorialidad donde la realidad es tu propio límite. (1994).

Dicha presencia puede ser de diferentes tipos, aquí pondremos dos ejemplos que van del mínimo al máximo, sin dejar de considerar que dentro de cada uno se encuentra siempre presente su contraria. Para entender mejor el discurso silencioso se utilizarán dos conceptos como herramientas para poder diferenciarlos: el *mutismo* y el *taciturnismo* (Derrida, 1994).

En el discurso, el mutismo se hace evidente cuando las partes que lo conforman se encuentran relacionadas de manera que lo llevan a un límite. La idea de esta espacialidad es el no poder escapar de la obra misma, su límite es la ella.

Es un sistema cerrado que no permite el crecimiento, está determinado y es un segmento lineal en el espacio-tiempo. Ejerce una resistencia contra la autenticidad el diálogo, pues se ve frenado por sus componentes, ya sea de manera directa o indirecta. Éste puede ser el resultado de algo que salió sin previsión o totalmente dirigido, según se quiera utilizar. Así, encontraremos que los discursos pueden llegar a ser mudos, desde una cierta perspectiva, por encontrar un límite donde no se permite la expansión.

La taciturnidad se encuentra en el discurso no explícito de una espacialidad, la podremos definir como: el silencio de algo que puede hablar, expresar y permitir la apertura permanente al lenguaje. En la obra artística la taciturnidad es aquella que permite la creación de metáforas, y se encuentra continuamente retroalimentándose, multiplicándose, pues en la percepción del sujeto se generan nuevos estímulos y se transforma en una *seducción* (Baudrillard, 1981, p. 53)³⁷, es decir el espectador desea entrar más profundamente conforme va transitando esta espacialidad. La taciturnidad es el elemento que permite que la espacialidad y la mente llenen estos sitios creando lugares poéticos. La taciturnidad requiere del mutismo para existir, pues son opuestos, necesitan del contrario para hacerse evidentes. Esta taciturnidad le permite al sujeto evidenciar una distancia y relación existente entre las apropiaciones que le permiten fundar una espacialidad, es entonces que estamos hablando de la creación de una espacialidad.

³⁷ Referente a la seducción como deseo de ser seducido, de experimentar más, de descubrir más, de generar más imágenes en este doble camino que lo sitúa entre lo real y lo virtual. Ver Capítulo 2; El horizonte sagrado de las apariencias. (Baudrillard, 1981).

El primer punto que debemos aclarar es que, no se trata de una espacialidad física, sino de la espacialidad de acuerdo a un concepto filosófico de Derrida, en el que se describe cómo el ser humano establece comparaciones de acuerdo a los elementos que utiliza, y aporta distancias entre ellos, dándoles importancia y jerarquías en un espacio determinado.

La forma en que el ser humano utiliza maneja y se apropia de los espacios es por *diferenciación* (Pérez, 2016), que, como concepto le permite comparar entre un componente de su espacio y otro. Dando medida y permitiéndole establecer relaciones entre los elementos que está, agrupando, magnificando y relatando un discurso de estas relaciones, creando con ello una *textualidad* (Derrida, 1994) espacial.

2.3 La textualidad y espacialidad

En el caso de un texto filosófico, es la manera en que se crea una serie de relaciones con las palabras utilizadas y el discurso armado por estas; con la intensión y tonalidad específica que dan potencia a dicha textualidad. Esto da origen a conceptos e ideas muy potentes, que pasan de ser simples símbolos en el papel a complejas conexiones de ideas y pensamientos conformados en una palabra u oración.

En el caso del espacio físico, la *diferenciación* se da al colocar un objeto en un espacio determinado, y colocar otro a una distancia que permita hacer una comparación, dota al observador de un entendimiento que satisface su necesidad de conformar una visión de su entorno cercano. Un espacio siempre nos ofrecerá un discurso silencioso, estableciendo lenguajes y particularidades que crean una textualidad no lineal, difícil de comprender mientras no se establezcan bases para entenderlo.

Derrida describe esa textualidad, de acuerdo a la *deconstrucción*, como los elementos que la conforman de manera no discursiva, es decir, no en un discurso formal, sino en una suma de diferentes interrelaciones que permiten crear un texto con un nuevo discurso apreciable por el sujeto (1994). Se trata de un componente abierto a la transformación en el espacio-tiempo. Donde se considera la importancia

de sus componentes en el instante en que se analiza, porque son los que, en suma, aportan una solución adecuada para los fines que se requiera. Esta suma no es la única, sino es la obtención indirecta de todos sus componentes, que en su interior contiene la posibilidad de ir sumando y generando nuevos componentes. De esta manera, se puede explicar la textualidad en una obra artística.

En la textualidad se busca diferenciar, no es un sistema, no tiene jerarquías, simplemente se da como una serie de relaciones entre elementos, y su posible descripción en un lapso o segmento de tiempo, que es lo que motiva el análisis.

El espaciamiento en una obra es ya una textualización. En un texto lo entenderemos como la manera en que habitamos un lugar. Pero ¿cómo se construye la textualidad espacial?

La textualidad es aquella forma de entender una práctica, cuyo discurso no es estrictamente escrita, pero es descrita por sus componentes en sí. No es de forma lineal, sino múltiple, todos sus componentes repartidos en el espacio crean un discurso propio que expresa el contenido de la obra en sí. Dicho discurso es silencioso, se establece en la red de diferencias y referencias que dan sustento a una estructura textual. De manera más sensitiva, se trata de crear las espacialidades y las textualidades con base en las relaciones de las acciones entre las personas y los lugares, así como entre éstos y los eventos que en ellos suceden.

Se crean así los acontecimientos en la vida de los usuarios que pueden llegar a facilitar el habitar humano. Todo esto tiene la finalidad de lograr una parte poética que describa el lugar en un lenguaje que sea coherente, y finamente armado para crear un poema artístico sensorial.

Emplear estas representaciones hace necesario establecer niveles de los *elementos del pensamiento* (Deleuze, 1984, p. 110) para entender la forma en que este opera. Con estos elementos podemos llegar a una imagen mucho más compleja con conformaciones de pensamiento en el tiempo y un juego de presencia ante el pasado.

Para expresar con mayor precisión la describiré una de las más potentes y sublimes imágenes creadas por el pensamiento, la *imagen cristal* (Deleuze, 1987, p. 113). Para ello, explicaré brevemente cómo se compone y se genera en el pensamiento, para así después comprenderla.

La imagen cristal es entendida como la más potente de las imágenes. Toma su nombre de los cristales, cuyas estructuras conforman figuras geométricas casi perfectas, conocida como simetría cristalina, donde las distancias intermoleculares son en orden y proporción igualmente constantes. Estas forman celdas que componen sólidos o volúmenes concretos. La relación molecular entre más pura sea, tiene mayor equilibrio. Esta distancia es lo que permite que el cristal sea más puro y posea mayor dureza, estas son energía contenida en enlaces moleculares que le otorga propiedades y características especiales que los hacen más especiales.



Figura 35. Izquierda Formación de un cristal. Fuente: <https://quimicadelestadosolido.wordpress.com/2012/12/05/formacion-de-un-cristal/> Consultada 19/04/2020. Figura 36. En medio y derecha. Cristales de carbono en estado puro y acercamiento diamante en bruto. Exposición Gems + Minerales Unearthed. Academia de Ciencias de California. San Francisco. E.U.A. Foto: César Herrera. Octubre 2016.

Aquéllos que se componen de un elemento y que tienen una la relación intermolecular casi perfecta, presenta son las variedades de cristales del carbono, conocidos como diamantes; esta característica, es lo que les otorga la propiedad de la dureza.

Los cristales poseen la capacidad de recibir, contener, proyectar, emanar, refractar y reflejar la luz, como energía, son una de las energías conocidas del mundo físico. En su enlace molecular emiten vibraciones sutiles. Esta manifestación física de estructuras geométricas perfectas se conoce como variación vibratoria.

En la filosofía *Los cristales tiempo* (Deleuze, 1987, p. 112) son imágenes virtuales de dos caras, una actual y una virtual. Referimos una imagen de mayor potencialidad, donde el observador se ve interiorizado en su propia percepción, el cristal es como él lo refiere en su mente: es la expresión.

La expresión va del espejo al origen. Es el mismo circuito, pasando por tres figuras: lo actual y lo virtual, lo límpido y lo opaco, el origen y el medio; en términos del pensamiento. En la textualidad y espacialidad, podemos referirnos a los cristales tiempo como marcos referenciales, como situaciones específicas, que nos transportan internamente a periodos diferentes de los que se vive en el presente, con base en significados y significaciones.

Con respecto a la imagen de Deleuze, nos referimos a la creación de una imagen de pureza y potencialidad, por medio del juego perceptual de estímulos donde se conjugan lo actual y lo virtual, lo límpido y lo opaco, el origen y el medio.

A ello se le llama una *imagen cristal* (Deleuze, 1987, p. 112); es cuándo una imagen del pasado nos refiere al presente, se crea otra de mayor potencia que nos permite estar en las dos al mismo tiempo, y regresa al presente en el sentido que nos absorbe y por un instante nos dejamos llevar por ella, le damos complejidad a la acción y al personaje; es decir se maneja una doble información que complementa leer la textualidad del espacio y la temporalidad del lugar. Pertenece a la creación sublime, de lo sentido, de lo reflejado en creaciones de gran potencia. Juega con el tiempo dentro del pensamiento.

“Lo que constituye a la imagen-cristal es la operación más fundamental del tiempo: como el pasado no se constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo, es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado, diferentes uno y otro por naturaleza o, lo que es equivalente, es preciso que desdoble al presente en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado” (Deleuze, 1987, p. 114).

El presente tratado como algo poco durable, no es futuro porque se vive actualmente y no es pasado por que ya fue, con esto quiere decir que, el presente es el tiempo más corto. La acción es del presente, cuando la realizamos es del pasado. Esta acción del pensamiento permite elaborar la idea de que otra creación tiene que ser establecida para perdurar en el tiempo, en lo momentáneo presente y pasado. Los personajes son del presente, pero los sentimientos se hunden en el pasado.

En efecto, por una parte, el origen es la imagen virtual que hará cristalizar un medio actualmente; pero, para la otra imagen, éste debe tener una estructura virtualmente cristalizable, con respecto a la cual el origen cumpla ahora el papel de imagen actual. También aquí lo actual y lo virtual se intercambian en una indiscernibilidad que deja subsistir cada vez la distinción. La imagen-cristal encierra esa búsqueda mutua, ciega y titubeante de la materia y el espíritu: con la imagen cristal se obtiene una creación dentro de la creación.

En los espacios, este tipo de imagen sólo se logra con percepción directa del paso del tiempo en el presente. Está llena de signos, significantes y elementos perceptuales que nos adentra y nos hace caer en lo sublime de la textualidad.

Por eso, en ciertos instantes dentro de las espacialidades se crean algunos lugares, ocurren sensaciones que nos llevan a momentos de reflexión o experiencias que nos marcan y son grabadas en la mente.

Esto es la labor de un diseñador, dejar huella por medio de las sensaciones plasmadas en una creación. Este cambio de plano (como secuencia de temporalidad) en la obra demuestra esa variación de la vida, lo no lineal e irruptivo que se requiere para afrontar la realidad. En el espacio habitable la imagen cristal causa un impacto en el usuario que le permite experimentar diversas relaciones, sensitivo emocional, creando esta sensación del pasado en el presente, generando una nueva imagen tal potencia que es difícil disociar de la anterior, pero que ya es la actual. La creación del diseño espacial debe ser así, no lineal. Debe permitir crear espacialidades internas infinitas, reproduciéndose una y otra vez sin límite, con apertura a la creación de espacialidades dentro de los espaciamentos en un plano infinito.

Un ejemplo de espacialidad infinita, por medio de uso del concepto de inmanencia, lo apreciamos en el cuarto infinito de la artista Yayoi Kusama (Kusama, 2014, p. 59). Que se compone de una espacialidad denominada caja negra, totalmente oscura al interior, con un trayecto o pasarela central en el piso en forma de escuadra, a su alrededor un espejo de agua completa la totalidad del piso. Los cinco planos conformantes del interior se recubren con espejos, logrando el siguiente efecto:

-En un primer instante, uno entra al espacio oscuro y se guía por una pequeña penumbra que es reflejada por el acceso de la puerta.

-En un segundo instante, se ilumina con sutiles puntos de luz led provenientes del techo. Al ser reflejados por los espejos se crea una sensación de infinidad espacial.

-En un tercer instante, la luz cambia sutilmente de color, pasando por diferentes colores, tonalidades e intensidades. En este momento se ha creado una imagen cristal en nuestra mente.

Este es la clase de espacio en el que ahora se muestra el momento y el pensamiento filosófico, actual lleno de textualidades y espacialidades en un lenguaje infinito creando una imagen cristal sutil y sublime en el habitador.



Figura 37. Cuarto infinito de espejos. Yayoi Kusama, exposición *Seeing through lighth. Selections* from the Guggenheim Abu Dabi Collection 2015. En México exposición Yayoi Kusaman en México. Museo Rufino Tamayo. 2014. Fuente: <http://artdistrict.mx/yayoi-kusama-en-el-tamayo/> Consultada 15/11/2015.

A continuación, expongo otro ejemplo de espaciamentos y temporalidades, creando extensiones y lugares en un mismo acontecimiento, bajo una fina textualidad llena de significaciones.

El artista visual François Morellet, que dedica su obra a esta creación de relaciones e interconexiones espaciales en aparentes vacíos, que al ser expresados por medio de instalaciones e iluminaciones nos presentan ese infinito espacial que es capaz de captar la mente humana dentro de sus obras.

En la obra 400 000 cuadros de un anuario telefónico, cada cuadro pertenece a un nombre del directorio telefónico; se va agrupando el color de acuerdo con una disposición de las líneas aleatoriamente. Con esto crea espacialidades que se relacionan unas con otras dentro de la imagen, forma una textualidad de una unidad compuesta por múltiples elementos, pero a su vez, múltiples unidades que se identifican al interior por la agrupación del mismo color.

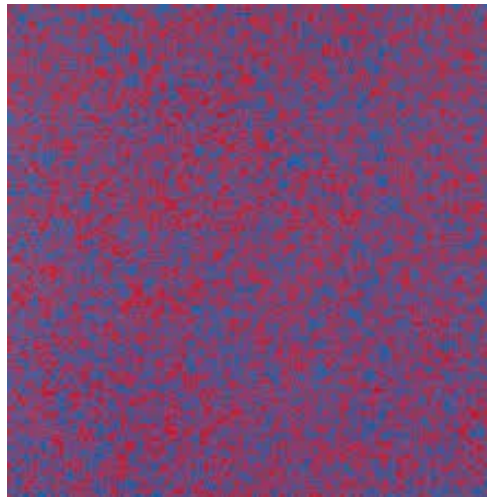


Figura 38. Izquierda: 400.000 *Carrés d'un annuaire de téléphone* 1960. Fuente: MOMA. NY. Fuente: <http://culturebox.francetvinfo.fr/arts/expos/l-esprit-de-suite-l-exposition-du-rigoureux-rigolard-francois-morellet-219665>.

En la otra imagen podemos ver al artista en el interior el interior de un cubo con el mismo cuadro, pero componiendo un ángulo de caras internas, en éste el usuario del directorio puede colocarse dentro, con lo cual, pertenece a la obra, es decir, se transforma en un cuadrado más de la instalación, mostrando la infinidad que surge en la unidad, en un mismo espacio al mismo tiempo.



Figura 39. Derecha: Instalación El cuarto del directorio. F. Morellet enfrente de su trabajo. *Répartition aléatoire de 40 000 carrés suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone, 50 % bleu 50 % rouge*. Fuente: http://www.gazettedrouot.com/static/magazine_ventes_aux_encheres/coeur_des_musees/musee_c_entre_pompidou.html?lang=1 Consultada 30/03/2015.

La exposición de este artista fue presentada en el Centro Pompidou en París, Francia, en 2011, bajo el nombre de *Reinstalaciones*. En ella, mostraba lo mejor de su obra y creaciones espaciales con base en las composiciones, juegos de planos e iluminaciones. Este gran artista crea instalaciones de luz neón, con iluminaciones sombras y penumbras, en espacios aparentemente convencionales y vacíos, con una sucesión de imágenes que permiten al espectador conformar relaciones, espacialidades y temporalidades entre cada disposición de líneas, formando planos virtuales en todas direcciones.

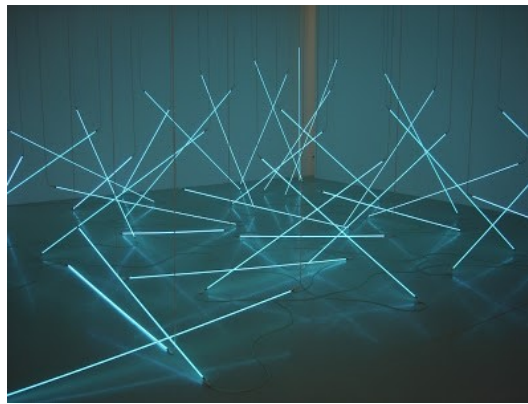


Figura 40. Izquierda: Néon dans l'espace. 1963. F. Morellet.

Figura 41. Derecha: L'Avalanche, 1996. F. Morellet. Fuente:

<http://culturebox.francetvinfo.fr/arts/expos/l-esprit-de-suite-l-exposition-du-rigoureux-rigolard-francois-morellet-219665> Consultada 29/01/2017.

Los espacios vacíos que generan una necesidad e interconexiones entre los delimitantes de dichos planos y los muros, aparentemente están en una colocación ortogonal común, sin embargo, al momento de encender las luces, estos elementos se convierten en diferentes imágenes, relacionados unos con otros; las luces se vuelven el catalizador que permite que estos espacios se revelen ante nuestros ojos.

Los diferentes planos nos indican que no existe la linealidad, sino por el contrario, se crean *intersticios* (Deleuze & Guattari, 1991, p. 39), entre ellos que posibilita el que exista un espaciamento. La percepción crea volúmenes conformados por los diversos planos, formando imágenes, a manera de sólidos arquimedianos, en redes tridimensionales, al prender la luz neón, en un espacio vacío donde aparentemente nada existía, con lo que crea sensaciones de espaciamento dentro de una temporalidad.

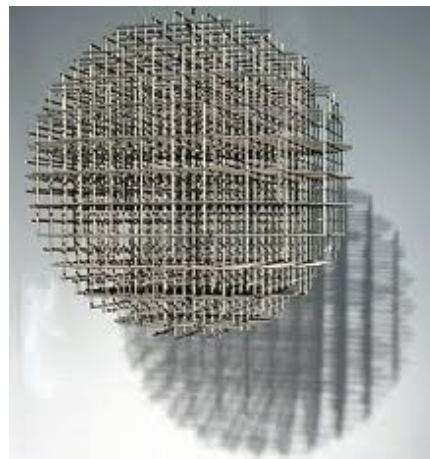


Figura 42. Izquierda : *Tramas 45-135 de neón interferidas*. [1972] (2011) *2 trames 45°-135° de néons interférents*. *Cabane en bois, tubes de néon rouges*, 2 clignoteurs électroniques, commutateur
Figura 43. Derecha_ *Sphère-trame*. 1969 F. (1972). Fuente:
<http://culturebox.francetvinfo.fr/arts/expos/l-esprit-de-suite-l-exposition-du-rigoureux-rigolard-francois-morellet-219665> Consultada el 29/01/2017

El crear espacios por medio de la luz y efecto de las sombras creando juegos aparentes e hiper espacios que no serían posibles viendo el objeto directo, sino en suma con otros compuestos que nos llevan al del plano de inmanencia (Deleuze & Guattari, 1991, p. 39) es la representación de que en el pensamiento se puede crear un espaciamento; la realidad, el espacio y la vivencia se unen en una experiencia.

2.4 Creando el espacio

La manera de habitar en el tiempo y el espacio se expresa en lugares y eventos que producen acontecimientos, y que para ser analizados se consideran como parte de un conjunto en el que se forman *temporalidades y espaciamientos* (Pérez (a), 2014), mismos que son componentes del transcurso de una vida y le permiten al sujeto existir.

2.4.1 La temporalidad

En el caso del tiempo se llama temporalidades al conjunto de instantes que componen un lapso acotado determinado. Esto no es para hacerlo medible sino para hablar del tiempo como una experiencia que aporta una vivencia. La temporalidad en su totalidad está compuesta de muchos instantes que permanecen en la percepción del sujeto en el devenir de su vida.

Este término se utiliza de dos maneras:

1. Cuando queremos expresar la transitoriedad con la que se observan las cosas en la vida. La característica de la temporalidad es la cualidad de lo transitorio, y lo transitorio se caracteriza por sobresalir, especialmente por las condiciones de lo pasajero y de lo efímero.

2. Cuando hablamos de lo efímero lo efímero como una suma de instantes de vida o lapsos mucho mayores que serían en suma una temporalidad. (esta forma es la que se considerará la adecuada para esta investigación).

Es decir, la temporalidad será vista como la suma y relación de instantes en mayor o menor cantidad. Se habla de una transitoriedad como una multiplicidad sin uno, existen dos tipos de temporalidades en el sujeto: las internas y las externas.

Las temporalidades internas son aquellas que el sujeto percibe y posee; éstas pertenecen al territorio de la hermenéutica. Las temporalidades externas son las que establecen una relación con el mundo y los demás habitantes; son regulatorias, pues permiten establecer una condición de comparación con otros sujetos.

La temporalidad la describiremos como la suma de instantes que le permite al sujeto organizar su vida, otorgándole experiencias para así poder regularla.

Con cada temporalidad se refiere a un segmento de vida, a una experiencia adquirida, y es un referente que irá marcando al *sujeto* según Foucault: “está en constante subjetivación (Foucault, 2005). Será un componente de su historia. Las temporalidades cuentan historias de vida y, en un conjunto, la suma de esas temporalidades es la vida del sujeto. Es importante no confundir temporalidad con lapso de tiempo.

El tiempo, visto como una forma de medición no es una temporalidad, pues una experiencia no es medible. En todo caso la medición de un lapso de tiempo, para observar y analizar al sujeto, es parte componente del subconjunto que es la temporalidad, dentro del conjunto espacio-tiempo, más no es el fin de la palabra expresar una medición abstracta y cuantificable mediante números, sino en relación con acciones realizadas en eventos y acontecimientos.

2.4.2 El espaciamiento

Son lugares y extensiones que se crean para el habitar humano. Su característica principal son las relaciones que se dan entre las acciones a desarrollar y generan nuevas acciones en el devenir de la ocupación del espacio y del sujeto. El espaciamiento también puede ser acortado o extendible, es componente de la extensión, en conjunto con los acontecimientos, o reducido a los instantes. Puede ser infinito y es parte de una multiplicidad sin uno de acontecimientos.

El espaciamiento está inscrito en una multiplicidad de factores que lo conforman y permiten que se debele como si fuese una imagen impresa en un papel fotográfico, es decir, capta una imagen precisa de la realidad y la congela en una temporalidad específica. Pero esto no quiere decir que sea la realidad misma, pues se irá transformando una y otra vez de manera infinita dentro de la temporalidad (será entonces un micro segmento de realidad congelada).

Para analizar el espaciamiento podríamos establecer un lapso temporal de acciones y un espacio al que ya le hemos llamado lugar.

El espaciamiento es ese lugar subjetivo donde se mueve el pensamiento, donde se habita mentalmente, y se crea a partir del pensamiento del sujeto. El espaciamiento mental es la parte de su vida donde existe ese movimiento interno de pensamiento, que se desdobra una y otra vez, y que permite al sujeto subsistir el día a día. Fig 44.



Figura 44. Narciso. Caravaggio ³⁸ 1546-48. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini. Roma. Fuente: <http://www.barberinicorsini.org/opera/narciso/> Consultada el 29/01/2017. En México exposición: Leonardo § Rafael § Caravaggio, Una muestra imposible. Centro Nacional de las Artes. CONACULTA. Ciudad de México. 24/03/2015.³⁹

En el espaciamiento físico, habita y envuelve al habitador. Es un lugar donde el habitador se desenvuelve y realiza sus actividades. Por ello, lo modifica a su voluntad, según sus acciones y necesidades, a partir de la influencia de múltiples factores como los económicos, sociales, políticos etc. Los espaciamientos son los lugares donde propiamente vivimos como seres humanos.

El espaciamiento, cuando es creado y proyectado por el hombre, puede tener la característica de ser abierto y poder plegarse (Deleuze, 2014) en el tiempo. Lo ideal sería buscar este espaciamiento para poder expandirse una y otra vez en una sucesión de pliegues espaciales que permitan una multiplicidad continua de espaciamientos.

El espaciamiento debe ser visto como otro lenguaje para contar historias y llegar a esa sutil forma de expresión. Al referirse al Arte Jean-Luc Nancy lo describe de siguiente forma: “Un lenguaje diferente, como otro lenguaje” (2013, p. 56).

³⁸ En la representación Caravaggio logra introducir al espectador en la espacialidad y espaciamiento del pensamiento del Narciso, remitiéndonos una y otra vez en su textualidad. (Leonardo, et al., 2015).

Entonces, ¿el arte de crear espacios no es la arquitectura? Los creadores de espacios deben encontrar, proponer y constituir en el tiempo sus propios lenguajes. Se trata de encontrar las marcas y huellas de realidad, en conjunción, en contacto con la naturaleza del espaciamiento y del sujeto.

El espaciamiento bajo la idea del espacio múltiple aporta continuidad durante la expansión al crear nuevos espaciamientos internos, y generar *apertura* (Agamben, 2002, p. 107) a lugares vivos y espacios de mediación entre ellos. Si entendemos que el tiempo y el lugar no son pasivos, sino activos, entonces poseen una energía que hace que uno modifique al otro, y se modifiquen ambos entre sí, proponiéndose una nueva configuración. Con esto se logra esa expansión infinita del espacio. Hay que espaciar, el espacio.

La *apertura* es potencia ilimitada sólo cuando se tiene que contar una historia. Se abre y se vuelve a cerrar como el obturador de una cámara fotográfica que obtiene una imagen del momento, y lo capta mostrando un segmento de la realidad. Es claro que necesita un telón de fondo y conocimientos previos para poder llevarse a cabo, no surge de la nada. Es necesario tener una teoría previa y establecer una crítica para obtener un nuevo punto de observación para gestar una teoría nueva. La apertura al mundo implica la disposición de dejarse involucrar en lo no conocido, obteniendo la riqueza de otros lugares para proyectar el propio, mismo que ya valorado, se decidirá si se retiene, se transforma o se deja de lado.

En la formación de un conocimiento y en las artes es importante reconocerse como sujeto, conocer los orígenes y cuáles son las aportaciones que se tienen en las áreas a desenvolverse. Cuando se tiene la capacidad de conocer otras maneras de pensar y otros estilos podremos entender un poco mejor los orígenes y sus métodos de aplicación, para así poder aplicar lo que se necesite sin copiar literalmente ese conocimiento. Es la aplicación del conocimiento, no la copia de la técnica. En las artes, cuando la vivencia está emocionalmente más arraigada a nuestro origen al lugar propio, se desarrollará mayor capacidad de implementar la apertura hacia el mundo y la disposición para hacerlo.

Los diseñadores tienen que ser creativos cada vez que realiza un trabajo, buscando la innovación que los hagan *trascender* (Safransky, 2004, p. 8) saliéndose de sí mismos para transitar por otros caminos.

Es importante no confundir la *apertura* con un sistema abierto. Un error muy frecuente es nombrar a lo *abierto* (Agamben, 2002, p. 117) como algo con posibilidad de cambio. Un sistema abierto desde Agamben⁴⁰: “es algo no definido, tan basto por tanto es algo que no se puede concretar” (2002, p. 117), que efectivamente es susceptible a un sinnúmero de cambios no especificados, por lo cual no es algo que tenga una finalidad explícita y mucho menos definida.

Es algo vulnerable y totalmente irrealizable. Es un espacio, abierto como un campo o un sitio como una bodega, un lugar de usos múltiples, donde no hay nada, y cada que se quiere utilizar debe sufrir modificaciones y se tiene que instalar todo. Esa no es la idea de un espacio múltiple.

La condición de lo abierto es que se propongan espacios indefinidos, es decir, que puedan modificarse de acuerdo con las actividades que va a cumplir o a realizar, y que en realidad no posea nada.

La apertura en el espacio múltiple es aquella que permite que los proyectos tengan diferentes posibilidades de usos a través del tiempo, esto no es caer en un sistema abierto indefinido. Existirán ciertos referentes o enclaves que permitirán el uso de éstos para su adaptación. Estos referentes o enclaves establecen límites para poder inscribirnos dentro de un espaciamento.

Hablar de un *límite* (Safransky, 2004, p. 42) es establecer un referente que se puede relacionar con una serie de ideas que admiten cierta agrupación, y que en la relación de unas con otras generan nuevas y de mayor potencia.

No es colocar barreras para limitar en el sentido de frenar un movimiento y acabar con ello, por el contrario, es un punto para permitir un análisis acotado y no confundirse con lo abierto.

⁴⁰Ver capítulo 13 Lo abierto (Agamben, 2002, p. 117).

Los límites en conjunto aportan una serie de delimitaciones o forman conjuntos de ideas a las que queremos conducir por medio de transitoriedades, que conforman una totalidad entendida como como un fin.

Acotar con compuestos o enclaves que, al mismo tiempo, les permitan moverse libremente dentro de una espacialidad resulta es necesario para poder aterrizar las ideas en términos de lo real; hacerlas visibles y factibles ante los ojos de los demás, para pasar de la idea inmaterial acotada y pulida, a la materialidad acertada.

Safransky sugiere que hay que considerar ciertos parámetros para poder entender este *límite*:

- No se elige el lugar que se ocupa, pero se puede establecer un límite para poderlo ocupar y poder aceptarlo.
- Cuando no se establece un límite entendido como una meta a la que se quiere llegar, entonces se cae en el terreno de abstracto y no se avanza.
- Un límite permite concretar ideas, conjuntos y, lo más importante, abre otros parámetros de lo buscado y otras posibilidades de análisis diferentes a las que se tenían.
- Lo ilimitado siempre hay que delimitarlo para hacerlo *real*.
- El límite, más que un punto de terminación de algo es el punto de apertura de muchas otras cosas que pueden venir.

Por ello, se propone la existencia de espacios de apertura que permitan esta multiplicidad de acuerdo con su temporalidad y su espaciamiento. Hay que entender el límite como un generador de ideas y nuevos pensamientos.

La *apertura* es potencia ilimitada de nuevas temporalidades y espaciamientos y los *límites o enclaves* son generadores de ideas.

Entonces, en el espacio múltiple hay que establecer ciertos referentes llamados enclaves que nos servirán como límites para poder establecer un origen sin serlo. Estos enclaves son referidos a las circunstancias que no podemos cambiar del proyecto, empezando por la necesidad de contener acciones humanas como las naturales, y de ellas partir a las sociales. El delimitar nos permitirá saber en qué territorio nos movemos, y hasta dónde podemos afectar y ser afectados por ello.

En el diseño de espacios los enclaves serán los que mantienen una posible relación con el proyecto, para hacerlo variable, pero no totalmente abierto, por el contrario, poseerán apertura a nuevos usos y funciones que se originen con el paso y maduración del proyecto.

Así, ya realizada la proyección, esta nueva propuesta espacial permitirá ser un espacio múltiple, si es un sistema de apertura y evolución.

En cambio, aquellos espacios que sean proyectados por limitantes cerradas serán calificados como un sistema cerrado, limitado, y por tanto no escalable.

El límite en el espacio múltiple es un generador de ideas y pensamientos.

En el siguiente ejemplo, observamos una ruptura con la forma de realizar una pintura. Un artista asume la desgarradura de su tiempo y a traslada en su técnica y representación.

Esta obra de arte realizada en 1952 hasta la actualidad es considerada una de las de mayor apertura de pensamiento. Es la creación de una nueva forma de establecer límites, espacialidades y temporalidades dentro de la pintura. Para entenderlo hay que referenciar al caos y la entropía, como creadora de un nuevo orden. A simple vista podríamos observar líneas que no siguen un aparente patrón o un caos de salpicaduras de diferentes colores, lejos de ser sólo unas manchas desarticuladas, son una propuesta de orden de otra índole.

En la imagen veremos un caos controlado, una nueva propuesta de orden, la expresión de un lenguaje interno muy particular. Figura 45.



Figura. 45. *Convergencia* Pollock, J. (1952). Albright-Knox Art Gallery, Búfalo. E.U.

Fuente: <https://www.albrightknox.org/artworks/k19567-convergence>. Consultada 23/01/2019

El primer enclave o límite está dado por la proporción y forma geométrica del contenedor, el marco del propio cuadro, y cómo dentro de éste se genera un universo, cuya particularidad es crear una temporalidad dada por la observación, generando una espacialidad y a su vez, el espaciamento dentro de la propia obra y las profundidades que tienen su propio orden.

La entropía se podría citar en este caso, dado que la pintura conlleva un orden dentro de sus enclaves. Este es el ejemplo que va más allá de juicios superficiales de lo bueno o malo, lo correcto e incorrecto simplemente el artista rompe el juego de principios orden y cánones establecidos en su temporalidad, mostrándolos de una forma diferente el orden en la pintura, la de su tiempo. Figura 46.



Figura 46. Jackson Pollock pintando, demostrando su técnica ante un fotógrafo. Fuente: <http://www.biography.com/people/jackson-pollock-9443818#synopsis> Consultada 23/01/2019.

Para los fines de construcción del espacio múltiple, los límites serán llamados enclaves, tratados como un generador del proyecto que permita la creación del espacio múltiple, y su multiplicidad en el desarrollo de vida del proyecto.

Al proyectar espacios en la Arquitectura es necesario considerar ciertos enclaves que son los posibles generadores de esa multiplicidad espacial. Estos son los que detonarán las tareas esenciales del trabajo para el cual se proyecta un espacio. Éstos deben cubrir las necesidades durante el arranque del proyecto, lo cual se propone descentrando las funciones y estableciendo nociones de uso del espacio que le signifiquen. No obstante, estos enclaves no son el fin mismo del proyecto, la verdadera riqueza de una propuesta de diseño de espacio múltiple se da al establecer una serie de relaciones entre los enclaves, descentrando las funciones y provocando la generación de transitoriedades entre ellas.

El concepto de *función* (Saldarriaga, 1981, p. 83) que hace parte del discurso moderno de la Arquitectura, es una forma de ver, abstraer y reducir los acontecimientos de una manera cuantificable, para obtener el desarrollo de un método de trabajo o una propuesta conceptual.

Es un reduccionismo que cambia por completo y prioriza la abstracción a una función. Se reduce de un conjunto de acciones múltiples que tiene algo en común, una función rígida y sistematizada, elimina las circunstancias culturales que no permiten observar la relación existente entre las personas, los lugares y los eventos que en ellos suceden. Hablar sólo de funciones como base de un proyecto conduce a que la asignación de actividades múltiples de un acontecimiento o evento se vean limitadas, carentes de expansión y transformación en otras nuevas actividades, según se vayan requiriendo en una temporalidad.

Si lo observamos, desde el punto establecido, habrá que cuidar que las funciones sean descentradas para que no sean en sí mismas un fin, sino una serie de relaciones entre las acciones de unas con otras y se creen acontecimientos. Con esto se van provocando y creando *trayectorias* que van en diferentes sentidos y direcciones, creando *flujos* que permitan esa circulación, fluctuación y movilidad expansiva dentro del proyecto. Esto es crear espacios habitables, pero no rígidos, o determinados bajo un fin específico, sino abiertos al devenir del sujeto o de su sociedad.

Cuando se diseña con funciones específicas como un fin, y persiguiendo sólo ese fin, se pierde la esencia del proyecto, pues se prioriza una función que guiará a todas, las demás. Como un sistema arbóreo. Se plantea cambiar la función específica por espacios sin unidad específica lineal. Sí con unidad, pero no persiguiendo la unidad en sí como fin, sino como una experiencia en el diseño con continuidad. El diseño actualmente, en la mejor de las condiciones, es planteado como *rizomático* (Deleuze, 2003), busca las formas de subsistir sin repetir formulas preestablecidas.

Hay que buscar ir más allá y ofrecer una multiplicidad, pero en un tipo de diseño que siga siendo bajo una secuencia de multilíneas y direcciones.

La multiplicidad sin uno ofrece esa búsqueda de trayectorias y flujos que, sin pertenecer a un origen específico, ofrece resolver las relaciones de las multiplicidades de acciones que se generen. Se trata de ser múltiple, en cierto grado, abierto a las posibilidades futuras. Que ese cambio sea el producto de un *movimiento* que restituye a las obras en su devenir.

Esos espacios se pueden desprender de sí y dejar de ser funciones, para ser más bien nociones que permitan y den paso a un enclave que contenga como parte de su conjunto a la función.

El espaciamiento: espacio de expresión que el sujeto construye con su propia historia, cumpliendo con los enclaves como parte de una multiplicidad sin uno. “Ese otro decir que no es enunciado en un sentido, sino la técnica, la articulación de una composición o de un orden del arte” (Nancy, 2013, p. 64).

Para demostrar que este tipo de textualidades siempre ha sido parte de la discursividad en la producción del hombre, muestro otro ejemplo del uso de ese lenguaje no explícito y la textualidad en la pintura, expresado de la siguiente manera: En siguiente pintura se combina una observación realista de la expresión humana, física y emocional, con profuso suso de la luz lo cual fue inspiración en futuros artistas de la época Barroco. Se han utilizado dos centros o focos para realizar la obra y dos observaciones compartidas, logrando varias perspectivas de análisis.



Figura 47. Medusa Caravaggio. 1597. Galería Uffizi Florencia, Italia. Fuente: <http://www.uffiziflorenzia.com/medusa/> Consultada 23/01/2019. En México exposición: Leonardo § Rafael § Caravaggio, Una muestra imposible. Centro Nacional de las Artes. CONACULTA. Ciudad de México 24/03/2015.

1. Pintada sobre un escudo cóncavo, el artista desea plasmar la vivencia de Prometeo viendo el reflejo de la Medusa antes de cortar su cabeza,
2. Pintando a Medusa sobre este escudo en el momento exacto de ser decapitada, une dos experiencias en una misma acción: la de Prometeo y la de la Medusa, fusionado en la mente del espectador para dar cabida a una tercera imagen.
3. Creando esa una tercera imagen, que es la del espectador, situado en el punto de observación de Prometeo, y:
4. Una cuarta, al representar su autorretrato en la figura principal. Uniendo en cuatro momentos diferentes, y creando un espaciamiento textual en un mismo presente. Con lo cual el autor logra meternos en ese acontecimiento contado por una textualidad, pero transportándonos por medio de las imágenes generadas al interior de la obra misma, y transportándonos al instante donde se da la decapitación de la Gorgona.

El espaciamiento se encuentra abierto a la acción del instante, y al movimiento constante, para contener y encapsular el segmento de vida del habitador en la calidad habitable. Cada sujeto tiene su recorrido y su historia.

El espaciamiento es un lugar de apertura (espaciamiento de apertura), que nos cuenta una historia de otra manera, una no común. Espaciamiento es un componente del espacio múltiple, visto como propuesta y suma de nociones y acciones que debería considerar en gran medida una composición en el arte.

Nancy nos dice: "El arte debe tener la capacidad de descubrir o de crear semejante disposición, cuyas relaciones internas formarán una composición" (2013, p. 65).

Esto es porque el sujeto, usuario y habitador es el que con sus elementos tiene que contar su historia por medio de su espaciamiento. No estableciendo límites precisos, pero sí circunscribiéndose en ellos para relacionarse en el espacio.

De los requerimientos para lograr una espacialidad espaciada se pueden nombrar el no establecer:

- Límites*
- Funciones*
- Finalidad*
- Unidad*

No diseñar con finalidad. Descentrarse de sí, para ser más, en transformación y potencia. Provocar espacios mentalmente indefinidos que permitan esa infinidad de uso, no vinculados directo a un fin. Obtener una guía por caminos, que arrojen enclaves, sin embargo, no es el fin mismo llevarlos a la unidad.

El arquitecto diseña con un sentido directo, con una serie de condiciones y requerimientos que van dirigidos en una sola dirección, la mayoría de las veces se olvidan de que la unidireccionalidad es la manera de hacer un proyecto estático. Hay que provocar descentramientos el programa arquitectónico para explorar las relaciones que están ocultas en él.

Un ejemplo de esta rigidez en la Arquitectura es “El programa arquitectónico”, una herencia del Funcionalismo que nos establece, cómo hacer una lista de funciones a cumplir dentro de un local a diseñar. Por medio de diagramas de funcionamiento que muestran las relaciones directas entre unos y otros, ordenados en un sistema arbóreo según su jerarquía.

Un programa sigue una línea, un espaciamento sigue flujos y trayectorias. Adiós al fin último del espacio, lo deseable es: *la búsqueda, la relación y multiplicidad del espacio*, un lugar en el que se pueda multiplicar, reconstruir y reactivar. Esto, en la más abstracta y pura técnica es muestra la forma más rígida en que se puede realizar un el proyecto.

Desde este tipo de pensamiento deformado, el diagrama de funcionamiento será la solución de la planta arquitectónica, y por tanto la forma que ésta deba adquirir en la máxima dureza expresada y hecha técnica. Por tanto, es rígido pues se olvida de todos esos intersticios que se pueden dar entre las funciones, el programa se convierte en fin último. La palabra programa significa y es entendida como: el anticipo, de lo que se planea realizar en algún ámbito o circunstancia, el programa arquitectónico es la meta a cumplir. El programa arquitectónico técnico es contrario a lo que la Arquitectura busca, cuando lo importante, es el sentido de la relación de nociones, no como el fin mismo del discurso o proyección. “Lo más importante de un espacio arquitectónico: es lo que no contiene el programa arquitectónico.”

Francisco Serrano

Hay que priorizar la exploración de acuerdo a sus nociones y establecer enclaves. Si se establecen enclaves y se propone priorizar las relaciones que existen entre unos y otros, se pueden lograr espacios susceptibles de diferentes disposiciones, trayectorias y relaciones entre las acciones y sus flujos.

Como ejemplo de apertura aplicada al espacio, pensemos en la *planta libre*, tan común en las décadas de los años treinta y cuarenta. Era una propuesta innovadora que permitía lograr esa adaptabilidad o esa maleabilidad espacial, bajo ciertos referentes o enclaves para poder establecer la realización de diversas actividades.

El problema surgió cuando se comenzaron a crear proyectos donde no se tenía uso preestablecido, o la menor idea de lo que se pretendía realizar con él; así se comenzó una producción de edificaciones que se convirtieron en evolutivos vistosos, pero totalmente imprácticos al interior, por estar vacíos, y rígidos en su capacidad de adaptación espacial.

Por el contrario, la creación de lugares sin importar el exterior, y aislando al interior de todo discurso previo también se convirtió en otro problema de desapego, pues al interior de un edificio podemos encontrar espacios que no corresponden a una lógica espacial y estructural, y que niegan al exterior. Esa es una aplicación del interiorismo mal empleado.

Un ejemplo a nivel temporalidad media y espaciamiento a nivel urbano sería la creación de ciudades. Presento dos ejemplos al respecto: Shanghái, República de China, y Singapur, República de Singapur.

La ciudad de Shanghái fue concebida para suplir las necesidades comerciales y económicas de Hong Kong, pensando que no sería devuelto por el Reino Unido en el tiempo establecido por los tratados comerciales.

Esto obligó a que los urbanistas idearan una Megápolis que sería el modelo de muchas otras ciudades chinas en el futuro. Se crea una ciudad con posibilidades de crecimiento, multiplicado en los diversos usos propuestos. Con la remodelación de la ciudad, se plantó modificar 98% de la ciudad actual para diversos usos, teniendo en consideración los actuales, pensando también en las nuevas posibilidades que puedan presentarse de acuerdo con el crecimiento de la ciudad que se esperaba sea la nueva capital de comercio de Asia.



Figura 48. Izquierda: Vista panorámica del centro de comercio. Fuente: <http://www.gensler.com/offices/shanghai>. Consultada el 29/01/2017

Figura 49. Derecha Maqueta del proyecto de la Ciudad Shanghai. Interior del museo de urbanismo Shanghai. China. Fuente: Fotografía César Herrera. 2008.

La ciudad tenía tres principios para su creación:

- I. Ser sede de la capital comercial de Asia y el Mundo, tanto en espacios de oficinas como en espacios comerciales y de transferencias de productos a puertos.
- II. Ser un punto de atracción turística, a través del comercio, y como generador de economía a partir del comercio y
- III. Convertirse la experiencia y vida de sus habitantes bajo premisa del lema: “Mejor ciudad, Mejor calidad de vida”.

Esta ciudad fue planeada con vacíos urbanos, que serían determinados, en el futuro por el uso requerido, a tal grado que para la Expo Mundial 2008, Shanghai, desde su proyección múltiple, ya contaba con áreas suficientes para llevar a cabo el evento dentro del área de la ciudad. Al terminar la feria mundial y exposición, se desmontaron los pabellones de los países invitados, y las áreas se convirtieron, en gran parte en zonas verdes y de recreación; otra parte fue destinada al uso habitacional complementario.

En este macro espaciamiento podemos observar que se aplicó el concepto de apertura, creando diferentes espaciamientos para atender las diferentes necesidades de operación de la ciudad; con zonas de infraestructura (4 aeropuertos, puertos marítimos de altura y redes carreteras), áreas financieras, áreas comerciales, y áreas habitacionales con grandes extensiones de áreas verdes.

Con la creación de puertos de altura, aeropuertos, centro económico y centros habitacionales de diversificación múltiple, la ciudad se convirtió en una especie de *transformer*, con apertura a los requerimientos, tanto de crecimiento, como de disminución de habitantes que puedan llegar a tener en el futuro.

Se crearon diferentes tipos de núcleos urbanos que se entrelazan como una multiplicidad, con espaciamentos vacíos, pensados intencionalmente para suministrar en un futuro, los lugares que los habitantes requieran. Claro está que los centros están poblados, pero cuentan aún la con capacidad de multiplicarse dentro de sí mismos para futuros usos. Esta ciudad está habitada por 20 millones de habitantes en la actualidad, y su proyección es de 140 millones de habitantes para el 2030. Si bien es cierto que esta ciudad responde a un poder económico, que ha puesto en jaque a las economías mundiales, el objetivo es claro y cumplido: En una problemática global, abre nuevas posibilidades de transformación desde la necesidad local.

Contrariamente a la apertura existe el sistema cerrado, que es proyectado con tal rigidez, que incluso antes de su materialización total, prácticamente ya está superado por las circunstancias y la velocidad del desarrollo, por tanto, nace obsoleto. En la arquitectura existen limitantes en la proyección que conducen a sistemas cerrados, con la cual fracasan los proyectos muy rápidamente, incluso en tiempo record, muchos antes de completarse, ya son obsoletos a sus verdaderas circunstancias. El Arq. Rem Koolhaas lo define como: “arquitecturas que nacen muertas”⁴¹ (Koolhaas, 2014, p. 70).

El otro ejemplo es la ciudad de Singapur, misma que en su plan urbano de 1990-2000, establece el crecimiento de la urbe de una manera tradicional, sin considerar las múltiples circunstancias que afectan al mercado asiático, como la explosión económica de China, llamada el tigre de Asia China, cuyos excedentes de producción de miles de artículos harían que creciera económicamente de una forma exponencial, y que aparentemente no detonaba en épocas anteriores.

⁴¹ Dentro del análisis del capítulo 4, *Espacios Basura*. (Koolhaas, 2014, pp. 70-109).

La ciudad fue pensada como centro urbano de negocios y áreas habitacionales para determinado número de habitantes: sin embargo, antes de ser concluida ya se encontraba excedida debido a la emigración de personas que buscaban en la ciudad la forma de hacer negocios y exportaciones. Esto trajo carencia de servicios e infraestructura por carencia de servicios e infraestructura, por la falta de previsión y asimilación del momento por el que pasaba la economía del país. Tomando las palabras de Rem Koolhaas: “*esta ciudad nació muerta*”, pues se cerró a si misma antes de poder ver la luz. Esto, teóricamente, sería un espacio muerto antes de realizarse.



Figura 50. Vista panorámica de la Ciudad de Singapur, Fuente: http://es.123rf.com/profile_iwansntu. consultada el 12/02/2019.

En contra ejemplo, y casi por los mismos años, se realizó la proyección de una megápolis como Shangháí para abastecer la necesidad urbana y comercial como principal fuente generadora y delimitadora de la ciudad.

2.4.3 La Interpelación

La *interpelación* (Butler, 2009, p. 21) es una relación entre dos fuerzas contrarias, que se ven influenciadas por diferentes factores para obtener una postura, que está en contraposición de la postura original. La interpelación nunca te deja dar en el blanco, dicho de manera coloquial. En sí mismo es el deslizamiento y una diseminación interpolar. Siempre va acompañada de ese “desvío”, de esa intención o dirección original. Para los efectos de este estudio será vista como:

-Dicotomía -Causa efecto -Dualista

Es una dicotomía, una relación causa-efecto; un efecto dualista de dos maneras de pensar que arrojan un resultado no esperado, y que al aparecer ambos en puntos contrarios hacen surgir un tercero.

La interpelación siempre es una conexión entre los dos puntos universal y particular, que por muy distantes que parezcan tienen un nexo entre ambas fuerzas que estará en esa conexión de origen contrario. Fig. 51.

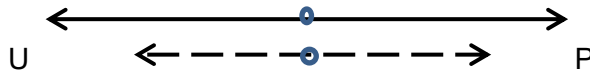


Figura 51. Dos fuerzas opuestas en una línea como nexo en común. Elaboración propia.

A este punto se le podría llamar fulcro tomado de la física, ya que es donde cambia esa mediación. Establece una resolución posible en las contradicciones, estableciendo una distancia entre el universal y particular; esta distancia es a lo que le llamaremos *interpelación*. Figura 52.

Es el alma, el cuerpo y el todo, es la esencia pura de la idea realizable, en ella se contiene la solución posible a un problema. Es un todo compuesto por las partes, y el contenido entre las partes es de mayor importancia. Nos sirve para colocar en tensión dos elementos.



Figura 52. La interpelación como conexión en una búsqueda de la aparente solución. Elaboración propia.

Se debe especificar que entre las dos partes el universal (U) y el particular (P) no hay una relación cordial, no es un intercambio amable, sino por el contrario, es: poner en tensión dos elementos.

Plano Vertical

Plano Horizontal

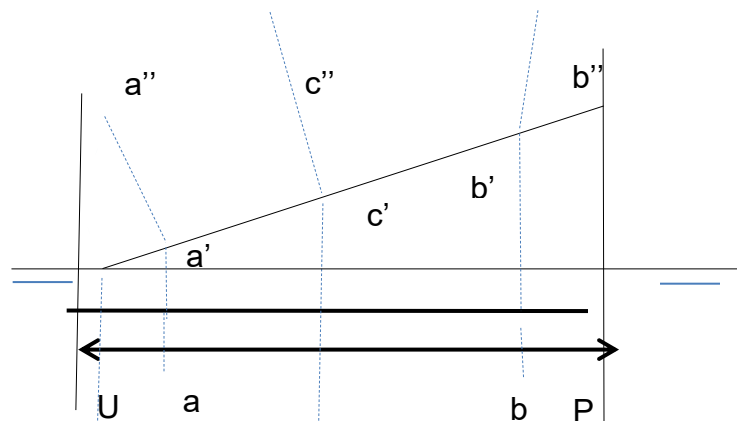


Figura 53. Plano de representación de la interpelación. Elaboración propia.

En esta tensión se obtiene una fuerza resultante que atraviesa, transgrede, desgarrar y perfora el verdadero sentido de ambas. Se propone para encontrar la solución que transgrede a ambos y toma de ambos, es ese contenido desgarrador para mediar.

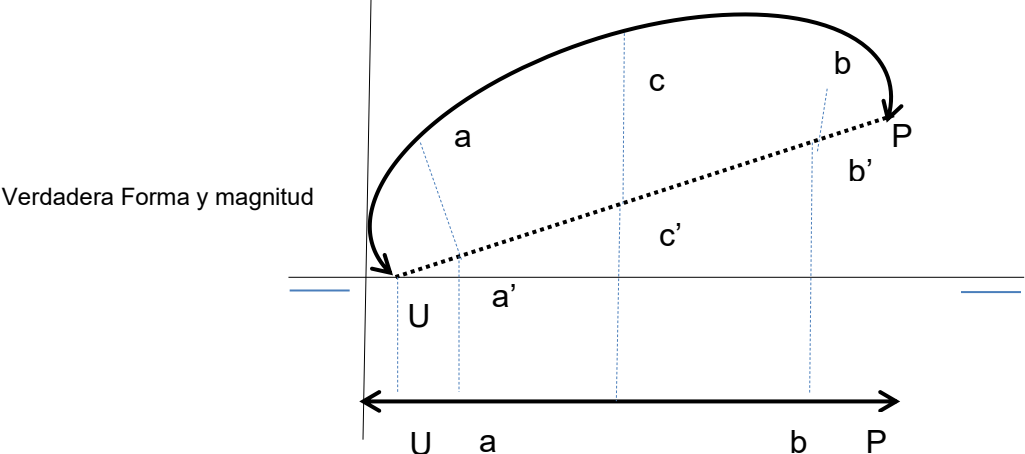


Figura 54. Verdadera forma y Magnitud. Elaboración propia.

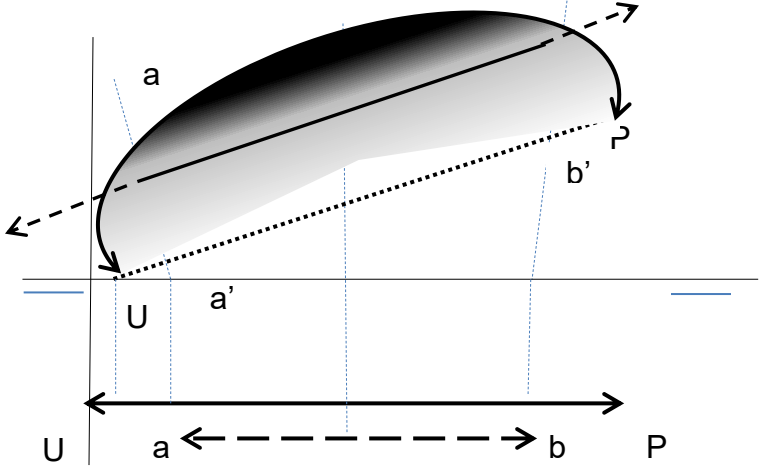


Figura 55. Contenido, forma, magnitud y continuidad de la Interpelación. Elaboración propia.

Cualquier lado al que la línea se dirija va a trascender, a perforar una conexión que va más allá del otro extremo, y que existe en ambos extremos. Cuando en un extremo existe una respuesta o necesidad nueva en el contra paralelo se genera una nueva respuesta igual de transgresora y desgarradora. Este transgredir es todo menos dulce y amable. Pues es una exigencia, que demanda dolor en ambos extremos, y es desestabilizadora de lo cotidiano. Son, en conjunto, un campo de tensión de fuerzas en oposición. Se crea un campo de tensión que no se controla.

En la creación del espacio arquitectónico esta interpelación se da entre los diseñadores de espacios y las necesidades del cliente.

Por tanto, la espacialidad es un campo de tensión no controlado. Por eso, el sujeto trata de fundar lugares en un espacio o extensión imposible de domesticar, lo hace para asirse a algo y tratar de explicarse a sí mismo que está vivo. El espacio no se deja dominar, por eso el sujeto tiene que apropiarse de él de otra manera.

Es usuario que debe sentir en el espacio y hacer que se adapte a él, con las condiciones que él requiera. Pero en realidad esta interpelación es esa distancia que hay entre las ideas y necesidades; así como, que tan alejada se encuentra la propuesta del artista, entre la realidad y proyectada la realidad construida. Para explicar esto utilizaré un término del francés:

En francés existe el término '*ecart*' para describir siempre esa distancia que existe entre la idea y la realización. En lenguaje coloquial diríamos que es esa brecha, pero en realidad se refiere a todo lo que contiene al interior la separación, más que a la distancia en medida.

Esta distancia donde se encuentra la intención original y el resultado es la que contiene el verdadero sentido de la creación, la intención y la idea. Lo que se obtiene como resultado es lo que interpretan los usuarios, pero nunca la verdadera intención del artista. Es similar al deseo como concepto, visto como ese recorrido al que nos lleva, y no el fin mismo. Es esa descripción del apetito, del instinto, de la huella, de lo perseguido y su recorrido como experiencia, más no como fin.

Un acto fallido permanente se produce desde el momento en que hay alguien o a quién atender una solicitud petición de una obra arquitectónica; la figura del otro se desviaría del creador mismo. Ese es el problema del artista que crea para otros y aun para sí mismo. Donde nunca se estará cerca para estar *lejos de sí* (Rosset, 2007).

Todo ello en tanto exista el creador, porque una vez muerto, se interpretará con referentes, pero lejos de la realidad con la que realmente fue creada la obra.

En la obra artística, la verdadera intención del artista que es transgredir en su tiempo y espacio se logra sólo por momentos, es ese acertar por fragmentos lo que permiten que esa obra describa un momento de su época.

En la Arquitectura es juntar contradicciones o disolver contraposiciones con base en una necesidad. El arquitecto es un mediador de las necesidades humanas, donde el habitador y usuario es el verdadero poseedor de la necesidad real (la suya), en tanto exista requerimiento que se deba resolver. Por tanto, el diseñador de espacios debería estar a disposición de la búsqueda de esa solución para su cliente, y no anteponer su propia disposición bajo el criterio de preponderancia de la mente creadora artística. He ahí el fracaso de las obras que buscan satisfacer a los arquitectos y a los fines comerciales, y no a las verdaderas necesidades.

Las mediaciones se pueden dar en la redefinición de roles, al mostrar los recursos al cliente; el arquitecto debe ser una guía del proyecto y garante del mismo en un lapso de tiempo, no para siempre. Esto es, para que el cliente tenga una idea del camino que seguirá el proceso de construcción de su proyecto y la construcción de su obra.

Durante este proceso se mueve a tanteo o se redefinen los roles, tanto del cliente como del arquitecto, y se da esta interpelación entre los dos para obtener una salida al problema, no necesariamente la correcta, de acuerdo con cada punto de vista, pero será la más adecuada en su funcionamiento cuando exista por ambas partes ambas partes diálogo y comprensión. Una vez redefinida la idea, se redefinen también los roles cliente y arquitecto. Cabe destacar que ninguno tiene todavía una idea clara del proyecto, es decir, con las ideas que van surgiendo entre la proyección y la comunicación, éste se va definiendo cada vez más, pero también va modificándose, aún sin mencionar las cuestiones económicas, sociales y políticas.

En conclusión, ninguna de las dos partes tiene una idea clara de cómo va a terminar el proyecto, pero la interpelación es esa línea que los atraviesa a los dos para definirlo en favor de un resultado adecuado. La interpelación entonces puede ser vista como un motor en una situación de aprendizaje para ambos.

Este es el uso de la interpelación en el proceso de creación de la obra arquitectónica, y pensando como espacio múltiple, con mayor razón, pues de esa forma se sabe cómo puedo hacer de un espacio, uno múltiple. Será entonces el punto donde se defina una idea básica a desarrollarse y transformarse, según las contingencias que se presenten en ambos lados, cliente y arquitecto. En este punto se define la idea básica del espacio múltiple, siempre que permita su constante devenir por medio de los enclaves que le darán carácter a la obra.

La interpelación en el proceso de diseño arquitectónico funge como la línea que atraviesa a ambas partes, la del usuario y la del arquitecto, y donde hay un constante ir y venir de ideas. Esta línea más allá de ser mediadora es una transversalidad que arroja una resultante llamada proyecto arquitectónico.

Es importante entender que, así como en una célula, que puede ser engendradora de vida, también tiene una condición permeable con una entrada y una salida para el intercambio de nutrientes y eliminación de desechos. Este movimiento de intercambio permanente para la subsistencia; en el proceso creativo produce en el interior una lluvia de conceptos e ideas, y es lo que le permite expandir su espectro para seguir produciendo. La interpelación se entiende como las circunstancias que nutren a la arquitectura de:

- Circunstancias
- Un espacio
- Una extensión
- Una demanda
- Una solución.

No es la adaptación del creativo en el espacio, es el creativo quien perfora y trata de penetrar esa demanda pasiva, con una serie de requerimientos para producir una solución que, muchas veces, no está en sus manos, sin embargo, tiene que proponerla. El espacio establecido en donde él se encuentra, no se deja domesticar, por eso tiene cambios constantes. Se compone de la materialidad y espiritualidad de la idea. El usuario tendrá su propia versión, su idea, su economía.

Quizá al término del proceso verá que no se acerca ni un poco a su idea original, pero que sí tendrá rasgos de lo que él quería.

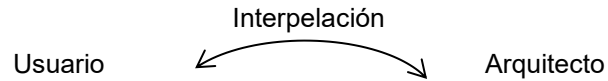


Figura 56. La interpelación como mediación entre tensiones. Elaboración propia.

El arquitecto atraviesa la idea cuando le surge la demanda; en la interpelación intervienen circunstancias que no se pueden prever y que pueden presentarse desde el origen hasta el último momento. Es un conflicto de antinomias que se busca dar solución, para obtener un resultado que a ambas partes les favorezca, aunque parezca en ocasiones que el resultado está de eso.

En los concursos, las obras arquitectónicas, se favorece a la que es más cercana a las necesidades de las personas que están a cargo del consumo, ya sea por motivos económicos, tendencias artísticas, favoritismo, etc. La obra privada se orienta mayormente (directamente pedida por el cliente) a considerar las circunstancias que el cliente proponga, por tanto, las circunstancias del proyecto a realizar son las que entrarán en juego para obtener la resultante. Para ambos polos el resultado es inesperado, aunque solicitado bajo ciertas normas o condiciones particulares, estas pueden modificarse incluso antes de iniciado el proyecto. Sin la interpelación no existirá obra alguna.

2.5 Relaciones espacio temporales

Las relaciones espacio temporales son aquéllas que permiten la transformación del espacio continuamente, son los detonadores de un nuevo destino del espacio en cada situación particular, las opciones son infinitas, pero el resultado es una combinación de estas y que genera el acontecimiento.

Cada uno de sus componentes es tan importante como los demás, y se van generando otros, creando así una multiplicidad que genera la relación espacio-temporal como la suma de un todo. La intensidad de cada una de éstas permite obtener un resultado que va produciendo otros nuevos espacios, estableciendo así un ciclo que no tiene fin, pero que se puede analizar en cortes históricos de acuerdo con momento que se requiera para determinar su duración.

Partiendo de una totalidad de momentos, o cortes donde el espacio ha sido intervenido y transformando, obtenemos un conjunto.

Las relaciones espacio-temporales están dadas por tres diferentes tipos de factores, a esta totalidad y su continuidad con el devenir le llamaremos espacio múltiple.



Figura 57. Las relaciones espacio-temporales y su interacción para crear el espacio actual. Elaboración propia.

2.5.1 Factores establecidos

Los factores establecidos son todos aquellos aspectos que vienen del origen, ya sean de orden social o conformación física. No los podemos omitir al realizar una intervención en un espacio. Son las bases con las que contamos para comenzar a proyectar. La mayoría de las veces son consideraciones que no podemos pasar por alto, pues son el verdadero impulso para innovar un proyecto, haciéndolo de manera diferente a lo ya realizado. Pueden estar legislados o no, pero su principal característica es que existen y están en evidencia ante la población.

Determinantes. Son todos aquellos factores que intervienen directamente y dictan qué es lo que se establece como permitido o no permitido. Existe la posibilidad de que se vean como limitantes, pero a su vez, son detonantes para la imaginación y exploración de nuevos caminos en el diseño. Un factor determinante puede ser de orden social, legislativo o poblacional.

También pueden establecerse desde el orden físico o zonal, así como ser de uso corriente, es decir, la población comienza a realizarlo espontáneamente, y después lo vuelve una función determinante y necesaria en el espacio.

Condiciones físicas. Son aquéllas que el espacio presenta de manera material: descripción geográfica, topográfica, climática, etc.; así como el estado en el que se encuentran con el uso actual del espacio para ser transformado. La condición física es algo que con el tiempo va cambiando, pero presenta un eje principal de lo que el espacio es en ese momento. Ya sea que se encuentre en estado natural o que ya haya sido intervenido.

El verdadero diseño está en considerar todos aquellos factores del entorno dentro del proyecto de diseño, para explotarlo al máximo. Con ello, tendremos espacios que estén proyectados para cada situación particular y lugar físico, sin la necesidad de alterar tanto el entorno.

Necesidades. Este es el punto que da estructura a la verdadera propuesta de diseño, pues al realizar la intervención de un espacio, debemos conocer cuáles son las necesidades primordiales del usuario, y entender el funcionamiento en toda la parte inmaterial que de ella emana, con el fin de tener conocimiento y entendimiento de qué es lo que la sociedad está requiriendo en realidad, y cuáles son las maneras de proponer con innovación una solución a las necesidades actuales. Puesto que las necesidades van cambiando con el tiempo, se va complejizando la manera de proponer soluciones.

En este punto es muy importante entender para qué es el espacio que nos están requiriendo; entender su función y comenzar a proyectar de acuerdo a un entendimiento lógico de la situación a resolver. No debemos olvidar que el gran error del Funcionalismo es proyectar de acuerdo a una función, olvidándose del sujeto como habitador y su interacción con el espacio.

2.5.2 Factores de cambio intervinientes

Este tipo de factores son aquellos que se van generando en el transcurso del existir y tienen la capacidad de cambiar el rumbo. Son aquellas circunstancias que, de acuerdo al tiempo social que se esté viviendo, intervienen en la configuración de una extensión en su tiempo requerido.

Se les denomina intervinientes porque intervienen sobre los factores determinantes y modifican el resultado. Estos factores pueden ser de origen social, político o tecnológico. Permiten el desarrollo y cambio hacia una mejor disposición.

Contingencias sociales. Las sociedades se conforman de acuerdo con usos y costumbres que, por lo regular, tienden a formar patrones establecidos y a determinar funciones en los espacios, pero cuando viene un cambio y existen necesidades que cubrir de manera inmediata por una emergencia, ya sea de orden natural o social, se requiere un cambio en esta función. A esto le llamaremos contingencia social.

Para esto, hay que entender que el poder lo mantienen los estados y las confederaciones; la humanidad carece de cualquier forma de poder. En un mundo dado, un sujeto tiene que aprender a moverse dentro del sistema, y a partir de su ocupación puede ir modificando pequeñas cosas que harán su vida más llevadera. Aunque en el fondo pocos son los que realmente alcanzan a provocar un cambio radical en el sistema, sin caer nuevamente en otro sistema, igual o peor, del que formaban parte. Las consecuencias las soportan los débiles y la toma de decisiones recae en los fuertes.

Políticas. Las políticas de cada sociedad dictan el uso y la apropiación del espacio para un fin específico, éstas pueden variar de acuerdo a las necesidades de cada grupo social. Pero también pueden modificarse en una función generada, ya sea por requerimiento o por necesidad.

Las políticas deberían tener la visión de aportar beneficio en cuanto al uso del espacio para los individuos, pero la mayoría de las veces ocurre lo contrario. Por falta de visión de los gobernantes, se limita la explotación adecuada del espacio y se aprueban leyes que impiden el aprovechamiento del mismo.

Ya sean reglamentos, cartas urbanas, usos de suelo, etc.; provocando con ello que los espacios sean invadidos o subutilizados de manera irregular. Esto es por la falta de entendimiento acerca del tema por parte de los gobernantes, situación que genera grandes problemas de uso y aprovechamientos espaciales.

Tecnológicas. La tecnología juega un papel primordial en la conformación del espacio, puesto que de acuerdo a como se van apreciando nuevas formas de realizar diseños espaciales, se van complejizando y obteniendo nuevos retos. Los factores tecnológicos son posibles gracias a las ciencias. Conforme avanza la tecnología, el diseño de espacios se abre también a una nueva manera de ver y entender el espacio ya existente, puesto que al analizar el espacio se generan nuevas incógnitas por resolver. Es decir, la tecnología nos permite ver el espacio de manera diferente para un mayor entendimiento.

2.5.3 Factores de uso

Los factores de uso son aquéllos que nos muestran la función y el estado actual en el que se encuentran dentro del espacio. Pueden ser, desde la concepción del espacio, los mismos o pueden ir variando con el tiempo. Estos factores son el verdadero uso que las personas dan al espacio, no importa si el espacio fue proyectado para otra función, las necesidades en ese momento y las soluciones que la población encuentra son el resultado de estos factores. Un buen diseñador puede proponer y resolver los factores de uso previniendo nuevos usos en el futuro para el mismo espacio, pero la realidad es que sus usuarios son lo que dictarán el movimiento hacia donde tiende el uso del espacio.

Instituidos. Son las normas y reglas bajo las que funciona un espacio conformado, que tiene un uso específico y está en función del mismo, y que al mismo tiempo a generando su operación y movimiento interno.

Instituyentes. Son los cambios en la función del espacio, según el tiempo que se esté viviendo, y donde poco a poco se va modificando la función original, obteniendo una variación del uso planteado. Esta nueva función permite que el espacio sea evolutivo, y es donde se muestra con mayor fuerza el espacio múltiple y su transformación con relación a su espacio temporal.

2.6 El espacio activo

El resultado de la multiplicidad con sus diferentes variantes en un momento específico o corte temporal, es el que nos proporciona la visión de tener un segmento de realidad en el espacio, al cual le llamaremos *espacio actual*.⁴²

El *espacio activo* es un segmento de conformación que se ubica dentro de la multiplicidad infinita del espacio múltiple. A nivel humano, es el momento en el que estamos viviendo, y transformando un espacio en un segmento de tiempo, es esta duración y muestra de la realidad del momento.

En posición contraria al espacio actual, se presenta el espacio virtual, que es aquél que podría llegar a ser, con un infinito número de posibilidades, de las cuales solamente una, en un breve momento y con una duración, será modificada, presentada como espacio actual. En cuanto sea necesario transformarse, nuevamente el espacio virtual se presentará por un breve instante y se tornará real otra vez. Es contradictorio que el espacio pueda ser tan ilimitado e infinito en el número de configuraciones que lo forman durante toda la duración, pero es, al momento de ser modificado, cuando en un breve instante se abre ese universo de posibilidades y se cierre a una sola.

El espacio activo, entendido como el espacio que se ocupa, es un vacío activo, pero ¿cómo interpela al tiempo? Esto se da cuando va transformándose en esa serie de acciones que el usuario realiza, requiere, inventa y renueva en cada temporalidad vivida en ese espacio. La suma y relación de todo esto lo convierte en un lugar con temporalidades específicas, volviéndolas acontecimientos. Con estos acontecimientos, crea la ilusión de que está alcanzando la línea del tiempo, y establece hitos en su experiencia y puntos de ubicación en su existencia, lo que le permite sentir que no vive desfasado o en vano. Es una defensa ante la línea infinita e incomprensible del tiempo. Entonces la producción de lugares y espacios, la creación de temporalidades es algo que al sujeto le permite asirse momentáneamente de ese infinito que le rodea, le precede y le supera.

⁴² Concepto mencionado por el Dr. Pérez Cortés, en el seminario de investigación, 30/08/2015. Seminario de investigación IX. UAM-XOCHIMILCO. Concepto en investigación.

El crear arquitectura es crear referentes de esas temporalidades, y poder contar historias de lo que ha existido, mismas que se irán modificando una y otra vez con el paso de otras temporalidades.

Esto le permite tener conexiones con la dinámica de la vida social, ya que el sujeto no puede controlar la temporalidad. Es la temporalidad de un ser con dinámica de vida propia que busca llegar a otro ser. Es en otros, en los que sí puede acceder por momentos y conectar por un instante. Estos son ejemplos muy contados, se pueden observar, sobre todo, en la obra artística.

Esta es una búsqueda humana por establecer una conexión con los otros. Es tan breve como efímera, pero tan potente que es una búsqueda constante en el sujeto. En donde palpamos lo divino, llegamos a coincidir con el momento de la vida, es un acontecimiento perfecto. Y el contraste con lo cotidiano hace que se genere esa potencia de búsqueda intrínseca. Este momento es tan fuerte que nos hace existir en pro de su búsqueda, ya sea en las relaciones humanas o en la creación de obras artísticas. Es el impulso creador que libera al ser.

El ser diferente de los otros es dotar de características únicas a mi ser para que esa existencia sea siempre a mi favor. El sobresalir es parte de un amor propio que tienen las personas, en cualquier ámbito. En el creador se expresa con mayor intensidad, pues él busca innovar constantemente y construirse dentro de esta creación misma que es su obra.

2.6.1 Lo activo, habitar y la habitabilidad

“Habito Yo, Habitas Tú, Habitamos Todos. Siempre”

Carlos González Lobo⁴³

El hombre en su accionar busca y crea herramientas que le simplifiquen las tareas para que puedan ser llevadas a cabo. Se identifica como un “hacedor de herramientas”. Herramientas tanto de carácter intelectual de pensamiento, como físicas, que le ayudarán a resolver problemáticas específicas. Dichas herramientas son *objetos* (Rámirez, 2004, p. 20) de todo tipo, entendidas como la producción de un diseño llevado a lo material.

⁴³Citando a GONZÁLEZ C. (2009). Seminario Arquitectura Latinoamericana Contemporánea, Posgrado de Arquitectura. UNAM México. 23/03/2010.

Los objetos desde Ramírez, los podemos clasificar en tres términos:

- Herramientas o instrumentos
- Objetos corporales
- Objetos arquitectónicos (2004, p. 20)

Las herramientas o instrumentos son aquellos que utilizamos, generalmente con las manos, y que requieren de una habilidad y control motriz desarrollado, como ejemplo: Lápices, cinceles, martillos, etc.

Los objetos corporales son los que ayudan al desarrollo de otro tipo de actividades en las cuales físicamente el cuerpo necesita una postura determinada: sillas, mesas, camas. Este tipo de objetos tendrán una posición con respecto a nuestro cuerpo, como adelante, atrás.

Los objetos arquitectónicos (Rámirez, 2004, p. 20), Nos envuelven y nosotros nos convertimos en lo que contienen, principalmente porque han sido hechos para contenernos. Son objetos que penetramos para habitarlos, es lógico pensar que son contenedores de los otros dos tipos de objetos.

El habitar es algo que hacen los seres vivos; en un espacio, es el estar dentro de él, introducirse, alojarse, tener la residencia en un sitio fijo. En todo momento habitamos, y esto se convierte en una necesidad, la característica de estos objetos es *la habitabilidad*.

La habitabilidad (Rámirez, 2004, p. 22). Es la parte de esta disciplina arquitectónica dedicada a asegurar las condiciones mínimas de salud y confort en los edificios.

En especial, la habitabilidad se ocupa de las características del ser, además de las técnicas del aislamiento térmico y acústico, así como de la salubridad.

El espacio físico en el planeta tierra, generalmente es habitable, aunque son distintos niveles de habitabilidad, en función de la frecuencia y la duración de nuestro contacto con ellos. Un campo abierto tiene un grado de habitabilidad menor que un espacio arquitectónico. En todo momento yo habito; el dejar de habitar, significa la muerte.

Habitar (Rámirez, 2004, p. 22) es vivir, vivir en el espacio, donde el ser desarrolla sus actividades con plenitud y comodidad.

Aquí, más allá de la función del espacio que debe darse, se está reflejando lo que soy dentro del espacio con mis acciones particulares en él.

Yo soy el espacio que habito, el habitar es el punto de origen de toda actividad. Por tanto, cada espacio, pensado como objeto para alcanzar la calidad de habitabilidad, debe tener la esencia de su habitador, ser un lugar, tan marcado que se pueda identificar en él, como el gran cobijo que construye a su alrededor. Ramírez cita a *Adolf Loos expresando*: “tu casa se hará contigo y tú con tu casa”⁴⁴. (2004, p. 22). Cada usuario, con sus acciones y durante el desarrollo de ellas, con sus emociones que se traducen en experiencias espaciales, va creando una historia, que queda en la memoria, y va imprimiendo significados, asignando sentimiento en ello, por tanto, encontramos que hay obras que han crecido y son tan grandes como la plenitud de vida que hay dentro de dicho espacio.

“...el hombre es su casa
lo que crezca en ella
crecerá su casa”⁴⁵
(Vallejo, 1975, p. 155).

Para ello, necesitamos una significación que nos denote una identificación, un momento que nos permita ir más allá del presente en un segundo y regresar para superar ese impacto. Tiene que haber una identificación total, un desvanecimiento y ampliación de nuestros límites (Ramírez, 2004, p. 22). En ese momento el espacio será habitable, cuando posea la calidad de elevar nuestra estadía en él. Aportando una emoción y un sentimiento al *tiempo vivido* (Waisman, 1995, p. 115) dentro del espacio que se hará lugar.

El otro lado es considerar una relación de uso entre el usuario y los espacios que los envuelven. Normalmente decimos que los *usuarios* (Ramírez, 2004, p. 23) de los objetos arquitectónicos somos los que utilizamos dichos espacios. Esta postura considera al objeto externo con sólo valor de uso, generalmente usamos las cosas. Un objeto se usa para realizar acciones.

⁴⁴ Ramírez Citando a Adolf Loos.

⁴⁵ Fragmento de poema “Tu casa” (Vallejo, 1975, p. 155).

El hombre habita el espacio, es una de las únicas actividades que lleva consigo, aunque no se dé cuenta y no lo desee; entonces puede utilizar el espacio y será usuario, “el hombre utiliza los espacios arquitectónicos de la única manera posible: habitándolos. Somos habitantes o sus *habitadores*” (Rámirez, 2004, p. 23).

El sujeto puede habitarlo y será habitador, es una relación que viaja en dos sentidos, habito y soy habitador.

De otra manera se usan los objetos, como los cubiertos, la ropa, etc. Pero en la arquitectura estamos inscritos, la vivimos y damos lugar en ello en nuestro interior, por tanto, las habitamos.

El usuario entonces es el que usa el espacio. El uso se convierte por fuerza de la costumbre en un acto mecánico. Esto es una relación que va mucho más allá de una acción de usar un objeto. El uso se deriva de mecanizaciones y conocimiento de sus medios para poder llevar a cabo una acción y dominarla.

Habitar implica una relación, esto se da con conocimiento en un intercambio y una aportación para mantener la relación viva y activa.

El espacio requiere de nosotros, y nosotros del espacio para vivir día a día en una simbiosis. Por ello, cuando una casa es nueva se dice que no está habitada, aunque en otro momento, se considera que ya está habitada porque el usuario o habitador ya tiene incidencia directa en ella, viviéndola.

Una casa nueva sigue estando vacía, por muy bien diseñada que esté, si no está habitada y vivida. Sigue siendo un espacio, con el habitador puede convertirse en habitable y con calidad de habitabilidad; se llena de signos, de sentimientos y de emociones, da así aun espacio único para su habitador, espacio que puede ser reflejado y percibido por los demás.

Antes de su transformación a espacialidad humana, el espacio habitable será un conjunto de materiales, un ordenamiento del espacio y superficies

Una casa no es hogar cuando la acaban de edificar, sino cuándo empiezan a habitarla. Una casa vive únicamente de hombres, y sus actividades dentro de ella.

Las emociones que se impregnen en ella darán sentido a esto, entonces más significativa se volverá para el habitador.

“En una casa que habitada sin nombre
sus muros no son de barro o de piedra
sino de hombre”. (Vallejo, 1975, p. 155)

El sujeto es el que dará ese carácter de humanización a dicho espacio, a partir de las acciones y actividades que realice en él. De ahí, que se convierta en su refugio y morada, donde internamente sea su espacio de protección.

Un espacio habitable se vive con acciones, usándolo, dándole significados a cada acción, creándolo poco apoco.

El alma debe habitar en el lugar, dicha alma revela secretos y signos de su habitador. Entonces la casa tendrá alma, tendrá espíritu porque lograremos llenar ese vacío emocional que tenemos en muchos espacios, alcanzando entonces su nivel de habitabilidad.

Anteriormente tratamos esto en la descripción filosófica de la textualidad referida a un espacio (Derrida, 1994). Para dar una idea de esta textualidad recurro al poema del Hai ku, del dominio popular japonés, para citar una casa con alma.

“Mi casa
No tiene techo
Ni puerta,
En primavera,
Lo tiene todo”⁴⁶

La textualidad entonces se vuelve ese lenguaje que percibimos en el lugar lleno eventos y acontecimientos. Un espacio tiene habitabilidad, y ésta es inmanente, sólo es tal cuando el hombre habita, vive colmándola con sus costumbres, emociones, y sentimientos, soñando en ella, trascendiéndola. Haciendo lugar de él.

...” Construir la casa
Es fundar un lugar que ligue, a través de la
sutil trama de las costumbres, de las fiestas, los
recuerdos y los acontecimientos”.
(Decanini, 1998, p. 141).

⁴⁶ Hai ku japonés del dominio popular.

Al visitar las casas de Pablo Neruda, se hace evidente que él era el usuario y habitador de los espacios.

Con tantos significados y creaciones de lugares en sus casas como “La Chascona” e “Isla Negra”, donde en particular con cada objeto que el mar le arrojaba se convertía en un potencial compuesto y solía construir una porción más de casa, y así complementar su espacio, las conformo como sus lugares.

Llenó así, de significados evidentes el lugar de “el gran marinero que nunca fue, pero siempre quiso ser”.

“En mi casa he tenido juguetes pequeños y grandes, sin los cuales no podría vivir. He edificado mi casa también como un juguete y juego en ella de la mañana a la noche”.⁴⁷

Pablo Neruda

Figuras 58 Arriba Jardín de la casa.
Figura 59. Interior del estudio tipo barco.
Figura 60 abajo Comedor de la casa. Casa Isla Negra. Chile.
Fuente: <http://www.fundacionneruda.org/es/galeria-isla-negra> Consultada 12/02/2019.



Al llenar así su casa de significados, él construye un gran proyecto de vida con cada objeto recogido, va transformando el espacio en un poema visual, donde cada cuarto cuenta una historia, a través de las alturas, la luz, los materiales, de las texturas de los muros, etc. Con ello nos narra con una sutil textualidad y sin palabras la poesía de su vida marina.

“Al visitar una casa, aun sin conocer quien la habita, podemos conocer una idea muy cercana a su realidad, a sus gustos y preferencias; a algunas de sus obsesiones.” (Rámirez, 2004, p. 28).

⁴⁷ Poema “*Isla Negra*” NERUDA P. Fuente: Fuente: <http://www.fundacionneruda.org/es/galeria-isla-negra> Consultada 12/02/2019.

En Santiago de Chile Neruda nombra la casa con su más significativa imagen de vida, al bautizar como “La Chascona”, palabra asignada popularmente a los cabellos revueltos de una mujer, su amada al despertar. Con ello, hago referencia nuevamente al cuadro de las Meninas, donde Velázquez pinta lo más valioso del cuadro sin ser pintado: los ojos observadores del rey, que dan origen a su trabajo.

“... algo que me habita o que habite,
donde quedando grietas así,
quizá mis penas,
mis angustias o mis alegrías.
Siendo esto no bastara: esta piedra está viva,
porque lo que fui o lo que seré”.⁴⁸

“La manera en la que los humanos estamos en la tierra es habitando... ser un ser humano. Significa habitar”.⁴⁹ (Rámirez, 2004, p. 29).

Habitar es vivir los espacios. Ante esto, surge entonces el término construir atmósferas de lo que me identifica. Recrear atmósferas a través del espacio arquitectónico.

El espacio múltiple lo construye el usuario con estas multiplicidades y multidireccionalidades, según se va dando la vida, pues lo va modificando y transformando.

Los arquitectos de la época actual deben considerar las condiciones necesarias para facilitar estas multidirecciones. Si bien, no cubrirán todas, al menos pueden dejar las posibilidades de cambio y transformación de acuerdo a la época que se esté viviendo. Es necesario entender que la arquitectura es un lenguaje que nos sirve para crear un libre relato, donde el usuario se convierte en espectador y actor a la vez. Es una representación, con un escenario vacío dotado con un mínimo de significantes para explotar la interpretación y el juego de relaciones con trayectorias en las acciones a seguir. El arquitecto proyecta este escenario y el habitador realiza su propia interpretación.

⁴⁸Poema “La Chascona” NERUDA P. Fuente: <http://www.fundacionneruda.org/es/galeria-chascona> Consultada 12/02/2019.

⁴⁹RAMIREZ Op. cit. Pág. 29, Citando a Heidegger. Basic writings. Building, Dwelling, Thinking. Martin Heidegger. NY. Harper and Row. Pág. 3256.

Al colocarse como usuario: yo creo dentro de mis pensamientos el espacio que quiero contar, lo que tengo que decir dentro de esa textualidad espacial.

Lo que el arquitecto debe hacer es no interferir y frenar ese recorrido del espacio con soluciones rígidas. Que ese habitador que pueda recorrer libremente con facilidad esa textualidad con base en sus acciones, convertidas en acontecimientos sin intervenciones, lo que traerá como consecuencia una recirculación en el pensamiento en relación con ese espaciamiento y textualidad perseguidas: “a la composición hay que hacerle decir lo que quiere decir” (Nancy, 2013, p. 59).

Esto permite que el usuario pueda leer y utilizar libremente el espacio que va creando dentro de ese lenguaje que es la Arquitectura.

“Decir es más que significar: decir no se mantiene o solamente, en la separación del reenvío significante, sino también de la proximidad de la cosa mostrada, puesta por delante y expuesta a seguir su orden, o en su medida conveniente incluso en su logos” (Nancy, 2013, p. 64).

El trayecto es un recorrido de personas, donde cada uno enriquece su experiencia creando su historia. La ocupación del espacio no es un problema para el arquitecto, sin embargo, el arquitecto lo puede volver un problema al hacerlo rígido y poco flexible.

Pensar el cómo ocupa el usuario un espacio dado, es crear ese espaciamiento a nivel usuario. El arquitecto no tiene la solución final él, sólo es un medio entre el espaciamiento y el habitador. El arquitecto debería ser un catalizador para crear ese espaciamiento entre el habitador, el lugar y el evento.

Al tomar conciencia de ello, el arquitecto diseñará reflexionando en el presente. Tendrá como tarea diseñar espacios que tengan un grado mayor de habitabilidad y, con esto, mayores posibilidades de llegar a una aproximación de la categoría espacial *habitabilidad*. “*La habitabilidad*⁵⁰. Es un conjunto de condiciones, físicas y no físicas, que permite la permanencia humana en un lugar; su supervivencia y, en un grado u otro, la gratificación de la existencia⁰” (Saldarriaga, 1981, p. 57).

⁵⁰ Término trabajado por Saldarriaga, A. en diversas publicaciones, y al que dedicó su vida.

Si bien existen excepciones de espaciamientos, hay espacios que efectivamente sólo son usables por las normas y factores establecidos, que lejos de buscar una significación buscan esa evasión del concepto llegando a representar los *no lugares* (Augé, 2005, p. 81).

Como ejemplo de ellos son los hospitales, aeropuertos, bancos, etc; Estos pueden ser llamados la anti -arquitectura, pero eso no quiere decir que no exista en ellos una capacidad espaciable. Un aeropuerto, por ejemplo, podría ser una excepción debido a la serie de normatividades que se deben cumplir para proyectarlo, pero que, si se aplica esta tendencia de espacialidad, se pueden lograr cambios como lo siguientes:

Un ejemplo podría ser el tiempo de espera de un usuario, ya que puede haber un sin número de actividades propuestas para hacer esa temporalidad más llevadera. En contra ejemplo a la Ciudad Aeropuerto de Singapur, es un complejo arquitectónico con hotel, spa, centro acuático y recreativo. Es una experiencia misma la vida del aeropuerto, dentro del aeropuerto.

En el aeropuerto de Narita en Japón, cuando se instalaron las llamadas capsulas japonesas; que eran una serie de espaciamientos internos dentro del espacio destinado a la relajación del usuario dentro del aeropuerto, en él se podía ingresar a una “capsula dormitorio”, se tenía la posibilidad de permanecer sentado, o recostarse, obscurecerla para dormir, ver televisión, navegar en internet etc. Convertido entonces en una especie de mini lugar *heterotópico* y *heterocrónico* (Foucault (a), 1998) acondicionado a fuerza, dentro del propio aeropuerto.

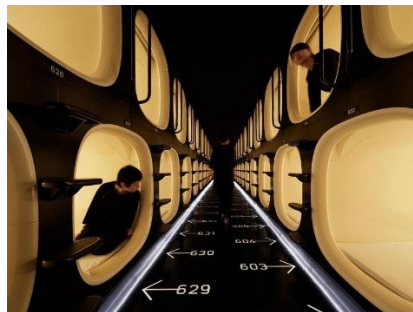


Figura 61. Hotel capsula en Aeropuerto de Narita Japón. Fuente: <https://www.jrailpass.com/blog/es/mejores-hoteles-capsula-japon> Consultada. 16/04 2020.

2.7 Conclusiones capítulo dos

Vemos las características de las verdaderas obras de espaciales que, muchas veces, no son famosas, pero sí reconocidas por aportar esa textualidad y espacialidad, además por ser cómodas a los usuarios. Son frecuentadas por usuarios que gozan de estas sutiles textualidades y espaciamientos, expresados en la discursividad y composición de la extensión llevada al lugar. En el caso de la Arquitectura es una presencia casi innegable, un todo que envuelve al habitador, haciéndolo usuario de un espacio.

En ella, los habitantes se dejan permear y tocar por la obra artística. Esta textualidad es conformada a manera de una multiplicidad sin uno, donde cada componente pertenece al conjunto que llamaremos espacio arquitectónico; sus puntos en común son permitir la multiplicidad de eventos y acontecimientos que el usuario realiza a partir de acciones (en lugar de una función específica), de modo que el diseñador del espacio va conformando y agrupando, según las diferencias que va denotando en las necesidades que serán jerarquizadas como puntos de enclave, mismos que generarán un punto de ubicación para establecer el proyecto.

Se van conformando una serie de delimitaciones espaciales que son parte de una idea, con el fin de llevarlas a la conformación física, de esto se deriva la necesidad de que el proyecto posea apertura a las transformaciones en el futuro, que permitan esa expansión múltiple del acontecimiento.

La presencia, el *taciturnismo* y el *mutismo*, en los espacios podemos asociarla al referirnos a una vivencia espacial como un juego de sensaciones y contraposiciones del cuerpo humano ante el espacio físico. Se pueden crear con base en los puntos de percepción sensaciones, que percibimos en el juego de los sentidos y su contraposición de lo coherente ante lo poco cotidiano.

En la mayoría de las obras arquitectónicas en las que esto se presenta se manejan los sentidos en duplas, para situar al sujeto en ciertos puntos específicos, donde sea más potente esta sensación o se deleve más evidentemente este lenguaje espacio-temporal.

Lo único que se busca en el sujeto perciba el lugar y en el mejor de los casos sea consciente de ello y que habita por breves instantes y que serán parte de su vida.

A partir de ahí, lo significará el espacio, puesto que la percepción las asociará a una emoción producida en él, entonces el lugar se dotará de un significado específico, sea cual fuere éste. Todos los espacios nos significan, la diferencia está en la intensidad con que se da o se percibe esto.

En los espacios arquitectónicos siempre está presente ese lenguaje silencioso de maneras diferentes en la composición, y es mencionado en los estilos arquitectónicos que se componen de esa textualidad que les da fundamento, y les permite definirse a sí mismos, como: el Barroco, Art Nouveau, Art Deco, el Minimalismo etc. Todos los estilos manejan estos conceptos, por ello, se les puede definir como un estilo específico; ejemplo de ello: una variación de esta textualidad en el minimalismo con el mutismo que le contextualiza, y así se busca disminuir al mínimo los elementos compositivos, para expresar el máximo en significado. Entonces esa sutil textualidad se convierte en un todo.

El habita y a transformación de esta categoría espacial, referida en al espacio físico como concepto de habitabilidad, es componente esencial de la espacialidad dentro del Espacio Múltiple, entendido como la capacidad que tiene el espacio de conformarse de diversas formas a través del tiempo, y cubriendo las necesidades y circunstancias del habitador, para arrojar como resultado un lugar con alto grado de habitabilidad.

Este espacio tiene como parte de su desarrollo contener las relaciones espacio-temporales, que son las necesidades a cubrir del usuario, mismas que en conjunto con las acciones requeridas, nos dan el evento.

El verdadero atractivo de la Arquitectura es ver esos instantes en el tiempo, y cómo se articulan para generar esa textualidad, creando espacialidades entre los eventos y lugares que el habitador ocupa, y con ello provocan experiencias en las temporalidades que se habiten.

Cuando una idea permanece abierta totalmente no llega a parte alguna, sino que cae en lo abstracto. Para que una idea tenga aplicación hay que establecer límites, empezando a preguntarnos qué es lo que queremos de ella, y para qué la razonamos. Es necesario traducir en acciones una necesidad para satisfacerla.

Lo ilimitado hay que acotarlo para hacerlo real, o simplemente cae en el terreno de lo imposible por falta de acercamiento a una aplicación posible. Cuando establecemos límites en una conformación virtual conoceremos mejor el territorio donde nos movemos y, por tanto, abrimos nuevas preguntas y cuestionamientos de lo que estamos estudiando.

Hay que establecer los límites de esa necesidad local para llevarla al requerimiento global. Entre más auténtica y fundamentada sea esta delimitación, mejor permitirá esa apertura y más impactante e innovadora será la propuesta.

El espacio actual será aquél que permite esa apertura a nuevos usos, en combinación con sus acciones, está impulsado por sus enclaves, lo que le permite ser múltiple.

Si se sigue pensando en funciones alejadas a las circunstancias y significaciones en los usuarios, continuaremos haciendo arquitectura estática, rígida y poco flexible a las nuevas generaciones. Resolver las necesidades con base en la función como herramienta de diseño, no es el diseño en sí. Sin embargo, cuando nos referimos a áreas sumamente específicas, podremos llamarlas funciones articuladoras: el cuarto de baño, la cocina, la recámara, pero en el momento que estos enclaves se convierten en el eje rector del proyecto, y no en la articulación de unos con otros, estaremos dándole un carácter limitante al proyecto, transformándolo en una unidad rígida, en lugar de darle una unidad articuladora.

Contrariamente, un proyecto que nace viejo, limitado es, por tanto, obsoleto en su propia creación. Hay que evitar la idea que, el arquitecto piense que él es quien determina las ocupaciones finales de los espacios, esto sólo lleva al fracaso de tantas y tantas obras arquitectónicas.

Uno de los grandes errores en la Arquitectura, después del posmodernismo, fue apostarles a las obras faraónicas de eterna duración, como sucedió en la década de los ochenta y noventa, con proyectos que nacían tan rígidos en sus concepciones, por alejarse de las circunstancias reales, que antes de ser concretados ya eran infuncionales e inoperables; o que, por el contrario, para ofrecer una reutilización del espacio construido, necesitaban grandes inversiones para hacerlos un poco habitables.

La Arquitectura debe ser planeada para ofrecer soluciones y poder transformarse en las futuras temporalidades, a los usos que se requieran. No una arquitectura para siempre, el cambio es permanente y constante. LA Dra. Farias en esta descripción citaría a Koolhaas: *“La obra debe tener una vida media” Rem Koolhaas* (2003).

El no proporcionarle elementos para crear un espaciamento al habitador, y simplemente llevarlo a nivel de usuario, es el principal error. El arquitecto debe contribuir, y mediar con conceptos, propuestas que permitan al habitador dejar de ser sólo un usuario. Que el habitador intervenga con su versión, con sus circunstancias, en la creación de su historia. Entre menos intervenga el arquitecto en esto, será mejor. El arquitecto es un facilitador de espacialidades en la textualidad, no un sujeto omnipotente que ordena y soluciona la vida de los demás.

Pocos son los creadores de espacios que logran proporcionar estas innovaciones descentrando las funciones y entablando verdaderos diálogos entre los enclaves con los cuales se da riqueza y variedad a la Arquitectura, porque así es la dinámica de la vida. La idea de lo que puede ser cada persona. Hay que crear arquitectura con movimiento, introducirlo, al igual que en el pensamiento, y con ello darle riqueza a las propuestas. Para llegar a la expansión en el que el sujeto con base en el reconocimiento de sus necesidades construya su propio repertorio para conformar esa espacialidad y temporalidad. Este lugar le permitirá escapar del cotidiano de la vida, que forme parte de su realidad para hacerla más llevadera, y sobre todo que la temporalidad y la espacialidad le permitan desenvolverse, expresarse por medio de sus acomodos y, sobre todo, vivir de una manera más armoniosa consigo mismo y con su sociedad. La espacialidad debe crear experiencias.

3. EL ESPACIO MÚLTIPLE EN LA ARQUITECTURA

3.1 Introducción

Las teorías, dependiendo del autor y el enfoque, muchas veces tienen diferentes aplicaciones en diferentes grupos y realidades sociales, debemos recordar que la teoría debe ser usada para resolver un problema particular, y de ahí partir a lo general. Usando la teoría de interpelación para la observación de un fenómeno determinado considerando la situación social y cultural podemos entender que:

El *crítico de la Arquitectura*⁵¹ (Montaner, 2013, p. 22) se desenvuelve analizando su propio ámbito y su fragmento de realidad, actúa desde su particular punto de vista y las variables que tenga a su alcance para poder formular su teoría. Él formula desde su propio lugar, pues sólo se puede formular una teoría desde un lugar, nunca desde un espacio abstracto.

A lo largo de la historia de la humanidad, el hombre se desenvuelve en diversos escenarios, espacios creados ya sean físicos o mentales creados que están compuestos por múltiples variables. Estos espacios son habitados y construidos por su pensamiento desde la necesidad de habitar, en tanto que se encuentre vivo.

Genera así, la idea de relación con el entorno y la apropiación, y obtiene como consecuencia su intervención y la modificación continua en los espacios, creando sus propios espacios, a partir de ideas que le sirven para tratar de ubicarse y no sentirse perdido. Con esto trata de dar respuesta al por qué se encuentra en esta vida ocupando un sitio físico y en un tiempo determinado.

Los espacios que él crea le sirven de anclaje para establecer una relación con su entorno natural y para poder diferenciarlo, creando un vínculo con su conciencia del estar y existir (*el espacio-tiempo*).

La modificación del entorno para el ser humano es algo que se da como resultado de la búsqueda de mejores condiciones de vida.

⁵¹ Descrito en el capítulo 1. Introducción a la Crítica: el Sentido de la crítica y al capítulo 2. Materia y técnica de la crítica (Montaner, 2013, pp. 7-22).

Al realizar acciones como parte de una actividad diaria, la capacidad de pensamiento y auto reconocimiento generan en él un constante proceso de exploración y producción de ideas para la realización de acciones en su vida cotidiana, llevándolo a una búsqueda de mejoras de la modificación de los territorios, alterando los que frecuenta cambiándolos cada vez con mayor complejidad.

Con la Modernidad, el pensamiento se considera basamento del existir, se da un giro a la concepción espacial y se abren las puertas para entender que este existir en un espacio va más allá de lo físico, pasando ahora a los niveles mentales. Se reconoce entonces al espacio como un contenedor de ideas que generan otras nuevas en un constante crecimiento, de tal manera que establece territorios y crea un entorno artificial al que tienen que adaptarse las siguientes generaciones para lograr una convivencia en sociedad. Cuando estos territorios son insuficientes y no dan cabida suficiente a la necesidad humana del momento, se producen cambios e innovaciones, estableciendo a su vez nuevos parámetros y generando así nuevas necesidades y nuevos lugares donde poder habitar.

3.2 El origen del pensamiento múltiple

La multiplicidad sin uno nos hace referencia a que podemos considerar los compuestos de nuestro conjunto con características inviduales que los potencializan tanto en lo individual como en lo colectivo.

De esta manera describiré un punto de la temporalidad humana, la Modernidad que se desarrolla con avances en la Ciencia, la Filosofía y el Arte, por lo que se crean espaciamentos dentro de las formas de pensar las cosas. En la apertura de esta temporalidad se realizan y desarrollan ideas en diferentes regiones que permiten situar el colocar un uno de los puntos del pliegue del pensamiento del espacio múltiple, no desde un origen específico, sino con el análisis de características similares en un conjunto. Para explicarlo se usará el concepto de *sublimación*, término empleado en química, y que describe la transformación del estado físico de la materia cuando pasa de sólido a gas.

De esta forma, es que se considera que cuando se logra el dominio a través de la técnica, la abstracción de la idea y la asociación de diferentes significaciones representadas en un mismo sitio, se logra expresar un lenguaje auténtico, fuera de lo común, alcanzando con ello un nivel de *sublime*.

Por ejemplo, Nietzsche refiere con la *sublimación*,⁵² expresa la misma metáfora de evaporación del instinto, sin represión (1973) y el cual a su vez es elevado por medio de la sublimación. Para Nietzsche, el hombre es un ser enfermo padece de lo que se denomina como moralidad, cuya forma histórica es el nihilismo. El remedio no puede ser más que un hombre sobrehumano; el superhombre como la forma de cura o como el ir más allá de la enfermedad, por lo tanto, de la moralidad.

Este superhombre es aquél que puede armonizar sus instintos naturales, es la encarnación de la voluntad de poder, de la voluntad de vida y puede soportar la verdad más desnuda y más dura, la del eterno retorno, según la cual todo regresará y regresará en el mismo orden, siguiendo la misma implacable sucesión, de tal modo que el eterno reloj de arena de la vida será volteado sin cesar.

⁵² Ver capítulo VI, 1, la sublimación como una forma de liberar pasiones contenidas y expresar a otro nivel la capacidad expresiva del súper hombre, con un lenguaje específico coherente en acto y acción. (Nietzsche, 1973).

La sublimación se presenta en él, como esencia fundamental que aparece casi volatilizada y sólo revela su presencia por la observación más fina. Aquí se presenta como un proceso ético, esencial, que consiste en ocultar sutilmente los instintos, transformándolos en mensajes.

A partir de este principio toda la crítica de la moralidad radica en un análisis de las tácticas de sublimación, cuyo fin es volver a obtener el instinto. Esto equivale al proceso de sublimación inversa, transformando sólido a partir del gas sin pasar por el estado líquido.

En otro enfoque Freud⁵³ (2011) volvió más terrenales los pensamientos de Nietzsche, tuvo el mérito de divulgarlos y hacerlos parte del sentido común, del habla empírica. La expresión sublimación la adoptó para la transposición de la energía sexual instintiva al actuar en favor de rendimientos en los dominios artísticos, científicos, caritativos y otros. En su análisis relata una conversión a la aparición de manifestaciones corporales debidas a causas psíquicas, y denomina transformación a la aparición de fenómenos psíquicos de otra especie, por ejemplo, la angustia ante el instinto sexual, entre otros.

En ambos autores se refiere una transformación para obtener el instinto purificado, éste puede ser expresado por el Arte, por la manifestación colectiva, o interna en cada sujeto cuando es generada por medio de un objetivo que nos lleva a elaborar una técnica para expresar esta necesidad de comunicar de una manera diferente a lo que ya hemos analizado como textualidad.

De lo cual obtenemos que lo sublime el pensamiento en base a la metáfora haciendo uso de sus herramientas para transformar lo convencional en comunicaciones sutiles hechas objetos donde el sujeto se transporte a sus instintos para jugar con ellos y provocar un cambio. En una obra de arte, es a través de la técnica, la abstracción de la idea y la asociación de diferentes significaciones representados en un mismo conjunto por medio de conceptos, donde el espacio mental alcanza la categoría de sublime, encontrándonos dentro de una espacialidad específica.

⁵³ Freud desarrolla una teoría de la sublimación: proceso por el cual la energía de un impulso primitivo (sexual o agresivo) se mueve en metas socialmente valoradas (trabajo, de investigación científica, la creatividad artística, etc.).

Cuando se logra este dominio en determinada área, su creador puede tener incidencia en él mismo y en otros, por medio de la percepción que esta espacialidad genera en el habitador. Esto sucede sin que exista plena conciencia de lo que ocurre en una espacialidad, la estancia en él puede llegar a impactar, y esta cuestión sensorial puede hacer posible que se recreen imágenes del pensamiento en procesos que se dan por medio de su asimilación y la producción de otras nuevas experiencias, en las que lo cognitivo y lo espiritual están involucrados.



Figura 63. “El Grito”. Edvard Munch 1893. Museo Galería Nacional de Noruega. Oslo. Exposición visitada julio de 2005. Fuente <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.00939> Consultada el 19/04/2020.

Se entiende que en una desmaterialización, lo incorpóreo, lo espiritual y lo ideal se comuniquen ampliamente, pero ¿por qué motivo? o ¿qué detonante habría que sublimar? puesto que es una manera muy superficial de ver la sublimación como un simple manejo emocional, Didi-Huberman nos dice: “...la sublimación exige ser comprendida en su relación con el ‘mal’, o más valdría decir con los males, y con esto debe entenderse el ‘mal estar’, ‘a desdicha’ la inaceptable ‘falta moral’ o incluso, el ‘síntoma’ ” (2012, p. 80).⁵⁴

Entonces no se debería entender el *espacio sublime* como aquél que surge como respuesta a malas experimentaciones, y de todos los males espaciales que existen, los que no responden a necesidades.

⁵⁴ En la discusión de sublimación y símbolo: que parte de un síntoma y dolor, y las erróneas interpretaciones de la brusquedad, de llegar a algo espiritual a partir de ello. (Didi-Huberman, 2012, pp. 50-90).

Es necesario entender la sublimación del espacio como una depuración: como la esencia del espacio y su transformación ante lo ya no habitable o inservible a través del tiempo infinito.

Sublimar el espacio sería transformarlo en algo nuevo, ante la necesidad de un cambio de circunstancias, desnaturalizando su conformación dando origen a algo nuevo. Esto haciendo uso de la multiplicidad de elementos que en un instante lo conformarán para arrojar un resultado temporal.

Ésta es una forma de creación espacial de lo anterior y la evolución a una experiencia sensorial, ahora en el presente para un *cambio de pensamiento* (Didi-Huberman, 2012, p. 57).

Con lo anteriormente descrito, se establece que el espacio sublime en el pensamiento es aquél en el que se puede evocar y plegar el pensamiento a través de la experiencia en las *imágenes del pensamiento*. (Deleuze, 1987, p. 209). Entonces tratamos de encontrar que un espacio impacte al Ser.

La mayoría de los espacios nos afectan directamente, pero no estamos acostumbrados a percibirlos en toda su dimensión, con sutileza, para poder detectarlos. Sólo se puede decir que el sujeto puede experimentar emociones especiales en tales espacios y llevarlas al plano exterior, con lo que logran afectar el comportamiento.

En este tipo de espacialidad se busca una magnitud de pensamiento en el ser: la vivencia plena, expandible e infinita. El espacio sublime encuentra su máxima expresión en las artes, en la *poesía* (Nancy, 2013, p. 99), y se expresa lo sublime en él por medio de la *textualidad* y el espaciamiento que se da en sus múltiples compuestos.

En el espacio arquitectónico se busca que se adentren en él y experimentar una diferencia, establecer una distancia con lo común, que logre llevar al sujeto a una múltiple experiencia del ser.

3.2.1 La seducción

Para lograr que una espacialidad impacte al ser y se tenga una experiencia, es importante considerar la seducción, entendida desde Baudrillard como el resultado de un manejo de apariencias que percibimos y donde entramos en un juego en el que nos dejamos llevar. Se da en los animales, por ejemplo, a través del rito de apareamiento, y en el ser humano a través del pensamiento, a través de un estímulo capaz de alterar nuestros sentidos, a tal grado que no nos percatamos de cuál es la realidad. “Vivimos de la seducción, pero morimos en la fascinación.” (Baudrillard, 1981, p. 41).

Al dejarnos llevar por ella pasamos por estadios que se crean en el pensamiento y permitimos que nos seduzcan, con lo que queremos que se nos seduzca, es una auto-provocación de la mente por desear más. Hay que diferenciar este instante en el pensamiento, de la sensación cuando extrañamos un momento de seducción, denominado *estrategia de la apariencia*⁵⁵ (Baudrillard, 1981, p. 41), lo que en realidad estamos extrañando en nuestro propio pensamiento reflejado en ella, no es el hecho de ser seducido, sino *conducido*.

En la seducción hay un manejo de poder entre el *ser* y *la realidad*, donde se experimenta lo que se desearía ser, o se reprime lo que se es. En ese momento se puede decir que nos desterritorializamos y dejamos llevar el pensamiento a donde nos conduzca, actuando sin condicionantes o imágenes dogmáticas.



Figura 63. *El Beso* (1901). Gustav Klimt. Galería Belvedere. Viena. Austria. Visitada junio de 2005. Fuente: <http://www.belvedere.at/de> Consultada 12/02/2019.

⁵⁵ En la estrategia de la apariencia Baudrillard analiza cómo por medio un juego mental entre lo percibido y lo establecido en la mente se pueden crear imagen que en lo contradictorio genera la atracción y la fascinación del seducido (1981, p. 41).

La *seducción*⁵⁶ (Baudrillard, 1981, p. 53), en su origen, corresponde al dominio del rito a partir de dos sujetos que son cómplices uno del otro: el que seduce y el que se deja seducir; a partir de esto se contempla la parte seductora como consecuencia de la parte seducida: Te seduzco porque en ello veo lo que tú quieres que vea de mi seducción. En este rito convergen actos de simbolismo y significación de una sociedad; es parte fundamental del estadio mental donde se da significado e intención a un acto.

Es un momento de misterio y sortilegio lo que guarda la seducción, que nos permite viajar dentro de nuestro propio imaginario, creando un espaciamento interno en nosotros mismos; engañándonos y distorsionando la percepción del espacio-tiempo. Con ello, se logra apartar al sujeto, creando un instante o corte en la mente. El deseo y la seducción nos permiten transitar por imágenes profundas del pensamiento y así generar nuevos instantes en el imaginario que haremos experiencias. Son, en conjunto, una parte liberadora de la mente, sin llegar a concretarse la develación de la verdad, posesión o razonamiento, porque entonces acaba la seducción. Cuando se interpreta en el momento de la seducción rompemos la magia y descubrimos el engaño, porque estamos tratando de racionalizar algo metafísico, daremos entonces significado directo al que estaba por descifrarse. La interpretación mata la seducción.

El uso de la seducción en el de artes compuesto del conjunto del espacio múltiple, y concretamente circunscrito en las espacialidades, permite al usuario pertenecer a ese rito, donde se deja envolver y ser envuelto mentalmente para generar en él las imaginativas emociones y sensaciones.

Es precisamente este plano de movimiento donde se busca perpetuar al observador, desarrollándolo en la trampa visual que va en un plan más allá de lo lógico y racional, en uno metafísico. Como si se lograra jugar con su percepción y llevarla a experimentar otros lugares en los que habita de manera diferente, en otros planos y otras imágenes, por tanto, en un instante trascendental pueda lograr ese impacto que transgreda su percepción y lo seduzca.

⁵⁶ Ver capítulo uno y dos, *El abismo de las apariencias* (Baudrillard, 1981).

Baudrillard lo describe como *trompe-l'oeil* (1981, p. 61) o trampa del ojo; como su traducción del francés lo refiere, consiste en el método de engañar al ojo a través de la perspectiva. Este método fue usado en el Renacimiento y Barroco para crear situaciones que, más allá de aparentar una tercera dimensión, jugaban con el concepto de *espacio-tiempo* en el espectador. Se busca tener el control de la espacialidad a través de la perspectiva, conduciendo a espacios aparentemente infinitos. Ahí está referida la seducción, de modo que, en los espacios diseñados, como ocurre en la Arquitectura, la seducción estará presente si es única, evolutiva y se retroalimenta, de esa forma se da origen a que sean espacialidades únicas.

Cabe destacar que esto se logra a través del conocimiento cultural, de referencias y usos, así como aplicaciones directas de conocimiento y reutilización de todo elemento que sirva en el diseño, aplicado a la Arquitectura.

Estas espacialidades poseerán ese mito, creado por el hechizo y el sortilegio apropiados al espacio; haciendo lugares místicos y de encanto. El uso de la seducción en la época actual es una herramienta de satisfacción, no de búsqueda; nos genera sentimiento de posesión y no de deseo como motor.

La *significación* es la acción donde se da un significado a través del signo que representa, ésta será adjudicada a algún hecho o acto donde se liga a una emoción. Es la descripción real (cotidiana) del signo que representa.

El *significante* es la cualidad que un grupo social le atribuye a un objeto o acto. Por lo regular bajo el acuerdo de una sociedad y varía conforme a la época, conservando el precepto que quiere transmitir.

La seducción en el diseño de arte, y concretamente en espacios, crea espacios escénicos en la Arquitectura, donde permite al usuario pertenecer a ese rito, donde se deja envolver y ser engañado mentalmente para generar en el imaginativo, emociones. "Cuando los signos son seducidos se vuelven seductores". (Baudrillard, 1978, p. 72). Si el usuario experimenta en sí mismo el espacio por medio de una seducción, se habla entonces de que el espacio posee un *encanto* (Baudrillard, 1978, p. 74): el efecto de parecer que anuncia algo, nos invita a continuar, nos crea un puente hacia el interior de nuestra mente.

En el camino de estar envuelto en el encanto, es decir, una transición melodiosa conjugada que nos envuelve, no buscamos descifrarlo, sólo lo percibimos.

Entonces, en los espacios, la seducción está presente, es única y repetitiva dando origen a que éstos únicos, posean ese mito, creado por el encanto apropiado al espacio. “El espíritu es irresistiblemente hechizado por el lugar vacío dejado por el sentido” (Baudrillard, 1978, p. 74).



Figura 64. Noche estrellada. 1889. Vincent Van Gogh. MoMA. Nueva York. Exposición vistada 2015. Fuente: https://www.moma.org/learn/moma_learning/vincent-van-gogh-the-starry-night-1889/ consultada 19/042020

Por otra parte, la *ritualidad* (Baudrillard, 1981, p. 87). Se presenta en la naturaleza haciendo uso de conceptos que toma de ella misma, con movimientos, colores, sonidos; es una conjunción y expresión que logra impactarnos y adentrarnos en ella. Se puede encontrar, por ejemplo, en los animales al hacer un cortejo, o en la muerte.

En el ser humano la encontraremos en acciones elementales, de forma individual o en grupos sociales, incluso en las expresiones más complejas de éxtasis y sublimación del pensamiento.

Con base en las necesidades del usuario y sus actividades se pueden dar significantes a los espacios que diseñamos. Con esto, podríamos hacer un espacio en el que a través de la seducción se llevasen a cabo ritos y se cree, por tanto, un momento especial en el sujeto. Las acciones cotidianas en un habitante se vuelven ritos, pues el rito tiene diferentes niveles, desde el individual hasta el colectivo.

Cuando esto se da, los espacios conservan ese sortilegio de poseer nuestra mente por unos instantes; el embrujo de provocar incógnitas y evidenciar nuestra fascinación por ellos, creando un puente entre una acción y otra, mientras son entrelazadas por la seducción, que se convierte en un conjunto de significantes que pertenecen a un todo, una trama donde la seducción se da en los intersticios. Entonces se particularizan las acciones o se agrupan sin crear estos puentes ocurre un aislamiento entre las circunstancias y los ritos o eventos, ahí se pierde este efecto, pues el fin está dado (racionalizado) sin ser seducido.

Las sociedades según Baudrillard conforme van creciendo crean mitos (1981, p. 102) y con ello una fascinación por sí mismas. Al momento en que el mito se vuelve realidad se le despoja de encanto y termina esa magia no entendida que es parte de la naturaleza humana, genera ahora *catarsis*⁵⁷ (Nietzsche, 2002).

Para implementar una seducción se necesita de un *seductor* (Baudrillard, 1981, p. 104), es decir, aquél que puede manejar la situación, adecuarla según se vaya desarrollando y que logre adecuarse según se necesite. Este seductor aprovecha los signos que detecta, los maneja y crea suspenso, sabe dar espacialidades a los elementos y crea textualidades aprovechando cada signo, esto logra desestabilizar de una manera controlada, esperando respuesta para re-planear su camino.

Cuando la seducción se logra dar, ésta pasa a ser un mito dentro de nuestra percepción, por lo que hay una contradicción con lo real, es decir, el mito de la seducción que viví estará en mí y lo buscaré, es interno y genera deseo de repetición. Esto es una multiplicidad de signos arbitrarios donde unos van reproduciéndose a partir del otro y genera en el pensamiento el espacio múltiple.

Está multiplicad sin uno tienen algo en común dentro de esa textualidad, no hay uno más fuerte que otro, sin embargo, si existe uno que sea mayor, crece el sistema y da mayor impacto retroalimentándose. En esta acción el pensamiento es conducido por la seducción, no existe afuera; sólo el hecho de pensar en la realidad y deconstruirla es lo que sacara de él.

⁵⁷ Un mito es algo que se crea a partir de la historia de un grupo. Por ejemplo: en los de origen religioso por lo regular nos narran hechos, de divinidades que a través de sus acciones nos dictan consecuencias de sus actos. Son necesarios en las sociedades para explicar cosas que no tienen una lógica, pero que debe traducirse como una información valiosa en la comunidad.

A su vez, si esto ocurre colocará al sujeto en otro nivel de comprensión y de necesidad y nuevamente en una seducción ahora más profunda, pues se entenderán mayormente los signos ahí está el espacio múltiple en el pensamiento.

Esto desde el punto de vista de la *Hermenéutica*,⁵⁸ (Gadamer, 1993, p. 143), se trabaja una vez que el sujeto se encuentra inmerso en el estudio del objeto, haciéndolo su objeto de estudio. Aquí se tiene un posicionamiento, pero es necesario observar al objeto de estudio desde fuera, y entenderlo con una lejanía certera, así cuando se regresa se tiene otra apreciación múltiple de diferentes observaciones: la interna y la externa; de nueva cuenta podremos adentrarnos y ver con otros ojos lo ya observado.

Este hacer desde dentro y observarlos desde fuera y nuevamente desde dentro es retroalimentar el conjunto de multiplicidad de multiplicidades. Y entre mas se realice más herramientas cognitivas se producen y mas necesidad tiene el sujeto de producir mas pensamientos.

En la percepción del espacio físico cuando visitamos un lugar que nos logra impactar a través de su diseño, es porque se trata de un espacio que va más allá de las paredes que lo limitan; éstas están pensadas no sólo para limitar, sino para llevar un recorrido por medio del lenguaje arquitectónico, una relación de cada componente con los otros, así como el conjunto contenido dentro de él.

En el manejo espacial: la luz, el color, la textura, el vacío y la forma, todo está planeado para lograrlo. Todo estos son elementos que funcionan para lograr espacios con características especiales que nos llevan a estadios de grandeza. “La seducción reside en el movimiento de transfiguración de las cosas en apariencia pura” (Baudrillard, 1981, p. 110).

En los espacios arquitectónicos, el uso y manejo de la percepción espacio-temporal la mayoría de las veces se da de un modo inconsciente, conducido o directo, por parte de los diseñadores de espacios, para crear imágenes mentales por medio de la inmanencia y los elementos del pensamiento, propuestos por Deleuze.

⁵⁸ Analizado desde los fundamentos de una hermenéutica, Capitulo II: La antología de la obra de arte y su significado hermenéutico (Gadamer, 1993).

Esto se ve reflejado cuando los elementos que componen una obra crean esa textualidad que narra una historia de modo diferente, con lo cual puede llegar a ser una espacialidad que nos impacte. Este arte de crear espaciamientos entre los elementos y provocar ese mutismo o taciturnidad es el que los diseñadores deben desarrollar para que los espacios tengan un impacto en el habitador.

Por medio de los sentidos la su percepción, los compuestos se van ordenando de una manera innovadora y original, lo que provoca una secuencia de imágenes nuevas dando así la multiplicidad de multiplicidades. Los compuestos del conjunto jugarán entre sus espaciamientos, provocando nuevas imágenes, tales como la imagen movimiento y la imagen cristal. Este tipo de imágenes se ven reflejadas en el usuario de manera indirecta pero cuando son percibidas se convierten en estímulos directos que se transforman en emociones y se expresan como sentimientos.

Los estímulos en los sentidos se trabajan de manera conjunta, ya que no pueden ser aislados. Esto puede generar una especie de cotidianeidad en el manejo de elementos, pero cuando se provoca una innovación en el manejo de la generación de un estímulo es cuando se está creando una textualidad diferente, que es producto de ese acontecimiento creativo. “El objeto en sí aislado no poseería encanto, si no es destinado a provocar emociones y sentimientos en el usuario, de acuerdo con el manejo de luces, materiales, texturas etc.” (Baudrillard, 1981, p. 110).



Figura 65. Capilla de las Capuchinas. Luis Barragán 1956. Foto Saito, Y. (Saito, 1996, p. 80).

3.2.2 Las atmósferas

La textualidad referida a la Arquitectura la podemos describir como una parte de la creación del espacio en la creación de *atmósferas*⁵⁹ (Zumthor, 2006, p. 15). Entendiéndose como compuestos del conjunto llamado espacio múltiple. En el caso particular de la Arquitectura como evolvente de seres vivos, es importante mencionar que un espacio siempre afecta tanto al usuario como al habitador, esto porque refleja una atmósfera determinada, es decir, la esencia del lugar, esto sumado a su integración a la actividad, presenta características específicas según el evento y acontecimiento del que se trate.

Se entiende por atmósfera en la creación de espacios: a nivel individual, como el ambiente que crea un individuo y le rodea de acuerdo con sus circunstancias y eventos; que en relación, rodean a un grupo de personas sumados a las circunstancias de un hecho determinado o evento.

Trataremos el ambiente, a nivel humano, como el conjunto de factores naturales, físicos, psicológicos que permiten que pueda desarrollarse un fenómeno o actividades específicas en relación con el usuario, dando como resultado un componente del lugar. El ambiente se podría categorizar para su manejo de acuerdo con su dimensión y característica, sin embargo, no es el propósito de esta investigación ahondar en ello, por tanto, para poder tratarla y entenderla en los fines a los que el espacio se refiere.

Se define la atmósfera como la suma de acontecimientos y factores que contribuyen para establecer un espacio, aportando características específicas para que éste se convierta en un lugar. en colectivo,

Es un fenómeno establecido por consecuencia de la relación entre factores son aquellos factores establecidos, de cambio intervinientes y de uso vistos en la figura 57 que establecidos de la espacialidad que dan un acontecimiento que transcurre en un lugar.

⁵⁹ Conferencia impartida en el castillo de Wendlinghausen en el marco del Festival de Literatura y Música de Alemania 2003. Posteriormente en el 2006 escribe el libro donde extrae una reflexión sobre la capacidad de los edificios y sus entornos para ofrecer a la gente un buen lugar para el desarrollo de sus vidas (Zumthor, 2006, p. 4).

La atmósfera es lo que rodea un hecho o acción desde antes de comenzar, es parte de la multiplicidad sin uno, y se conforma de sí misma como un resultado cambiante que percibe el usuario o habitador. Entendiendo y expresando la idea de atmósfera como un todo, ella genera, contiene, interior y exteriormente, al objeto arquitectónico, y contribuye a la multiplicidad de atmósferas dentro de una extensión. Todos los espacios poseen atmósferas, unas más evidentes o llamativas que otras, por tanto, que se presentan como una preferencia en el habitador.

En el diseño arquitectónico la atmósfera es considerada una *categoría del gusto* (Zumthor, 2006, p. 16), captando de ella su importancia y el impacto que tiene en el habitador. Desde Dorfles el *gusto*: “es el desarrollo y sensibilización de los sentidos para poder establecer una teoría y generar una postura crítica”⁶⁰ (1974, p. 17).

Entonces desde Zumthor se ofrece una teoría como una herramienta más del diseño en el espacio múltiple, de esta forma, las preguntas que un arquitecto debe considerar cuando observa un espacio que le impacta son: ¿Qué me atrae de este edificio?, ¿qué me provoca?, ¿por qué se siente algo diferente en este espacio con respecto del exterior?, y la más importante, ¿cómo lo lograron? o ¿cómo lo lograría yo en mis proyectos? (2006, p. 16).

La obra arquitectónica además de cumplir con su habitabilidad y funcionalidad debe contener determinadas características que permitan crear y provocar impactos en sus habitantes, priorizando el uso de relaciones espacio-temporales que crearan los acontecimientos.

Dicho encanto es provocado por este sutil elevamiento de los sentidos o acto sublime, que a su vez son codificados y asociados en el pensamiento con las emociones. Esto se puede sentir, más no medir. Zumthor se refiere a una *temperatura del espacio* (2006, p. 15), misma que está determinada principalmente por las relaciones sociales (acontecimientos) que dentro de él se deban cumplir como parte de un requerimiento, con esto se refiere a una serie de imágenes que producirá en el habitador para lograr un encanto.

⁶⁰ En el debate del gusto Capítulo I. Gusto y fruición y estética, y IV. Las estratificaciones del gusto y el problema del Kitsch (Dorfles, 1974, pp. 15-27).

Entonces, cuando se dice atmósfera específica hablamos de: un *lugar* o espacio arquitectónico, que logra impactar a su habitador por medio de la conformación de sus compuestos de diseño, factores y circunstancias que provocan eventos y dan que arrojan un acontecimiento, siendo esto una multiplicidad de multiplicidades. Para el análisis de las atmósferas dentro de un proceso de creación en la obra arquitectónica, Zumthor propone once categorías:

- “La magia de lo real como una especie de ley cero
- El cuerpo y la arquitectura
- La consonancia de los materiales
- El sonido del espacio
- La temperatura del espacio
- Las cosas a mi alrededor
- Entre el sosiego y la seducción
- La tensión entre el interior y el exterior
- Grados de intimidad
- La luz sobre las cosas
- La magia de lo real” (2006, p. 17).

Con ello aprovecha la función del edificio para crear una atmósfera especial, es decir, lo que llamamos con anterioridad una seducción a través del espacio, pensando en hacer sentir la magia, que consiste en crear momentos de ilusión en la mente del ocupante para hacerlo sentir sensaciones diferentes. Cada espacio tiene su magia, el gran problema es que los arquitectos no saben identificarla y por tanto en la mayoría de los casos no la producen.

A continuación, ejemplificaré en dos culturas diferentes la búsqueda del espacio múltiple en la creación del espacio, la seducción y sus atmosferas, en dos diferentes propuestas espaciales arquitectónicas: la creación de la multiplicidad en el estilo Barroco y la Arquitectura de lo simbólico y los sentidos en el origen de la Arquitectura Árabe Musulmana, en ambas se logra esa multiplicidad espacial por medio del manejo del pensamiento.

Como antecedente tenemos que en las ciudades de occidente conforme se consolidan los asentamientos humanos y surgen los espacios urbanos bajo las normas de convivencia de acuerdo con cada sociedad, así se coloca un valor al espacio establecido por el cual se tiene que pagar un costo.

Por ello, en las poblaciones, comunidades y en las ciudades, la mayoría de los individuos tiene espacialidades muy limitadas que, por economía de los sistemas constructivos y practicidad, presentan ortogonalidad en muros y techos inclinados.

En el inicio de la Modernidad su temporalidad histórica y con todas las promesas que ésta trae consigo, la vida se desarrolla trabajando dentro de cuatro paredes; a veces las condiciones de insalubridad son muy severas y la vida es muy dura. En cambio, en los palacios y edificios de gobierno o dedicados a las religiones, en general, en las grandes edificaciones, se busca esa expansión y libertad, donde la mente pueda llegar a este estadio y a esta multiplicidad espacial que el habitador logra percibir, no como coincidencia, sino como un móvil para demostrar grandeza, por ejemplo, para ilustrar lo infinito de la religión a un pueblo.

Por otra parte, los artistas se convierten en estos magos manejadores de la ilusión y el movimiento en los planos de las edificaciones que permiten la creación de espacialidades múltiples en la mente de los habitantes. Este desarrollo se da en diferentes partes del mundo, a través del manejo de perspectivas y planteamientos de centros diferentes en las obras, en los que se ve la idea de crear movimiento en lo estático, como parte de un don divino.

Al igual que la Arquitectura Árabe, se busca esa expansión de la mente porque las condiciones de vida afuera son muy duras, donde los individuos no pueden soportar la realidad, los arquitectos y diseñadores buscan la expansión y sublimación de estos males de las culturas por medio del espacio llegando a crear grandes obras, las cuales nos llevan a propiciar esa multiplicidad en el espacio por medio del pensamiento.

La *realidad* (Rosset, 1993) es algo tan vasto e insoportable que los seres humanos no podemos acceder a ella. Y lo que es llamado real, a nivel individual, es lo cotidiano, una simple ilusión e interpretación de las percepciones, por lo que no existe como tal, sólo existen ilusiones en el pensamiento que llamamos reales, a las cuales hay que aportar un grado de aceptación y de gratitud ante su existencia.

Con la creación de espacios múltiples, que permitan la expansión de la ilusión en el espacio, podemos hacer más cordial y llevadera la experiencia de habitar, y por tanto la de vivir.

El crear espacios múltiples que nos lleven a multiplicidades del pensamiento es una necesidad humana que se da en pliegues a lo largo del tiempo y culturas.

En la misma línea de tiempo dentro de esta temporalidad media, en el otro ejemplo tendremos otra cultura diferente a la europea, en una región con diferencias significativas en los entornos, se da un pliegue del pensamiento que busca trascender los límites del estar físico hacia el infinito que a continuación describiré:

3.2.1.3 La Arquitectura de lo simbólico y los sentidos

Como primer ejemplo en la Arquitectura Árabe-musulmana se encuentra esta multiplicidad de multiplicidades en la búsqueda y extensión hacia lo sublime y lo ilimitado en el pensamiento por medio de la creación de espacialidades que buscan ir más allá dentro del pensamiento del habitador. Esto como producto de un pliegue en la línea de tiempo que vuelve a presentar una problemática, pero con otra solución. En esta base, se rescata la multiplicidad que estas espacialidades aportan y el manejo mental del sujeto de ir más allá del espacio físico al mental, en un estado de ensoñación.

En esta arquitectura, como parte de una necesidad humana de ir más allá en la creación de espacios y expresiones, se encuentra este trasfondo de que las espacialidades con un multilenguaje nos lleven en un viaje interior de manera explícita. Y con manejos de imágenes mentales, se busca llegar al estadio de exaltar el espíritu y llegar a una sublimación espacial. A esto se le llama en la actualidad, la arquitectura de lo simbólico y los sentidos para crear la ensoñación y la ficción en el habitador.

La ficción es el arte de recrear instantes traducidos en acontecimientos por medio de estímulos mentales en los que se incentiva a través de la inmanencia el estar del ser en un espaciamento, provocando así un evento en un lugar específico.

La profundización de los estudios sobre una pequeña porción del arte musulmán, que concretamente en España se ha producido en los últimos años, es una nueva manera de leer el espacio para entender mejor los motivos que se utilizaron para su creación.

Para el mundo occidental, es la contra propuesta de hacer espacios, ya que culturalmente fuera rechazada por cuestiones religiosas y de la visión eurocentrista que proponía el inicio de la Modernidad. El resultado es la investigación y búsqueda de sensibilización que se utilizan para hacer sus espacios desde otras concepciones del mundo, que curiosamente son las que el barroco toca en ciertos puntos a manera de pliegue.

Esta similitud de la cultura tan significativa y valiosa se vuelve a retomar a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. Este estudio refleja la combinación filosófica-espacial que tiene una solución muy local, pero es aplicada de manera mundial a la proyección de edificios, rescatando sus las aportaciones del mundo árabe medieval. Este arte es una evolución de más de 1000 años de prácticas y quehaceres del hombre creyente musulmán que dentro de su nomadismo y cotidianeidad, va uniendo las acciones y las temporalidades, con las creencias para realizar eventos que trascienden su estadía en un habitar en un espacio.

El encontrarse en un entorno inmenso con medios de sobrevivencia difíciles y de corta duración, se traduce en una observación de la naturaleza y del mundo como parte de algo infinito donde ellos son un instante dentro de la duración.

Este infinito lo lleva a la fusión del arte, la ciencia y la filosofía, fusionando los Componentes de la creación del Espacio-Tiempo, (Fig 20). Conformando cálculos matemáticos y científicos que lo van elevando hasta llevarlos a la arquitectura como sublimación espacial en su máxima expresión.

Su principal objetivo es lograr, en una cultura nómada y desarrollada por el comercio, el aprovechamiento de una espacialidad *efímera* y de muy corta duración, llenándola de instantes que se multiplican al interior de ellos mismos y que además lo contienen todo. El fin resguardarse del entorno, permitir las actividades y ofrecer un espaciamento para la espiritualidad. El espacio tiene que ser aprovechado, aunque sea efímero, y de una temporalidad de un breve instante, como las tiendas montadas en el desierto; contrariamente con una duración mayor desarrollado al máximo en los lugares establecidos, esto es un aprendizaje que se obtiene de las inclemencias del desierto y sus largas caminatas.

Una ley dentro de la creación de estos espacios es: si es difícil la labor y el trabajo en el exterior, entonces en el interior del sitio debe existir ese refugio que permita el descanso y la evasión para continuar el ritmo de la vida al día siguiente.

“el árabe pre-islámico vive en tiendas de piel, es el espacio nómada, cuyo diseño responde a estructuras lógicas. De fácil montaje y transporte, ligero peso y fácil manejo, aptos para cualquier clima y lugar, es un diseño de normas abiertas y forma simples”. (Rubiera, 1988, p. 14).

Aquí se está demostrando la apertura y simpleza en el diseño espacial. Una simplificación al máximo en la cotidianidad es aprovechar espacios y aligerar las cargas; las mujeres por ejemplo, en una pequeña caja, pueden cargar gran cantidad de vestidos, los “saris”, que son los velos que les cubren el cuerpo; esto evidencia la idea de simplificar, conservando la sutilidad y la estética.

Las letras del lenguaje árabe-musulmán son las *mecatas*, formas y abstracciones que evolucionan de las cuerdas o mecates que son utilizados para amarrar sus pertenencias. El “correr, amarrar, urgir ante el tiempo” es la vida del nómada, para llegar a diferentes sitios en un transitar interminable, él nómada habita urgiendo. La única manera de dejar de urgir es morir, y muriendo deja de habitar.

La base de su arte se encuentra en los símbolos y significantes que seducen a la mente, una decoración profusa que se originó con un principio simple: que se pueda trazar en cualquier lugar, evolucionando de las *mecatas* o amarres y haciendo escritura. Esto encontró que el lugar infinito de escritura sería el suelo que se transita una y otra vez en sus viajes tan inmenso como su mente.

Así se vuelve un ejercicio constante. Los niños antes de hablar saben escribir su nombre en la arena, ejercitan los movimientos simbólicos sobre el desierto. Viendo, haciendo y viviendo caligrafía, en un acto que se encuentra el pensar y el abstraer en imágenes y expresiones las *mecatas* que componen su lenguaje. (Fig 66).

Esto bajo la enseñanza de que: Si se ve cómo juego y dibujo expresa un lenguaje, cuando lo lees, entiendes cómo la letra expresa y ésta regresa al dibujo, realizando una *transferencia* (Asubel, 2006 , p. 151), en el desarrollo de *la zona de construcción de conocimiento* (Vigotsky, 1995, p. 26). Así el análisis mental se vuelve sublime.



Figura 66. Mural del Hall Centro de las Artes y la Cultura⁶¹, Isla Saadiyat, Abu Dabi, 2014. Foto: César D. Herrera V.

Se sitúa en una sutil textualidad que es sólo su experiencia inmediata, cual único eje es el proceso de vivir ese presente.

Si recordamos la figura 4, del tiempo (capítulo uno), en la que observamos que lo único que existe es presente, pues el futuro es transformado en presente al suceder, y el pasado cuando es recordado se vuelve presente, nos lleva a un pliegue en el tiempo.

Esto nos deja saber que el más grande lugar de representación será la mente y, materialmente, en su cotidianeidad, lo más grande es el suelo que pisan, la arena del desierto, y cuantas veces se transite y sea borrada por el viento; pero ellos re escribirán los versos del Corán nuevamente, esta *imagen consumida y recurrente* (Didi-Huberman, 2012) que lleva consigo una serie de emociones que la harán resurgir y les permitirá saber que están vivos es una multiplicidad sin uno.

Porque lo único que siempre puede hacer el hombre nómada en esos tiempos muertos de viaje por el desierto es estar consciente de su paso por la vida y dejarla escrita como acto de fe para su elevación.

⁶¹En la foto se muestra al *Jalifa Bin Zayed Al Nahayan. Califa y gobernante* del Emirato de Abu Dabi enseñando a un niño a trazar sobre la arena en homenaje a sus antepasados que difundían la cultura y el origen de la escritura árabe. El grafo corresponde al trazo de la planta de la isla artificial Saadiyat o isla de la felicidad, actual desarrollo del emirato que alberga la parte cultural. Esta foto se encuentra en el Hall del Centro de las Artes y la Cultura, como punto de origen de la nueva cultura que distribuye a las salas representativas de los museos Guggenheim, Louvre y el Museo de las Culturas Árabes, Isla Saadiyat, Abu Dabi. Foto: Cesar D. Herrera V., 02/2014.

Se crea así un *humanismo exaltado* (Rubiera, 1988, p. 13), y que posteriormente será plasmado en sus obras. No se manejan imágenes visuales de la Deidad o del Profeta, ya que es más potente el pensamiento en la representación divina y porque es mucho más abstracto, puesto que lleva la propia seducción y ensoñación en la que cada individuo deba dar de sí a su propio pensamiento.

Ellos recrean, asimilan y crean una imagen del presente en su pensamiento, y la deidad está presente y renovándose constantemente, por ello, es mucho más fuerte la imagen y abstracción, pues está dada por su propio pensamiento como nivel superior del acto humano. Crean a la deidad y la recrean en la mente y en el diario existir. Crean una imagen *múltiple sin uno* en su máxima representación.

En cuanto a funcionalidad y realización de actividades, al ser nómadas las resuelven de manera inmediata, por ejemplo, si viene una tormenta de arena y no se apresuran a montar la tienda, padecerán las inclemencias del tiempo y no subsistirán, por eso desarrollan el campamento como una serie de células (compuestos) que se hacen múltiples de múltiples para crecer de acuerdo al tamaño del conjunto de viajeros.

La funcionalidad está presente y resuelve, se multiplica o divide según se necesite debido a las características de su propia individualidad.

Cuando se resuelven las problemáticas de hacer acciones y movilidad en el espacio con un clima severo se da paso a la sofisticación de esta técnica y se hace arte; entonces, ¿qué queda, si las cosas y actividades ya están resueltas en un medio como ese?, pues se sublima el espacio e innova la calidad espacial en búsqueda de la habitabilidad.

Esto por la evolución de las cuestiones climatológicas que rigen a esta porción del mundo, como producto de la evolución del nomadismo, y cuando éste se vuelve sedentarismo tiene que comunicar más, más de lo que con un simple sentido se pueda percibir.

Se busca ahora impactar por todos los sentidos para poder perdurar y entender este lenguaje, para poder perdurar y trascender la dimensión de esta textualidad hecha lenguaje creando imágenes más potentes como la imagen cristal.

Al paso del tiempo los asentamientos humanos pasan a volverse sedentarios o establecerse en puntos clave de comercio y rutas específicas de control, y para ese momento los problemas funcionales están resueltos, entonces comienza una asimilación de experiencias y desarrollan así una arquitectura para los sentidos.

“Para el constructor de estos espacios, la arquitectura que contemplaba desde un nomadismo era algo tan distante, como sólido, tan permanente como el propio ciclo de la naturaleza, la arquitectura que contemplaba siempre, era la ajena, de aquí que cuando el árabe acampa de modo más definitivo, intenta configurar el *sentido del lugar*.” (Rubiera, 1988, p. 15).

Se buscan experiencias en cada lugar propuesto para el habitar y existir humano. Se busca dar un sentido al lugar que se habita con toda esta herencia que traen del nomadismo y, desde luego, buscando el transitar por los estadios y categorías del habitar, pero de manera sublime, haciendo y multiplicando el espacio dentro y fuera del pensamiento. Visto desde nuestro análisis, con el uso de la inmanencia.

En diversos lugares pertenecientes al mundo musulmán se crean arquitecturas que contienen ilusiones, producto de la experiencia vivida en el desierto, con los espejismos (provocado por un fenómeno físico de refracción de la imagen con el calor y el vapor levantado). Es tal el impacto de esta ilusión, que deciden llevarlo a sus interiores bajo la afirmación: Si en la nada del desierto puedes ver un espejismo, ¿por qué no lo vas a poder recrear en el lugar de estar, y disfrutar plenamente, a tu favor y no en una situación de desesperación? Puesto que ya puedes permanecer en un sitio fijo, ahora hay que disfrutar de ellos, en lugar de padecerlos. Con ello viene una ruptura.

“En el pasado, los sentidos se agudizan para sobrevivir; ahora se desarrollan para vivir...” (Rubiera, 1988)

Para entender el lugar árabe el fractal y la ilusión son componentes necesarios en la seducción espacial. Cuando se presenta la oportunidad de establecerse en un sitio, aquellos grafismos de las tiendas ahora son reflejados en sus muros en las *tese/as* y son llevadas a abstracciones de figuras geométricas que dan la idea de un calidoscopio para continuar con esa inmensidad espacial que parece no tener límite.

Su arquitectura está llena de metáforas, la *liga es la textualidad, ya que no se representa por motivos religiosos en imagen visual, o pictográfica*. Su descripción epigráfica es la trama compositiva que acompañará a la construcción en las más grandes obras.

La figuración plástica de las teselas se da como en un estadio permanente del efecto del hachís en un estado de ensoñación, con la leve capacidad de compresión del mundo, y creando un involucramiento en la ensoñación. Se llega al campo del placer donde la mente se puede perder, donde el único sentido del ser se encuentra en su fe.

La geometrización, como resultado de un gran análisis matemático, y la perfección que ello representa es un elemento evolucionado en los diseños. Sus mosaicos forman figuras interiores y en las teselas de las mezquitas podemos darnos una idea de cuánta significación pueda contenerse en ello. Cada figura geométrica forma, a manera de caleidoscopio, otras, dando origen a una serie de interpretaciones para cada persona que las mire. No se conforma una imagen concreta, sino la posibilidad de tener muchas en el mismo conjunto de mosaicos.

“El sentido de lugar requiere de una narrativa que ilustre la abstracción geométrica en la que se determina el espacio arquitectónico, el árabe lo complementa con el arte que mejor maneja ‘el arte de las artes árabes’ *el lenguaje*.” (Rubiera, 1988, p. 15).

Esto nos habla de una textualidad única. Si el muro ahora es estático, la manera hacerlo infinito será viéndolo por medio de las figuras y movimientos que se generan a partir de él.

Aunque entendiéndolo en otra calidad espacial el enfoque del pensamiento musulmán en la arquitectura, es continuar la sensación de inmensidad del entorno reflejarlo y llevarlo al interior. Eso es leer el espacio desde el punto de vista que da origen a esta arquitectura, llevando al espíritu en un recorrido sin contenerlo ni limitarlo, permitiendo así liberarse por medio de imágenes mentales que lo elevan a la multiplicidad sin uno del pensamiento.

Esto es experimentación y búsqueda de un espacio que le resguarda, es múltiple y es tan vasto que le puede contener a él y a su mente.

Las teselas en los muros son los *componentes y límites potencializadores que marcan el punto de partida al infinito*. Ya que la extensión es infinita, aquí es reflejada en las infinitas posibilidades de las figuras geométricas que se pueden realizar; es un espaciamiento interno que permite la imagen movimiento en cada rincón interior de esta espacialidad.

Ésta tiene como fin elevar el pensamiento a una multiplicidad, que una vez iniciada no terminará jamás. Este estadio es el espacio múltiple, y desde luego el espacio es entendido como un lenguaje y comunicación infinitos.

El origen principal de esta comunicación es transmitir grandeza y fe en Alá (Dios) y las enseñanzas del profeta Mahoma escritas en el Corán. Parten del símbolo a la significación para crear lenguaje, del lenguaje a la literatura y a cualquier arte para exaltar esa fe.

Hay que entender que el comienzo de este vínculo son la acción y la comunicación, lo que a este sitio le darán la atmósfera; por ejemplo "...no se levantan templos, sino lugares para que los hombres recen". (Rubiera, 1988).

Los habitantes y usuarios realizarán acciones, que una vez significadas y en conjunto dentro de una temporalidad se convertirán en el evento, y de acuerdo con las circunstancias que lo modifican para establecerlo y conformarlo en una textualidad crearán el acontecimiento, y así éste será un lugar.

Estos lugares, llamados posteriormente *mezquitas*, están realizados a partir de todo un rito, que es el rezo, el cual requiere de la ablución, como medio de purificación previo, por lo que deben entrar descalzados al recinto porque en ese momento todos los hombres son iguales.

Son lugares que se mantiene activos por medio del rezo en grupo, son lugares hechos para la convivencia y la elevación del espíritu como acto social, en ellos se contiene en esencia una comunicación espiritual.

La Arquitectura islámica cuenta, a diferencia de otras arquitecturas, con un exhaustivo análisis de comunicación, es decir, aprovecha los momentos en que el

hombre se encuentra en los espacios no sólo para albergarlo, sino para comunicarle un mensaje en su interior. Cuenta con un gran uso del *lenguaje y textualidad* como parte de la apropiación del espacio, se crea arquitectura hecha *poesía*.

“El constructor hará posible la metáfora porque la arquitectura, como bien señala Rubiera, no es más que un pretexto, para componer un poema o inventar una metáfora”⁶² (Rubiera, 1988, p. 17).

La espacialidad como la metáfora del poema, es reconocida a través del espacio, y lo descrito dentro es un rito de actividades inscritas dentro del lenguaje que crea una textualidad única y mágica.

“Su descripción epigráfica es la rama compositiva que acompaña a la construcción del lugar construido, habla del lugar habitado. Y refiere sus contenidos especiales.” (Rubiera, 1988, p. 15).

Los *contenidos espaciales* (Rubiera, 1988, p. 21) son los espaciamientos dentro de la arquitectura árabe, son lugares donde los vacíos espaciales y los contenidos semánticos integran un proceso de unidad que va dirigido a todos los sentidos para generar atmósferas diferenciadas dentro de un mismo lugar.

En estos niveles y sutilezas espaciales nos encontramos en un momento de vivencia que crea un acontecimiento: la creación de un lugar dentro del lugar, el compuesto dentro del conjunto. Se establece en ella el cuento, dentro del cuento, y dentro de él todo es posible, porque fuera de ella está lo difícil, que es sobrevivir la realidad, entonces la consecuencia es vivir adulando los sentidos y el placer. Así se vive a través de los contenidos espaciales de esta arquitectura.

Estos contenidos se dan por lo regular en este tipo de arquitectura en *duplas* (vista-luz, olfato-olor, oído-sonido, tacto-textura). Son pares de secuencias que hacen del espacio interno y el externo una concepción sensorial polivalente.

Crean una tensión entre el *exterior y el interior* (Zumthor, 2006, p. 44) que es percibida y que genera un espaciamiento mental entre los diferentes espacios y lugares.

⁶² En el prologo Alvarez citando a Ribiera.

El manejo de las duplas es conjuntar dos sentidos, creando *taciturnismo* a unos, y aplicando *mutismo* a otros, dependiendo cómo se quiera jerarquizar. Es algo muy similar a lo que Deleuze llama *sono-signos* y *op-signos*⁶³ (1984, p. 11) en la creación de imágenes por medio de montajes para el cine. Creados por Ozu los op-signos y los sono-signos, (Deleuze, 1987, p17), remiten a imágenes diversas.

Los op-signos son signos ópticos, se recurre a ellos a través de la visión. Éstos se dividen a su vez y dan una visión profunda, que tiende a la abstracción y los instantes, que dan una visión próxima que induce a una introspección.

Los sono-signos son auditivos, y evocativos. En conjunto pueden crear atmósferas y ayudar a relatar historias, aunque son carentes de conducción si no hay un referente sensorio-motriz.

Lo subjetivo y objetivo van perdiendo importancia conforme la situación óptica reemplaza a la acción motriz, Se puede caer en un principio de indeterminabilidad e indiscernibilidad porque ya no se sabe si es lo imaginario o lo real.

Se compone de las imágenes percibidas por los sentidos que se contraponen al estímulo convencional común, es decir, se maneja una contradicción que genera un impacto en el pensamiento por no corresponder a un estímulo antes agenciado.

El agua o la luz, el ruido o el color, son elementos que entran con un orden específico creando una textualidad en el espacio para lograr estímulos dobles y en contradicción o en composición, y con un orden añadido por la geometría abstracta espacial.

“No debe extrañar, por tanto, que sean materiales del poeta los que inicien los primeros trabajos de la operación arquitectónica, el poeta creará la ficción (el mármol es agua, el agua es perlada), a fin de cuentas escribir –de (describir), lo que está viviendo es el trabajo del poeta arquitecto.” (Rubiera, 1988, p. 16).

⁶³Capítulo 1. Más allá de la imagen movimiento (Deleuze, 1984, pp. 11-26).

Se genera una seducción espacial, una serie de sorpresas sensitivas y que regresan en un impacto a la mente, generando inmanencia en el pensamiento, es una ficción y realidad en un lenguaje hecho poema.

El arquitecto logra hacer poemas espaciales, llevándolos a niveles sutiles, evidenciando que es posible crear utopías espaciales en medio de los desiertos, y que se puede llegar a niveles de inmanencia en sus espacialidades.

El constructor de la arquitectura árabe crea una arquitectura, objeto de placer de los sentidos, es un contenido significativo del lugar que inscribe unas cualidades diferentes al espacio, las de la ilusión, que le permiten estar y no estar a la vez. Ser partícipe de la realidad suavizada en los momentos de relajamiento y descanso.

El disfrutar del estadio del placer medio, neutro, suavizando los sentidos, entrando a estadios de gozo, resaltando contrariamente a lo que se vive en el día a día de las jornadas de trabajo, la dureza del clima y lo efímero de la vida. En la mayoría de las publicaciones que exponen la espacialidad de herencia árabe, se exhibe una exaltación de la fantasía.

En las mezquitas y edificios religiosos con estos elementos son llevados a cabo en nombre de la fe, la organización colectiva, se siente capaz de ostentarse en la forma perdurable, entonces la idea y se traduce en un ideal común del colectivo, disciplinada y satisfecha con lo que se obtiene.

Se demuestra el logro de imaginar espacios múltiples a partir del análisis de las acciones simples, y cuando éstas son superadas se puede dar el siguiente paso para sublimar el espacio a otro nivel, llevando el espacio de lo *material*, a lo *inmaterial e intangible*.

Como ejemplo de un elemento material y al mismo tiempo como metáfora se encuentra el significado del agua, que va más allá de la posesión, su dominio y lo que conlleva, sino que también se puede disfrutar de mundos aledaños por medio de la *inmanencia* en relación al manejo de ella.

Por ello, existen varios tipos de fuente, el principal es el *mojacare* que consta de un plato liso, puro, que vierte agua a un contenedor durante el día y que contiene agua para beber en un movimiento sutil, refrescante a la vista ante el clima, además de que proporciona humedad al patio que lo contiene.

El espejo de agua es una aportación de esa arquitectura, consta de un contenedor alimentado por un *mojacare*, ya sea en el mismo patio proveniente de otro. Es por lo regular alargado y con poca profundidad, y se encuentra en el centro de los patios, rodeado por muros de gran altura y espesor.

Esto permite aislar del ruido exterior y recibir ruidos emitidos en este sitio. Además, el agua refracta las ondas sonoras que son amplificadas. En las noches, con la luz de la luna, se crea la atmósfera necesaria que permite generar la ilusión al proyectar la figura de un observador, por el fenómeno de reflexión de la luz al ser el agua un espejo.



Figura 67. Patio de los arrayanes. La Alhambra. España. <https://www.alhambravision.com/el-patio-de-los-arrayanes/> Consultada el 20/04/2020.

En este espacio, al mirarnos sobre él, la quietud del agua permite adentrarse en un mundo donde el arriba y el abajo ya no existen; un juego de la realidad de ver y ser visto, donde el sujeto es, por medio de la inmanencia, engañado en su propia realidad.

El plano inferior queda arriba y el plano superior queda abajo. El habitar es desdoblado a un terreno que sólo en ese lugar puede transportarnos en quietud y silencio. Una delgada línea perimetral separa lo que está lejos de lo que es aquí, la imagen que vemos o lo que realmente somos. Sólo aquí está sucediendo eso, aquí donde veo lo que los demás ven y yo veo lo que quiero ver de mí.

Además de llevar implícita la seducción, la inmanencia y la creación de imágenes en el pensamiento múltiple, el espejo de agua sitúa al observador en un punto crítico del cual muchas veces no es consciente, el de su presente.

Ya sea abajo o arriba, sigo en el presente que me trae del pasado, el sueño de contener al espacio y al tiempo ahí en un instante se vuelve posible.

Es el espacio inexistente en el que estamos asidos, el presente y el pasado, arriba y abajo; es un momento de ensoñación donde, observando la realidad que está dentro de mí por medio de un reflejo, y el otro canal de comunicación que tiende al infinito, me sitúo en el aquí y ahora, con forma infinita, con lo que se crea un estado de catarsis, llevado a partir de la ilusión en un estado de ensoñación. Así, es como la arquitectura árabe abre posibilidades a espacios múltiples en el pensamiento por medio de las sensaciones. Allí, la palabra ilusión es leída en la textualidad del espacio arquitectónico. Con este ejemplo y el manejo de la metáfora se entenderán mejor las siguientes menciones en cuanto al sentido del habitar.

Para habitar estos espacios se entiende que la realidad es lo que el sujeto vive en el día a día, pero estos espacios no son para vivir con ese peso de la realidad, sino la ensoñación como un componente de la vida misma. Para ellos, la realidad está afuera en la calle, en el día a día; en tu habitar está la ensoñación, para habitarla con todos los sentidos, con el manejo de la relajación como un analgésico para la vida, como si viera todo a través del velo para percibir placer, antes que la realidad. “Porque si la vida es dura en el exterior, hay que disfrutarla en el interior” (Rubiera, 1988); esto refiriéndose al habitar el entorno y habitar el pensamiento.

En los tiempos de nomadismo, la ciudad tenía otra concepción para estos sujetos, pues era vista como el momento del descanso para en el tránsito del viaje y la búsqueda, y la necesidad de ensoñación del nómada, aunque sea por una noche, para poder recobrar el espíritu. Al convertirse en sedentario y creador de ciudades pasa de ser guerrero a cultivador de tierras o pescador y se tiene otra concepción de la naturaleza. En este cambio, encontramos dos grandes diferencias en el espacio árabe:

- En el exterior están los elementos no tratados, expuestos al intemperismo: el aire, el sol, el calor.

- Al interior, por el contrario, se presenta la ensoñación y depuración, haciendo espacio a la realidad filtrada y vista de otra manera, cambiando las características, haciéndolas más confortables. La dominación del mundo para crear multiplicidades de él, otros mundos, el natural se hace, el mundo humano, el humano se hace personal y el personal se vuelve irreal y subjetivo.

En las calles, los volúmenes quiebran sus fachadas para *provocar sombras* (Carpentier, 2004, p. 56) y al circular el viento enfriar, haciendo el transitar por ellas mucho más cómodo, no ortogonal; los edificios son altos y esbeltos, corre el viento y provoca corrientes convexas que lo hacen fresco a lo largo de ellas generando confort; parte de ese sueño es que haya frescura, así que la construyen, haciendo los sueños realidad.

Habitan de acuerdo con la corriente de viento dentro de las casas, provocando a su vez corrientes de tiro a través de claros a patios, y enfriándolo por conductos donde se encuentra vasijas de barro que contienen agua, de forma que el aire es micro nebulizado. En el jardín se colocan pequeñas macetas con geranios y otras plantas que no requieren de mucho riego, aportando así microclimas y ayudando a las imágenes internas de la vivienda con flores.

El mirab es el arco que indica la dirección de la Meca, el lugar sagrado; en las casas esta abertura señala hacia dónde hay que dirigir el rezo y con ello tener presente la imagen de la espiritualidad en todo momento. Buscan en la oración ese estado de trance que la puede lograr en el individuo.

La oración en estos espacios es una de las principales actividades porque se reza para acercarse a Alá, así recordar y demostrar que estás con él. Se dedica tiempo a ello, puesto que es el continuar de la vida en una temporalidad corta donde sólo hay un paso de separación con la muerte terrenal.

Ese vínculo se establece al rezar con una posición hincada, llamada de rezo oriental, dirigido a la Meca, no importa si es al aire libre o en un interior, lo importante es tener esa comunicación y el puente que significa la fe, porque entre la plegaria y Alá existe la conciencia del hombre.

El llamado al rezo se escucha cinco veces al día, se paralizan las ciudades y poblados, con sólo el escuchar esas fonéticas sabes que la espiritualidad está ahí, en las calles, en las construcciones, en las ciudades. Se están dando eventos y acontecimientos dentro del lugar, múltiples y continuos.

En la Arquitectura, tenemos el reflejo de ello en el uso de las mezquitas y en la construcción de minaretes, donde se da el llamado al rezo en forma de canto, por eso es construido con especial cuidado. Entre más alto y más número de minaretes, más grande la jerarquía y la capacidad del llamado.

Con este ejemplo tenemos claro que: se tiene que la relación-espacio temporal es encontrar el sentido del lugar; la creación de eventos, la significación, la seducción en donde por medio de la interpelación el arquitecto lo materializará y el habitante lo interpretará a su modo y su ritmo, creando multiplicidad de multiplicidades un espacio múltiple en el no solo habitable físicamente sino un espacio múltiple en el pensamiento, y con ello provocar experiencias de vida.



Figura 68. Mezquita Sheikh Zayed y detalle del Minarete. Abu Dabi. Foto César Herrera. 02/2014.

3.2.2.2 La Arquitectura hacia el infinito

El segundo ejemplo que deseo resaltar es el estilo Barroco dentro del pensamiento occidental; esta forma de ver, de contar una historia espacial, y donde, dentro de esta temporalidad, el habitar y el pensamiento buscaban trascender los límites hacia el infinito.

Están presentes estos conceptos y su uso en la arquitectura en uno de los periodos de mayor plenitud. En un breve contexto, tomemos en cuenta que, se hacer la proyección de espacios arquitectónicos, durante el Renacimiento con los avances científicos y tecnológicos se comienzan a considerar otros factores en el diseño de edificios, los que darán origen a una nueva manera de ver y pensar los espacios. Anteriormente, la Arquitectura se basaba en puntos de proyección para verse al exterior e interior, tanto en las estructuras soportantes, como en el decorado interior. Es durante esta evolución de algo que nace como una rebeldía la palabra de origen portugués *barrôco* de significado irregular y era nombrado en contraposición al refinamiento clasicista que el Renacimiento había tenido es en esta eta que se logra una propuesta totalmente contraria y llena de proporcione y de reglas en la búsqueda de ese cambio de pensamiento y morfología.

En esta etapa artística conocida como el Barroco es donde se hace más consciente de que la Arquitectura no sólo trata de hacer construcciones obras, sino que éstas tenían que trascender en el pensamiento del habitador. Se retoma colocar al individuo como centro de la obra y del universo, lo circunscribe y envuelve contraponiéndolo al engaño visual de lo percibido, engañando a los sentidos y la mente, con lo que se crea la ilusión en el espectador.

Esto dota a la obra de innovación, personalidad y carácter de unidad. Se conjugan los diversos compuestos y forman una especie de rompecabezas donde el pliegue ⁶⁴se hace presente una y otra vez. La expresión de unidad queda superada, demostrando que la suma de las partes es mucho más que el todo ahora es un conjunto de compuestos.

⁶⁴ El pliegue Leibniz y el barroco. (Deleuze, 2014)

Según Deleuze los desdoblamientos aparecen en cada suma de elementos, priorizando esta adición a nuevas formas múltiples y espaciamientos entre ellas mismas. (Deleuze, 2014). Es un manejo visual, emocional y mental por medio del habitar.

Es en este periodo, con el rompimiento del proyecto en plano frontal y rectangular, donde las fachadas planas se transforman en pequeños conjuntos pertenecientes a un mismo proyecto; se juega con líneas rectas y curvas en diferentes niveles y superposiciones, predominando la curvilínea, dinamizando la visión estática del pasado clásico.

Los frontones trancos, los escalonamientos y los usos profusos de escultura y pintura, en integración a la obra arquitectónica, hacen su irrupción en este estilo.

En el juego al interior de la obra arquitectónica, el manejo de perspectivas para provocar profundidad exacerbada e ilusoria dan como resultado de los multi posicionamientos y la sensación de movimiento.

Este dinamismo logra su máxima contribución en la configuración de un nuevo concepto de espacio, el espacio infinito, haciendo interdependiente la unidad del edificio; se crea todo del interior-exterior con lo que se da una nueva visión que supera al conjunto original. Se multiplica un dinamismo que contribuye a la configuración de un nuevo concepto del espacio, otro de los rasgos característicos de este periodo es la interdependencia de las unidades del edificio en un todo coherente, dotado de *unidad interior y exterior* (Deleuze, 2014).

La contraposición de elementos es la característica en este estilo, que usa variables en binomios que llevan a contraponer las lecturas del espacio en el usuario, jugando con la percepción y obteniendo con ello un impacto. La *seducción* del espacio que nos invita a ver más, tratando de descifrar las *trampas del ojo* (Baudrillard, 1981, p. 61) de los profusos decorados, descifrando cada parte de sus abstracciones en un mismo elemento, como los estípites.

Otro elemento del espacio múltiple vuelve a ser el uso de *duplas* (Rubiera, 1988); los elementos estructurales, como las columnas, se decoran y se exaltan cambiando

de forma, dándoles rotación, tal como las columnas salomónicas que rompen con lo convencional y rígido del espacio y las entrecalles de una unidad.

Combina el uso de esculturas en situaciones cotidianas, donde aparentemente el tiempo las atrapa y congela para que podamos ver esos momentos como acción y pensamiento, como una reflexión e invasión a la intimidad de los sujetos representados.

Decorados vegetales tallados en la piedra, representando vida sobre lo más inerte, la dupla en su máxima expresión que buscan trascender en la mente del espectador. Estos son motivos de la naturaleza asociados a la divinidad, donde nuevamente encontramos contradicciones en ello, lo natural versus lo divino, pero creado por el hombre. Son generosos, retacados, como si la naturaleza invadiera con sus elementos, hechos por el hombre, imitando la creación divina sobre las materiales pétreos y metálicos como mármol, cantera, oro, bronce etc., en un homenaje a la constante renovación natural y la inmortalidad esculpida en el elemento utilizado ahí está la multiplicidad de multiplicidades, la temporalidad congelada, el espacio múltiple captado en un momento concreto.



Figura 69. Interior de la Iglesia de Santo Domingo de Guzman. Oaxaca, México. Fuente: https://www.viveoaxaca.org/2010/11/templo-de-santo-domingo-de-guzman_29.html Consultada el 20/04/2020.

Las relaciones espacio temporales quedan suspendidas en el tiempo mostrando la capacidad del hombre de sublimar la espacialidad.

No conforme con el propio sujeto se abstrae así mismo en la figura del ser humano y se le hace estípite, no conforme con crear la obra el sujeto se desdobra y se representa como elemento estructura y decorativo, a través de las formas y soporte de superposiciones de dos pirámides truncas invertidas, símbolo de la inestabilidad que tiene el espacio y lo que se sostiene en él, por tanto, existe una contradicción

estructural asociada a la vida humana y su fragilidad en el tiempo. Buscando estas duplas en los puntos de cambio la inestabilidad ante lo estático, el tiempo congelado, la naturaleza ante la obra artificial. La interpelación nunca estuvo más presente.

Con todo ello se representa la grandeza infinita del artista creador en cada obra, y la del Dios creador por medio del arte, en el caso de la arquitectura religiosa. Viene un cambio en la expresión que ahora buscará introducir el movimiento como resultado de la consciencia del tiempo-espacio, con lo que hará que el observador participe de su estar, allí entonces en ese lugar.

Las composiciones son llenas de movimiento y realismo como si se tratara de un juego de posiciones del interior-exterior en la mente del observador que, aunado al involucramiento del espacio, juega un papel importante en este manejo espacial, donde se considera entonces, la multiplicidad que va generando sucesiones en cada percepción. Esta multiplicidad de espacialidades y espaciamientos se genera en la mente en la mente del observador, el resultado de la búsqueda de expresar mayormente al interior de cada obra.

Se presentan la proyección de las plantas arquitectónicas con diversos puntos de fuga, obras que parecieran moverse a la par del visitante, pues son el resultado de la multiplicidad, considerando variables de diverso orden que sitúan al usuario en una multiposición en el espacio.

Lo confrontan con la obra por medio de manejo de luces, y penumbras, con las que crean y generan las atmósferas al interior de la obra, y por consiguiente sitúan al individuo en una *realidad* (Rosset, 1993) *espacio-tiempo* que se genera como resultado del movimiento en la percepción.

Como consecuencia y aplicación observamos el manejo de la luz considerada como un elemento de gran variabilidad al interior del espacio, pues con ella y las sombras proyectadas se puede crear movilidad de los cuerpos volumétricos para así multiplicar los ángulos de visión y perspectiva, tanto externa como interna.

Con ello se genera mayor dinamismo (las formas originales se convierten en otras por las curvaturas y se generan nuevas imágenes a partir de las originales), esto provoca que exista una serie de percepciones diferentes de la obra (como edificio)

a lo largo del día o la noche. Los efectos ópticos se crean con base en iluminaciones indirectas o filtraciones de luz; con iluminaciones naturales y artificiales, usando tanto el sol como la luna, generando así misticismo en el interior de los espacios. La luz, al igual que las fachadas, se trabaja en función del conjunto, en pequeños agrupamientos, siendo la suma de ellos lo que da más que el total, en una unidad con la composición.

Otro de los grandes aportes espaciales múltiples y cambio contradictorio, es la integración del espacio abierto en el interior; en los techos, cúpulas y cielos rasos se representan pinturas con escenas que se desarrollan en el cielo y las nubes, como si la arquitectura fuera un catalizador para llegar al cielo por medio de la obra artística del hombre.

Se adentra uno en la obra arquitectónica que representa el cielo la liberta y el exterior, permitiendo la sensación del rompimiento del techo hacia la elevación sublime al paraíso. Las relaciones espacio temporales quedan superadas pues ahora son de duración y representación a la eternidad, que como ya aclaré es referencia directa a Dios.

En la pintura, al utilizar varios puntos de fuga, la trampa del ojo y la seducción, se logran diferentes focos de visión, los que asociados a las plantas arquitectónicas generan una sensación de movimiento en la obra que se complementa con el interior-exterior del espacio, pero ahora dentro de la pintura. Se obtiene la sensación de estar vigilados de acuerdo con las diferentes perspectivas ver figura 2, capítulo uno. Al respecto, la perspectiva aérea se considera a partir de este momento, en ella se busca representar las atmósferas con el manejo de luz sobre los objetos, creando la impresión de una distancia real a partir de diferentes puntos de observación, con lo que se crean obras con base en la perspectiva real de distancia a un punto de observación.

Se matizan las pinturas exaltando los rasgos psicológicos de los personajes acercándolos más a la sensación humana. Se toma en cuenta el papel del artista creador y su trascender por su obra, y no por ser él mismo. En esta propuesta de cambio se ve representada la vida cotidiana y estados anímicos variados, que

causan estadios psicológicos y físicos conmovedores, desbordantes, que logran cargar el espacio de un misticismo. ver fig. 44 y 47, capítulo 2.

A la vez, y contrariamente, se capta la materia inanimada dentro del espacio, tales como las naturalezas muertas, bodegones y paisajes, siempre con figuras que están haciendo uso de ellas, ya sea comiendo, bebiendo etc.

Este cambio lleva a la concepción del espacio estático como espacio en tránsito y movimiento, con el aligeramiento en el vivir cotidiano. A su vez, se representan interiores de arquitecturas colosales que sería imposible construir una multiplicidad de multiplicidades, pero que a través de efectos ópticos es posible estar en ellos.

Es decir, un doble manejo mental, el estar y entrar en otro nivel de presencia alejado del suelo mismo, creando ilusiones de estar en espacios abiertos y casi infinitos; a esta visión se abre la posibilidad de que la vista sea abierta a la máxima extensión sin ser obstaculizada, cambia el concepto espacial de ser contenedor físico, abrigador del intemperismo, y ahora se concibe el espacio como una extensión de expresiones artísticas del más alto nivel, una creación de *atmósferas*, un provocador de diversas percepciones, un generador de sensaciones y emociones.

Este cambio de pensamiento del espacio arquitectónico provoca la sensación de estar dentro, pero a la vez afuera, el pliegue espacial, o visto de otra forma, entrar a un espacio limitado que permita llegar al infinito es la principal característica de cambio de pensamiento espacial en este tipo de arquitectura, pues considera diferentes variables que dan una multiplicidad a la manera de proyectar espacios y a la arquitectura misma. Este hecho representa un parteaguas en la proyección arquitectónica que busca trascender en el pensamiento, uniendo el espacio en la técnica del construir con el espacio en el arte. Así, se busca reflejar la vida y las acciones como son, sin idealismos estéticos, como en el estilo clásico.

Este movimiento interior espacial es su principal característica, pues antepone al hombre frente al tiempo que transcurre al interior de la obra arquitectónica. Los artistas del Barroco cambian su concepción espacial como consecuencia de sus condiciones y factores espacio temporales, sumado los avances científicos, con ello que arrojan una nueva concepción espacial que se maneja como ilimitada e infinita.

Con movilidad y dinamismo desde el interior al exterior, los espacios son propuestos como generadores exo-espaciales que incitan a la conexión con el exterior por medio de movimientos en sus planos y perspectivas. Cambia la arquitectura de forma limitativa a una forma de proyectar con apertura, ilimitada y con múltiples funciones y motivos que cumplir, y con ello se generan otros horizontes y necesidades. Un ejemplo en la literatura es el poema infinito de Sor Juana Innes de la Cruz, que en su concepción se puede empezar a leer desde cualquier página que se escoja y continuase sin tener un principio ni un fin marcado, porque lo que interesa es la experiencia de transitar y habitar el poema.

Estos ejemplos muestran las consecuencias de la naturaleza humana y su búsqueda para conformar espacialidades con diferentes ordenamientos a lo cotidiano. Con esa textualidad, como una marea sutil, se permite diferenciar el *taciturnismo* y el *mutismo* a su vez, dentro de una *multiplicidad sin uno*, permite la creación espacial y la multiplicidad habitable en el pensamiento.

No sólo en el Barroco se da esto, en otras culturas también se produce como parte de un pliegue en la historia de la arquitectura, o como ya lo analizamos en el capítulo uno, hay puntos comunes que son referentes en el humano que se vuelven a dar una y otra vez, como una evolución en la creación del espacio, como una elevación a la deidad y acaso al hombre mismo.

Así como en el Barroco se puede ver reflejado el pensamiento por medio del pliegue, el límite, la inmanencia y el manejar dos, centros el personal y el divino, encontramos entonces la importancia del espaciamiento dentro del pensamiento para poder superar y mejorar el habitar de las personas, como lo han sido las grandes aperturas que dan ejemplos de arte ciencia y arquitectura, y que permiten saber que el diseño aun en las más represivas cuestiones es capaz de detonar nuevas maneras de concebir el mundo a partir de la naturaleza humana y de la razón.

El Baroco más allá de un movimiento artísticos una expresión humana de exaltación y profusión de ideas es atemporal y pertenece al a naturaleza humana de la exacerbación de los sentidos, por eso podemos encontrar producciones

contemporáneas barrocas a como el Museo Internacional del Barroco en Puebla del arquitecto. Toyo Ito.

Esta actitud de rebeldía Es inherente a al pensamiento humano y una necesidad de los diseñadores de ir más allá de sus propias creaciones en una búsqueda de la depuración de las ideas hacia el infinito. Simboliza el ir en contra de las normas establecidas en cada pliegue presentado en el diseño, cada multiplicidad de multiplicidades abre esa ilimitada capacidad de poner en movimiento el pensamiento y de esa manera generar multiplicidades sin uno. El artista barroco contemporáneo es un sujeto que estableciendo los limites es capaz de encontrar su propia expansión para lograr un infinito particular. Figura 70.



Figura 70. Museo Internacional del Barroco, Ito,Toyo. 2016, Puebla, México.
Fuente: <http://mib.puebla.gob.mx/es/> Consultada el 12/02/2019.

3.4 Elementos del pensamiento múltiple

“Todo el terreno es la Arquitectura; el sujeto va construyendo una sucesión cinematográfica de eventos, dónde se crea un gran escenario”.
” Le Corbusier”, 1923.

En apartado describiré los *elementos del pensamiento* (Deleuze, 1987, p. 165) que nos ayudan a entender cómo se da el proceso de pensamiento, creando así maneras de asimilar la información, conjuntarla, relacionarla y utilizarla para llegar a la creación de las imágenes mentales. Las capas, mapas y diagramas (Deleuze, 1987, p. 165) son diferentes estratos de relación, variación e intensidad, que permiten discernir la información de acuerdo con los niveles de profundidad en el pensamiento.

3.4.1 Las capas, mapas y diagramas

Las *capas* son conjuntos de información relativas a temas específicos que forman subniveles, y que codificadas nos dan respuesta a una emoción o sentimiento; varias capas en conjunto nos darán un estrato, el estrato ya se convierte en acción y respuesta, este es el contenido en niveles de pensamiento.

Los estratos nos sirven para acumular información en grandes procesos de pensamiento, que nos ayudan a dar respuestas y llevan al razonamiento. Con ello se conforma un conocimiento que se va acumulando en el sujeto. Las capas y los estratos forman parte de la relación espacio-temporal en los acontecimientos de un sujeto que dan forma a las experiencias.

Los mapas aparecen primero como descripciones de objetos, lugares y paisajes, éstos son el camino que nos trazamos a seguir, es decir, la manera en que describiremos el pensamiento para realizar un trabajo; en el proceso de creación será el trazado del desarrollo a seguir para crear un proceso de diseño, y en el caso del objeto arquitectónico, es el camino que debe seguirse para moverse dentro del espacio, así como el proceso para llevar a cabo las acciones.

Digamos que el mapa podría ser la representación de cómo construir el espacio múltiple. Ver figura 19, componentes de la creación del espacio capítulo uno.

En los mapas debemos identificar los enclaves de la espacialidad como un posible flujo en el que se analizará la relación y las necesidades del usuario, o la función y su actividad para poder realizarla, proponiendo un lugar de ejecución.

“En la Biblioteca Nacional, los libros, carretillas, anaqueles, escaleras, ascensores y pasillos constituyen los elementos y niveles de una gigantesca memoria donde los propios hombres ya no son más que funciones mentales, o mensajeros neuróticos.” (Deleuze, 1987, p. 165).

Los diagramas (Deleuze, 1987) son convenciones no reguladas, o no establecidas como regla, pero que son conocidos por los usuarios, dado por el uso y costumbre. Se sirven de flujos para mantenerse en constante movimiento y relación con los diversos elementos. Cuando este *diagrama* se convierte en regulado, pierde su propiedades de innovación y escape según sea la necesidad, se rigidiza, pierde

flexibilidad, y por tanto ya no hay diagrama, se convierte así en un estrato establecido; es precisamente su condición fluctuante la que le permite ir adaptándose según las contingencias que se van dando. El diagrama es una respuesta de la mente ante una problemática dada y no establecida como estrato.

El diagrama es otro compuesto a la esencia del espacio múltiple y su practicidad. Para crear el espacio es necesario mostrar elementos de verdad traídos al presente, con el uso de los elementos del pasado con los que se pueden llegar a crear un espacio que cause un impacto por medio del uso de estas imágenes del pensamiento.

Cuando recorremos sensorialmente un espacio operan estos mecanismos de percepción, el usuario no los conoce ni entiende conscientemente, pero lo percibe al recorrer una espacialidad en la que estén conjugados estos elementos y superponiéndolos en un montaje, ya sea jerarquizándolos o enfatizándolos, lograremos que se hagan más notorios sus recorridos perceptuales en el espacio arquitectónico. Una vez explicando la manera en que funcionan las capas lo mapas y los estratos para realizar conformación de información, ideas y producción de conceptos en el pensamiento a continuación, describiré el montaje espacial, junto con la *imagen movimiento* en el cine, usadas como herramientas de diseño de espacialidades que sirven como método alternativo de proyectar en la arquitectura.

3.4.2 Las Teorías de montaje escénico, del Cine y la Arquitectura

Para entender el movimiento hacia el infinito es necesario recurrir a las teorías de *montaje escénico* (Eisenstein, 1994). Con el fin de realizar un breve análisis multidisciplinario donde una teoría en el arte cinematográfico puede ayudar a expresar este componente múltiple en la creación de espacios. Esta surge como una herramienta para poder entender la percepción del movimiento en el humano y su desplazamiento, manera de observar y desde luego percibir los cambios de planos en el espacio representado.

En la arquitectura estas trayectorias son la forma en que nos movemos en el espacio recorriendo de un punto a otro y observando esa apertura espacial que nos da el cambio de posición. Esto es la manera en que se percibe el espacio cuando lo

recorreremos. Esta teoría de cine es una forma de describir ese movimiento o cambio de posición. El movimiento como ya se ha tratado es un componente que debe ser considerado en la arquitectura, pues es la manera en que el ser humano procesa las imágenes y lleva a cabo su atracción y percepción del mundo.

Dividiré en dos partes este apartado para explicarlo de una forma más fácil primero hablaré la teoría montaje escénico y posteriormente de la teoría de cine y la creación de imágenes movimiento como un componente del pensamiento en la creación de espacios múltiples.

3.4.2.1 El proyectar el espacio con Técnica de montaje escénico

El análisis del montaje escénico aporta otra visión semejante a la de proyectar espacio de acuerdo con las acciones o tareas que se deben realizar en él. Los procesos de creación y diseño tienen un eje neutro: realizar espacios para las acciones humanas con un gran contenido de expresión y vivencialidad. Aquí está entonces la multiplicidad de que un espacio pueda ser proyectado de diferentes técnicas, pero el fin es el mismo dar cavidad a las acciones requeridas en él.

Comenzaré por definir: el *espacio escénico*, entendido como el lugar o segmento físico de la historia por desarrollarse, donde se encuentra cada elemento, creando relaciones entre los diferentes actores que llevan a cabo la acción.

Está pensado para enfatizar el relato y representar en ficción un lugar y tiempo determinados. Es decir, las relaciones espacio temporales de los sujetos

La obra escénica se da cuando un director traza un camino a través de preguntarse: ¿cómo contar su historia? (búsqueda de la textualidad), así la escena se trabaja con cada detalle, se tomará en cuenta cada símbolo que se quiera expresar, pues éste nos dará un significado que tenderá a conducirnos por el camino de la significación. Estos signos son parte del lenguaje escénico, nos harán entender y nos adentrarán más profundamente en la historia, conduciéndonos y dotando de un *carácter* a la historia.

En la Arquitectura, los espacios son pensados de acuerdo al desarrollo del proyecto, y también son parte de una historia que contar en un tiempo y lugar determinado.

En la *teoría de montaje*, Eisenstein (1994) retoma un personaje de la obra de Balzac para analizarlo y mostrarnos cada signo paso por paso.

El primer signo que identifica es el tipo de comportamiento que se relaciona al personaje, y al mismo tiempo, lo dota de una dualidad (opo-signo), respecto a lo que representa en primera instancia y su verdadero carácter.

“...tenemos que buscar colores y tonalidades tales para crear la ilusión de benignidad, mientras la naturaleza siniestra del hombre tiene que revelarse en la acción” (Eisenstein, 1994, p. 20)

Esto se refiere a el uso del color como un identificador inmediato, no necesariamente que corresponda al carácter; pero sí que fomente una identificación con un signo del personaje, a fin de crear un acercamiento con el espectador para después darle esa distancia con respecto a las acciones. “Este carácter siniestro está localizado no en el aspecto exterior de Vautrin [el personaje], sino más bien en su comportamiento” (Eisenstein, 1994, p. 21)⁶⁵. Este opo-signo crea tensión.

En el espacio arquitectónico, esto nos sirve para colocar identificadores con diversos elementos como por ejemplo el color, la textura, etc., sin querer decir que esto signifique que sea el estado permanente del usuario, sino una preferencia potencial para el uso. Cuando analizamos en el arte una escena, estamos desarrollando en los personajes la esencia de la acción humana que nos cautiva.

El uso de la máscara como un detalle necesario para caracterizar la fisonomía, tanto externa como interna, no necesariamente es uso físico, sino simulado, con lo que, conservando el principio de disimulo, pero elimina el objeto real transformándolo en la máscara inmóvil e inerte “la máscara inmóvil o inerte”.

De igual manera, ocurre esto en los espacios que son convertidos en escenografías que son revestidos con elementos decorativos, son espacios enmascarados, en lugar de conservar este pensamiento para trascenderlo a una máscara inerte, donde existe el significado sin caer en lo obvio o decorativo. Desafortunadamente este tipo producción son frecuentes en las construcciones contemporáneas.

⁶⁵ Refiriéndose a personaje Vautrin de la obra de Balzac (Eisenstein, 1994, p. 21).

La diferencia entre ambos aspectos es que una decora y da una imagen falseada, mientras que la máscara inerte tiene todo el significado en la acción y en contenido, aun sin estar presente.

En la producción arquitectónica se revela también en el desarrollo del uso del espacio y su funcionalidad, aunado a la belleza. Si esto lo combinamos con el *estilo*, es decir una “nueva forma de ver, pensar y hacer” según Farías (2003) lograremos entonces que nuestra obra trascienda y sea una obra de arte.

La forma de proyectar un espacio con esta técnica es un elemento que podemos utilizar para la realización de espacios arquitectónicos, pues tanto en las artes escénicas como en la Arquitectura lo que se está buscando es lograr una textualidad espacial que con un lenguaje específico no esté facilitando en los habitantes o usuarios la posibilidad de crear acontecimientos y eventos, esto es un pliegue en la forma de proyectar pues en ambos casos se obtiene una espacialidad para uso humano.

Se propone el uso de la técnica de Sergei Eisenstein quien fue uno de los más grandes creadores rusos que ha tenido la historia, tanto en la arquitectura como en la representación dramática en las óperas y teatro ruso y en su pasión como director de cine lo cual lo colocó en una particular forma de tratar el espacio, ya que sus textualidades siempre partieron del punto del enfoque arquitectónico

Para ello, es necesario conocer y entender las acciones que se han de realizar en el espacio a diseñar: cómo se darán y se relacionarán con otras y así obtener un conjunto de acciones para llevarse a cabo según la posible función. “Es necesario saber traducir en acciones las propias palabras, intenciones e ideas, o sea que se necesita saber encontrar la justa solución escénica” (Eisenstein, 1994, p. 25).

Esto es importante, pero no hace evidente una primera intención, sino hasta que es llevado un estado de tensión y misticismo de mayor alcance en el diseño, y tomando elementos compositivos como la seducción que nos sirvan para dar sensaciones de movimiento, emotividad, al crear atmósferas en las cosas que tal vez sean comunes al ritmo de vida del usuario.

Esto se logra con *detalles de ambiente* (Eisenstein, 1994, p. 26) que conforman atmósferas para lograr un impacto en tiempo-espacio, con espaciamientos y temporalidades, resaltados por medio de la percepción; separados el espacio del uso habitual, descentrados, con lo que se rompe este ritmo constante y nos adentra en un mundo que a primera impresión nos parece ajeno, hasta que asimilamos sus instantes como parte de nuestra trayectoria y nos adentramos en él.



Figura 71. Izquierda. Boceto de escenografía en ella podemos observar el uso de montajes encuadres y la conformación de un conjunto con sus particularidades o compuestos. Opera Macbeth. S. Eisenstein. 1922. Fuente: <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman> Consultada el 29/04 /2020

Figura 72. Derecha. Boceto de escenografía en ella podemos observar el uso de montajes encuadres y la conformación de un conjunto con sus particularidades o compuestos. Opera Macbeth. S. Eisenstein. 1922. Fuente: <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman> Consultada el 29/04 /2020

Cuando elegimos tomar un rasgo esencial del entorno y lo descentramos, sumándolo con otros y jerarquizándolo en pequeñas dosificaciones, nos lleva a una solución más artística e interesante, provocando un impacto en el espíritu.

Este detalle de ambiente es el elemento básico para poder diseñar espacios que nos transporten a una *arquitectura emocional* que tendrá como fin explotar las sensaciones en el espacio diseñado. Este cambio de ritmo y choque en la percepción del tiempo nos provoca choque que desestabiliza y nos conduce a una sensación y a crear una experiencia.

La distribución del espacio es entendida entonces como las relaciones y trayectorias derivadas de las acciones que los usuarios vayan a realizar dentro de una circunscripción de elementos compositivos.

Para elegir un rasgo esencial en la distribución del espacio, es necesario no caer en simbolismos o demasiadas elaboraciones de detalles porque se podría caer en formalismos, y con esto, se va perdiendo toda capacidad de asombro en el usuario y, contrariamente, si comenzamos a ver comportamientos similares, caeremos en simbolismo psicológico, lo cual limitaría la multiplicidad.

Para distribuir un espacio es necesario considerar las acciones dadas dentro de éste, la relación de los grupos de acciones entre sí y los usuarios con actividades, sobre todo el tipo de acción principal al que conduce este espacio, tomando en cuenta las posibles rutas o circulaciones que podrían tener dichas relaciones. Por lo regular se sigue una trayectoria principal, que se subdivide a otras para dar énfasis o remates a las acciones este sistema se conocen como arbóreo o de árbol.

La propuesta del espacio múltiple permite que no se siga una línea sino diferentes formas de abordar una espacialidad como por ejemplo vestibulaciones, cambios de nivel, conectores espaciales etcétera, he aquí una *ruptura*, en lugar de seguir una trayectoria principal debemos encontrar *múltiples trayectorias* en diferentes sentidos, *descentrando* y *deconstruyendo* si un principio y si un fin.

Con esto concentraremos las diversas relaciones que se tienen entre las trayectorias, lo que ellas contienen y ahora sí podremos jerarquizar la que nos convenga.

Si dependemos de la trayectoria principal estaremos haciendo un fin directo, obvio, único y carente de una multiplicidad de opciones evidenciadas.

Entonces debemos encontrar el *movimiento* adecuado para cubrir todo el espacio o la disposición correcta de los elementos como planos, desniveles, etc. para enfatizar recorridos en nuestra *trayectoria*.

Dentro de este recorrido, debemos tomar en cuenta tiempos y velocidades que nos harán jerarquizar o neutralizar *momentos de acción*. Con ello lograremos enfatizar las acciones de nuestros usuarios. Para analizar y moderar la acción, es necesario dividir el recorrido en *instantes* (momentos o fragmentos de acción) que pertenecen a un conjunto de acciones.

Esto es aplicable cuando tenemos que desarrollar espacios que tienen carácter de circulación o conexión o de uso comunes, como plantas libres, vestíbulos, *espacios múltiples*, y sobre todo cuando tenemos usos compartidos de diferentes actividades a espacialidades que tengan un uso más privado. Lo importante será entonces mostrar en todas las relaciones un *flujo* recíproco con la sola distribución del espacio, donde debemos expresar una *atmósfera* en la distribución espacial de los ambientes y su relación con los usuarios. Con esto impera la relación que media entre los distintos personajes, y su actividad a realizar en el espacio.

Esto se da con el análisis de las acciones y creando nociones del uso del espacio, del mobiliario y relación con el sujeto. Esto es la espacialidad donde los usuarios interactúan.

El espacio arquitectónico el análisis de áreas, mobiliario y actividades particulares, nos da un posible diagrama de organización de cada lugar que en conjunto, y con el resultado de una serie de relaciones que se generarán indirectamente será el proyecto arquitectónico.

Parte de la propuesta del espacio múltiple es propiciar una *transdisciplina*. Aunque en la mayoría de los casos se queda en un *acto multidisciplinario*, donde cada una de las otras disciplinas logren establecer un diálogo en común para un diseño arquitectónico contemporáneo.

Con especial interés el desarrollo de actividades y su espacio entendido como una puesta en escena y donde el sentido contar una historia que permita vivir experiencias. El vivir experiencias debería ser considerado el 4to principio la arquitectura junto con la estética, la funcionalidad, y la estructura orientándolas así hacia la vivencia humana.

A continuación, en esa búsqueda del pensamiento múltiple y la transdisciplina describo un ejercicio de una puesta en escena con sus principales componentes organizativos para mostrar la similitud con la proyección de espacios arquitectónicos. Para la puesta en escena si se trata como una obra arquitectónica, se considera:

-El trabajo de construcción de una unidad compositiva del personaje usuario, en base a los tipos de comportamiento en que estos caracteres se manifiesten.

-En el teatro los elementos de la puesta en escena son elaborados en el curso de los ensayos, en el trabajo previo de análisis de personajes y se fijan en la ejecución del espectáculo, de acuerdo con la estructura original de la producción.

Para esto se fragmenta en pequeñas unidades o instantes la combinación de ellas serán los acontecimientos, que nos dan el flujo de montaje, que es predeterminado por la puesta en escena y al mismo tiempo surge de ésta.

La puesta en escena es el punto inicial del cual se origina los medios específicos de la expresión dramática, entendida como la historia a contar. El guion y el montaje son determinados, entre otras cosas por el argumento, y desde luego por la puesta en escena, de tal manera que ellos se dan por la acción dramática realizada por los actores en el tiempo y el espacio determinado para ello.

El drama está compuesto y dividido por actos, los actos en escenas, las escenas en su puesta total. Lo que entrelaza las escenas es esa característica que enriquece la obra. “La puesta en escena se fragmenta en nudos de montaje y el nudo de montaje en cada una de las pequeñas acciones y detalles”. (Eisenstein, 1994)

Para poder resolver una puesta en escena es necesario plantear el problema, la solución de los instantes y la continuidad que éstos tengan pertenecientes todos a un conjunto de compuestos.

Comenzando con plantear el episodio sobre el escenario, y con esto la puesta en escena estará siendo traducida en una solución de montaje. Para poder establecer los elementos del episodio es necesario conocer datos que ayuden a comprender la historia, relatos que sirvan para su mejor comprensión, sobre todo siguiéndonos en el tiempo actual con una valoración y acuerdo común para comprender mejor lo que acontece.

Para esto haremos uso de algo llamado clave teatral. Esto es que se supone que una escena se desarrolle completamente en un único lugar determinado. Para cine el episodio necesita que sea considerado como secuencias. Para trabajarlas se deben fragmentar en frases de montaje y en encuadres.

Esto para que surja claramente el conflicto (acontecimiento) y se pueda evidenciar con claridad. Esto se facilita cuando se subdividen los personajes en grupos, y acciones comunes, que realcen a la acción protagonista. Es decir, una deconstrucción de acciones en instantes para encontrar su textualidad y así poder hacer su jerarquización.

La división de esta acción tiene que reflejarse en la distribución de *lugares*; aunque dentro del episodio hay momentos en que se produce una unión entre varios grupos de acciones diferentes, que son las que darán una conducción a la escena. Existe también otro elemento llamado *estructura épica*, donde los acontecimientos crecen hasta una explosión, una ruptura o cambio de dirección, en un grado más complejo y alto. De una acción podemos sacar cuantos *instantes* queramos para armar los acontecimientos con la intención de enfatizar la misma acción. Y su respectiva ubicación en la zona de acción.

“La construcción dramática prevé una sucesión de momentos de tensión y momentos de tregua, de aumento y disminución de intensidad” (Eisenstein, 1994, p. 58).

La zona de acción en cada lugar o fragmento de las acciones tiene que tener un lugar establecido para desarrollarse. En esta propuesta le llamamos con anterioridad enclave. Siempre se tiene de inicio un plan preciso del desarrollo de la acción, además de controlar en dónde y en qué ubicación dentro del espacio y en qué zona se desarrolla cada acción general.

La planeación dramática de la acción es la repartición de las acciones. El desarrollo de cada uno de los temas y su cambio de dirección a un distinto nivel de intensidad, su lugar correspondiente o zonas de acción, estas en suma el conductor general de la escena traducido al espacio arquitectónico el lugar donde se llevarán a cabo las acciones los acontecimientos, los eventos, la vida.

Dentro de la planeación dramática de la acción está el utilizar como elementos arquitectónicos el cambio de perspectivas y niveles, uso de alturas, contraposición de volúmenes, etc. con esto podremos crear, diferentes atmósferas dentro de la misma acción.

Se juega con los niveles de interacción de diversas zonas de acción dentro de un mismo espacio lograremos darles diversidad a las formas y por tanto crear diferentes sensaciones en el espectador. Esto es la multiplicidad de compuestos aplicada al espacio arquitectónico.

Si nosotros situamos un grupo de acción más elevado que otro estamos dando jerarquía, o si un grupo se acerca a otro con mismo de nivel acentuamos la comunicación. Dependiendo de cómo se conformen podemos lograr diferentes efectos perceptivos sumado a las trayectorias una velocidad en el recorrido, representación y expresión a una forma dada convertida en espacio.

“El director siempre tiene que disponer, de una reserva de materia visual por lo que concierne a las formas arquitectónicas”. (Eisenstein, 1994, p. 66)

Para crear el proceso *de ambiente-acción* es necesario analizar el principio del esquema de la escenografía determinada en cierto sentido, también la sucesión escénica de la acción, y su estructura compositiva, pero a su vez la acción determinará la composición del espacio.

Esto demuestra la multiplicidad de multiplicidades para la creación de un espacio actual. Una vez trazado esto podemos observar que en algunos casos se modifica mucho el planteamiento original al tejer las relaciones de las acciones pues son estas relaciones la verdadera aportación espacial. El fin concreto no debe ser el representar una unidad, sino las relaciones de las partes que la componen en este conjunto llamado espacio múltiple.

La decoración es innecesaria, si carece de simbolismo y uso, debe volverse activa y parte de la acción. El tamaño de los elementos debe enfatizar las acciones o de lo contrario parecerán simples alusiones a algo.

La unidad de acción es la suma de relaciones que llevan a demostrar la existencia de una unidad virtual. Un grupo de personas están en común realizando una acción dada. Ejemplo cito a Eisenstein: “si se toma un grupo de trabajadores en una fábrica, la unidad de acciones es el trabajo mas no es el fin de la unidad de acción el representar ese trabajo sino lo que ocurre en ese trabajo” (1994, p. 67).

En ese breve ejemplo lo unitario también es el trabajo y unitaria la acción del grupo, esta propiedad deber ser originada por la zona de acción, y su relación con otras zonas dará una acción de grupo y por tanto el objetivo del conjunto.

En cuanto esto ocurre se llega un planteamiento compositivo, donde intervienen unidades de acción dadas y la presentación de cada una de las personas donde se conserva la sensación de un gran flujo unitario.

Es importante reflexionar en el diseño espacial o las posibilidades de acción, pues es aquí donde se pueden enfatizar más las cosas e ir más allá de los límites de sus intenciones originales.

En este punto es donde un diseñador se puede percatar que su diseño o imagen previa para nada concuerda con la imagen primera a su proyecto, si éste no se abrió a la flexibilidad y al espacio múltiple.

Todos los compuestos de la unidad de acción deben ir enfocados a crear una especialidad no con los fines directos de sus acciones sino hacia una textualidad que exprese la atmosfera del espacio y las características y factores de uso, determinantes y sociales de esa espacialidad.

3.4.2.2 El encuadre en la arquitectura

Cuando tenemos un marco de referencia que nos permite ver una imagen específica enfocada hacia una determinada situación es denominado *encuadre*.

La acción dramática mencionada la podemos conservar, pero descentrar y parcialmente estática esta acción nos da marco de referencia otra de mayor potencia (como la creación de imágenes en Didi-Huberman) a la acción se le está encuadrando. Con esto logramos mayor sensación de movimiento en la escena (entendiendo la escena como el lugar de los eventos y acontecimientos), jugando con el movimiento de las diferentes zonas de acción (espacialidades) y su tiempo, (temporalidades).

“Este procedimiento permite reforzar notablemente la sensación de movimiento, moviendo los personajes al interior del *encuadre*“. (Eisenstein, 1994, p. 76).

Otra forma de encuadrar es realzar la acción, esto como referencia a que el ejecutante de la acción por momentos lleve a pensar en el observador y reflexionar lo que está ocurriendo. Para entender lo que es un encuadre es necesario identificarnos con la idea de qué es lo contenido dentro de marco referencial, un marco contextual, o un cuadro específico para ser visto con realce, con intención de ir más allá.

Esta propiedad óptica de encuadre se pone en primer plano un objeto simbólicamente ampliado. En el caso del escenario es inmutable. Puede variar o reorganizarse su forma cuanto se quiera, pero con respecto a la vista del observador siempre está ahí mismo. El uso de encuadres nos permite acercarnos a ángulos específicos y cambiar de apariencia e intención un mismo escenario, una vez determinadas las escenas, podemos encontrar en su interior las posibilidades compositivas que deseamos.

Con el encuadre podremos sacar provecho de la perspectiva, combinando planos frontales, esquinados; con esto podremos engrandecer o dar profundidad, a volúmenes, así como crear alturas, todo desde el punto observación. A diferencia del teatro en el cine acercamos la cámara y tendremos una ampliación y alejándose una reducción. En el cine es la elección del ángulo y las condiciones de filmación lo que nos hará dirigir la mirada.

En la Arquitectura el encuadre sirve para dirigir la vista del observador a puntos específicos, ya sea en áreas abiertas o espacios cerrados enfatizando solo una porción del lugar, logrando así destacar espacialidades zonas específicas del espacio y de igual forma organizar lo que queremos que el espectador quiera ver al interior de la obra arquitectónica. Es una herramienta se usa para dar jerarquía, mayor profundidad a juegos volumétricos.

Esto se logra con la combinación de las zonas de acción espaciales y su enfatización en la acción particular en cada una de ellas, así se crea un ciclo completando la dramaturgia con la puesta en escena, o planificación de la acción en el proceso de la producción. Así se narra una historia por medio de acciones y nuevamente se hace una multiplicidad de la textualidad.

Y ¿acaso la Arquitectura no es el contar una historia por medio de acciones?, el diseño del espacio es el colocar estos elementos en juego para que el usuario y habitador pueda contar su propia historia. En el caso de la arquitectura son las necesidades de usuario, las actividades a desarrollar, preferencias, gustos, y aficiones, así como un conocimiento previo que requiere adentrarnos un poco en su vida y la de los futuros usuarios de la obra arquitectónica, que han de ser considerados para el diseño o carácter a definir.

El componer, es el dar un orden relativo a los *instantes o lugares*, ante todo es saber ver un segmento de realidad para fragmentarla, modificar el entorno y subdividirlo en pequeñas unidades de acción que nos cuenten una historia.

La exposición de la acción nos da un posible manejo en las escenas (acciones) que queremos acentuar, a momentos precisos, cuando se presentan planos generales, planos medios y primeros planos. La composición de estos planos en diferentes dimensiones determina también una composición de montaje, esto será el signo particular de cada autor. El plano entendido como un segmento de espacio-tiempo que tiene movimiento, posee una duración y una espacialidad.

Cuando utilizamos estos compuestos podemos reforzar impactos a las emociones, pues cada movimiento y trayectoria del usuario (en el cine de la cámara) ofrece un único punto de vista, en el acontecer de la acción.

Esto es posible cuando la propuesta espacial en la escena tiene una base de composición muy analizada y depurada, para llegar a representar detalles que queremos, a diferencia del teatro donde el espectador ve al actor y no puede llegar a él, en el cine el actor llega al espectador a través del director., aquí se evidencia otra multiplicidad de la teoría, en forma de contar una historia espacial.

En el caso de la arquitectura el usuario es el actor que está presente y llega directamente tanto mental como físicamente por estar inmerso en la textualidad del espacio.

“En el teatro la puesta en escena se desarrolla en el espacio del escenario, en un lugar fijo delante del espectador, en el cine la acción es como si fluyera alrededor de la cámara, o sea alrededor de los espectadores”. (Eisenstein, 1994, p. 100)

La composición de la puesta en escena es llevada por una unidad de acciones o episodios, en una serie de nudos de acción, fragmentos que tienen una tarea común, los cuales determinan el movimiento (en el cine, el movimiento de la cámara) y dirección del plano, al interior o alrededor la puesta en escena establecida, se les denominan encuadres nodales o nudos de montajes.

“En términos de puesta en escena, dónde y cómo se desarrolla la acción, en cuáles puntos se actúa y qué se actúa, por qué surgen momentos y cambios de dirección cruciales; después de cada estadio hemos dado a la actuación un grado más alto de intensidad expresiva que con el gesto de la acción y la palabra”. (Eisenstein, 1994, p. 108)

Cada nudo tendrá en común enfatizar la acción, desde diferentes puntos de vista, encuadres y a su vez en unidades y zonas de acción, con ello tendremos que el nudo será la manera en que queramos verlo de acuerdo con tamaño de la imagen y a su ángulo. Al tratarse de una narrativa espacial existe también el cambio de perspectiva, las tomas panorámicas, de manera que se toma una vista global de la acción. Como es la percepción espacial en el humano, dependiendo del enfoque abierto o cerrado de la visión humana

Esto será un nudo de montaje, varios nudos de montaje están unidos por nudos de montaje sucesivos, es decir que van en progresión de la acción, nuevamente se habla de una multiplicidad de multiplicidades para crear un conjunto de mayor potencia.

Todo esto es una estructura compositiva bastante compleja pero que hace de manera precisa y a nuestra elección crecer la tensión dramática requerida por el tema, en la acción general y unitaria. Todo esto debe llevar una secuencia lógica para que sea creíble y verosímil el contar de la historia.

La composición tiene que ser coherente de lo contrario no habrá continuidad y creará una falta de concordancia o verosimilitud así como la falta de coherencia espacial en lo que se proyecta y se lleva a cabo en la espacialidad arquitectónica con aquellas extensiones mencionadas en el capítulo dos que carecen del simbolismo del lugar.

La estructura del nudo tiene que ser una multiplicidad todos sus encuadres, Eisenstein lo menciona de la siguiente forma: “Cuando la fachada de un edificio pongamos, tiene tres componentes cada uno de los elementos tiene que ser hecho de manera que no se pierda sentido de la unidad de la fachada.” (1994, p. 136).

Es necesario entonces, conservar la unidad de la composición espacial, figurativa, y construir también en un diseño temporal, ritmo de la acción en la puesta en escena, en la actuación de los actores y en el montaje. Los encuadres de cada uno de los nudos y de estructura compositiva distinta pueden estar juntos solamente cuando la solución ofrecida por la puesta en escena se mueva según distintas líneas paralelas, pero perteneciendo al mismo conjunto.

“La cosa más importante para la creación no es la solución, sino el método, el camino por el cual el director tiene que llegar a la solución” (Eisenstein, 1994, p. 134).

Esta experimentación que Eisenstein menciona es la propuesta del espacio múltiple, lo importante no es llegar a la meta, sino lo que ocurre durante la trayectoria y las experiencias que surgen en el camino y que el individuo experimentara en la vida.

Esas experiencias deberían ser potencializadas por el espacio y la arquitectura convertirse en un posible generador de experiencias en el sujeto.

Cuando seleccionamos un tipo de plano podemos enfatizar todos los momentos dramáticos o emociones que decidamos en un solo plano, ejemplo: los momentos de tensión en primer plano, mientras que los acercamientos serán motivados por la acción de los personajes; y las demás acciones irán en planos medios o abiertos.

Es importante no omitir elementos de la tarea literaria, es decir, que estén marcados en nuestra historia, o de lo contrario si omitimos ponerlos se puede perder intención, sería el equivalente a no hacer caso de las tareas y acciones o enclaves que hay que realizar.

Ya en un extremo pueden ser vistos como las necesidades y deseos del cliente. Es necesario tener *dirección* en nuestro pensamiento, analizar las cosas, pero con

técnica, para relatar una historia espacial es necesario mantener esa idea narrativa para captar la atención y tensión de los usuarios.

Esto siempre con lógica y sentido común aunado a la aplicación de la técnica seleccionada, para esto es necesario buscar el encuadre adecuado que se necesita a partir de la acción que queramos representar.

3.4.3.1 Las tesis del movimiento

Actualmente se vive una serie de “interpretaciones” por parte de los arquitectos que buscan información sobre las tesis del movimiento en la imagen movimiento de Deleuze, que sólo en contadas ocasiones se da un análisis exhaustivo y un entendimiento filosófico, pues principalmente estas teorías son aplicadas, para la propuesta y obtención de espacios verdaderamente innovadores. Para entender el movimiento es necesario establecer algunos elementos del pensamiento que nos ayudarán a entender las imágenes y el movimiento.

De acuerdo con las tesis de movimiento de Bergson (Deleuze, 1984, p. 13) No se puede reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con constantes en el tiempo, puesto que son cortes inmóviles en el análisis del capítulo uno se trata como instantes.

Para esto se requiere una reconstrucción uniendo a las ubicaciones o a los instantes a la imagen del pasado (en una conformación de una imagen seguida de la otra renovando así la producción de la misma).

Describiré tres tesis de la imagen movimiento⁶⁶ del libro de Deleuze que son consideradas actualmente por los arquitectos para proyectar espacios trascendentales.

El precursor en el uso de esta teoría fue el Arq. Rem Koolhaas aplicando el movimiento como parte fundamental en los proyectos que le dieron la calidad de arquitecto internacional (Farias, 2003, p. 345). En su obra teórica se describe el uso del movimiento en el pensamiento aplicada a la forma de proyectar en su arquitectura. Otro ejemplo lo encontramos en la arquitectura de Jean Nouvel, que en la década de los 80 se caracterizó por el uso innovador de esta herramienta.

⁶⁶ Descritos en Las tesis de movimiento aplicadas a la teoría de cine. Deleuze citando a Bergson.

Primera Tesis: "... el movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer. El espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible, mientras que el movimiento es indivisible, o bien no se divide sin cambiar, con cada división de naturaleza. Lo cual supone ya una idea más compleja: los espacios recorridos pertenecen todos a un único y mismo espacio homogéneo, mientras que los movimientos son heterogéneos, irreductibles entre sí (Deleuze, 1984, p. 13)."

El espacio es un conjunto de percepciones en los sujetos la forma en que ellos lo recorran y se trasladen (horizontal, vertical mixto etc.), dentro de ello es lo que hará que esos instantes divisibles generen en él una percepción, el movimiento es un generador de percepciones espaciales dentro de una extensión. El espacio en si requiere del movimiento para ser percibido por el usuario. De lo cual obtendremos que el espacio es un conjunto continuo y en suma con el tiempo, el movimiento es divisible en instantes estos instantes sumando a los eventos harán las imágenes de los lugares. (Ver figura 29 capítulo dos, el espacio se compone de extensión y lugar).

Por tanto, genera un impacto por medio de su recorrido que se fija en la mente del sujeto que por medio de ese recorrido ahora es usuario y al hacerlo suyo significándolo al vivir una experiencia lo hace un lugar.

La primera tesis tiene una ley cero previa que Deleuze explica como:

"Pero, antes de iniciar su desarrollo, la primera tesis tiene otro enunciado: vosotros no podéis reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo, es decir, con «cortes» *inmóviles... Sólo cumplís esa reconstrucción uniendo a las posiciones o a los instantes, la idea abstracta de una sucesión, de un tiempo mecánico, homogéneo, universal y calcado del espacio, es el mismo para todos los movimientos....Quedan así puestas dos fórmulas irreductibles: «movimiento real ~ duración concreta», y «cortes inmóviles + tiempo abstracto". (1984, p. 13).

El movimiento tendrá una duración específica y los cortes un instante específico seguido de otros entrelazados a un instante. Se crean con esta falsa ilusión de movimiento en segmentos que presentan una continuidad lo que Bergson llama *cortes inmóviles*⁶⁷ (Deleuze, 1984, p. 14).

Segunda tesis: “La revolución científica moderna consistió en referir el movimiento no ya a instantes privilegiados sino al instante cualquiera. Aun si se ha de recomponer el movimiento, ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes). En donde en lugar de hacer una síntesis inteligible del movimiento, se efectúa un análisis sensible de éste.” (Deleuze, 1984, p. 17).

Sin embargo, en realidad las condiciones determinantes del cine en este sentido constituyen el sistema que reproduce el movimiento *en función del momento cualquiera* “ (Deleuze, 1984, p. 17), es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión de continuidad.

Tercera Tesis: “Si se intentara presentarla con una fórmula brutal, se podría decir: además de que el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, del todo o de un todo. Lo cual implica que el movimiento expresa algo más profundo: el cambio en la duración o en el todo. Que la duración sea cambio, esto forma parte de su propia definición: ella cambia y no cesa de cambiar” (Deleuze, 1984, p. 22).

El movimiento es una traslación en el espacio; ahora bien, cada vez que hay traslación de partes en el espacio, hay también cambio cualitativo en la mente ya que se vuelve un todo que envuelve la percepción por medio del recorrido, esta duración conformada por un todo divisible y cambiante por tanto una multiplicidad de multiplicidades.

Estas tesis nos llevan a una representación mental que Deleuze estudia como un fenómeno de la imagen. (1987, p. 22).

⁶⁷Bergson citado en Deleuze en el análisis de movimiento. (Deleuze, 1984, p. 13).

Como una sucesión de instantes que percibidos por la mente en la continuidad y previsión de la siguiente imagen.

Si tomamos un ejemplo con una cámara móvil, y permitimos la creación de trayectorias y la apertura de la toma que se separe de la proyección, el plano se transformará de ser frontal estático y pasará a ser espacial o volumétrico.

El corte se convierte, ahora es un corte móvil, de un lugar inmóvil.

Estas trayectorias las podemos recrear por medio de recorrido en la obra arquitectónica, y lo que genera e el habitador es una percepción en la sucesión de instantes que provoca un choque mental y asociaciones de ideas llegando así a la imagen movimiento de Deleuze como técnica en la creación de espacios arquitectónicos.

3.4.3.2 La imagen movimiento

La imagen cinematográfica (Deleuze, 1987, p. 200) nos ayuda a representar el movimiento ya que debe tener un efecto de choque sobre el pensamiento, y forzarlo a pensarse él mismo y a pensar el todo. Esta imagen es el resultado de un análisis de como percibimos el mundo en movimiento. “Cuando hablamos de fusión no pensamos únicamente en la sobreimpresión como recurso técnico, sino en una fusión-afectiva que se explica, en los términos de Eisenstein, porque dos imágenes distintas pueden tener las mismas armonías y constituir así la metáfora. La metáfora se define precisamente por las armonías de la imagen “ (Deleuze, 1987, p. 200).

El montaje espacial o la creación de imagen movimiento en los años 30 es el resultado de que el montaje cinematográfico fue estudiado y desarrollado como una técnica para explorar imágenes en movimiento por sus similitudes con el proceso de producción del pensamiento. Buscaba el saber cómo ocurre y qué origina el proceso de pensamiento en la elaboración, la creación de imágenes y su mecanismo de acción dentro de la mente.

Hacia el año de 1934, el *montaje cinematográfico* (Deleuze, 1984, p. 52) es utilizado como técnica para explorar pensamiento.

Deleuze hace mención a 4 tendencias representativas de la época del montaje en su libro Estudios Sobre Cine 1:

- La orgánica de la escuela norteamericana.
- La dialéctica de la escuela soviética.
- La cuantitativa del cine francés.
- La intensiva de la escuela alemana.

El director ruso Sergei Eisenstein usa la técnica cinematográfica del montaje como forma dialéctica perteneciente a la dialéctica de la escuela soviética. Él la denomina *dialéctica de choque* (Eisenstein, 1994). Él explica que: “concibe la violencia del choque bajo la figura de la oposición. El pensamiento del todo bajo la forma de la oposición superada de la transformación de los opuestos: aplicándolo a la lógica”. Si de dos premisas nace una conclusión, él lo lleva a: “del choque de dos factores, nace un concepto”. “El cine soviético debe partir cráneos” (1994, p. 20), en donde se considera que la imagen cinematográfica debe tener un efecto de choque sobre el pensamiento y forzarlo a pensarse él mismo; y pensar en todo, está la definición de lo sublime.

La finalidad del cine soviético para Eisenstein es crear una crisis interna que nos obligue a pensar en nuestro propio pensamiento y así reflexionar en nuestros actos, dando como resultado la composición de las imágenes-movimiento, o dicho de otra manera, el montaje es la idea expresada en movimiento dentro del pensamiento. Longino (1554) en su descripción de lo *sublime*⁶⁸, nos dice que: lo sublime es y será provocado con el perfeccionamiento y pensamiento sobre pasado para poder trascenderlo en sí mismo, y nos llevará a una elevación del espíritu.

De esta idea surge la imagen indirecta del tiempo dentro de pensamiento. En términos generales, el cine de la imagen movimiento genera tres procesos:

- Un movimiento a la conciencia superior.
- Una exploración de desbloquear el subconsciente de imágenes.
- Y la relación senso-motriz.

Existe la denominación de imagen especial o imagen movimiento a un centro de indeterminación. Se conforma por imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección (Deleuze, 1984). La conformación de una imagen especial lleva cada una de éstas en nuestro pensamiento; cuando lo vemos referido en el cine, se

⁶⁸ Tratado de lo Sublime (Longino, 1554).

genera un momento donde nos da la idea de un lenguaje que no entendemos, pero es referido directamente y captado por nosotros como un conjunto de relaciones conceptuales.

Colocando una superposición de cuadros en secuencia de imagen, tenemos también recursos como *mise en cadre*, y *mise en scen*, con la acción en un recuadro mucho más íntimo pasando de una acción en general, a una acción particular.

El salto de pensamiento que refleja el hecho de estar en una acción específica para pasar a muchas o varias al mismo tiempo, son recursos asimilables para contraponer pensamientos de diferentes personajes o actores o usuarios, en el caso de la arquitectura, retomando lo la espacialidad sería resaltar los pequeños detalles espaciales en un lugar para hacerlos más destacables. (Ver fig. 65 el Retablo de la capilla de las capuchinas). Esto para para poder resaltar dichos elementos de pensamiento por medio de la significación y el pensamiento.

Eisenstein nos habla del problema de *composición del plano y el montaje* (Eisenstein, 1994), que es el hecho de incorporar el más mínimo detalle en el ensamble de dos componentes de una obra para crear otra de mayor potencia a la que podemos llamar la *imagen verdadera* (Deleuze, 1987, p. 37) que tiene inserta encadenamientos sensorio-motores, para continuar con otras acciones; ella misma organiza o induce a encadenamientos en donde nunca percibimos todo lo que hay, y así nos oculte algo la imagen.



Figura 73: Sergei Eisenstein 1898-1948. Imágenes de montajes personales. Fuente: Imágenes tomadas de: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/eisenstein.htm> consultada 29/04/2019.

No se sabe hasta dónde puede llevar una verdadera imagen: la importancia de volverse visionario o vidente pues coloca a la mente en una sucesión que permite

evidenciar pensamientos hacia una realidad creada. Esto referenciado a la arquitectura de lo sublime e infinito en el principio capítulo.

“Hay que dividir o hacer el vacío para reencontrar lo entero. Lo difícil es saber encontrarlo” (Deleuze, 1987, p. 37).

Con respecto a la imagen movimiento, no desaparece, pero no existe más que como primera dimensión que da lugar a otras dimensiones. Imagen-movimiento y sus signos sensorio-motores sólo estaban en relación con una imagen indirecta del tiempo (dependiendo del montaje). La imagen óptica y sonora pura, sus opo signos y sono signos, se enlazan directamente a una imagen-tiempo que ha subordinado al movimiento.

“Es la inversión que hace, no ya del tiempo, la medida del movimiento, sino del movimiento la perspectiva del tiempo: constituye todo un cine del tiempo, con una nueva concepción y nuevas formas de montaje (Welles, Resnais)”⁶⁹. (Deleuze, 1987, p. 38).

En el pensamiento surge este mecanismo en el tiempo; el ojo accede a una función de videncia, los elementos de la imagen no solamente visuales, sino también sonoros, entran en relaciones internas que hacen que la imagen entera tenga que ser leída, no menos que vista, que tenga que ser legible tanto como visible. Observar toda referencia de la imagen o de la descripción a un objeto, supuestamente independiente no desaparece, sino que ahora se subordina a los elementos y relaciones interiores que tienden a reemplazar al objeto.

Las imágenes del cine como espacio de expresión son lenguaje un porque puedes expresar ideas, sentimientos y emociones, más allá tal vez que la literatura dado que al poner en juego las imágenes, sonidos, texto y manejo de *espacio- tiempo* se genera movimiento.

Esto nos da una idea más compleja de lo que se quiere transmitir. Estamos en etapas de desarrollo, por ejemplo, con el uso de los drones, actualmente está cambiando la manera de hacer las tomas y los tiros, las perspectivas ahora se vuelven aéreas y

⁶⁹ Deleuze hablando de la obra de los directores Welles y Resnais en las nuevas formas de producción del montaje (Deleuze, 1987, p. 38).

se cambia la percepción espacial, abriendo nuevas teorías de representación del espacio y textualidades nuevas. El cine está en un punto de ruptura en estos momentos ante la tecnología lo cual genera nuevos campos de investigación y sería interesante incursionar en ellos y como se verá influenciada la teoría de creación espacial ante este cambio. Aquí está presente la multiplicidad de multiplicidades en la teoría espacial dando nuevos campos de investigación. Lo mismo pasa en la Arquitectura con el uso de tecnologías y tomas aéreas debe de desarrollarse una nueva teoría y forma de entender las perspectivas volumétricas en el espacio arquitectónico.

“La semiología del cine será la disciplina que aplica a las imágenes modelos de lenguaje, sobre todo sintagmáticos, que constituirían uno de sus ‘códigos’ principales.” (Deleuze, 1987, p. 44).

El signo es un conjunto de elementos que nos dan una definición e identificación con un pensamiento inmediato. En él podemos identificar lo que se quiere decir como parte fundamental de lo que queremos expresar sin caer en la obviedad. Nos indican un posicionamiento, una ubicación referente a una etapa. También podemos crear signos a través de imágenes movimiento.

“La imagen-movimiento tiene dos caras, una respecto de objetos cuya posición relativa ella hace variar, y la otra con respecto a un todo del cual expresa un cambio absoluto. Las posiciones están en el espacio, pero el todo que cambia está en el tiempo. Si asimilamos la imagen-movimiento al plano, llamamos encuadre a la primera cara del plano vuelta hacia los objetos, y montaje a la otra cara vuelta hacia el todo.” (Deleuze, 1987, p. 54).

La imagen movimiento (Deleuze, 1984), son percepciones, acciones y afecciones que se entrelazan y semejan conmoción. Son la relación que se guarda con respecto a un objeto o personaje en acción con otro. Con ellas se busca una nueva representación por medio de la asimilación del movimiento, sin falsear o gesticular simplemente una imagen. La imagen movimiento es una acción de pensamiento.

Se busca una nueva representación a través de la asimilación del movimiento, no falseado como acciones o gesticulaciones simples, sino que tengan un trasfondo de

verdad. Ante la falsedad del dialecto, se busca la trascendencia en la emoción, no a través de la acción y el gesto, sino de la experimentación interna de la emoción. Hay una relación directa con el objeto, que hará verídica a la acción y por tanto, la creación de ficción, esto servirá para provocar y trascender para impactar y crear un referente inolvidable.

Cuando se agregan efectos especiales más detallados, se vuelven un problema porque el espectador queda fascinado por el efecto, más que por el pensamiento, de modo que hay un retroceso en el proceso de elaboración de imágenes. Se presenta cuando vemos un lugar recargado y lleno de efectos, donde la cantidad de sobre estímulos abarca una vista general, sin detalle alguno.

Esto es una defensa de la percepción que causa una sensación de saturación. Y es aprovechada en el diseño de espacios como los casinos para captar la atención de visitante que por primera vez lo visita, con una saturación de estímulo, la respuesta es una evasión de la realidad.

La calidad del espacio pasa a segundo término eclipsada por el “ruido” visual, o la interrupción, como por ejemplo un casino en las Vegas, donde la cantidad de estímulos al entrar es tan grande que todo es efecto y simulacro.

“De igual manera, si la banalidad cotidiana reviste tanta importancia es porque, es sometida a esquemas sensorio motores automáticos y ya montados. Es más susceptible aún a la menor ocasión que trastorne el equilibrio entre la excitación y la respuesta.” (Deleuze, 1987, p. 15).

En la corriente del realismo, como parte de la imagen acción, los objetos, eran ya en sí una realidad propia, aunque muy funcional y determinada por las exigencias de la situación. Eran altamente exaltadas por los personajes, pero al espectador le causaba mayor identificación. Es necesario que las cosas se vean y se escuchen, que haya interacción entre ellas y las personas para que puedan desarrollar una reacción perceptual, y así irrumpir en la vida cotidiana. Esto logra dar una presentación neorrealista, hace pensar en situaciones comunes y de pasiones humanas que son representadas y logran perpetuarse en el espectador como reflejo de sí mismo.

Entonces emotivamente ya hay un identificador común entre lo que se ve y lo que se tiene como imagen de uno mismo.

A través del sentimiento de los personajes: ¿qué siento?, ¿qué sintió?, ¿qué me genera?, se percibe una identificación emotiva que puede trastocar al espectador. Cuando se logra equilibrar esto, es ahí donde se encuentra el verdadero espectáculo, lo real se hace espectáculo o espectacular y lo fascina realmente, lo cotidiano se identifica con lo espectacular.

Lo que pudo parecer una vuelta al cine primitivo es también la elaboración de un estilo moderno increíblemente sobrio: el montaje-cut, que habrá de dominar en el cine moderno, es un paso puramente óptico entre imágenes, y procede de una manera directa, sacrificando todos los efectos sintéticos. Aparece el *momento muerto* que son espacios de transición que se llenan de imágenes ópticas y sobre todo de sonido; recoge el plano o la réplica para dar secuencias a las imágenes y no caer en su irregularidad. Esto crea transiciones dentro de la imagen.

“El tiempo es lo lleno, es decir, la forma inalterable llenada por el cambio. El tiempo es la reserva visual de los acontecimientos en su exactitud”. (Deleuze, 1987, p. 32).

De aquí proviene un cambio de pensamiento, porque entran a representarse necesidades y emociones simples, situaciones comunes de la vida cotidiana, se puede decir que es una representación de la cotidianeidad, un regreso a la esencia de lo común. De la vida como un nuevo neorrealismo. Funcionalista, porque va directo a la acción, porque obedece a la situación de cada sociedad.

Los esquemas sensorio-motrices (Deleuze, 1987, p. 66) son los que sitúan al usuario en la espacialidad ya que dan cuenta de situaciones posibles y verisímiles con la vida misma.

Trasmitido al campo de la Arquitectura, sería pensar en cada cosa que el arquitecto tiene que resolver para el usuario, sin descartar lo que tiene alrededor, llevando a cabo un montaje y fundirlo con maestría para obtener espacios que permitan esa sensación de movimiento en el pensamiento y cause un impacto que pueda enriquecer la experiencia espacial.

Esto se podría decir que nos lleva pensar en todo un proceso de investigación antes de realizar una proyección espacial, esa es la función del arquitecto: trascender en el pensamiento, provocar reflexión, mover ese centro sensitivo y un llevar al usuario al transitar por estos espacios a una experiencia pensada, vivida y sentida (Pérez (a), 2014), esta experiencia debe ser entendida como algo que impacte al espíritu.

Es de esta manera como la percepción del usuario provocará emociones y sensaciones que lleven a un replanteamiento de pensamiento al transitar el espacio. Si no es así: ¿qué caso tiene ser arquitecto? el reproducir, decorar, o simplemente construir, lo puede hacer cualquiera que sea técnicamente capacitado, pero generar ideas, montajes, composiciones, descentramientos en una obra espacial debería ser la obligación de alguien que se digne llamarse arquitecto.

En la Arquitectura, es posible lograrlo con un conocimiento pleno de ello, el Arq. Koolhaas en su proyecto para la casa de la ópera en Bahía de Cardiff, logra, a través de un gran análisis de componentes, interponer el área de ensayos y representaciones con el del público, logrando esa unión a través del único punto que tienen en común los dos que es la boca del escenario, transmitiendo la "idea" de comunión, creando como resultado la unión de los volúmenes que darán la forma arquitectónica.

Es por eso por lo que las teorías de montaje del cine y las de proyección en la Arquitectura tienen tanto en común, pues el fin es dar cabida a espacios que albergarán acciones, unas más duraderas, otras efímeras, pero al fin y al cabo son espacios para el habitar humano, buscando ambas esa transcendencia en el ser, que lo lleve a expresar un fin, un segmento de realidad de su época.

Estas espacialidades son historias que cuentan la vida y actividades de personas singulares, de eventos independientes, pero que tiene un mismo fin: habitar un lugar dentro de este planeta para hacer más llevadera la existencia ante en la realidad circundante.

“Rossellini expresa su posición al respecto: cuanto menos humano es el mundo, más le corresponde al artista creer y hacer creer en una relación del hombre

con el mundo, ya que el mundo está hecho por los hombres." (Rossellini citado en Eisenstein, 1994, p. 228).

El cine como lenguaje, el enunciado llevado a la acción, de la acción al movimiento y al tiempo; he ahí la verdadera dificultad de hacerlo imagen-tiempo, donde razonemos y expresemos una idea original, con pensamiento y trascendencia, de lo contrario, será una imagen-movimiento donde no existe más que la relación con el objeto, pero no el pensamiento de lo que se quiere transmitir.

En la Arquitectura hay ejemplos que buscan llevar las trayectorias dentro de un espacio para ser tratadas como imágenes-movimiento, y en casos selectos imágenes tiempo generando espacios que se perciben mucho más agradables e interesantes porque contienen una serie de signos y significantes que dan esa idea.

La imagen-tiempo es la que revela información de una acción o personaje, nos remite ir al pasado, presente y futuro en un momento, es decir, juega con el tiempo dándonos elementos para poder asimilarlo.

Es la más completa de las imágenes, ya que da un panorama completo y evidencia una situación desde sus antecedentes.

En el arte dramático es el equivalente al llamado PROL por sus siglas que significan: personaje, relación con los demás, objetivo de la acción, y lugar.

La dificultad será encontrar cómo crear una imagen-cristal en la arquitectura; la podemos observar en el ejemplo del cuarto infinito de YaYoi Kusama, analizado en el capítulo 2. Hay que tener claro que se ha de considerarse manejo de tiempo, trayectoria, encuadre, montaje, pero, ante todo un enclave en el espacio y llevado a la vida como una tarea escénica.

Es así como tenemos tan diversos espacios escénicos como diferencias de actividades en un usuario, lo cual nos dará un proyecto en conjunto.

La gran dificultad será expresar en cada espacio una emoción, que sea transmitida a un sentimiento exteriorizado en el usuario y que juegue con sus sensaciones en el tiempo, característica de las grandes obras arquitectónicas. Que al transitar de

un lugar a otro en el espacio se recuerde y pueda observar dónde se situó, como si fuera una revisión de dónde ha pasado y cómo se impactó por algo.

Analizar ¿cómo se desestabilizó y qué experiencia adquirió en ese espacio? Esto es lo que se persigue en este apartado, y de lograrse en un espaciamento, difícilmente será olvidado y pasará a la memoria como experiencia.

3.5 Conclusiones capítulo tres

El ser humano está relacionado con el infinito, desde la manera de habitar los espacios abiertos hasta la contraposición de disminuir la escala espacial de sus evolventes para sentirse protegido ante la sensación de inmensidad, pero el infinito como concepto es algo con lo que ha aprendido a vivir y a relacionarse. Por eso en la corta espacialidad que habita trata de generarlo, de recrearlo y lo logra por medio del manejo mental, pues su propio pensamiento cuando es potencializado es infinito y es capaz de producir ideas y metáforas que lo lleven a ese viaje interminable e ilimitado que le haga sentir la inmensidad de la que es parte en la naturaleza.

Los espacios que produce pueden identificarse como espacios que buscan tener conexión con el exterior, según la época y las condiciones sociales, tecnológicas y económicas, en la historia de la Arquitectura se han dado ejemplos muy castigados hasta espacialidades totalmente abiertas, en un punto medio encontramos las propuestas espaciales que buscan reconciliar al ser humano con esta relación del infinito y el exterior, trayéndolo al interior de su sitio para habitarlo.

Es entonces donde encontramos un punto medio donde en una espacialidad interior por medio del arte la ciencia y la filosofía, (las matemáticas, la geometrización y los conceptos) que el pensamiento logra satisfacer esta necesidad humana de pertenecer la inmensidad, por medio de manejos mentales, de pensamientos y de su propia capacidad de transformar el entorno abstrayendo las características naturales a su naturaleza creativa y productiva.

El interior exterior en varias culturas ha generado esa textualidad en las espacialidades que permitan esa expansión de la mente, ya sea por medios físicos, del contacto con la naturaleza, por medio de la propuesta de conceptos de diseño que

hagan que el habitante viaje y se permita disfrutar de esa inmensidad que le fascina y envuelve en un estadio de gozo y seducción,

Para lograr esto en el diseño se hace uso de la significación, de la abstracción y sobre todo de aquellos elementos que contraponiéndose generen contracciones en la mente para poder generar ideas de cosas, que racionalmente no son explicables. Encontramos contradicciones como en la arquitectura árabe-musulmana que busca representar y logra establecer el infinito en sus edificaciones por medio de sutiles manejos de elementos, o en el barroco con los pliegues y sus espacios saturados que pretenden alcanzar por medio de la multiplicad alcanzar la explosión de ideas, en ambos con uso de las artes y de representaciones de algo que quieren mostrar, contar una historia se da esta relación del hombre con el infinito.

La misma contraposición del hombre ante un a inmensidad como el mar o el cielo abstraída en sí, ya es una significación y contraposición de su limitante temporal contra la duración de elemento elegido. Lo cual lo sitúa en tiempo y espacio haciendo lo pertenecer a su presente y haciendo consciente de su estar en él, otorgándole una experiencia que llamamos tiempo.

Dentro de esta situación se significa al humano en constante movimiento, en la búsqueda de nuevos elementos que poder considerar para su vida, este movimiento no sólo es un cambio de posición, sino un cambio de pensamiento, que le hace transformar su postura mental y requerir nuevos elementos para obtener soluciones a problemáticas que se plantea y estas a su vez le generas nuevas herramientas.

Ciclo de la base de la producción de conocimiento dentro de la teoría socio cultural, es decir un sujeto se encuentra en esta circunstancia continuamente problematizando y aprendiendo. Poner el pensamiento en movimiento es una forma de pensamiento que se debería establecer en las escuelas de diseño para que los futuros arquitectos tengan esa capacidad de estar en constante cambio y evolución. Que, por medio de manejo del artificito, se produzca una emoción lo que se hace uso de la significación en espacios abiertos o cerrados, de dimensiones pequeñas, el resguardo infinito exterior- interior.

Provocar una emoción de nueva cuenta, esto en el diseño de espacios crea impactos en cada cambio que son percibidos y provocan que los espacios sean especiales en nuestro habitar. Tanto por parte del usuario como del diseñador debemos creer y sentir que contamos nuestra propia historia, en el espacio arquitectónico se cuentan y desenvuelven historias, del arquitecto dependerá los elementos que use para contarlas y la manera en que quiera contarlas para hacer una experiencia inolvidable en sus usuarios.

Cuando cargamos de metáforas un espacio al diseñarlo, vamos más allá, de la ejecución, de su forma; se logran cosas que impacten, con usos de la contraposición de elementos físicos como texturas, luz, sombras, aire, agua etc.

El arquitecto tiene la posibilidad de conformar las espacialidades con estos elementos contraponiéndolos y logrando que el habitador se concilie nuevamente con ese habitar en conjunto con el interior-exterior. De esta manera regresa al humano la capacidad de establecer un dialogo con la naturaleza y hacer del habitar algo cotidiano, esa es la verdadera esencia del buen diseñador es espacios, regresarle la calidad humana a la arquitectura que desafortunadamente se ha perdido en gran medida por falta de análisis de los arquitectos.

Esto se completa con la intención del espacio en el usuario y el desarrollo de sus actividades que, en conjunto, generan otras nuevas y se van creando nuevas actividades dentro de las otras lo cual da una multiplicidad espacial.

El verdadero arte en el espacio es el que nos provoca un choque, que transgreda y nos evoque instantáneamente una imagen, un recuerdo, que irá ligado a una emoción. El fin de realizar un espacio con estos conocimientos es poder impactar en el emociones y sentimientos para aportar una experiencia en nuestro habitador. Las herramientas que se vieron en este capítulo nos permiten crear diversas imágenes que impactaran en el pensamiento, la forma de entrelazarlas para que se genere otra nueva de mayor potencia incrementando al recorrerlo y transitar por él.

Se van dando en multiplicidades las relaciones se crean una especie de malla que las entrelazara, este tejido sirve para impactar y hacer que el espectador reflexiones

y de repente por deducción de la mente una imagen nueva. Esto es como si apareciera la idea de la nada, pero en realidad es una conexión en el pensamiento. La proyección de un espacio puede debe ser vista como una puesta en escena donde intervienen diferentes factores, lo cual tiene mucho que ver con el proceso de diseño de la arquitectura,

Analizar un carácter para poder interpretar necesidades y acercarnos a colores, texturas y sobre todo una empatía visual de lo que el usuario espera es fundamental para saber qué puedo proponer o dejarlo de lado. El análisis del espacio, de acuerdo con su enclave es el punto donde encuentro mayor relación del espacio escénico y el arquitectónico, pues ambos tienen la necesidad de funcionar para una acción específica, y de no cumplir con ello no servirán, pues caerán en una “escenografía” más no en un espacio utilizable. Todo esto como parte de una vivencia de la actualidad y las problemáticas que presenta el sujeto de este tiempo. y el aunado con el redescubrimiento del arte en movimiento.

La planeación de recorridos o trayectorias, circulaciones y conexiones entre zonas de acción, se vería reflejados al momento de impactaron además de provocar experiencias (entendido como impactos al espíritu), entonces cumplirá su función como obra de arte, pues provocará algo internamente que siempre será recordado.

En Deleuze destaco el poder observar su manejo del devenir en el pensamiento, nada es escrito para siempre, solo para la aplicación de su momento por tanto el presente es lo que importa, el aquí y ahora, con plena conciencia de su actuar.

El proceso de pensamiento y organización de diagramas, capas, estratos y mapas es algo totalmente vigente por ser parte de la naturaleza humana del pensamiento que se debería aplicar al análisis de la obra arquitectónica. Con este tipo de pensamiento serán mucho más cercano al hombre y a las personas porque proceden de un estudio que permite el entendimiento de la época actual.

Considero que el conocimiento de estos procesos de imágenes conceptuales y cómo se elaboran en el pensamiento generan un nuevo proceso mental y percepción espacial, que en las nuevas de generaciones arquitectos parece concebido, pero poco experimentado. Sería importante analizar ¿Cómo se mueve

el usuario en el espacio?, ¿cómo se procesa en el pensamiento el espacio por medio de imágenes?, y ¿cómo se asimilan éstas? ¿De ahí parte todo, por eso tiene grandes puntos en común la manera de proyectar en la arquitectura y las técnicas de montaje escénico y de cine?.

En la disciplina de la Arquitectura; creo de gran importancia poder aplicar este proceso de pensamiento, es necesario buscar el hacerlo evidente ya que es inherente al ser humano.

El hablar de imágenes-movimiento, imágenes tiempo, imágenes-cristal y realizarlas en la arquitectura en pocas obras arquitectónicas creo que se ha de localizar con unos intencionado, como el caso de Rem Koolhaas o Jean Nouvel. Este manejo de provocar imágenes y encuadres de lugares donde se estuvo momentos antes y evocar el pasado en el presente y por ellos generar imágenes cristal.

Cuando el sujeto común, el diseñador de espacios o arquitecto se percata que estas técnicas son a fin de cuentas análisis del espacio para crear textualidades, y que el punto común que tienen con la arquitectura es que ambas teorías las de cine y las teorías de creación de espacios de la arquitectura tienen común el movimiento y transitar del humano, por tanto las se pliega la manera de hacer espacios y se convierte en un múltiple de múltiples que es contar o producción una historia a través de un desarrollo en el espacio-tiempo, y el resultado de este será la experiencia en el habitar.

Estas técnicas y maneras de entender el movimiento y generarlo en el objeto arquitectónico, hace más atractivos los proyectos debido al acercamiento de la manera de percibir humanamente los espacios. Así el espacio múltiple siempre ha existido y existirá siempre esta porque es parte del espaciamiento y percepción humana en constante de cambio y devenir.

4. LA IDENTIFICACIÓN DE LA RUPTURA Y EL CAMBIO

4.1 Introducción

Dentro del periodo histórico denominado Moderno varias temporalidades buscaban obtener un nombre propio dado sus nuevas propuestas de pensamiento que hacían a un lado las ideas anteriores, creando al mismo tiempo nuevos enfoques y planteamientos que ya no satisfacían las necesidades o con graves carencias. Ante la sociedad, las ciencias y disciplinas exploraban nuevas soluciones a los problemas, tratando de encontrar una nueva forma de pensar y analizar el universo.

En la mayoría de las disciplinas existe un desarrollo continuo y aprendizaje que permite la apertura hacia nuevos caminos, sin embargo; en ocasiones se adopta en sentido contrario, cerrando el sistema hacia la innovación de conocimientos, lo que conlleva a que su aplicación se sustente en técnicas específicas, corriendo el riesgo de que la fuerza que aporta el conocimiento se vuelva inapelable y para algunos “pseudo creativos” se transforme en un nicho de comodidad para realizar copias de lo ya elaborado, disminuyendo el grado de complejidad y, peor aún, sin ninguna evolución.

En el último siglo el problema surge cuando deja de priorizarse el habitar, resultado del cambio de valores en la creación de espacios como consecuencia de una temporalidad que se basa en el consumismo y lo mediático. Esto trae como resultado un deterioro en la calidad habitable de los espacios producidos, lo que ocurrió a nivel mundial en el Funcionalismo, y que sigue hasta nuestros días.

Esto tiene como consecuencia lo que llamaría Baudrillard (1978) la cultura simulacro, que se ha venido suscitando en los últimos 70 años, y que demanda objetos espaciales basados en estereotipos para solucionar necesidades creadas, en vez de necesidades reales.

La creación de espacios que no favorecen las condiciones habitables y la falta de rumbo de la arquitectura es una problemática que está afectando en la actualidad a la humanidad a tal grado, que los principales productores de espacios son

inversionistas con ayuda de profesionales no siempre capacitados en el arte de crear espacios.

En especial con la demanda de objetos espaciales se establecen bases que priorizan el beneficio económico y político de sus realizadores, convirtiéndose en la directriz para el desarrollo y producción espacial arquitectónica. Esto encierra al creativo impidiendo su apertura a la exploración e investigación del diseño, fomentando una oferta- demanda cada vez más carente de propuestas innovadoras, por consiguiente, la producción de espacios reside en una técnica de reproducción o calcos (Deleuze, 2003), sin búsqueda de ideas aplicadas a entornos específicos.

En este capítulo se analizará cómo incide este fenómeno en la producción espacial y su desencadenamiento a nuevas formas de análisis y proyección de la arquitectura.

4.2 Contexto de la ruptura

El creativo que no arriesga, experimenta y propone cosas innovadoras incurre en un letargo; en los diseñadores se traduce en un ciclo de estancamiento e incapacidad para dar respuesta a las necesidades sociales que le demanda el presente. Esto provoca un punto frágil en los profesionales y que se generen propuestas de escape y experimentación, algunas innovadoras y otras, en su gran mayoría, poco acertadas como resultado de una *fisura*⁷⁰ (Pérez (a), 2014, p. 49) que la rigidez del muro social demanda, y que en el campo del diseño y en la sociedad se analiza con especial interés.

En el actual momento histórico se experimenta un caos que no necesariamente se aprecia como un funesto manejo del espacio, pues esto ha sido un problema constante en las temporalidades de la humanidad en repeticiones, como se analizó en el capítulo uno (descripción del tiempo y el pliegue). Un punto importante es saber identificar esas fisuras en la temporalidad para actuar en beneficio de una mejor calidad de vida.

Los verdaderos diseñadores detectan este instante de caos circunscribiéndose a él, para permearse, captarlo y utilizarlo a su favor, resolviendo problemáticas flotantes en una temporalidad y espaciamiento específico, y así contribuir a ofrecer cicatrizar un poco esta herida latente en el fallo de la sociedad, que demanda soluciones de diseño para traerla al presente.

Marina Waisman hace referencia a estos instantes donde la fisura es analizada y enfrentada provocando un cambio, una apertura, a lo que llama *punto de ruptura*, descrito como “*signos de un profundo cambio de dirección*”⁷¹ (1995, p. 11). Esta la consecuencia de observar los quiebres e interrupciones que se presentan en la historia al ir jerarquizando las crisis, y que ha dotado de sentido diferente, en este caso, a la creación de espacios.

⁷⁰ En referencia a un mundo creado que se devora a sí mismo. Capítulo 2. “El círculo vicioso de lo humano. La llaga interior y la interior ficción” (Pérez (a), 2014, p. 49).

⁷¹ La diferencia entre el acontecimiento y la ruptura. La ruptura es el momento de quiebre donde las cosas cambian el fin de una temporalidad y comienzo de otra. El acontecimiento en el pensamiento es el acto mismo del cambio por la necesidad de superarse a sí mismo (Waisman, 1995).

La ruptura constituye la parte más frágil, la que provoca un desgarramiento y una crisis que, en ocasiones, puede llegar a colapsar el sistema cerrado y generar otros en múltiples direcciones dentro de este caos, mismos donde se puede o no, generar la apertura para la creación de algo nuevo.

Cuando se produce este desgarre de la unidad se está ante una oportunidad de cambio frente a una crisis, por medio del análisis de los procesos que desata el proceso creativo bajo limitantes temporales, desde los componentes creadores ante esa apertura.

De esta forma, el punto de ruptura no se presenta como algo negativo, sino por el contrario, como el generador del *acontecimiento*, que amplía nuestra visión ante las problemáticas, nos permite valorar las situaciones y las soluciones conocidas y con ello podemos formarnos una opinión respecto a la temática a evaluar.

El punto de ruptura es por tanto una oportunidad, es el momento de analizar los procesos y sus resultados para obtener nuevas incógnitas a las necesidades; con él sobreviene la crítica que puede llevar a un creativo a generar nuevas teorías a partir de las preexistentes, es decir una *multiplicidad sin uno* está implícita en esta ruptura y sus consecuencias. Es la marca de un periodo histórico, es el origen a una nueva etapa, ya sea evolutiva o retrospectiva, pero siempre en movimiento y cambio hacia otra propuesta. Es el instante mismo donde se comienza la revaloración y la transformación de lo ya visto y realizado, en algo diferente.

Es la terminación de un periodo histórico (una temporalidad media) e inicio de otro, en el que no importan los instantes ocurridos o su duración, sino que es el acontecimiento el catalizador que unirá a una temporalidad y otra.

Se destaca que abre paradigmas, provoca nuevas maneras de pensamiento, la fragmentación de estructuras y cambios sociales.

Es la posibilidad de obtener nuevamente múltiples maneras de concepción del mundo, del pensamiento y de la vida; la ruptura es el instante de quiebre donde las cosas pueden cambiar y junto con el acontecimiento son uno mismo del cambio por la necesidad de superarse a sí mismo ante la dura realidad.

Pero ¿por qué es importante analizar la ruptura? Para entender mejor las posibles razones del por qué se estabilizó el sistema cerrado, que impide que la creatividad se desplace en diferentes direcciones, es un muro virtual hecho de acciones y procesos que representan un plano frontal de apariencias y que llevan a la comodidad y conformismo en una sociedad.

Esto no permite que la creatividad avance libremente en el espacio, por reacción surge la ruptura, que se da en un punto frágil; es una fracción de la realidad y perfora y dispara en todas direcciones, abriéndose, rompiendo con toda la dimensionalidad y generando un pliegue con lo, se muestra a través del binomio espacio-tiempo.

Entonces el *acto creativo* (Pérez, 2016) provoca que exista una expansión, se despliegue y permita al sujeto develar su verdadero Ser⁷². Esto se renueva hasta que, en otro instante, se desplace en otras direcciones, cuando los hechos se vuelven nuevamente reglas establecidas y se vuelva a caer en un diagrama, según Deleuze (2003, p. 5), donde el propio peso de la sociedad volverá a demandar y a generar otra ruptura.

La ruptura es un potencializado de ideas, es un instante que detona en el creativo la oportunidad de generar un acontecimiento y hacer un cambio sea cual sea este. Y si es bien aprovechado por el diseñador este generara algo novedoso.

A continuación, describiré una temporalidad media que contiene ejemplos importantes y con grandes aportaciones para entender la producción de espacios y el concepto del espacio múltiple.

Éstos se encuentran en aquel muro virtual en el que el diseño arquitectónico se fue estableciendo y fue cerrando así la fase productiva y creativa de los arquitectos, pero que, al mismo tiempo, genera una fisura que podemos aprovechar para ampliar nuestra visión, no obstante, la propuesta fue tan abierta que no llegó a concretarse, quedando sólo como una experimentación que podría pasar a la siguiente etapa en la cual nos encontramos actualmente.

⁷²Conferencia “Acto y proceso creativo” impartida por el Dr. Francisco Pérez Cortés, 2011, UAM-Xochimilco, México (Pérez (b), 2014).

4.2.1 La crisis de la propuesta Moderna

*“La verdad es una copia de las cosas en el espíritu...”
Martin Heidegger.*

En un breve recorrido se describe el eje de la Modernidad se considera a partir de los planteamientos filosóficos entre los que destacan el de René Descartes, Hegel, los pensadores de la ilustración y Kant. Se caracteriza, entre otras cosas, por la observación, experimentación, descripción y su comprobación en los conocimientos científicos o en una explicación del pensamiento filosófico con el fin de ponerlos al servicio del hombre.

Cada autor en su respectiva área busca una profundización en las investigaciones, experimentos y producción de conocimientos que lo acercará más a una “verdad, entendida como la posible solución a problemáticas que anteriormente se reducían a respuestas no establecidas o atribuidas a lo inexplicable o a una deidad.

Bajo el principio de que la verdad ⁷³necesita validez formal (Kant, 2008, p. 23), de una proposición que la sustente, conforme al fenómeno que describe, de diversos estudios, análisis y propuestas llevan a científicos y filósofos a cuestionarse hasta llegar a los extremos.

La incertidumbre pone en tela de duda la verdad, entonces se apodera del discurso y demuestra que la relativización de los discursos y su aplicación en determinados fenómenos, conduce a la coexistencia de diversos sistemas de conocimientos que son aplicados con aparente éxito en diferentes entornos, esto especificando los estudios o corrientes que se quieran analizar para obtener un resultado aproximado. El razonamiento riguroso requiere orden, visto como un proceso de pensamiento, busca sacar conclusiones a partir de reglas lógicas. La lógica a su vez debe establecer las formas de apoyar este razonamiento.

El razonamiento⁷⁴ (Kant, 2008, p. 25) depende del valor de las inferencias, es decir, de la relación lógica entre principio y consecuencia. El pensamiento se fundamenta en una razón comprobable sobre los paradigmas existentes para establecer así una

⁷³ Se entiende por verdad en esta investigación: la coincidencia entre una afirmación y los hechos.

⁷⁴Para profundizar en la idea de la lógica y el razonamiento en Kant ver: Capítulo VII. La Idea y división de una ciencia particular bajo el nombre de crítica de la razón pura (Kant, 2008, pp. 23-25).

validez universal, por tanto, aplicable a todos los seres humanos con el fin de impulsar su desarrollo y progreso como especie.

Entonces se plantea que todo tendría un objetivo de búsqueda y explicación de su origen, descubrir la verdad como fin, para obtener juicios con base en una razón establecida y comprobable.

La razón es concebida como base de conocimiento del mundo moderno, busca revelar los secretos de la naturaleza y descartar la ilusión de lo inexplicable. Parecía que con ello se obtendría la objetividad del conocimiento científico dominando sobre las cuestiones naturales atribuibles a lo sagrado o desconocido, y dejando de lado la falsedad, a lo cual Kant dice: “La razón es productora de ilusión” (Kant, 2008, p. 148). Sin embargo, la búsqueda de la razón hizo a un lado la propuesta de la innovación y la percepción del mundo de manera natural, con la sola intención de encontrar su significado, en lugar de sólo dejarlas existir.

Los desarrollos científicos se centraron en obtener verdades únicas más que validez universal, que dependían mayormente de los intereses del observador y el punto de vista desde el cual se observan y analizan, y que se convertirían en estándares con determinado juicio de valor. De esta manera la experiencia no universal, pues está al servicio del pensamiento que la genera.

Nuestra relación con la naturaleza se encuentra fuera de centro, no somos los testigos sino los inquisidores, debemos a Kant en “*Critica de la razón pura*”, haber notado la aparición del método experimental en la ciencia moderna que trata de plantear preguntas y contestarlas: experimentar es provocar la experiencia y abandonarse a ella.

Entonces vino la producción de razones al servicio de los hombres que podían demostrar que tenían la verdad, y con ello sobrevino el progreso de algunos grupos sociales específicos sustentando un supuesto derecho a gobernar y diseñar sus propios juicios dado por acreditación de la misma razón. llamándoles razones y posteriormente haciéndolas ley cuando estas tenían validez universal como las leyes físicas.

Ésta, como condición esencial de la naturaleza humana, pierde su valor, al no considerar el espíritu humano, lo simbólico y la creatividad como modo de trascendencia, a esto le llamaremos reduccionismo, el cual limita y no permite el desarrollo de la vida del humano. Le impide crear y permitirse pensar en diferentes caminos, limita lo personal y trae problemas a la sociedad por dar lugar a grupos socialmente marginados a tal grado que se llegó a reduccionismos donde la primicia era que: todo aquél que no piense como los demás, será un desadaptado, y todo aquél que no entre en ese molde será un desalineado, por tanto, marginado e incomprendido.

En la obra mencionada, Kant intenta la conjunción de racionalismo y empirismo, haciendo una crítica a las dos corrientes filosóficas que se centraban en el objeto como fuente de conocimiento, él por su parte se centra en el sujeto como la fuente que construye el conocimiento del objeto, es a través de la representación, que el sujeto, mediante su sensibilidad, inherente a su naturaleza, conforma al objeto.

En muchas disciplinas se hicieron grandes avances y fue posible comprender un sinfín de fenómenos cada vez a mayor profundidad, no obstante, en algunos otros campos a tal grado que se incurrió en la razón operativa con base en la función como base para la producción de aspectos materiales de la vida, pero obtenerlo así representó un atraso. Se fue especializando en la función como base para la producción de aspectos.

Con a finales del siglo XIX se identificó que en la explicación de fenómenos y sobre todo en los comportamientos humanos, no hay verdades absolutas puesto que el conocimiento variará de acuerdo con el punto de enfoque del observador, circunstancia y entorno, entonces para un mismo fenómeno de acuerdo con la disciplina podrían existir diferentes explicaciones y puntos de vista.

Continúa la evolución y surgen corrientes de diversos pensamientos y aún en las ciencias exactas es difícil llegar a una validez universal, sino aproximaciones de acuerdo con los puntos de observación y los enfoques y que dan una idea para explicar fenómenos y experiencias en los hechos y procesos de la naturaleza. Por tanto, ese conocimiento se aproximará a una validez universal.

Así se abren camino las indeterminaciones y se pasa a las teorías en las ciencias exactas que buscan la comprensión más no la explicación absoluta de los fenómenos en el universo. La experimentación en las humanidades da origen al pensamiento holístico, tratando de describir situaciones de la propia naturaleza en el comportamiento humano.

En los sistemas de producción, debido a las tecnologías desarrolladas y adelantos científicos, se abandona la idea de progreso en beneficio del humano para dar paso a el progreso capitalista con base en un modelo económico. La comprensión de la naturaleza y su explicación ahora se centrará en su aprovechamiento priorizando lo utilitario de la productividad. El progreso es visto como un fin, la razón por sobre el entendimiento de la naturaleza y de las cuestiones sensibles y perceptivas humanas. Se justificó con la razón el desarrollo material al servicio del capitalismo y no como prioridad de búsqueda en lo que movía a su desarrollo.

El capitalismo desmedido, blandiendo a la razón como justificación se volcó a la producción de materiales como medio para medir la eficiencia en el desarrollo técnico, científico y económico, promoviendo así el consumismo. En las sociedades nacidas bajo estas normas, hay que producir más y hacer que se consuma más, para lo cual se debe desarrollar tecnología que permita producir mayor cantidad de objetos en menos tiempo. Surgen entonces nuevas necesidades, como la publicidad que se convierte en el medio ideal: una necesidad para producir más necesidades inmediatas, de moda.

Esto trae como consecuencia que la razón se alinee a los intereses económicos y que vaya más rápido, con lo que cambian la concepción espacio y tiempo del individuo, ya que se convierten en más estímulos en breves instantes a tal grado que no se le permite a la mente crear una experiencia y asimilarla cuando ya tiene encima el siguiente estímulo. Otro punto de cambio importante es la historia. En la Modernidad fluye como el desarrollo continuo, conjuntando saberes y produciendo hechos que se asentarán como sus pilares, sin olvidar que se somete al sesgo de sus narradores, generalmente la clase dominante, y que la trazaron como un saber histórico lineal, donde se dejan fuera muchas consideraciones.

Ya en el siglo XIX esta interpretación comienza en los países más desarrollados y centrales de Europa, sobre una base lineal de hechos y en un lapso de tiempo determinado que se adopta como eje comparativo, con lo cual se olvida que existen diversas regiones del mundo que no necesariamente tenían el mismo nivel de desarrollo dadas sus condiciones y entornos. De esta forma, encontramos avances científicos y de desarrollo social en Asia y América que han quedado fuera de esa línea temporal europea; será y es mucho tiempo después que se aceptaría y se consideraría como parte de una particular historia.

En la historia se designan los hechos y sus recintos para poder ser analizados bajo ciertas circunstancias con base en situaciones temporales. No obstante, la historia se podría comprender mejor si se atiende de acuerdo con su contexto espacio-temporal, haciendo una narración de las acciones que llevaron a establecer una sociedad.

Para Nietzsche la voluntad de hacer la historia una ciencia del devenir universal (1988) ha vuelto al hombre prisionero de su pasado y ha transformado la cultura en saber sobre la cultura y ésta en un saber muerto. Es por ello que la historia debe servir a la vida, al presente y al futuro, y no ser una absurda búsqueda del conocimiento. Debe ser una *historia crítica*⁷⁵ (Nietzsche, 2006, p. 65) y no solamente monumental y tradicional. Es importante diferenciar la historia de la memoria.

La memoria implica una relación subjetiva con el pasado, la historia por su parte no busca revivir el pasado sino conocerlo. Se considera que la verdadera historia por su parte está catalogada en fragmentos que forman un conjunto inalcanzable para el ser humano, no puede ser lineal y es un error considerarla así, no debe ser asociada al progreso y desarrollo, sino, por el contrario, a combinaciones diversas, ya que es la propia continuidad del hombre en el modo de habitar el planeta la que dará un relato que se pueda considerar su historia.

⁷⁵En el capítulo: "Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida". En Segunda consideración intempestiva (Nietzsche, 2006, p. 65).

Por tanto, ver a la historia como universal y con un sentido lineal es un gran error, puesto que la historia avanza en todas direcciones y sentidos. En temporalidades específicas donde se debe ubicar el acontecimiento; en instantes que se estén observando para poder entender las multi-relaciones, las conexiones del habitar y proceder del ser humano en un momento específico, que aquí serán el principal punto por analizar.

Desde esta perspectiva, las verdades absolutas, la razón, la historia misma dejaron de ser un soporte para el proyecto moderno, pues cada situación debe ser considerada particular, con interrelaciones, pero independiente de otras y, más importante aún, que se encuentran en un cambio constante.

El proyecto moderno cuando se condujo como un sistema cerrado se encaminó a su propio colapso, y cuando se manifestó como un proyecto abierto no estableció sus limitantes para que fueran puntos que promovieran a una apertura, a incógnitas que debían permanecer abiertas por simple existencia. Es por esta razón que se debe analizar esta temporalidad como una *multiplicidad sin uno*, para poder llegar a obtener mejores resultados en acontecimientos específicos e instantes que dieron origen a esas pequeñas rupturas, con lo que dieron un vuelco a la propia historia.

La conformación de la Modernidad con el desarrollo de sociedades que llegan a extremos de ordenamiento y rigidez sufrieron una pérdida de credibilidad tras desmoronarse el ideal de conocimiento absoluto, objetivo y racional de la ciencia al servicio de la humanidad.

En el siglo XX, de acuerdo con el manejo político, en todo el mundo se extreman las acciones sobre su efectividad, así como y posteriormente también ocurriría con el sistema socialista donde existen estas fragmentaciones. Uno de los grandes problemas de esta temporalidad es que se sustituyen los significados, convirtiéndola en una temporalidad decadente, que debido a su rigidez puede llegar a deteriorar el desarrollo y la naturaleza de la humanidad.

Se convierten así en diversas propuestas y degradaciones que favorecen la ruptura, surge así el Posmodernismo, y quedan en intento de un cambio de sistema, siendo una pequeña temporalidad de experimentación y que termina por ser absorbido nuevamente dentro de la llamada Era Moderna.

4.2.1.1 El Funcionalismo como propuesta de desarrollo

El Funcionalismo pretende ser una base con la cual se romperán paradigmas de la interacción del sujeto en la sociedad y la afectación que sufre, descrito en “*el malestar en la cultura*” (Freud, 2011), donde la propuesta es la descripción y entendimiento de una sociedad compuesta por normas que rigen al sujeto. Posteriormente en esta transición en la que se cambiará la forma de ver al sujeto, y con ello su fin en la vida, se prioriza su transitar como una experiencia del *Ser* (Heidegger, 2009).

Posteriormente con la propuesta funcionalista; el espacio-tiempo se concibe de otra forma, el análisis y punto de observación cambia, ahora el espacio se observará como un espacio útil para su máximo aprovechamiento, y como parte de este análisis se justificará su uso, cayendo en una rigidez excesiva que da lugar al muro virtual, el cual tendrá que sufrir otra ruptura para responder a ese faltante en la sociedad.

Las necesidades humanas que requieren de una acción específica del cuerpo y su interacción con el espacio y que generan movimiento, representan estar presente en el habitar humano como un acto consecuente del existir. Es parte de la naturaleza humana el realizar estos cambios de posicionamiento y la realización de acciones que cubran nuestras necesidades elementales. Tanto física como mentalmente como se vio en el capítulo 3.

Cuando se conforman sociedades se establece una repartición del trabajo y estas acciones se especifican de acuerdo con cada individuo. En las sociedades del funcionalismo hay acuerdos sociales a tal grado de especificidad que todos los sujetos deben adaptarse a ciertos requerimientos sociales dentro de un espacio habitable.

Esto es un principio ordenador y un acto de convivencia que se encuentra presente en las acciones prácticas y simbólicas, desde las más simples y elementales, hasta las más sutiles, complejas y trascendentes.

En el desarrollo de espacios, la propuesta funcionalista, que nació a principios del siglo XX y que se concretó entre las dos grandes guerras, es entendida en su momento como innovadora y la que aportará mejores condiciones de vida respecto a todo lo anterior propuesto en la historia de la humanidad.

La mayoría de los arquitectos lo ven como principio ordenador del espacio que se debe traducir en mejores y más ordenadas vidas de acuerdo con los sistemas estructurados del momento. Este cambio y punto de ruptura en la Arquitectura se considera el inicio de la Arquitectura moderna, al servicio de la humanidad y como un eje rector de ordenamiento espacial que traerá mejores condiciones de vida.

El Funcionalismo, en sus orígenes, estaba planteado como una nueva manera de pensar el mundo y la forma de vida, aportando orden y desarrollo a las naciones con el fin de tener una mejoría en la calidad de vida de los habitantes, y es resultado de un cambio en el pensamiento derivado en parte de la teoría del psicoanálisis de Sigmund Freud, que se adentran en el sujeto.

En la Arquitectura, esta temporalidad se caracteriza por partir del pensamiento de que las funciones prácticas o acciones humanas debían ser cubiertas para dar orden y conseguir un proyecto integral.

Sus principios son hasta la fecha, impartidos en algunas escuelas de arquitectura basados en la estructuración y ordenamiento espacial por medio de diagramas de funcionamiento, matrices y tablas de dimensionamiento.

En el funcionalismo se trataba de integrar al sujeto en la sociedad por medio de regulaciones espaciales que corresponderían la antropometría como base de todo proyecto, con lo que se regulan los espacios a dimensionamientos que en un principio muestran innovaciones.

Es de esta forma como el funcionalismo se presentó como un cambio en la manera de pensar el espacio y la aplicación de los recursos de una forma utilitaria, lo que permitiría el ordenamiento y aportaría mejores condiciones de vida a los usuarios. Ante todo, se requería que atendiera a una función (de donde obtiene el nombre), era una nueva propuesta de la Arquitectura, que presentaba relaciones espaciales que en su momento fueron muy innovadoras.

La suma de las acciones a realizarse en una espacialidad sería el resultado de la propuesta espacial, entonces se justificaría sus dimensiones respecto a las acciones a realizarse dentro de ella. Las espacialidades expondrían sus actividades interiores como resultado de un tipo de pensamiento de acuerdo con la teoría del psicoanálisis que busca interiorizar en el sujeto y mostrarlo cómo es, además de plantearse retos de eliminar limitantes internas como parte de la apertura al interior.

Este cambio también se produjo gracias al estudio y uso de los materiales y su aprovechamiento al máximo de acuerdo su capacidad de carga que permitiría librar claros más largos con elementos más esbeltos, crear construcciones en menor tiempo y desde luego comenzó la reducción en el estudio de la percepción espacial, ahora se observarían las actividades al interior de los edificios pues se deja de lado el muro de piedra recubierto, para cambiarlo a la envolvente con piel translúcida o transparente de vidrio lo cual permite ver el interior, en otros casos serán cubiertas con materiales traslucidos u ónix filtrando la luz.

En lo estructural se sustentan con soportes metálicos o columnas que parecen retar a la gravedad haciéndolas aparentar ligereza. Serán entonces espacios más libres. Esta nueva forma de aligerar los espacios visualmente con los avances en la investigación y resistencia de materiales se posibilita principalmente por el perfeccionamiento de los cementos inventados.

El acero y el vidrio como elementos que ahora permiten la unión del exterior con el interior en un sólo espacio, esto es algo mágico que no se había concebido desde la ilusión y pliegue en el Barroco, como se describió en el capítulo 3.

Los espacios arquitectónicos de vivienda ahora poseían avances tecnológicos, tales como contenedores y calentadores de agua, agua entubada y un sistema de desechos de aguas servidas al alcance de más personas que en el pasado cercano no podían costearlo.

Se pensaba que se darían mejores condiciones de salubridad a los espacios altamente poblados, y se lograrían bajar las tasas mortalidad y de enfermedades derivadas de carencias sanitarias.

Con esto, los arquitectos comenzarían a posicionarse como los posibles responsables del cambio en las sociedades por medio del orden y el espaciamiento, y a la vez como la llave que muchos gobiernos empleaban para lograr posicionarse en el poder.

Según el contexto y momento social la arquitectura funcionalista fue realizándose con variación según su aplicación en las diversas regiones, de aquí se derivan las *diferencias de aplicación del Funcionalismo* (Waisman, 1995, p. 86).

Marina Waisman las agrupa en tres grandes grupos o formas de realización a gran escala: en Europa, en Estados Unidos y en Latino América. Esto de acuerdo al manejo económico y político de cada región; no obstante, todos ellos con el mismo objetivo: el mejoramiento en las condiciones del habitar humano y su aplicación al dar orden espacial para grandes masas como eje rector de una sociedad estructurada con base en el Urbanismo y la Arquitectura.

A continuación, expondré la base de 3 regiones que introducen la aplicación del funcionalismo como ejemplo:

1.- En Europa se desarrolla, en sus inicios, como un cambio de pensamiento y estructura espacial, así como de reflejo de cuestionamientos filosóficos que estructuran una manera de entender el orden y el progreso al servicio de las naciones. Estos cambios se pudieron entender en su momento como un conflicto que, una vez establecido, construidas las primeras obras y observando los resultados obtenidos se comenzó a aceptar.

Europa busca aprovechar el espacio al máximo con el uso y beneficiándose de las condiciones naturales, y con ello buscar un ordenamiento urbano con calidad espacial; como grandes ejemplos podemos citar el trabajo de arquitectos como:

Alvar Aalto en Finlandia, quien produce espacios funcionales más sutiles haciéndolos habitables, para darle esa calidad de habitabilidad, ya que no sólo consideraba las necesidades de sus usuarios, sino también pensaba en los fenómenos psicológicos y emocionales que rodean el habitar.

Considera las condiciones como iluminación y ventilación que buscan abrir sus espacialidades visualmente a entornos naturales y devolverle al ser esta integración

al contexto, y de la que los grandes desarrollos urbanos funcionalistas comunes carecían por priorizar la obra del arquitecto por encima del usuario.

Es en la funcionalidad que la Arquitectura encuentra su lugar entrópico⁷⁶ es decir se busca el equilibrio de un aparente orden (desorden-ordenado) que aporta una solución a una problemática dentro de un espaciamiento dado bajo límites; creado y perteneciente a una temporalidad que lo haga aterrizar y por tanto lo haga real.



Figura 74. Sanatorio Paimio para tuberculosos. Figura 75. Terraza de asoleamiento con vistas al bosque considerando el factor humano y la relación con la naturaleza. Arquitectura de Alvar Aalto Finlandia. Fuente: <https://www.alvaraalto.fi/en/architecture/paimio-sanatorium/> Consultada: 14/11/2019.

En los Países Bajos es Gerrit Rietveld, en una de sus casas, quien a través del manejo plástico de materiales y la multiplicidad de un espaciamiento dado por una división temporal, genera espacialidades sutiles dentro de un espacio múltiple, cumpliendo con los diversos usos de los habitantes en los largos periodos de invierno; con su gran aportación al espacio múltiple.

En Rusia (como parte de la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas), durante la revolución del pensamiento innovador y el desarrollo de la vanguardia rusa⁷⁷ (INBA, 2015), se lleva a cabo un exhaustivo análisis en las propuestas artísticas, espaciales que conforman una nueva propuesta llamada constructivismo ruso (Ginzburg, 1972, p. 19).

⁷⁶ Respecto al desorden ordenado, entendido como la organización de acciones llevadas a funciones para cumplir una necesidad específica. Funciones entendidas como los límites (considerados detonadores del proyecto) que dan un orden aparente, pues no tendrá más validez que la de satisfacer el proyecto en cuestión.

⁷⁷ Exposición Vanguardia Rusa: El vértigo del futuro. presentada en el Palacio de Bellas Artes. Cd. de México 2015 (INBA, 2015).

En arquitectura, será representante de la corriente el arquitecto Moiséi Ginzburg⁷⁸ en “*Nuevos métodos de pensamiento en arquitectónico en constructivismo ruso*”, con su obra que abre otra visión de abordar la proyección arquitectónica con la propuesta de multifamiliares con áreas comunes de distribución, de servicio y las famosas rampas para la accesibilidad de los usuarios, convirtiéndose en los primeros proyectos que consideran lo que actualmente se conoce como *accesibilidad universal* (Gutiérrez, 2011) como base de previsión a futuro de los habitantes. Hay que destacar que las propuestas de vivienda mínima en el constructivismo ruso tendrían como fin establecer una regulación y ordenamiento de las ciudades del Bloque Socialista, principalmente en Moscú.

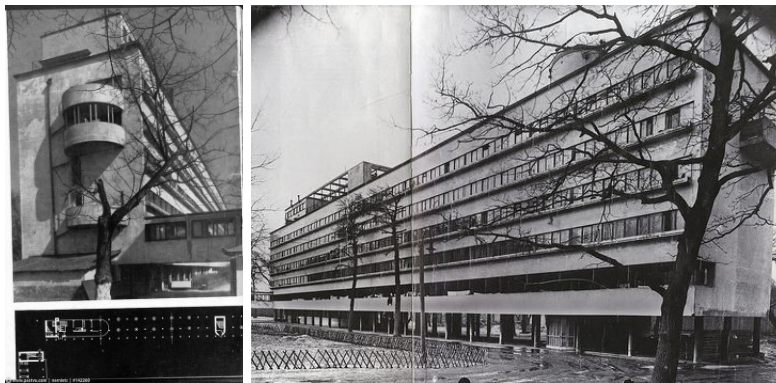


Figura 76. Fachada con detalle de los servicios. Figura 77. Multifamiliar. Arquitectura Moisei Ginzburg. Fuente: <http://www.seccion.es/arquitectura/las-cuatro-etapas-de-la-arquitectura-sovietica-3/> Consultada 22/07/2019.

En Francia se desarrolla esta nueva visión del mundo de una manera muy peculiar, que trascenderá la historia de la arquitectura. Al respecto, el ejemplo del que doy cuenta se refiere a la visión de, el entonces joven, Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret-Gris), quien será tiempo después reconocido junto con su equipo de colaboradores como el referente de la arquitectura contemporánea. Expongo a continuación un ejemplo que en una carta dirigida a su clienta expresa su visión y

⁷⁸ Moiséi Ginzburg (1892–1946). Fundador del grupo OSA (Organización de Arquitectos Contemporáneos) creó un estilo arquitectónico capaz de combinar el interés por las tecnologías avanzadas y la ingeniería con el ideario socialista, más urbanista que arquitecto creó el concepto de “desurbanismo” con la idea de limar las diferencias entre el campo y la ciudad, Fruto de ello fue el proyecto urbanístico “La Ciudad Verde”, que planteaba un urbanismo utópico, fruto de su visión del problema campo–ciudad.

entendimiento del espacio de acuerdo con la relación de su usuaria donde se expresa esa nueva visión de proponer y entender el espacio.

La carta a la Señora Meyer⁷⁹ como es conocida es de 1925, en ella que refleja una forma muy particular de ver, analizar y aplicar sus ideas. Le dirige a una clienta que no conoce nada de su trabajo, una explicación simple de ver la arquitectura con otros ojos. En ella explica la innovación de conformar los espacios y la importancia de su relación de usuaria con ellos. Esto en su momento no fue entendido, pero quedó el registro de la particular visión del joven y su entusiasmo por la visión funcionalista, que logró, junto con su equipo de colaboradores, encumbrarlo como la base de la arquitectura contemporánea.

Una de las aportaciones de equipo de Le Corbusier es la planta libre, un componente inherente del espacio múltiple, que ofrece una gran cantidad de multiplicidad de multiplicidades y usos cuando está bien limitada, entendida como un espacio con apertura, disponible para albergar diversas funciones en un futuro uso; con esta nueva visión, protagonizaron grandes avances, dirigiendo el eje mundial de la arquitectura.

Por medio de su teoría y método *Modulor*, que perfeccionara Le Corbusier hasta llevarlo a un razonamiento casi ideal, alejado de la realidad y que copiarían muchos arquitectos aun sin tener conocimiento completo sobre él, lo que a veces sería interpretado de maneras e intenciones diversas y en ocasiones mal aplicado.

Esto lleva a los extremos la creación espacial y comienza entonces su propia decadencia por ser rígida ante los cambios sociales que el pensamiento de la post guerra trajo a finales de los años 50.

2.- En Norte América, concretamente en Los Estados Unidos de Norte América, se le conoció a esta arquitectura con el nombre de Estilo Internacional, ya que era una tendencia importada de los conocimientos europeos y marcaba un cambio total en lo realizado hasta el momento. Era conocida por el sobrenombre para identificar las ideas foráneas, sobre todo las rusas con tendencia socialista y que, desde luego, se contraponían con el desarrollo del pensamiento capitalista; se transformó y se le

⁷⁹ Ver anexo 7.1.4 Carta a la Señora Meyer.

despojó de su núcleo de pensamiento, actitud de cambio, ante el mundo y la vida, se asume como una rebelión de ideas y no como propuesta para el espacio interior, de acuerdo con su planteamiento original.

Esto comienza con la migración de maestros europeos en el periodo de la Primera Guerra Mundial y debido a que, ante una nueva situación económica, los grandes capitales buscan mayor practicidad a fin de aplicar los nuevos conocimientos en ahorro de costos y tiempo de realización de obra.

La forma de producción en las nuevas situaciones históricas nunca antes vista en ese país, y como parte debido al auge económico, se convirtió en parte de las soluciones prácticas que en la modernidad y la adecuación de la sociedad requerían.

Nace así la escuela de Chicago a cargo con Mies Van Der Roe en la búsqueda y experimentación en las producciones funcionalistas, generando propuesta con pureza estética, abriendo paso al minimalismo como consecuencia de este pensamiento, y que no obstante resultan algo reduccionistas.

Esta escuela implementará el aprovechamiento de materiales al máximo, logrando expresar, con base en el diseño, una estilización, simpleza y pureza de los objetos, incluidos en ellos los arquitectónicos.

A diferencia de Europa, en esta nación el Funcionalismo cuenta con grandes extensiones de terreno y busca expandirse al máximo en zonas urbanas tales como las principales ciudades; se comienza con una búsqueda por hacer lugares ante el vacío que deja la masificación colectiva.

3.-En América Latina se da un contraste interesante entre el modo tradicional de construir y la nueva posición funcionalista; los arquitectos hablarían de funcionalidad, nuevas técnicas y materiales, y por otra parte se continuaría con la construcción con métodos tradicionales de mampostería y vigas de madera en la mayoría de las poblaciones. La gran diferencia entre las dos tipificaciones de origen es el plan es trazado como un pensamiento y llevado al espacio.

Esto produciría una fusión interesante, una hibridación que se convertiría en referentes de la Arquitectura mundial, en el caso de México se destacaría el trabajo de Luis Barragán -con tradicional mexicana, pero referentes europeos-, y el arquitecto Félix Candela, -con formación europea pero que desarrolla la mayor parte de su obra en México-.

En Latinoamérica, especialmente en México y Brasil, la corriente funcionalista es impulsada por el Estado como: una idea de desarrollo adoptada por los gobiernos para cubrir demandas de viviendas para las nuevas clases medias con sus respectivas variantes en cada caso, y también, en muy contadas ocasiones, para dar vivienda a los sectores de escasos recursos. Esto debido a las tecnologías y el tipo de materiales que requería un cálculo profesional preciso en cuestiones de estructuras de acero y concreto, que no estaba al alcance de toda la población.

En México, la denominación de *funcional* (Saldarriaga, 1982, p. 80)², p. 81 que adoptaron los arquitectos, dirigida hacia la solución de problemas sociales, se debió al pensamiento socialista que se venía dando como nueva posición en Europa, concretamente de la vanguardia rusa.

La sociedad mexicana aun no resolvía la manera de gobernar después de una revolución, se comienza a dar orden y darse cuenta del gran atraso que se tenía, los elevados índices de pobreza, el analfabetismo y los precarios hábitos de salud que la mayoría de la población padecía por la falta de educación se acentuaban.

Para combatir esto el gobierno emprende una serie de planes para impulsar las nuevas ideologías compartidas por intelectuales, artistas y arquitectos, bajo la línea de Reivindicación Nacionalista, concretándose en la procuración social por el desarrollo del país y su modernización, lo cual es uno de los puntos que originalmente se habían planteado en Europa, retomando al Funcionalismo como motor para el desarrollo y modernizador de las naciones. Al final del capítulo profundizaré en un caso particular de esta corriente y sus inicios en México, así como su relación con la propuesta del espacio múltiple.

4.2.1.2 La reducción a la función

Para establecer el significado de función, es necesario entender que el término viene de la productividad. Las funciones son las actividades específicas en la *productividad*⁸⁰ (Propenko, 1997, p. 6) que, realizadas, arrojan un producto. Esto para obtener el mayor aprovechamiento del tiempo, traducido en trabajo, cumplimiento de objetivos, eficiencia y eficacia en la producción de productos medibles y cuantificables. Esto nos remite a principios de siglo con la masificación industrial de la producción, ejemplo de ello es la línea de producción de Henry Ford, con sus respectivas consecuencias como el despojo de la capacidad de los trabajadores y la deshumanización laboral, características de este periodo de desarrollo de la humanidad.

Entonces el término función en la arquitectura tendría como intención analizar los recursos de antropometría, acciones y movimiento con relación a la espacialidad ocupada por los individuos, que llevará a un mejor aprovechamiento y orden del espacio que habitan, para traducirse en una mejoría de la calidad espacial.

El Funcionalismo, en su primera etapa, dio prioridad a las funciones prácticas, referentes a resolver necesidades humanas concretas, entendidas como procesos de acciones y resultados en la representación teórica y práctica. Los espacios serán nombrados conforme a las acciones que se realizan dentro de ellos y que aporten una serie de actividades en conjunto, asociadas a un espacio determinado, por ejemplo, a la articulación de las acciones: almacenar, contener, lavar, recibir, preparar y mantener alimentos correspondería a la acción de cocinar (escrito en infinitivo) así como el lugar que lleva implícita la acción, es decir, un espaciamento activo (no inmóvil o inerte).

Estas acciones se conjuntaban en actividades generales que compartían un espacio medible determinado, mismo que con el objetivo de documentar, condujo a la determinación en metraje y en extremo a obtener una cuantificación de cierto tipo

⁸⁰En Propenko ver capítulo uno. “*Naturaleza, función y fuentes de la productividad*”, en donde los objetivos son medidas o parámetros que se alcanzan. Eficacia: resultado logrado en comparación con el resultado posible. Eficiencia, el grado de eficacia con que se utilizan los recursos para crear un producto útil. (Propenko, 1997, pp. 6-21).

de espacios mínimos necesarios para la realización de acciones humanas específicas.

Así se desarrolló la fase funcionalista a finales de los años cuarenta; sin embargo, comienza a decaer y a sufrir un cambio después de la década de los cincuenta cuando se comienza a minimizar el espacio físico por cuestiones económicas.

Cuando se comienza a estratificar en áreas y metros cuadrados necesarios como prioridad antes que las acciones, entonces se percibe el cambio en los nombres de las espacialidades: del infinitivo que implica una, acción y espacialidades activas y plurales, pasan a ser áreas inertes que indican un solo espacio en singular; *cocinar* es sustituido por *cocina* (entendiendo el área medible y cuantificable donde se cocina), es decir, de la función práctica a la simbólica, más no su consideración como espacio activo y de cambio constante.

Esto se convirtió en una herramienta de conocimiento para la realización de objetos arquitectónicos, hasta que la función comenzó a experimentar nuevamente cambios de acuerdo con la economía y mercadotecnia del objeto arquitectónico, determinándose por áreas mínimas. Esto ciñó a los futuros usuarios a espacios donde se realizaría una acción específica, no una articulación de acciones. En el periodo funcionalista tardío, el proyecto decayó y se apoyó en el uso de áreas en vez de funciones compuestas.

La situación se volvió más extrema en la llamada *Línea dura en la Arquitectura*, es en ella que forma y función quedaron unidas conformando una dependencia, entendiendo función a la como una condición que se convertiría en el instrumento de la razón.

La conformación de la función dentro de esta nueva línea dura del Funcionalismo se transforma en un *sistema cerrado* (figura 78), sin apertura, que prioriza la actividad, la tecnología y la estimación antropométrica, y da como resultado una conformación espacial que es cerrada en su propia técnica.

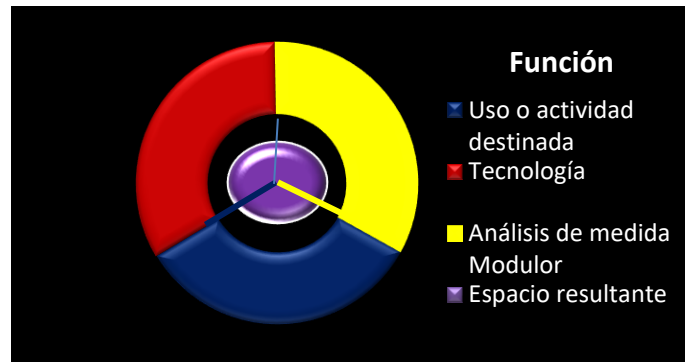


Figura 78. Componentes de la función y su resultado contenido dentro de ella. Elaboración propia.

La Función proviene del acto de funcionar, que sería el origen del Funcionalismo como principio ordenador, entonces se hace evidente que implicaba que era necesario funcionar para vivir, pero una cosa es funcionar y otra es tener una relación espacio-habitable con el medio que nos rodea, el cual vincula no sólo el acto de funcionar, sino de sentir, expresar, articular y permitir estas nuevas relaciones características del habitar humano, no sólo de funcionar, esto reduce al ser humano, al ciclo de la vida: nacer, crecer, reproducirse y morir. Y ¿dónde quedan el percibir y sentir?, la experiencia se deja de lado o se omite como fin particular.

De acuerdo con lo planteado, si la función se reducía a la simple denominación de un área específica y cuantificada, entonces las actividades o acontecimientos tenían que estar muy bien ordenadas en su acción para poder catalogarlas dentro de un nombre práctico. Esta forma de ordenamiento consistía en abstraer los acontecimientos para incorporarlos a un *método de trabajo* y poder realizar así proyección arquitectónica.

Para Alvar Aalto (uno de los más grandes arquitectos creadores y duros críticos de este movimiento) por ejemplo, la *función*⁸¹ (Aalto, 1982, p. 25) era el uso o característica de un objeto, es decir, la acción o tarea que se puede realizar en interacción con él, entendiendo el objeto como el objeto arquitectónico y la relación de uso que el habitador tiene con él; entonces la función es un puente imaginario

⁸¹“La humanización de la arquitectura”. Publicado por primera vez en: Technology Reviewn. Noviembre de 1940, Barcelona. Tusquets Editores (Aalto, 1982, pp. 14-15).

que se crea entre ambos, no la tarea en sí como fin mismo, por tanto, no se puede hablar de una función aislada o cerrada.

La función es múltiple y articuladora con otras, pues depende de ellas para realizarse, y varía en acción de ella(s) misma(s). Es un conjunto de funciones comunes (fig. 79) que se compone de:

- a) Fenómenos físicos
- b) Fenómenos técnicos
- c) Fenómenos psicológicos.

Éstos, en conjunto, tienen varios usos y un resultado *común* dentro del proceso sintético de la Arquitectura; es visto, analizado y propuesto como componentes del llamado proyecto arquitectónico.

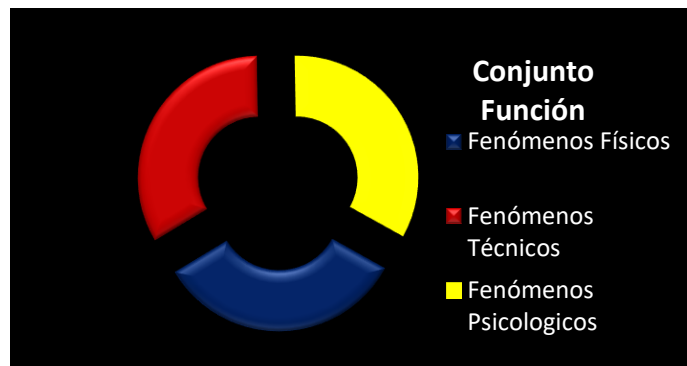


Figura 79. La función a partir de un conjunto de fenómenos que equilibran y se relacionan para el habitar humano, dejando entre ellos un espaciamiento para su posible relación. Elaboración propia.

El aporte de Aalto considera los factores psicológicos como parte de un generador más de la función, y con ello crear su propia función, lo que le da a la Arquitectura un carácter mucho más humanizado. Saldarriaga, por su parte, hace una crítica muy fuerte a la reducción del movimiento funcionalista que implica una simple *noción lingüística de la función*⁸² (Saldarriaga, 1982, p. 83), con respecto al total del conjunto de actividades, cerrándolo de esta manera.

⁸²La reducción a un conjunto cerrado determinado como función nos conduce a olvidar al habitador como un participante activo; éste no es un simple espectador que se le coloca como observador de la espacialidad. Descrito en: La práctica cultural de la arquitectura (Saldarriaga, 1982, p. 83).

Con ello elimina en gran parte las relaciones y sus orígenes o causas de interacción, con la consecuente eliminación de las *circunstancias culturales* (Saldarriaga, 1981, p. 83) particulares de cada región.

En particular en Latino América esta pérdida se siente en las poblaciones a las que se les despoja de la apropiación cultural de sus lugares a partir de los nuevos esquemas de urbanización, desarraigando a los pueblos y lugares originarios, sus costumbres, y con ello convirtiéndolos en sinónimos del pasado, con atraso cultural, y trayendo una crisis de lugares en las regiones. La consecuencia de este reduccionismo es la pérdida de significación que desliga la relación de las personas y los lugares provocando un vacío cultural que fragmenta a la sociedad.

Estos vacíos o faltantes en los requerimientos de hacer funciones, los podemos encontrar en los aspectos expresivos, representativos, simbólicos, prácticos y estructurales de cada grupo social; o entendido de otra manera, en la forma de hacer su espacio. Tomando en consideración esto y con lo dicho en el capítulo anterior, podemos descentrar la función para describirla como: un conjunto de *enclaves y detonadores*, donde el habitador es un sujeto activo y que incrementa las posibles de su espacialidad según sus necesidades. (fig. 80).

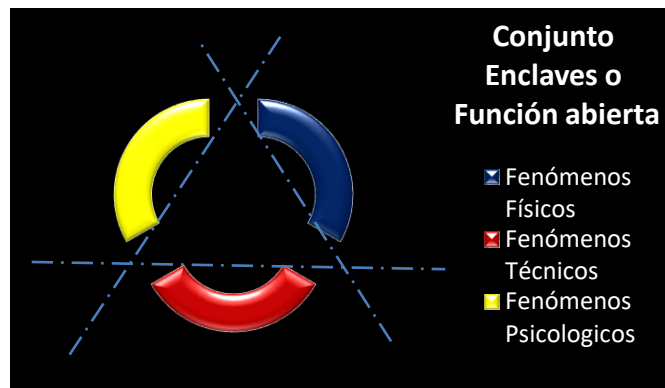


Figura 80. Conjunto Enclaves o función abierta. Elaboración propia.

Transformar el entorno habitable y, más aún, hacer espacialidades es visto en la actualidad como una trama compleja que no puede reducirse a un esquema o modelo funcional mecanicista.

Es un asunto multidimensional de varias prácticas discursivas; un proceso constante y dinámico que no tiene inicio ni fin, sino uso, en el transcurso de una temporalidad que se habita, una espacialidad que debe espaciarse dentro de las demás. Fig. 81

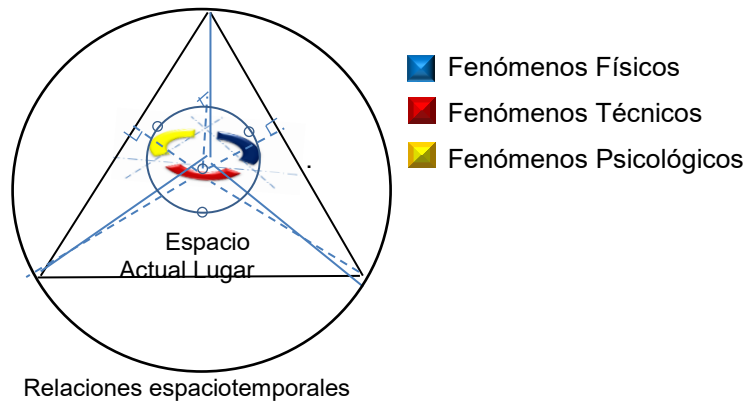


Figura 81. Componentes de la creación del espacio (fig 19) con funciones abiertas o enclaves permitiendo la generación multiplicidades en todas direcciones creando el espacio con: acontecimientos, eventos generando un instante y dando un lugar (esfera). Elaboración propia.

4.2.1.3 El cambio de función

El principal problema del racionalismo en la Arquitectura dentro del Funcionalismo es que se intenta reducir el espacio y las acciones del usuario de una manera rígida y cerrada, reduciéndola a una fórmula matemática.

El espacio comienza una carrera que lo dirige al reduccionismo de su creación, basándose en las antropometrías para establecer parámetros de dimensionamiento básico mínimo en los proyectos, con el fin de mejorar el movimiento y facilitar las acciones a realizar.

La practicidad es lo que la rige, entre menos ornamento y mayor la solución espacial dirigida a la actividad a desarrollar será más pura la función, se establecen así la separación y divorcio de las áreas públicas de las privadas: las primeras para ser visitadas por la gente, no para habitarlas; las segundas para el uso cotidiano del usuario. Esta separación forma parte de una forma moral rígida de la sociedad, transformada espacialmente como representación de la separación entre el sujeto y su identidad. Es aquí donde se encuentra el gran fracaso porque deshumaniza a la Arquitectura. Sin embargo, en lugar de rechazarlo, la Arquitectura moderna

intentó, en algunos casos, proyectar los métodos racionales desde el ámbito técnico hacia el terreno psicológico y humano.

Establecido esto como norma, la obra arquitectónica corresponderá a su periodo histórico y al tipo de función que se requería cumplir, determinados por un esquema radial y centrista que se corresponde con las formas políticas de gobernar.

Se evidencia que toda intensión de diseño tiene un grado de función al que debe de ceñirse y que serán los fines específicos los que determinarán el proyecto, por ello cumplirá su función para unas personas resolviendo necesidades y para otras no.

Es aquí donde surge el problema ético en los diseñadores de espacios y los arquitectos, puesto que muchas veces por seguir una función económica (que lleva a reduccionismo técnico y manejo de tablas cuantificables), es que se crea la espacialidad arquitectónica, sólo para obtener mayores recursos, dejando de lado *la parte humana* (Aalto, 1982, p. 27).

El mismo Alvar Aalto denuncia que la manera de proyectar en la Arquitectura se basa en un método funcionalista donde impera la parte económica y no la práctica, creando un desequilibrio en el objeto arquitectónico obtenido. Es aquí donde la interpelación entra en juego y se obtiene un resultado que, a nivel histórico, desfavorece el habitar humano. Cuando este desequilibrio se dio fue el punto de ruptura donde la arquitectura y el proyecto funcionalista comenzaron a tener una gran pérdida en la calidad espacial. Concretamente, el Funcionalismo en su etapa media comienza a tener una sustitución de significados que llevan a la producción de una arquitectura en crisis de *fundamentos y valores* (Waisman, 1995, p. 14), donde se sustituye el valor de uso por el valor de cambio. Figura 82.



Figura 82. La interpelación como mediación entre tensiones del valor de cambio y el valor de uso.
Elaboración propia.

Es este punto donde se pierde el uso verdadero y fundamento de todo el movimiento innovador, por dar mayor relevancia al interés económico producido por la venta del objeto arquitectónico por cuantificación y no por cualidad humana.

Hay que entender que se tienen que satisfacer necesidades humanas con propuestas que sean apropiadas para el desarrollo con calidad habitable.

Si analizamos a fondo los procesos de la vida humana podemos observar que la técnica a la cual se redujo la propuesta funcionalista sólo sirvió de ayuda y no como fenómeno independiente y definitivo que pensó salvar a la humanidad. Aun cuando esta arquitectura aportó grandes avances y obras que curiosamente fueron mejores en la fase de experimentación e inicio, no mostró que el funcionalismo, al alejarse de la naturaleza humana por un del razonamiento excesivo y el racionamiento desmedido, se reduce a una fórmula aplicable universalmente y no considera la serie de fenómenos donde intervienen factores pertenecientes a la existencia y particularidad humana.

La base del diseño se concentró en las normas técnicas del mal entendido *Modulor* de Le Corbusier, adoptado como canon a seguir y que no corresponde a antropometrías de diferentes fenotipos, por tanto, se diseña para satisfacer proyectos que en papel y presupuestos son muy convenientes, pero que en su ejecución resultan un verdadero fracaso.

El carácter ambiguo de la Modernidad se estableció como liberador y represor al mismo tiempo y se acentuó con este movimiento. Esto se debió a que no se consideraron las costumbres y la verdadera necesidad del habitador, lo que generó un encapsulamiento del trabajo del creador de espacios, y sólo a través de la ruptura de éstos se podrá lograr un verdadero cambio.

En los terrenos de diseño, esto marca el camino hacia el declive del diseñador, pues está limitando su creatividad, reduciéndola a la imitación, al calco e incluso mal expresado. Es nuevamente regresar y cercar con aquel muro virtual inicial.

4.3. La posmodernidad

Las deficiencias e incapacidades de la Modernidad provocarían tensiones que buscaban un territorio alternativo, se abrió entonces una micro-temporalidad que incluso sigue dando indicios y fugas donde se experimentaron diferentes enfoques no convencionales; esta etapa será conocida como *posmodernidad* (Harvey, 2008). La falta de concreción y efectividad causaron una crisis que dejó en evidencia vacíos que incluso la razón y la ciencia no fueron capaces de cubrir. La linealidad, rigidez y falta de flexibilidad excesivos no aportaban soluciones ante los nuevos retos, así como la rapidez y los cambios en la concepción del espacio-tiempo, causaron fracturas en los años setenta, provocando un cambio de visión una búsqueda de nuevas respuestas ante la problemática social y económica.

El término postmodernidad implica una acción posterior, en este caso a la modernidad. Según algunos expertos este término genera controversia, pero algo que no podemos negar es que es un punto de ruptura y por lo tanto existe una posibilidad de cambio. Se identifica como la siguiente etapa que lleva gran herencia de la que precede, más aún por no aportar elementos y formas propias, aun cuando si lo logró generar cosas nuevas.

Lo que podemos asegurar es que es una propuesta de limpieza, un terreno donde se puede experimentar y ese es el verdadero valor, hay que entenderlo como un caos necesario para poder obtener un cambio, una ruptura, en la ruptura misma.

4.3.1 El posmodernismo

En el *Posmodernismo* (Harvey, 2008), como estilo arquitectónico, se dejó de pensar en la obra espacial como un objeto de diseño constituido por elementos a componer. Se da paso entonces a la articulación de fragmentaciones, (extraídas de la propia sociedad), de significaciones, esa será su principal característica: los elementos se yuxtaponen para armar el proyecto de manera superficial.

Su cualidad será que resalta el montaje aparentemente desordenado de elementos tomados de las más diversas fuentes, sufre una transformación y se convierte en una fragmentación como representación de la realidad espacial de este periodo.

Se diseña en un aparente desorden y parcialidad porque es lo que se necesita mostrar: una sociedad segmentada proveniente de los significantes que tiene a la mano para crear una aparente identidad, pero que en realidad se encuentra inmensa en una desolación y en la búsqueda de su camino. Figura 83.



Figura 83. Plaza de Italia, Nueva Orleans E.U. Charles Moore 1978.⁸³.
Fuente: <http://www.charlesmoore.org/archive.html>. Consultada el 12/02/2019.

El posmodernismo tardío, sobre todo en los países de economías emergentes, aporta con gran fuerza soluciones superficiales a problemas verdaderamente profundos. Los niveles de deterioro espacial y problemas generados entre los productores-diseñadores de espacios están siendo verdaderamente cuestionables, porque en algunos casos aporta y en otros no, en algunas producciones aporta y en otras deja de lado totalmente al sujeto.

Se consideró al *collage* (Harvey, 2008), como aparente desarticulación en los proyectos arquitectónicos y se aceleró este tipo de edificaciones, donde se recurrió al montaje y la consecuencia son propuestas que responden a una serie de requisitos muy distantes de la solución funcional requerida. La proyección pasó de tener como prioridad la composición en una unidad formal, al uso de elementos aislados que desarticularan el conjunto, entonces la composición comenzó a sufrir transformaciones y esa nueva propuesta de orden no fue comprendida.

⁸³ La plaza de Italia es un collage de las 7 diferentes regiones de Italia representadas con sus estilos variados a manera de incrustaciones y cambios de plano: en planta simula una fragmentación, pues es lo que se quiere reflejar de la sociedad después de la II Guerra Mundial. Se encuentra inscrita entre edificios y la mayor aportación es que ofrece una ruptura visual al espectador que transporta a un escenario teatral para ser parte de una ficción.

En este territorio las relaciones de ciertos elementos serían mucho más factibles de acuerdo con sus fines y serían más escenografía por el simple hecho de existir.

Surge así otra forma de analizar los espacios y de realizar la proyección, se dio paso a la fragmentación en la composición como una nueva manera de ver el diseño arquitectónico, cuya base filosófica se sustenta en la *deconstrucción* (Derrida, 1994): de esta articulación de los fragmentos se obtendrá la relación de las acciones a seguir para realizar la composición, siguiendo este orden como una textualidad que da un lenguaje no explícito, continuo y fluctuante.

4.4 La fisura en el proyecto estático

El funcionamiento del mundo visto como lo real, que acontece en el día a día del sujeto, creando una realidad social con determinada temporalidad que sería la expansión de la ruptura, que se puede congelar en un punto o realizar un corte para su análisis será impredecible y someterá al sujeto a una experiencia ligada al tiempo. Por tanto, debería haber un cambio en el pensamiento de los diseñadores de espacios; en este proceso la concepción analítica es transformada por una conformación holística donde el todo se considera y confluye para obtener una explicación a un fenómeno dado, que satisface las necesidades de un determinado número de usuarios, teniendo en consideración que no serán las únicas y que irán evolucionando por tanto, no debemos “anclar” la obra arquitectónica a un instante, sino a un conjunto de acontecimientos.

Este cambio será un requerimiento del presente, pero con flexibilidad hacia el futuro, que tenga multiplicidad espacial, que permita espaciar los espaciamientos. Una apertura contenida dentro de los límites de nuestro propio presente, el problema es que la arquitectura se mueve en medio de la apertura y el límite, en estos dos campos (resolver necesidades y preverlas), es necesario tener un equilibrio de ambas para poder solucionar problemáticas reales de diseño aplicados a la vida de los individuos, de lo contrario se vuelve obsoleta o es inservible.

Cuando proyectamos espacios sin multiplicidad espacial nos encontramos ante los absolutos, lo que se convierte en obstáculo, y ese es camino a la obsolescencia.

El diseño de espacios en la actualidad desafortunadamente se enseña y aprende en las escuelas de arquitectura como un proceso lineal y funcional y no como una disciplina con múltiples factores que conforman un conjunto que puede ser atendido por medio de la multiplicidad sin uno.

La descripción de la función -en la arquitectura- es un elemento que heredamos sin saber realmente y qué es lo que perseguimos con ello. Una prueba más es lo que *Koolhaas* llama *espacios basura*⁸⁴ (2014, p. 70) que se producen día a día en el mundo, se podrían evitar si aprendiéramos a resolver los proyectos con enclaves que posibiliten espaciamientos internos entre acciones y que generen nuevas relaciones entre ellas.

Debemos asumir que el sujeto transita por el espacio a través de las acciones que en él realiza, para así crear obras en constante evolución que le permitan esta apropiación múltiple en el pensamiento, como parte de su naturaleza humana.

Una solución sin esta consideración se vuelve estática, se crea asumiendo su permanencia en el tiempo sin tomar en cuenta que las necesidades se transforman y los usuarios también y con ello requieren adaptarse al espacio arquitectónico tanto en lo físico, como en el pensamiento en el usuario. *Fariás* refiere en su tesis el pensamiento de *Koolhaas* de la siguiente manera: “Todos mis trabajos son un intento de adaptación a los requerimientos del momento sin nostalgia de los modernos clásicos”⁸⁵ (2003, p. 332).

Las propuestas del arquitecto *Rem Koolhaas*, se destacan por brindar una solución múltiple y flexible ante una situación coyuntural, por tanto nos ofrece un diseño fluctuante al cambio, no establece verdades futuras, sino soluciones al presente, como *Fariás* lo menciona: “las soluciones que él propone tiene *vida media* están determinadas temporal e históricamente se mueven con la corriente del mundo y así establecen flexibilidad y tienen en cuenta una producción programática inmensa (2003, p. 332)”. *Koolhaas* en su crítica al Urbanismo menciona tres grandes

⁸⁴ Se define el espacio basura como todos aquellos espacios que se producen sin considerar las verdaderas necesidades del usuario y caen en escenografías simulatorias ante el usuario (*Koolhaas*, 2014, p. 70)

⁸⁵ Dra. *Fariás* citando a *Koolhaas* capítulo: “Introducir movimiento en el pensamiento”. (2003, p. 332).

problemas que enfrenta la Arquitectura contemporánea por falta de movimiento en el pensamiento, y que provocan un estancamiento de las propuestas:

- Monotonía del proyecto
- Objetivos determinados
- Proyectos tipológicamente restringidos

Crear espacios genéricos (Koolhaas, 2014, p. 36) ocasiona una fragmentación de los proyectos a nivel conjunto, tanto estético como funcional, debido a la falta de visión se insertan cual rompecabezas con usos de suelo y edificios que poco tienen que ver con la búsqueda del *Pensamiento Urbano Arquitectónico Contemporáneo*⁸⁶ (PUAC), el cual persigue la integración y la creación de espacialidades de los cuales se apropian sus habitantes, convirtiéndolos en sus lugares.

Lo recomendable sería analizar, complementar cada situación espacial y así tejer una trama para establecer relaciones donde existen los *diagramas* manteniendo su conformación y evitando que se traduzcan en proyectos arquitectónicos articulados, que aporten unión y desarrollo.

Sin embargo, se están generando rompimientos y aislamientos con objetos arquitectónicos, que despojan a los ya existentes de esta unión y desarrollo y alteran el contexto en fragmentos arquitectónicos.

Esta pérdida de sentido del manejo del espacio arquitectónico me conduce a enfocar este trabajo a la detección de un punto importante: la pérdida de un centro de referencia, más no el descentramiento como herramienta. Este fenómeno ha ocurrido en la arquitectura en los últimos 30 años, donde predominan las condicionantes económicas sobre las de la calidad espacial. Lo entendemos como la distorsión del proceso de diseño en la creación de espacios, priorizando variables diferentes a la creación o conceptualización de un objeto arquitectónico dejando de lado la habitabilidad.

⁸⁶ El término PUAC Pensamiento Urbano-Arquitectónico Contemporáneo es tomado del seminario de la Dra. Farías en el posgrado de arquitectura, UNAM, 2010. Donde la búsqueda espacial es asociada a las necesidades del presente por medio del análisis filosófico de conceptos asociados al Diseño Arquitectónico.

4.4.1 La crisis de los espacios y lugares en México

Los espacios habitables en México en los últimos tres décadas han sido producidos por diferentes profesionales, en algunas ocasiones especialistas como arquitectos, urbanistas o paisajistas, pero en la mayor parte de los casos se trata de profesiones como contadores, economistas, ingenieros y empresarios que buscan como prioridad hacer negocios y obtener ganancias por medio de la venta de inmuebles.

Estos espacios, que han nacido muertos, son ofertados bajo el supuesto de ser “espacios libres” para su futuro uso. Esto como ya se ha dicho en el capítulo dos es un sistema abierto, por tanto, poco acotado y desde luego muy lejano a una realidad arquitectónica que poco tiene que ver con el uso necesidades y aprovechamiento racional del espacio requerido para el desarrollo de la vida humana.

Estas “construcciones espaciales”, no arquitectónicas, se crean con base en pensamiento o propuestas individualistas que no consideran su contexto o relación funcional de las múltiples variables, generando más problemas que posibles soluciones.

En nuestro país en las dos últimas décadas, se ha venido experimentado la falta de ética en muchos arquitectos, quienes dan prioridad a las funciones mercantiles de la producción de obra arquitectónica, entendiendo al sujeto como un comprador promedio, sin atender las acciones con las cuales dirigir el diseño. Su estudio no se basa en las necesidades habitables, sino en las razones económicas: ¿cuánto pueden pagar por un espacio? Y en vez de ¿cómo debe estar conformado el espacio con lo esencial a partir de lo que puede pagar por él.

Estos espacios son delimitados de una manera absurda bajo una moda y que los profesionales como Koolhaas les llaman *contenedores*, que poco tiene que ofrecer en términos arquitectónicos debido al uso genérico que se ofrece. No corresponden a un estudio de impacto urbano o relación hábitat con el medio, por tanto, se convierten en espacios que afectan las tramas urbanas por no desarrollarse coherentemente en su inserción en zonas urbanas ya establecidas. La proyección en la arquitectura sufre una gran división que en el Movimiento Moderno deja una

herencia de un vacío, produce espacios dejando a un lado los lugares. “la arquitectura del Movimiento Moderno sustituyó la creación de lugares por la producción de espacios” ⁸⁷ (Fernández, 1987, p. 59).

En palabras de Koolhaas: “El producto construido de la modernización, no es la arquitectura moderna, sino el espacio basura” (2014, p. 71).

En la actualidad el proyectista de grandes obras ha perdido la jerarquía de encabezar un grupo de diseño, se encarga ahora de realizar grandes e impactantes envolventes o *contenedores* (Waisman, 1995, p. 59) que albergan en ellos organismos desarticulados entre la relación funcional del entorno y el interior, resultando la creación de espacios fragmentados y lejanos de ser realmente lugares.

En nuestro país es evidente que las proyecciones de espacios cada día están más carentes no sólo de una mal llamada función pura, en el análisis más estricto, sino de coherencia con las acciones de los usuarios de un espacio que, en lugar de facilitarlas las dificultan.

La crisis se encuentra en el divorcio de la creación de espacios y lugares. Actualmente, se crean *espacios abiertos*, más no con *apertura*, son carentes de uso e identificación, están basados en una textualidad dirigida a lo comercial más que en la necesidad del usuario, es por esto que la vinculación entre el sujeto y el espacio comienza de cero, en lugar de contar con el apoyo base del arquitecto. Ese es el principio de crear los *no lugares*: (Augé, 2005, p. 81) la no articulación de los dos componentes espacio y lugar, dado que parecen estar contrapuestos, es decir, se crea uno o se crea el otro.

Fernández nos dice que un lugar tiene un desarrollo, una historia y está definido por ella. El lugar posee cualidades que no se repetirán en otros lugares (1987). Los arquitectos que toman en cuenta estas cualidades y las transfieren al diseño del espacio son los que obtienen los más grandes logros, creando lugares que son únicos y resaltando los valores de esa cultura y su tiempo. Dejan entonces esta huella en un fragmento de realidad cristalizada para la humanidad.

⁸⁷ Conferencia en la Universidad de Méndez de Pelayo. Sevilla s/n (Fernández, 1987).

Cuando no se consideran los antecedentes, la historia de los grupos sociales a los que se dirige, se introduce una arquitectura en un ámbito cuantitativo, cualitativo y estandarizando, en una producción a manera casi industrial, se rompe la continuidad en el desarrollo de vida, estandarizándola a vida urbana, y con ello destituyendo la cultura del lugar y generando una nueva con aspectos copiados de otros países que irrumpen en la creación cultural del lugar. El lugar debe permitir la identificación del sujeto con su habitar.

El resultado de realizar espacios sin significaciones, que puedan generar identidad con el tiempo, es el crear extensiones, donde todos los espacios genéricos, son los contenedores de los que se ha hablado y que están “disponibles” para adecuarse al gusto del usuario, a esto le llamaremos extensiones, a esos espacios generales que pocas veces aportan identidad a sus usuarios.

En la actualidad encontramos en la producción de espacios los extremos extensiones como espacialidades abiertas, vacías pero muy atractivas en sus envolventes y poco limitadas en su interior, o en su caso contrario los lugares, en aquellos espacios altamente cargados de significado y que poseen apertura.

Los arquitectos actualmente hacen extensiones y/o lugares, pero dan importancia más a uno que otro, pues crean espacios para ser ocupados, donde el habitador los tenga que volver su lugar, sometiendo al habitador, relegándolo a la posición de usuario sometido a su espacio delimitado de manera arbitraria. Figura 84.

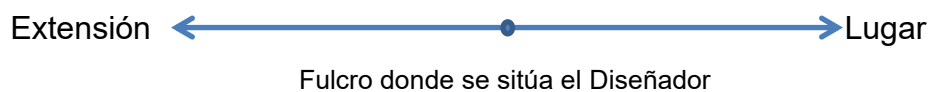


Figura 84. Tensión espacial. Elaboración propia.

Este error de los arquitectos en las últimas décadas se debe a una herencia del Postmodernismo, que ha provocado fragmentaciones en las ciudades ya sean extensiones o lugares, pero nunca en equilibrio. Otro punto es crear lugares dentro de los espacios establecidos o dados para la identificación. Generando espacios o contenedores físicos, más no funcionales.

Esto genera una tensión que es donde el verdadero creador de espacios encontrará la grieta en del muro virtual, es una oportunidad para poder reestablecer ese equilibrio en la arquitectura para proyectar el punto medio entre la extensión y el

lugar. Este punto medio es donde los arquitectos facilitarán a sus futuros habitantes la posibilidad de que se vuelva múltiple la propuesta espacial.

En un marcado interés y obediencia comercial en el mercado actual comienzan a proyectarse edificios sin uso específico, pero una cosa es el carácter múltiple y otra el vacío interno. La diferencia reside en que el espacio múltiple se le considera como espacio que presta servicio con un grado de funcionalidad y nivel artístico que lo hará trascender. En cambio, el de la planta abierta requerirá mucho más trabajo y adaptación para hacerlo funcionar y curiosamente, muchos más recursos para poderlo activar a una función forzada para la cual no fue previsto, ni mucho menos programado.

El usuario, como sujeto fragmentado en la sociedad actual, es el que posee la sabiduría necesaria para construir un hábitat adecuado. El arquitecto por su parte siempre se ha considerado como el poseedor de las técnicas de diseño y de indagación de la disciplina, tratando al usuario como un paciente al que hay que atender diseñando de acuerdo con las necesidades o males que se requiera mejorar. Esto genera que el diseño de espacios interiores sea visto como una necesidad para dar congruencia al espacio “libre o vacío” con el que se cuenta.

Es el origen de la segmentación en la obra arquitectónica, pues esto queda a cargo de un diseñador de interiores, generando con ello incongruencias de diseño entre el contenedor y el interior, con lo que el proyecto se ve fragmentado y limitado, ya que no existe congruencia entre la envolvente y su contenido.

Así el arquitecto diseña la envolvente, dejando a otros las soluciones interiores y remediando, o más bien depositando la verdadera labor de la arquitectura que es la creación, al manejo y las relaciones de los espacios con el hombre, en manos de los diseñadores de interiores. Lo ideal es que se pensara en un proyecto junto con la arquitectura interior.

Esto se da en diferentes niveles: desde lo que pueden pagar a un profesional, el que pide ayuda a su sobrino estudiante de arquitectura, y la mayoría de los casos y más valiosos dejarlo en manos de su usuario quien desarrolla su propio y particular

forma de ocupar su espacio interior y donde tiene que realizar modificaciones para hacerlo habitable.

El usuario del diario, el común que resuelve sus propias necesidades según sus recursos en un acto de deconstrucción.

El usuario con el tiempo es el que realizará las modificaciones de acuerdo a sus necesidades en temporalidades específicas logrará esa creación de acontecimientos eventos y por tanto hará sus lugares. El usuario y habitador es el que nutre con sus experiencias el lugar y lo construye a lo largo de su vida.

“...Cada año se agregan otras voces
Otras memorias de amigos y de encuentros,
Hay que hacer una Casa que sirva para quedarse,
para refugiarse, para hacer cosas de la vida.
Para regresar. Que desde ahí se renueve lo que el vivir entraña”.
(Decanini, 1998, p. 141)

Al realizar proyecciones interiores se busca el control del interior sobre el exterior como un acto separado del objeto arquitectónico. El control artificial mediante herramientas como control de temperatura, iluminación entre otras, es una negación a la evolvente misma, pues se busca aislar de las condiciones del edificio a una porción del espacio propuesto, dejando de lado las atmósferas que aportan las estaciones del año, el estado del tiempo, los ruidos de la vida urbana, etc.

Los sujetos que habitan en estas condiciones quedan aislados de la vida urbana y la sensibilización de su entorno, viven en un ambiente controlado y no natural, y su experiencia de vida es controlada por la tecnología.

La ruptura en la relación forma-función, y sus consecuencias, aparentemente habían llegado a su límite más distante. No obstante, con los desarrollos tecnológicos de los años '90 se dio un cambio en esta relación del espacio interior-exterior, pasando a la introspección del sujeto por el uso de aparatos digitales.

Los extremos estaban en un inicio, un sujeto se excluye de la vida en comunión con el resto de una sociedad se genera un sujeto suprimido de todo contacto físico y diferentemente sensible a los demás.

4.5. El espacio múltiple en la Arquitectura Funcionalista

Durante el Funcionalismo se suscitaron ejemplos muy destacables en la forma de cambiar la arquitectura a partir de las llamadas funciones abiertas o cerradas. Éstas establecían acciones determinadas o por establecerse abiertamente dentro de una espacialidad propuesta.

Con el tiempo, la falta de comprensión del significado aunado al sentido económico en los desarrolladores de espacios provocó que las funciones cayeran en determinismos absolutos y se perdiera la intencionalidad de crear lugares y verdaderas obras arquitectónicas que aportaran una innovación convirtiéndose en funciones rígidas que poco a poco harían perder la esencia de lugar.

Esto indujo a las reproducciones o calcos (Deleuze, 2003), con base en una técnica antropométrica. No obstante, en los inicios y hacia su etapa decadente existieron ejemplos notables de creación de espacios que por característicos aportan una contribución al diseño arquitectónico.

Como se mencionó anteriormente, el funcionalismo se experimentó en tres formas diferentes (Waisman, 1995, p. 86):

- En Europa, como una experimentación abierta, como un cambio de pensamiento y evolución a la economía, a los nuevos avances tecnológicos y la aplicación de su estudio como expresión y máximo aprovechamiento espacial.

- En Estados Unidos, como una fase de experimentación y enaltecimiento de los espacios hacia la escala monumental y espacialidad sobrada, además de destacar su aplicación a la verticalidad en el caso de los rascacielos.

- En Latinoamérica, entre ellos México, como la base de creación de una nueva forma de cambiar las condiciones de la sociedad por medio de ordenamiento y aparentes mejores condiciones de vida con el fin de crear una imagen nacionalista.

En los tres se perseguía una nueva espacialidad que permitiera un avance moderno en cuanto al ordenamiento de espacios, lo cual se pensaba contribuiría a eliminar problemas que se presentaban en las sociedades, aportando soluciones sanitarias, políticas, intentando con ello traer un cambio social. Dentro de este posible ordenamiento, se idealizó una arquitectura que ofreciera mejores condiciones a las

sociedades para realizar el cambio desde la movilidad y acción del usuario. Posteriormente, se estancó el proyecto arquitectónico a tal grado que se olvidó esa capacidad humana de modificación de usos y costumbres, la cual llevo a la mayoría de los grandes proyectos a ser obsoletos en menos tiempo del que se consideró podrían ser útiles.

A continuación, presento tres ejemplos de espacios múltiples en la arquitectura de la primera mitad del siglo XX, correspondientes a esta experimentación en las principales etapas mencionadas en la descripción teórica por Waisman, respectivamente: Países Bajos, Estados Unidos de América y México.

Se presentan en orden cronológico, en ellos se busca presentar el uso del espacio múltiple como cuerpo esencial de las espacialidades en las diferentes temporalidades de cada uno con diferente aplicación. También se plantea el enclave: como suma de actividades que el usuario desarrolla abriendo esa posibilidad en el diseño arquitectónico de la transformación espacial interior en el presente y futuro. Por sus aportes a la innovación espacial son de suma importancia en la historia de la arquitectura y el uso del espacio múltiple.

4.5.2.1 Casa Rietveld Schröder.

*“El objeto de la naturaleza es el hombre, el objeto del hombre es el estilo”
Thomas Rietveld, 1924.*

Contexto artístico de esta obra se contextualizó a principios del siglo XX, en el movimiento neoplasticista de Holanda: el estilo Stijl representa los principios del grupo eran las creencias absolutas de que el diseño podía ser y universales para todos los usuarios, con el pensamiento depurado uniendo la expresión visual tanto en pintura como en arquitectura, y que esto daría después, las bases para el lenguaje moderno. Se encuentra situada en la Ciudad de Utrecht (Países Bajos) fue construida en 1924 por el arquitecto holandés Gerrit Rietveld (anexo 1), por un encargo de la Sra. Truus Schröder-Schrader con el fin de habitar en ella con sus tres hijos, fue nombrada como la Casa Schröder. Figura. 85



Figura 85. Fachadas de la Casa Suroeste. Fuente: http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.

El diseño constituye una ruptura radical con la arquitectura anteriormente realizada se construye en el extremo de una manzana de viviendas, sin ningún intento por relacionarse con las edificaciones del entorno de la época, pues destaca por su diseño, la profunda estética y balance de planos que en ella se sobreponen.

La propuesta y el entorno parte del interior al exterior; en su proyección (en planos y fotos) esto se refleja en su composición, ya que se pueden obtener las mejores vistas del parque colindante un funcionalismo al servicio del usuario totalmente artístico. Las fachadas son un collage e interposición de planos y líneas, cuyos componentes están diferenciados, aparentan deslizarse pasando unos sobre otros lo que permitió la creación de los balcones. Figuras 86-89.



Figura 86. Fachadas de la Casa Suroeste. Figura 87. Fachada sur. Figura 88 y 89 Detalles de balcones Fuente: http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.

Los colores fortalecen la plasticidad de las fachadas, empleando blanco y tonos grises, y las ventanas y puertas en negro, además se complementa con una serie de elementos lineales en colores primarios creando con esto los remates visuales que generan un juego visual de neutro a lo jerarquizado.

En la fachada por medio de los volúmenes salientes se crean sombras, y claro oscuros que dan movimiento situando al espectador en el tiempo.

La señora Truus tenía un requerimiento especial, que el diseño en el interior fuera preferentemente sin paredes, sus hijos tenían diferentes aficiones y el nuevo espacio debía cumplir con esta diversidad en un mismo conjunto libre, pero con la peculiaridad de subdividir en actividades individuales.

Esto es, un descentramiento en las actividades al interior de la casa, diseñado cómodamente, sencillo en su uso, pero muy complejo en diseño, un trabajo altamente dedicado.

La realización de una casa sin muros era considerada una locura, pues daban sostén a la estructura y totalmente contrario a lo que en su tiempo era posible, mucho menos pensable, para una casa de uso habitacional. Sin embargo, con los avances estructurales en resistencia de materiales de las fachadas están tratados con simpleza en las líneas, se trata de perfiles acero, vidrio y concreto perfectamente conjugados armónicamente con contraste de texturas para crear ambientes particulares en cada porción del conjunto.

El interior de la casa sigue la composición de la silla roja y azul, simpleza y líneas rectas son componente del conjunto, forma y color que le permite ofrecer una característica especial al espacio, se crea una comunicación entre el habitador y la obra ya que las atmósferas realzan y conjuntan en un juego visual permanente.

La planta baja todavía se puede entender en esta etapa como una planta ortogonal tradicional de la época; en el cúmulo central se encuentra la escalera sirviendo de eje distribuidor vertical de la casa, cuenta con movimiento y cambio de planos en su desarrollo.

En el centro se encuentra la cocina y dos dormitorios. Figura 88. Los dormitorios se ubican en la parte baja para brindar comodidad, cobijo y aislamiento para facilitar su acceso, además de obtener mejor control de la temperatura en el invierno, esto genera que sean más térmicos además y facilita el movimiento interno acortando las distancias en la realización de actividades como ir al baño o estar cerca de la cocina para reducir el recorrido para ir por una bebida caliente en la noche.

Así es como esta obra resulta cómoda, y sutilmente pensada para el mínimo de movimientos y mejorar el confort.

En la planta alta a manera de ático se sitúa el salón múltiple; Rietveld quería conservar la planta como la diseño inicialmente, sin embargo, la Sra. Schröder consideró que, como espacio para diferentes actividades, debía ser utilizable en cualquier forma, tanto abierta y una posibilidad de subdividida.

Para satisfacer las exigencias del encargo, se conformó una zona abierta, que tiene la característica de poseer apertura y ser sub divisible a pequeñas espacialidades, transformando el espacio de acuerdo con el uso que se requiera.

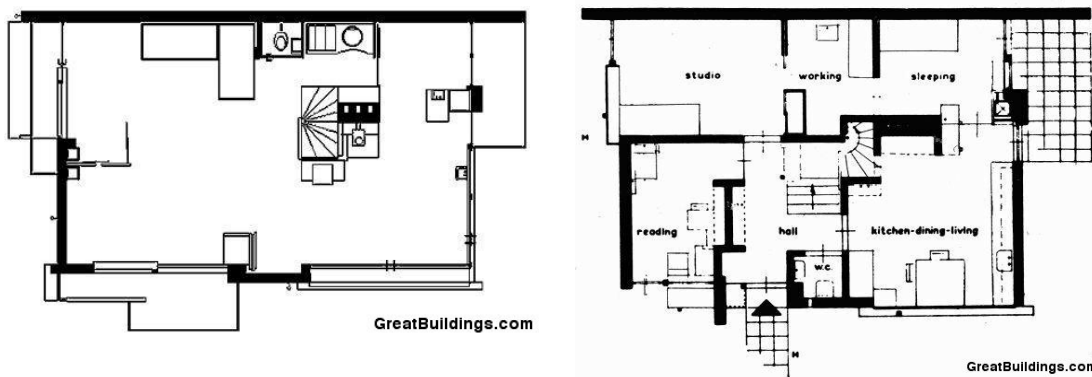


Figura 90. Izquierda Planta superior. Figura 91. Derecha Planta Baja proyección ortogonal clásica. Fuente: http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.

El resultado es que nos encontramos con una dinámica zona de apertura, donde las habitaciones o espacios no son rígidos como en la arquitectura convencional de la época y de la zona, sino confluyen en una condición cambiante, es decir, espacios que pueden ser transformables, móviles y abiertos. Figura 89.

Para las subdivisiones se ideó una serie de paneles deslizantes y giratorios que permitirán transformar espacialidades diferentes (sin que sea permanente).

Estas divisiones permiten componer tres subespacios diferentes, que pueden ser usadas en diferentes actividades sin estorbarse unas a otras; si repliegan a las orillas permiten conformar un gran salón de usos múltiples que aporta esta multiplicidad espacial que da la característica principal a esta casa. Figura. 90.

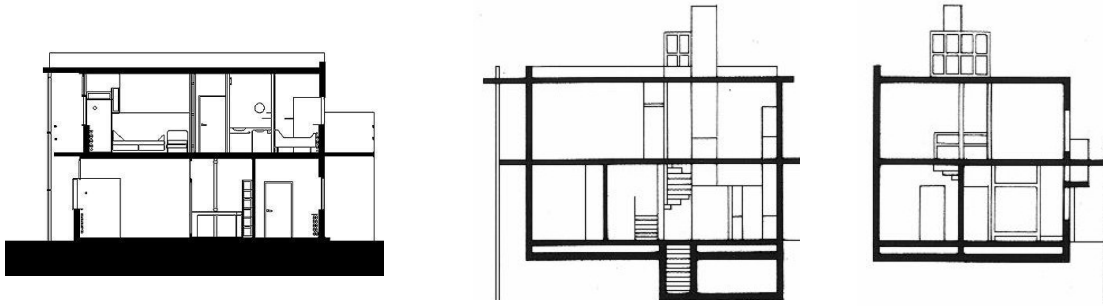


Figura 92. Izquierda Corte longitudinal con paneles desplegados. Figura 93 En medio Corte Transversal A con paneles desplegados. Figura 94. Derecha Corte Transversal B con paneles desplegados. Fuente: http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019

El sistema de paneles genera una variedad de permutaciones, cada uno de ellos con su propia experiencia espacial, así no sólo se gana espacio con la propuesta de la estructura soportante al perímetro, sino se transforma a la necesidad y aprovecha las cualidades espaciales en diferentes épocas del año.

Este sistema actualmente sigue siendo innovador dentro de las propuestas arquitectónicas pues ofrece multi espacialidades al habitador . Figura 95.

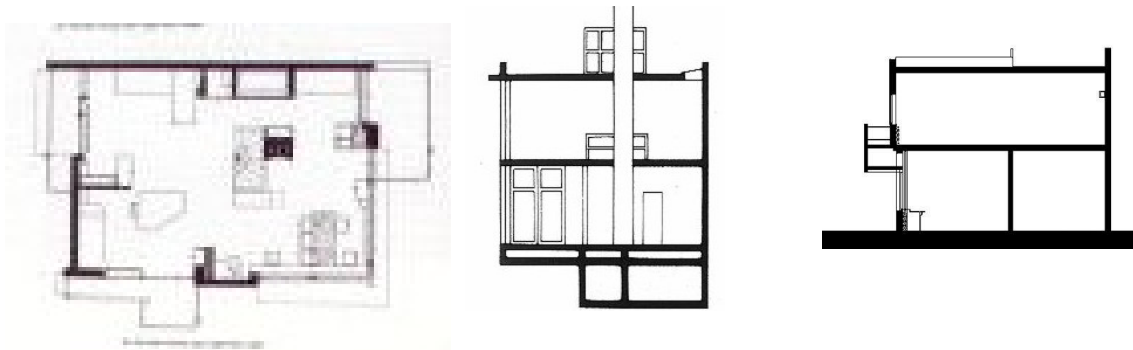


Figura 95. Planta Superior, izquierda mostrando la multiplicidad del espacio y su versatilidad
Figura 96 Corte Transversales con paneles desplegados.

Figura 97 Corte Transversal con paneles desplegados, se puede observar el espacio libre.
Fuente: http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.

La iluminación natural de esa latitud se aprovecha al máximo, es refleja por la cancelería y los paneles que la contienen, que la difunden, es un uso exquisito de la luz solar desde el interior.

Las actividades se realizan en espacialidades conformadas en un espacio de apertura, en particularidades, ya sea que requiere mayor luz y movimiento como el cuarto para tocar el piano y/o el estudio, esto conforme a las estaciones de año para aprovechar la temperatura y luz natural. Figura 98-102.



Figura 98, Vista interior ventanal balcón, planta superior con paneles plegados.

Figura 99. Vista interior con paneles desplegados

Figura 100. Vista interior escalera- salón.

Figura 101. Abajo Detalle de cancelería.

Figura 102. Vista iluminación interior y de la Silla *Stijl*.

Fuente: http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.

La casa fue habitada la familia hasta 1985 y con ello terminó su uso como un espacio habitacional. Posteriormente se convertiría en museo al ser restaurada por Bertus Mulder en el año 2000. El 30 de noviembre de ese mismo año fue incluida por la UNESCO en la lista de Patrimonio de la Humanidad.

Las aportaciones al Espacio Múltiple son: En ella se conjunta el interior y entorno exterior creando una comunión entre ambos. Al interior se crea una comunicación entre el habitador y la obra ya que las texturas de los materiales realzan y conjuntan en un juego visual permanente, esto por el análisis de los recorridos visuales y su entendimiento como juegos y sucesiones de planos como si se tratara de una secuencia cinematográfica con la cual se representa el movimiento, los recorridos de los pasillos, el diseño del piso resaltando con remates visuales los principales puntos de interés, creando encuadres, y montajes en todo el proyecto.

La casa posee en toda la extensión del concepto apertura, y es un espacio múltiple por la multiplicidad que presenta en sus conformaciones espaciales que dan solución a diferentes requerimientos de acciones, e innovaciones a futuros requerimientos que se puedan presentar. Los enclaves el baño y las escaleras que

dan acceso son los servicios que no estorban el uso sino por el contrario incrementan la posibilidad de dar mayor confort debido a sus ubicaciones.

Fue posible realizar un ejemplo de innovación habitable en los orígenes del funcionalismo con el análisis del sujeto y su espaciamento interno como detonador de la creación espacial de su entorno, además de su participación directa en el diseño propiciando un entendimiento directo con la verdadera necesidad del *habitar* en esa región. Esta obra representa la propuesta innovadora del punto de ruptura al inicio del funcionalismo, la esperanza que abriría el cambio de concepción espacial de la nueva era, siendo el ejemplo ideal de creación de un lugar donde es aplicada de la teoría del Espacio Múltiple

4.5.2.3 La Vivienda Obrera

“Un pueblo que vive en jacales y en cuartos redondos, no puede HABLAR de arquitectura, haremos las casas del pueblo. Estetas y retóricos -ojalá mueran todos- harán después sus conclusiones”⁸⁸.

Juan Legarreta

El contexto en el que fue proyectado este conjunto es el año 1932 como parte del “*Muestrario de la construcción Moderna*”, cuando se convocó al concurso de vivienda, con el tema: La Casa Obrera Mínima, resultando ganador el Arq. Juan Legarreta en colaboración con Justino Fernández. Eran un grupo de arquitectos radicales, él había hecho estudios previos sobre el tema por interés personal ya que fue su tema tesis de licenciatura: la vivienda obrera, mismo que lo llevó a realizar un prototipo en un predio particular de su propiedad al norte de la Ciudad de México.

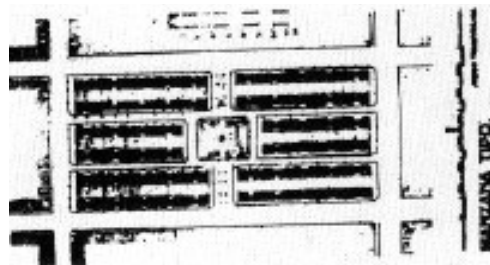


Figura 103. Izquierda. Vista Aérea de los terrenos destinados al proyecto. Figura 104. Sembrado de las Manzanas Tipo, con jardín intermedio y un parque social al centro del conjunto. Fuente: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/53_v_mar_2012/casa_del_tiempo_eIV_num_53_45_48.pdf Consultada el 26/04/2020.

⁸⁸ Discurso escrito para las memorias de las Pláticas Sobre Arquitectura, 1933, estas se llevaron a cabo en la Sociedad Mexicana de Arquitectos, convocadas por Alfonso Pallares. La idea (línea) era definir y unificar la ideología de la arquitectura para lograr un movimiento acorde a los postulados científicos de la época, económicos y artísticos de la época (GONZALEZ, 1982, p. 59).

Para el concurso tuvo que adaptarlo reduciéndolo para mejorar la propuesta, una vez ajustado y pulido el proyecto, se daría paso a su ejecución.

La ubicación de los terrenos estaba al nororiente de la Ciudad de México (Fig. 103) en un entorno casi poco urbanizado, estos fueron donados por empresarios para este proyecto, ya que, ya que en la ley vigente de la época establecía que: sí la empresa si tenía más de 50 trabajadores tenía la obligación de darles vivienda.

Las viviendas fueron proyectadas en bloques que rodeaban un jardín, creando con ello su propio parapeto al entorno y dando seguridad, pues se trataba de no sumergir al conjunto urbano en la ciudad. Con 200 viviendas agrupadas en manzanas con un área de jardín en la parte trasera de cada vivienda que formaban un jardín central en el núcleo de las manzanas. Figura 104.

Para el diseño de la vivienda se llevó a cabo un cuidadoso análisis del usuario de la vivienda, descentra al jefe de familia concentrándose en las actividades de la madre, pues reconoce que es quien más tiempo permanece en la casa y propone un diseño usando la multiplicidad en respuesta a las tareas que realiza jefa de familia

Para las viviendas propone tres conformaciones espaciales: Tipo 1 un nivel 54.90m, tipo 2 dos niveles y un área para comercio o taller 44.10m, tipo 3 dos niveles 66.66.m. En todos, el acceso es por medio de un pequeño vestíbulo jardín. Figura 105 y 106.

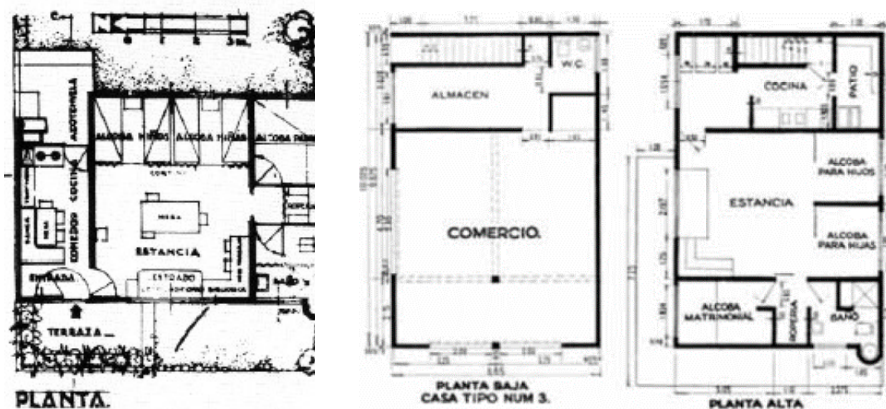


Figura 105.Izquierda Planta Tipo I. Fuente (Canales, 2013, p. 106).

Figura 106. Derecha Plantas Tipo II. Fuente:

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/53_v_mar_2012/casa_del_tiempo_eIV_num_53_45_48.pdf Consultada el 26/04/2020.

Al interior se encuentra un comedor-cocina (enclave), componente múltiple de la vivienda, con lo cual se tiene mayor control del acceso, una zotehuela que da a un jardín trasero de uso común.

La estancia es diseñada como un *espacio múltiple*, que da la posibilidad de usarse de múltiples maneras ya sea como área de estar, trabajo o fiestas, con posibilidad de extenderse al jardín, con esta adecuación espacial se hacía mucho más grande en caso de requerirse y se incluía a los hijos en las labores del hogar, lo que presenta apertura a las necesidades de los usuarios y habitantes de su época. Los dos dormitorios de los hijos son conectados directamente a la estancia/vestíbulo que son separadas por cortinas, para vigilarlos y evitar malos comportamientos.

Se logra una separación con zonas privadas entre hermanos, al fondo de la vivienda a la cual se llega por un pequeño vestíbulo que sirve de vestíbulo que contiene el guardado de sábanas y para darles privacidad se encuentra la habitación de los padres que además de tener privacidad respecto a los demás espacios contiene un cunero, ya que entonces era común la muerte de cuna.

El baño cuenta con un diseño multifuncional, ya que se pueden realizar sin interrumpirse tres actividades: el uso del lavabo, el inodoro y la regadera (Incluía Tinaco y calentador de agua)⁸⁹. Las actividades se realizan de acuerdo con la espacialidad interna, teniendo como origen un espacio múltiple que permite desarrollarlas para el beneficio de sus habitantes; está pensada también en el caso de que las familias dirigidas por la madre quisieran realizar actividades de autoempleo o colocar un pequeño negocio.

Elaboradas con tabique y recubiertas de cemento y arena, estas casas dan la impresión de volúmenes masivos hechos en serie. El uso del concreto en las losas está expuesto para presentar la innovación tecnológica de la época, dirigido a dignificar la habitabilidad en un sector socialmente castigado y sin fácil acceso a estos materiales.

⁸⁹ Propone su uso a este sector social que por costo no era accesible.

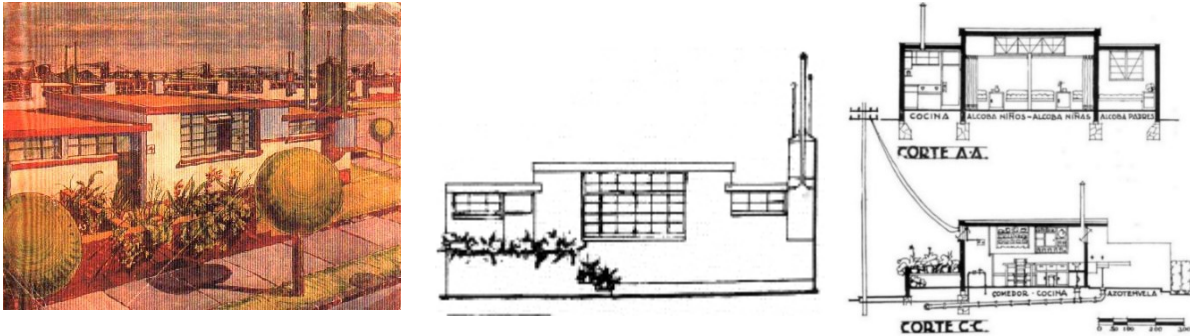


Figura 107. Vivienda Tipo I. Izquierda perspectiva original. Fuente: (Canales, 2013, p. 107)
 Figura 108. Fachada vivienda tipo I. Figura 109. Vivienda Tipo I, Cortes longitudinales, corte transversal. Fuente:
http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/53_v_mar_2012/casa_del_tiempo_eIV_num_53_45_48.pdf Consultada el 26/04/2020.

La iluminación y ventilación natural es aprovechada la mayor parte del día, con entradas de luz ya sea oriente o poniente por medio de un ventanal central en la estancia que será segmentado en pequeños rectángulos para economizar su mantenimiento en caso de rotura de un vidrio. Las demás espacialidades tendrán ventanas superiores para la seguridad de la familia y con ventilación cruzada.

La aportación en el diseño arquitectónico al espacio múltiple es: el análisis depurado de sus usuarios y sus movimientos y acciones dentro del espacio que serían los que dictarían la proyección de los espacios con uso consciente de las actividades de un hogar. La principal aportación es un diseño de un espacio múltiple, un espacio donde se realizan actividades de convivencia familiar, vigilancia y autoempleo; el diseño es altamente funcional, indicativo y permisivo para que se desarrollen las actividades dentro de la vivienda.

Además, reconoce y coloca a la mujer como la multiplicidad de la familia, un sujeto múltiple, reconociendo la importancia del trabajo del género femenino como base de la sociedad del México moderno. Por tanto, descentra el diseño de la Vivienda Obrera, y las coloca en la multiplicidad de las actividades de la madre que es la multiplicidad sin uno de la familia favoreciendo las duras condiciones de las madres de este sector social pobre y de baja escolaridad donde la familia era la prioridad.

El diseño del espacio en Legarreta favorecía la convivencia y el habitar en condiciones humanas mucho más dignas, dando calidad de vida a los habitantes, y a su vez propiciaba la convivencia social y el apoyo en comunidad tanto para las labores del hogar, como para el cuidado de los niños en conjunto.

Es una casa que presenta una propuesta de diseño con *apertura*, con un buen manejo que favorece las condiciones habitacionales para evitar problemas de salud pública y sociales de la época, permite actividades variadas, prevé usos futuros y el crecimiento espacial.

El espacio múltiple que presenta en la estancia es de los aspectos mas resaltables sobre todo para el medio al que iba dirigido que permite aportar actividades de empleo en un sector social de mucha necesidad. Es un diseño que presenta multiplicidad de multiplicidades, tanto en crecimiento espacial como en diversificación de usos y reconocimiento del sujeto como un ser de pensamiento y acciones múltiples.

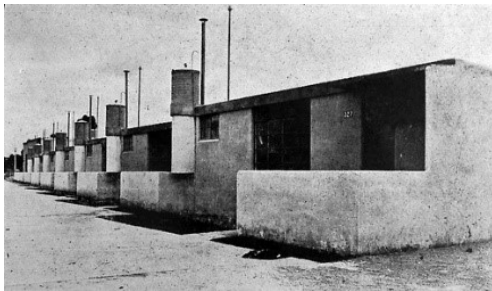


Figura 110. Vivienda Tipo I. Izquierda Proyecto construido. http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/53_v_mar_2012/casa_del_tiempo_eIV_num_53_45_48.pdf Consultada el 26/04/2020. Figura 111. Foto de familia promedio⁹⁰. Fuente: <https://obras.expansion.mx/arquitectura/2016/09/08/las-mujeres-el-eje-de-la-vivienda-social-de-juan-legarreta> Consultada 26/04/2020

Un aspecto destacable es la consideración de los aspectos naturales del entorno para lograr un proyecto integral sin modificaciones exageradas al terreno.

Esto provocó que el proyecto se volviera a realizar en otra colonia incrementando otras 200 viviendas, aportando con ello soluciones a una sociedad que demandaba vivienda realizada con bajos recursos. Esta vivienda fue el prototipo de muchos otros conjuntos en su tiempo.

⁹⁰ Tipo II con habitantes Madre y siete hijos (el padre de familia no sale por estar trabajando).

4.5.2.2 Casa Farnsworth

"La Arquitectura es la expresión de la protección que crea el ser humano contra el mundo exterior y de cómo intentamos conseguirla. Siempre refleja la expresión de nuestra decisión espiritual en torno al espacio."

Ludwig Mies van der Rohe, 1928.

El contexto artístico de esta obra proviene de la influencia y búsqueda europea. Esta casa es tal vez la expresión más plena de los ideales funcionalistas que habían comenzado en Europa pero que en Estados Unidos de Norteamérica encontró tres décadas después su máxima expresión con el mínimo de elementos llamado: minimalismo. Es reconocida como una obra innovadora antes de su construcción, en 1947 un modelo de la casa se exhibió en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, explicando y describiendo el "cambio radical" en la arquitectura producida en Norteamérica, figura 112 y 113 .

La casa comienza a proyectarse en 1945 a petición de la Dra. Edith Farnsworth que solicitó un refugio en el campo, pues requería un espacio de evasión debido a su estresante trabajo en el hospital. Ubicada a la orilla del Río Fox en el Estado de Illinois, Estado Unidos de Norte América, el entorno de la obra era un predio particular aislado lo que permitió la integración del jardín, el bosque y el lago plenamente. El paisaje se convierte en un aspecto integral minimalista. Figura 114.



Figura 112. Izquierda Planta Arquitectónica, Figura 113. Derecha arriba. Fachada Sur presentación en planos. Figura 114. Derecha abajo Fachada Sur. Fuente: <http://www.farnsworthhouse.org/history.htm>. Consultada. Consultada 03/07/2019.

El diseño se proyecta en la concepción platónica de un volumen flotante, con un eje rectangular de base paralela al cauce del Río Fox y el eje transverso en perpendicular, jerarquizando la geometrización realizada por el hombre y la pureza de la naturaleza.

El acceso es por medio de un grupo de escaleras que suben a dos plataformas partiendo del suelo natural una artificial y la del pórtico, creando una transición de lo natural a lo intervenido.

Los dos tablados tipo muelle se unen verticalmente por las escaleras suspendidas, a la plataforma elevada que dan frente al río enmarca la centralidad de la casa dentro del paisaje,

El pórtico y vestíbulo al nivel del acceso es por una puerta central de vidrio que permite ver el interior una estancia abierta, donde se considera toda la contemplación de la vida tradicional de espacios delicadamente pensados, una sola espacialidad que se compone de particularidades (compuesto) sumadas en un sólo conjunto. Figura 114. Al interior tenemos espacialidades totalmente abiertas ligadas por la secuencia de un recorrido lineal, Figura 115 y 115.



Figura 115. Derecha Fachada norte. Figura 116. En medio vista interior, Figura 117. Derecha Visita Dormitorio Fuente: <http://www.farnsworthhouse.org/history.htm> Consultada el 25/05/2017.

La habitación se encuentra totalmente accesible y conectada con las demás espacialidades, del área pública a la privada sin divisiones más que la virtualidad del propio cambio de espacio por el tipo de mobiliario, y el cuerpo central de las áreas de servicio alrededor de un cúmulo de closets que albergan las instalaciones y los servicios a manera de enclaves. Las divisiones virtuales crean una circulación alrededor de los servicios, las instalaciones se encuentran en un cúmulo central ocultas, por los paneles que dan remates visuales en las espacialidades interiores. Se evitan los muros, puertas, molduras, muebles sueltos, incluso objetos personales han sido prácticamente suprimidos en una visión puritana de la existencia simplificada, trascendental del momento en el hecho de estar.

Las actividades en los espacios limpios, sobrios, de un gran pensamiento y análisis para el habitador se sólo requiere de simpleza, para la amplitud del pensamiento.

Las actividades no están definidas, sin acotamiento a la propuesta del propio el propio habitador reservadas al mobiliario que existe por tanto es el concepto es abierto mas no de apertura. Carece de propuesta de espacio múltiple por que al ser tan poco acotada o limitada como potenciador queda el usuario a expensas de la percepción de vacío por ser un sistema abierto sin delimitación.

Al exterior las columnas (vigas I) son soportes que suspenden la casa separándola del piso proporcionan una sensación de ligereza. El binomio interior-exterior es tratado como elemento de unión; el exterior se convierte en interior y se logra la conjunción de la función y la estética por medio de con sus ventanales piso techo visualmente el entorno. Los claros forman rectángulos estructurales, permiten tener una visual abierta.

Las texturas de los materiales están perfectamente acabadas y pulidas dan una sensación de un conjunto todo el espacio como si fuera visualmente lineal, pero de percepción fría con vistas que le imprimen un carácter de escenario no personalizado. La iluminación utilizada es la natural directamente de los ventanales al interior, imposible graduarla ya que en el proyecto original se plantea no tener cortinas, por tanto, la variación que presenta es el estado del tiempo, ya sean días soleados, nublados o el cenit.

Desde su terminación, en 1951, la casa Farnsworth ha sido meticulosamente mantenida y restaurada, en 1972 el entonces propietario Peter Palumbo contrató a la firma del nieto de Mies van der Rohe, Dirk Lohan para restaurar la casa a su aspecto original de 1951, en 1996 una segunda restauración se realizó después de una devastadora inundación que dañó el interior.

La urbanización y construcción en los alrededores han contribuido a las inundaciones en las últimas décadas.

La aportación en el diseño arquitectónico al espacio múltiple es: La proyección de la casa busca ser en intensidad: un espacio múltiple y aun cuando el concepto es abierto, no contiene apertura, pues no contiene las características del espacio múltiple, ya que presenta el concepto abierto (Agamben, 2002, p. 117) siendo tan amplio que se pierde en ser un contenedor multi-espacial, mas no de multiplicidad de multiplicidades.

Presentan conformaciones vacías, no hay articulación interna, flujos fijos y estáticos, hay recorrido directo sin seducción, el concepto no presenta límites para poder establecerse como un espacio múltiple. Los usuarios se convierten en sujetos ajenos que no pertenecen al espacio, es fría y estilizada lo cual no permite que los habitantes se identifiquen con la espacialidad por contener en su textualidad un exceso de mutismo en su concepción humanamente es distante.

Trata al usuario como un habitador tipo poco acotado (debido a que es tratada como casa de campo), que podrá estar en contacto constante con la naturaleza, lo cual desfavorece el habitar pues lo coloca con pocos niveles de privacidad convirtiéndolo en un sujeto divisible en lugar de ofrecerle la multiplicidad en su interioridad personal. Contiene el uso encuadres cinematográficos elevado a niveles de montaje junto con la naturaleza, transformando la experiencia del usuario, realizando un recorrido transitorio que permite establecer una textualidad con el entorno, pero no con el potencial habitador. Es una forma geométrica pura en un entorno campestre, con exclusión total de elementos que normalmente se asocian con la vivienda.

El exterior e interior en una sola imagen, lo que lo convierte en un descentramiento del espacio, se levanta, así como una obra del hombre ante una obra maestra de la naturaleza que comparte la única habitación abierta con el entorno carente de privacidad. Aun cuando generó debates posteriores por la no habitabilidad de su diseño, es una obra que no permita que el que el habitador construya su lugar. La casa fue proyectada para mostrarse y admirarse, no para habitarse ya que deja de lado el factor humano.

4.6 Conclusiones capítulo cuatro

La Era Moderna tenía el propósito de poner al servicio del hombre el conocimiento para su utilización y mejorar las condiciones de vida. Con los avances en pensamiento filosófico se establecen cambios en los conceptos y percepciones del tiempo-espacio, y a partir de la evolución del concepto y se da paso al sujeto como un ser social, posteriormente el análisis del Ser, donde se concibe al sujeto a

partir del conocimiento de sí mismo y se convierte en una introspección su búsqueda para poder establecerse.

La herencia de la Modernidad es organizar las cosas a un nivel de pensamiento estructurado que lo lleve a un orden, trayendo como consecuencia que hasta los comportamientos naturales deben ser controlados desatando una serie de normas morales que llegarían a la artificialidad por no corresponder a la naturaleza humana.

Los análisis de S. Freud generan una ruptura, se regresa a esta expresión del sujeto y el análisis de su comportamiento a través de los traumas. Estos comportamientos y acciones reflejados en el sujeto son explorados y se tendrán que exteriorizar para su sanación y así poder develarse cómo realmente es sin que la sociedad entonces lo afecte.

Las poblaciones comienzan a crecer y los niveles de desigualdad son muy elevados, por lo cual es necesaria la visión arquitectónica de buscar nuevas formas de optimizar recursos con lo que se ve transgredida la proyección espacial. Esto genera un punto de ruptura que se ve reflejado en la conformación espacial que se denominó Funcionalista por sus principios ordenadores.

Esta temporalidad es vista en este análisis como un corte, debido periodo histórico en que se desarrolla y por las características de las sociedades que la experimentaron además un segmento que permite analizar de manera concreta el espacio múltiple. Ya que en la producción de espacios arquitectónicos el espacio múltiple siempre ha existido, pero es aquí donde mejor se puede identificar y reflejar sus opuestos.

Se sienta las bases de un tipo de proyección que parte de las actividades humanas, y la acerca más a las necesidades y requerimientos, a tal grado que hasta la fecha es la base de análisis y enseñanza de la proyección en las escuelas de arquitectura.

La concepción *espacio-temporal* se transforma, se percibe como la relación de acciones a realizar del sujeto y a la significación de espacio, en una resultante de componentes respecto a su ubicación y movimiento, facilitando la vida y de ahí creando experiencias, esta concepción, transforma la arquitectura, esta se vuelve transparente, se cambia la fachada de piedra por fachadas de vidrio, los muros

cerrados por espacios abiertos sostenidos por columnas, se busca que la espacialidad sea abierta, espacios amplios rompiendo con las limitantes de accesibilidad, en consecuencia se convirtieron en sitios con facilidad de movilidad, el espacio-tiempo entonces se vuelve expandible, flexible y sobre todo plegable, donde se predomina en el pensamiento la expansión del ser.

Dentro de la propuesta funcionalista se presentan una serie de circunstancias con alto grado de apertura que identifican al usuario, se consideran significaciones entre sus espacios llevándolo a crear atmósferas y permitiendo los acontecimientos, con lo que trasciende a los usuarios volviéndolos habitantes, con autores como Aalto y Barragán, así como otros arquitectos que llegan a ser consideradas hitos en la arquitectura, pues hibridan las técnicas y las apropian a su propuesta utilizando la significación y el factor humano como verdaderas funciones de la proyección, y con ello se demuestra que, cuando el sujeto es conocedor de su pasado, lo y resignifica y descentrar puede confrontar su presente.

En los niveles de sutileza de se busca trascender, el sujeto se sitúa en su presente haciéndolo parte del el, esto por acercarse las necesidades humanas y traducirlas en diseño se produce el fenómeno de inmanencia en la experiencia espacial, por medio de la reconciliación del interior-exterior, y colocando al habitador en experiencias que le signifiquen y que le permitan no sólo habitar su espacio sino habitarse así mismo, en este punto ya se puede hablar de lugares, el habitador entonces tendrá una experiencia sentida, pensada vivida, se regresa entonces la calidad de arte a la arquitectura.

Esto tiene como consecuencia que la multiplicidad de multiplicidades se haga presente y con la creación de nuevos espacios y se obtengan a partir de un múltiple sin uno, ya que son diversos factores que en conjunto otorgan esta cualidad a los espacios. Estas espacialidades logradas permanecerán vigentes posibilitando los cambios socio culturales que se vayan requiriendo en su momento, y convirtiéndose en un referente de diseño de su época.

En lo general se asume que en el resto de las producciones espaciales había la intención de dar mejores condiciones de habitar a los usuarios por medio del orden y la organización espacial, pero problema se presenta cuando el concepto pasa de

tener apertura a ser abierto y es tan general que cae en lo desprovisto, en la falta de identificación en la deshumanización, el fin social cambia el económico.

Es cuando viene la ruptura del propio funcionalismo pues despoja a sus habitantes de sus significaciones y costumbres no consideradas en el diseño y entonces los convierte solamente en usuarios, distanciando a la propuesta arquitectónica de la naturaleza humana.

Cuando esta forma de crear espacialidades comienza con la reducción a normas técnicas y catálogos mínimos para la proyección, pierde la esencia, se deshumaniza, se aplica en poblaciones como un aparente dote de modernidad dejando de lado los factores psico-sociales de las comunidades con el pretexto de encuadrarse en lo macro social, ahí comienza la era de los contenedores pasando de la apertura a lo abierto faltando los límites y generando extensiones, por consecuencia los no lugares.

Esto tendría que estar en un equilibrio tampoco permitirse caer en la exageración y particularización a tal grado de que se concrete a funciones cerradas y usos específicos, o lo que ocurre en la actualidad que, las propuestas espacialidades que sean tan limitativas al espacio vital que no permitan la expansión del ser y dejen totalmente de lado el concepto de inmanencia.

Actualmente la arquitectura no se preocupa por los sujetos, no tienen espacio para moverse, para expandirse, es una crisis de movilidad y espaciamiento ya que están reducidos a cumplir con normas y reglamentos que hablan de requerimientos mínimos, más no de requerimientos recomendables para habitarse.

Dentro de este equilibrio la propuesta debe estar contener apertura a la transformación en el presente y futuro que se le requiera, pero tampoco ser un espacio vacío sin enclaves que permitan la optimización del cambio requerido de lo contrario la crisis de esta espacialidad la crisis de esta espacialidad será tan abierta que solo permitirá crear experiencias de unos instantes sin trascender a su uso, desde el punto de proyección del espacio.

Es aquí donde se presenta una nueva ruptura que conlleva a la herencia del pasado para forjarse como sujeto productor de espacios en el presente sin retomar los

cambios que necesariamente se producen en el devenir histórico. Y si consideramos la falta de espacio en las ciudades actualmente entonces el espacio múltiple se convierte en una herramienta práctica para aportar posibles soluciones a las necesidades contemporánea.

El arquitecto actual está inmerso en una multiplicidad, en su tiempo, debe considerarse un múltiple sin uno, capaz de descentrarse para poder producir soluciones innovadoras, debe entender que es necesario cambiar las formas de proyectar para ser un sujeto del presente. El arquitecto debe ser consciente de cómo lo influencia ese pasado, que sea capaz de hacer una ruptura de su temporalidad y que a la vez lo revele como sujeto de análisis y de cambio, pero consciente del presente e inmerso en una multiplicidad de multiplicidades que es el Diseño.

El arquitecto como responsable que tiene un presente y está obligado a ubicarse en una necesidad de cambio y constante evolución. Los arquitectos en la actualidad deben tener una postura ética profesional y responder a ella como parte de una labor en beneficio de la calidad espacial en la humanidad, puesto que en la época actual se prevalece a los fines económicos más que de soluciones habitables, en todo caso sería deseable encontrar la interpelación y un equilibrio de tensiones en ambos para obtener un beneficio mutuo.

Hablar de arquitectura no es hablar de tabiques sino de las relaciones espaciales del ser humano de las tensiones que se generan entre la extensión y la creación de lugares, encontrando el punto óptimo entre los dos para lograr la calidad de habitabilidad. En la actualidad se está gestando esa siguiente ruptura que comienza a tener diversas direccionalidades abiertas para encontrar posibles caminos a las necesidades que se van gestando con una velocidad sin precedentes en la historia.

Es importante mencionar que en la historia de la arquitectura existen diversas temporalidades de acuerdo con las épocas resaltándose por ejemplo las temporalidades como en el periodo Barroco que es otro tema de análisis, así como la redefinición de nuevos alcances o la continuación de esta investigación en un futuro.

En la mayoría de estas temporalidades está presente el uso del espacio múltiple por ser este parte del cambio, transformación y trascendencia humana, el espacio múltiple es parte de la naturaleza humana.

En el caso de México, uno de los principales aportes a la sociedad es la consideración y humanización de un proyecto que logra insertar en sus beneficios a un sector altamente castigado que no pertenecía ni a la población rural ni a la urbana, esa sería la clase obrera, que era la base de la economía en el sector manufacturero.

Ejemplos como el estudio de la vivienda obrera colocan a México como uno de los primeros lugares donde la modernidad comienza a ser detonador nacionalista y crear una imagen del país. El funcionalismo demostró sus beneficios al fundamentarse en dar respuestas a las necesidades de vivienda de la población más vulnerable buscando mejorar a su vez la calidad de vida de los ciudadanos. Aunque no en todos los casos se logró, el intento fue el aporte a esta temporalidad en el país.

La historia de la arquitectura se ve transgredida e incluye el tema de vivienda que desarrollarán futuros conjuntos habitacionales y que serán el principal interés de los planificadores. En la actualidad en la producción de espacios arquitectónicos hay una falta de interés general en los realizadores en el arte y la cultura, resultado de una falta de información y de objetividad.

La falta de sentido, dirección y voluntad, y la mira a sucumbir a las exigencias puramente económicas, perdiendo así la esencia de la arquitectura, que impide a los arquitectos la capacidad de representar y evocar emociones en la creación de un espacio que se constituya en una obra artística, ante lo coloquial y la pérdida de la sensibilidad humana.

Es necesario regresarle a la arquitectura las esencias de su existencia para poder resolver de mejor manera, y con herramientas acordes a su temporalidad, las necesidades contemporáneas con resultados más pertinentes. Ante esto, el espacio múltiple se coloca en la mesa como un rescate de estas esencias de la naturaleza evolutiva de las acciones dado el cambio constante en la espacialidad humana.

CAPÍTULO 5.- LA CREACIÓN DEL ESPACIO MÚLTIPLE EN UN EDIFICIO DE EXHIBICIÓN CONTEMPORÁNEO.

5.1 Introducción

El Diseño de espacios en la actualidad y ante la globalización está tomando caminos genéricos, esto provoca que se polarice en: las obras de los grandes arquitectos (por lo regular públicas), y en las obras destinadas a la comercialización (por lo regular privadas). Lejos estamos de los tiempos donde se pensaba en una arquitectura habitable, donde una familia clase media pedía a un arquitecto le proyectara y construyera su casa; la economía y la situación social de nuestro país ha llevado a que las cosas cambien y no precisamente para bien del desarrollo de la profesión.

Las palabras como: comodidad, sensaciones, experiencias o el famoso discurso de Barragán⁹¹ (Saito, 1996, p. 10), parecen estar cada vez más lejos de los usuarios comunes y peor aún de la arquitectura misma, del nosotros, los que día a día vivimos una situación ante la vida y lo primero a nivel sensitivo que deberíamos tener es el derecho a una espacialidad que nos permitiría el descanso, la seguridad y desde luego la creación de experiencias gratificantes en nuestro hogar a nivel urbano donde sintiéramos una apropiación del lugar que habitamos, las plazas, los espacios de trabajo, las escuelas etc.

En este análisis se plantea una manera de entender el espacio múltiple, un conjunto de factores como la textualidad espacial, como un lenguaje a manera de rescate de este componente tan importante en la arquitectura, (en la vernácula afortunadamente aún se conserva en gran medida). En la actualidad es necesario crear una textualidad espacial que genere lugares, atmósferas, acontecimientos en la vida de los habitantes, para que los usuarios se identifiquen como parte de un lenguaje al habitar las espacialidades, logrado así que éstas sean representativas de su época y le pertenezcan.

⁹¹ Discurso de Luis Barragán al recibir el Premio Pritzker en 1980. En él hace referencia a palabras como belleza, sosiego, magia, sortilegio, embrujo como componentes básicos de la arquitectura.

Se ejemplifica en la aplicación de un espacio contemporáneo de exhibición, que a la vez es una invitación a los actuales arquitectos y diseñadores de espacios a buscar nuevas maneras de provocar los requerimientos necesarios para poder regresarle la calidad de arte a la Arquitectura de lo cotidiano.

5.2 Los Espacios Contemporáneos de Exhibición

Son aquellos lugares que han sido creados para la exposición de determinados objetos o el objeto en sí, sea el espacio mismo que por sus características del programa tradicional de un museo se ve limitado, ya que en su programa arquitectónico se le han ido agregando nuevas áreas y adecuando sitios que y sobrepasa el término anteriormente utilizado. Este término es aplicado a las espacialidades así denominadas dentro del taller *pensamiento urbano arquitectónico contemporáneo* (PUAC) ⁹².

Para explicar esto haré un breve recuento de la historia y evolución del término:

Con la conquista de diversas culturas sobre otras surge la necesidad de mostrar los objetos obtenidos de los pueblos caídos, a manera de trofeos ante la sociedad superior y así justificar las guerras. Estos a su vez son custodiados y reservados. Es que unos cambios de uso espacial son reservados y usados en su caso en el atavió de los líderes o reyes y son expuestos cuando es necesario, para promover nuevas expediciones e invasiones y así obtener más y mejores riquezas, así como adelantos tecnológicos que se pudieran observar en las campañas de expansión.

La expansión de los territorios y la protección de las miembros de las ciudades cambian la posición de estos tesoros y de ser reservados a las noblezas son llevados al exterior para demostrar superioridad y poderío, por tanto, los tesoros ahora no son piezas pequeñas sino monumentales.

Entonces parcialmente se exhiben en las entradas de las ciudades, en los cruces de avenidas o en los estadios, las piezas que provienen de los reinos dominados

⁹² El termino PUAC Pensamiento Urbano-Arquitectónico Contemporáneo es tomado del seminario de la Dra. Consuelo Farías en el posgrado de arquitectura. UNAM. 2010. Donde la búsqueda espacial es asociada a las necesidades del presente por medio del análisis filosófico de conceptos asociados al diseño arquitectónico.

ahora, como ejemplo tenemos el Hipódromo de Constantinopla que exhibía en él la *espina* (eje compositivo del hipódromo), allí se encontraban los más grandes tesoros traídos de los principales reinados conquistados por el imperio romano, que eran exhibidos como símbolo de poder en el interior del hipódromo, entre ellos encontramos actualmente el trípode plateado siglo V a.C (obelisco de las serpientes, del templo de Delfos), o el obelisco de Karnak en Luxor, de Tutmosis III 1490 a.C, entre otros.

Con la edad media viene el establecimiento de reinados y tratados comerciales lo cual lleva a un cambio espacial en la exhibición de objetos, ya no será sobre las piezas sino con la riqueza de los mercaderes, surge entonces la necesidad de mostrar las riquezas producidas por su capacidad de comerciar y de producir mercancías de manera privada por cuestiones de seguridad.

Viene un cambio de escala, nuevamente son piezas de joyería principalmente de piedras preciosas y elaboradas piezas de ornamentación las cuales se centran en cajones, el diseñador aporta las gavetas, que pertenecen al gavetero que contenían pequeños cajones destinados a contener las riquezas. Entonces nace el mueble de exhibición el gavetero con compartimientos de guardado que podían ser custodiados bajo llave.

Posteriormente con el manejo del vidrio se evoluciona y nace la vitrina. Son colocadas en salones específicos que dan origen a la espacialidad a la galera o galería. Que se conforman de salones organizados de acuerdo con un recorrido y una temática determinada. Es ahí donde encontramos la base del museo actual donde ya existe un recorrido determinado con una intención de exhibir, y preservar piezas.

Es en la época moderna donde surge el museo como institución, que cambia su partida y ahora debe preservar, investigar y exhibir su contenido.

Los museos evolucionan y van incrementando espacialidades a tal grado que en las exposiciones mundiales en el siglo XIX se vuelven museos efímeros que exhibirán piezas, tecnologías, arquitecturas etc. y todo lo mejor de cada participante de la exposición.

De acuerdo con las necesidades según las épocas, es a finales del siglo XIX cuando los museos comienzan a tener restaurantes y postteriormente caferías en su interior como parte de su partido arquitectónico, a mediados del siglo XX y como resultado del sistema capitalista incorporan tiendas, lo cual, sumado a la industria del Arte, ahora se renovará con el consumismo característico de la posmodernidad.

Por todo esto llamar museo a un determinado espacio es subjetivo y abierto y se decide llamarle espacio contemporáneo de exhibición por contener un término de apertura.

En estas espacialidades dedicadas al exhibir diferentes exposiciones del mundo entero y abarcando un mayor espectro y amplitud al término museo, entendido como un recinto exclusivo y limitado físicamente, con el término nuevo se da apertura a que dicho lugar puede ser desde un lugar muy pequeño como la gaveta italiana, hasta un conjunto como la isla de los museos en Berlín, o mucho más grande como una ciudad entera en estudio o una necrópolis. Todo esto lo proporcionará su relación e identidad con los usuarios y su equilibrio con el entorno que lo hará único y exclusivo el espacio para ese lugar.

Para los fines de este estudio se le denominará un espacio contemporáneo de exhibición, mismo que se presenta como una oportunidad para la concreción del estudio del espacio múltiple en una obra de nuestra época. El caso elegido para el análisis es único en su tipo, es el Louvre Abu Dabi en los Emiratos Árabes Unidos, que es mucho más que un recinto museístico, una evolución en este tipo de edificios, más que una exhibición del sitio, es un lugar en sí dentro del emirato, conjunto el contexto, la historia, el origen, el presente y parte del futuro en la temporalidad que se realiza, es el cambio de pensamiento e innovación y la contraposición en las religiones, además del contenido universal que conlleva a diferentes espacialidades heterotróficas y heterocrónico.

Allí la Arquitectura del conjunto refleja su textualidad como un acto dirigido, al diálogo con el habitar. Ya que en esta narrativa el arquitecto plantea los dos siguientes puntos: el conjunto de edificios y la cúpula que dará protección del intemperismo a todo el recinto.

5.3 Origen del proyecto de Abu Dabi

Los Emiratos Árabes Unidos se encuentran en Oriente Medio a orillas del Mar Pérsico en Asia. Estos Emiratos son en su mayoría dunas desérticas, otros son desierto pedregoso, incultivables en su mayoría, las actividades comerciales predominantes son: ser navegantes y mercaderes, las poblaciones son estáticas muy pequeñas y por lo regular asentados a las orillas del mar.

Hasta mediados del siglo XX, la mayoría de los asentamientos eran hechos de hojas de palma "*barasti*", en los casos de familias con potencial económico incluidos las de la familia real, las casas eran de barro. Hacia la década de los 40 se comienza búsqueda petrolera con apoyos financiados, siendo hasta finales de los 60 que los ingleses comienzan la salida de la zona.

A principios de la década de los 70 el jeque Zayed Bin Sultan Al Nahyan, sustituye a su hermano con la ayuda de los británicos, hasta que el 2 de diciembre 1971, Abu-Dabi, Ajmán, Dubái, Fuyaira, Sarja y Um al-Caiwain dejan de ser un protectorado británico, ya que los seis se independizaron formando una nueva federación llamada los Emiratos Árabes Unidos. El Emirato Ras al-Jaima se mantuvo al margen hasta el 11 de febrero de 1972 cuando decidió unirse a los seis emiratos originales.

El proyecto urbano de Abu Dabi tiene múltiples factores que lo componen directamente entrelazados con los otros 6 emiratos, comienza a mediados del siglo XX, la economía de Abu Dabi se basaba en la cría de camellos y el cultivo de verduras en los pocos oasis al interior del territorio; la pesca, navegación y cultivo de perlas eran las principales actividades comerciales.

En Abu Dabi se concentra el mando y poder de Federación, en los años 70 el gobierno pone a la venta petrodólares para financiar la búsqueda de yacimientos que pronto comenzaron a producir petróleo, comienza entonces la primera transformación de las tradicionales viviendas de barro, se detona la economía y las pequeñas poblaciones son ahora formadas por bancos, boutiques y edificios de varios niveles y torres.

El Jeque Zayed Bin Sultan Al Nahyan, decide encabezar una renovación cultural y establece un programa de becas para que la población joven pueda estudiar en el extranjero, concretamente en Europa; entre ellos el príncipe heredero. Los grupos de expertos extranjeros exploran parte del Golfo Pérsico y descubren otra zona de yacimientos de petróleo y gas, con lo cual se genera un auge económico, esto aunado a la crisis de hidrocarburos de los años 70 colocó a esta región en la cúspide de la economía. Los emiratos invirtieron en tecnología petrolera y continuaron excavando y encontrando más pozos del llamado petróleo blanco, una mezcla especial que requiere menos proceso de refinamiento que las otras mezclas.

El auge económico que experimentaron fue exponencial lo cual trajo riqueza en la familia gobernante que decidió comenzar a invertir y colocar a este emirato como el mayor productor de petróleo de la unión.

Bajo un plan pensado en el futuro el gobierno decide desarrollar el país invirtiendo en la creación de ciudades en cada uno de los emiratos, previendo que en algún momento en el futuro se acabará la producción de sus pozos, para esto se proyecta un programa de liberalización y diversificación para reducir la dependencia de los emiratos en el sector de hidrocarburos.

Entonces se construye la primera ciudad para el turismo en el emirato vecino Dubaí, para el año 1995 se tenía el plan urbano y comienza la construcción, con la cual se desarrolla y para el año 2005 esta ciudad supera el ingreso económico por actividades turísticas sobre el ingreso del petróleo, teniendo una riqueza doblemente desmedida. Con este auge en el año 2000 se comienza la reurbanización de la Ciudad Capital de Abu Dabi, pensada en atraer y resaltar el comercio y la cultura a los emiratos.

Esto después de que un grupo de expertos analizaran a las *ciudades genéricas* y que habían nacido muertas, se busca la interconexión del archipiélago y aumento de superficie con la creación islas artificiales, preparándola para ser la capital cultural y comercial de Asia, en contraposición a Shanghái.

El plan maestro de la Ciudad divide en Distritos destacando: el financiero, de la religión, el comercio, la diversión, el habitacional, y de la cultura. Cada uno con sus características y actividades destinadas a los sectores sociales que una urbe contemporánea requiere.

En los diversos distritos encontramos ejemplos de adelantos tecnológicos y como Masdar City, una de las comunidades urbanas más sostenibles del mundo y la primera ciudad en el mundo totalmente domotizada. En el financiero el World Trade Center, con el Palacio de los Emiratis y sede del gobierno, el de la religión la mezquita Zayed Bin Sultan Al Nahyan, y en la de la diversión el centro Ferrari.

Con esto la ciudad se convierte en un detonador de diferentes tipos de arquitecturas (figura 118), muestras de tecnologías de punta y avances dignos de análisis de diseño desde cualquier punto de observación. Tal es el caso que se han dado copias de estas arquitecturas en otros países que no tienen estudios basados en sus entornos físicos o sociales y presentan severas fallas al ser *calcos* o copias mal logradas, que no logran la trascendencia que una obra contemporánea requiere. Como se puede ver en la figura 119 con el aeropuerto de Abud Dabi con 15 años de diferencia y la copia del proyecto del Nuevo Aeropuerto de la Ciudad de México



Figura 118. Izquierda. Vista aérea del edificio terminal del aeropuerto de Abu Dabi.⁹³
Fuente: <http://www.adac.ae/english/> Consultada el 07/08/2019.

Figura 119. Derecha. Vista aérea del edificio terminad del Nuevo aeropuerto de la Ciudad de México. (cancelado). Fuente: <https://www.fosterandpartners.com/es/projects/new-international-airport-mexico-city/#gallery> Consultada 13/12/2019

⁹³ Un ejemplo es el aeropuerto de Abu Dabi fue proyectado en los años 90 y concretado en el 2015, del cual se desprende una mala copia en el actual proyecto 2015 (cancelado 2019) del Nuevo Aeropuerto de la Ciudad de México.

5.3.1 Distrito Cultural Isla Saadiyat

Esta zona está situada en la Isla de Saadiyat (es nombrada así en honor al Jeque y el desarrollo que llevó a cabo durante su vida y como fundador de los Emiratos) donde el actual gobernante de Abu Dabi, el jeque Khalifa Bin Zayed Al Nahyan, estuvo decidido hacer de este proyecto uno de los principales destinos culturales del mundo y lo que él denominó como “*faro de la experiencia y el intercambio cultural*”.

Con una forma triangular ver figura 120, cada arista del triángulo corresponderá a: la zona habitacional, la turística y por último la zona cultural, al centro del triángulo como incentro está el museo de las culturas emiratíes como motor y punto de equilibrio para toda la isla. El conjunto se complementa con la ampliación de una isla artificial frente al Distrito Financiero, la cual albergará una sección habitacional de alto lujo, la zona hotelera, campos de golf, y principalmente la parte cultural del emirato.



(Figura 66. Izquierda Príncipe Sayeed y su hijo tranzando una mecata en la arena⁹⁴. Mural del Hall Centro de las Artes y la Cultura, Isla Saadiyat, Abu Dabi, Foto: Cesar Herrera 2014.

Figura 120 Derecha Trazo Vista aérea la Isla Saadiyat, Distrito Cultural. Puerto frontal de la cultura frontal al Distrito comercial. Fuente: <http://www.adac.ae/english/> Consultada el 07/08/2019.

En un extremo está la parte habitacional reservada viviendas de alto lujo, el otro extremo la franja hotelera con hoteles se puede llegar en yate o automóvil; al interior de la isla con diseños internacionales y contemporáneos este sector se abre el mundo como un punto de interpelación en el diseño arquitectónico.

⁹⁴El significado de la figura es la forma de un triángulo equilátero por ser la figura perfecta y poseer el centro de equilibrio en el centro que tendrá la isla que desarrollaría en el futuro.

La intención de la creación de la Isla o deseo de la interpelación entre el diseño y su realización era buscar la inclusión de la cultura emiratí en la universalidad del mundo contemporáneo, y a su vez la exhibición de poder comercial de los emiratos en una ciudad contemporánea.

En la actualidad el príncipe heredero del legado ha llevado el proyecto Saadiyat a ser uno de los principales polos de desarrollo económico y destinos turístico del planeta, donde algunos de los recintos culturales serán: el Louvre como representante de las culturas del mundo, otro serán el Museo Nacional Zayed de Foster, representando la cultura emiratí, el museo Marítimo de Tadao Ando, el Centro de las Artes y Ópera de Abu Dabi de Zaha Hadid y el Museo Guggenheim de Frank Gehry.

Esta zona cultural es inspirada en la Isla de los Museos de Berlín, en Alemania como un pliegue cultural es concebido como un monumento y homenaje a las culturas del mundo, con un conjunto de lugares dentro del Distrito Cultural de la Isla de Sadiyat donde se exhibirá la historia, la cultura y, desde luego transformación social y económica de los Emiratos. Es un punto medio entre la cultura emiratí del nuevo siglo y el resto del mundo, ya que debido a la expansión de la economía del emirato es necesario crear zonas nuevas para la vivienda de gente que vaya a vivir en el emirato y para el turismo.

En la visita realizada en el año 2014 al conjunto Manarat Al Sadiyat al Centro de Arte y Cultura Contemporáneos en su interior se pudo observar la presentación de este recinto dedicado a la cultura, su posición en la isla, así como los audios y entrevistas que se presentan como parte del *Dossier* del Proyecto.

En este conjunto existe en una sala especial dedicada a la obra urbano-arquitectónica de la Ciudad de Abu Dabi, en especial la de la isla de la cultura donde se observan los planos urbanos y las maquetas, así como una presentación en realidad aumentada del proyecto que la ciudad alcanzará.

La franja de la cultura ofrece la inclusión e intercambio universal, se diseñan espacios contemporáneos de exhibición.

En esta isla se da apertura al mundo occidental como mediación y tolerancia entre las costumbres ya que las personas no son tan conservadoras de las leyes musulmanas que rigen en toda la demás parte de la ciudad, pues es un punto medio donde la interpelación da como resultado la posibilidad de conocer lo mejor de ambos mundos dentro de un ambiente de respeto y sobre todo de intercambio cultural.

Arquitectónicamente se ha logrado combinar una serie de formas contemporáneas, muy eficaz con elementos de la hospitalidad y el diseño árabe-musulmán por medio de la textualidad, y con sus tradicionales espacialidades y significaciones que permiten percibir culturalmente el lugar donde se ubica.

Cabe destacar que cada espacialidad tiene algo específico y significativo relativo a la cultura que siempre deja esa sensación de enigma en el espaciamento, pero con la permeabilidad de las otras partes del mundo, lo que permite que los usuarios de los servicios se sientan identificados e interioricen y acepten el diseño musulmán contemporáneo.

La ciudad entera entonces se convierte en un *espacio contemporáneo de exhibición*, que a su vez en sus componentes y elementos en cada uno presenta una multiplicidad sin uno, según el ángulo que se busque. Ya sea demostrar poderío económico, tecnológico, cultural, etc. que son las premisas para la construcción de este magno proyecto.

5.4 El Conjunto del Louvre de Abu Dabi

*"No me gusta la arquitectura del futuro. Me gusta la arquitectura de hoy.
La modernidad es siempre una sucesión de instantes".*

Jean Nouvel

Este proyecto es encargado por el Shake Sayeed al prestigiado arquitecto Jean Nouvel que ya había elaborado trabajos previos para los Emiratos Árabes antes en París en el Instituto del Mundo Árabe con el cual se ganó prestigiosos premios por su innovación y gran capacidad en el manejo de la luz al interior, por medio de obturadores, captando esa enigmática que poseen las edificaciones de la cultura emiratí y árabes.

De ahí la importancia del proyecto que da origen al Louvre de Abu Dabi, además de tener requerimiento de proponer una obra artística que sea representativa de una época (la temporalidad) y la inserción de los Emiratos Árabes Unidos al mundo contemporáneo (un acontecimiento cultural).

Colabora con la proyección y construcción del plan maestro y urbano de la nueva ciudad en 2005. Dentro del plan maestro se busca un punto de ubicación que lo conforme el conjunto como un hito en un punto central de Asia como centro cultural del mundo actual.

La interpelación se da en este caso entre los requerimientos del cliente que busca una obra que sea característica de la región, que será representativa del avance científico del mundo emiratí, y que rescate la tradición de los pueblos establecidos y nómadas del desierto de los emiratos, esto más la característica de provocar que los visitantes de todo el planeta y diversas culturas, no se sientan alejados del diseño, pues este deber ser un catalizados entre las culturas para crear pliegues culturales a manera de puntos de unión. (Figura 121)



Figura 121. Banner de bienvenida en folletos y los carteles promocionales⁹⁵. Folletos del Centro de Arte y Cultura Contemporáneos Manarat Al Sadiyat. Foto César Herrera. 2014

El arquitecto prefiere separar el conjunto de la Isla, rompiendo con la inmediatez de la ciudad turística mediante el uso de la teoría escénica y las perspectivas de la teoría de cine que son utilizadas para crear un conjunto de componentes (edificios) que tienen un contacto íntimo y directo con el agua provoca que el emplazamiento de los volúmenes de la sensación de estar flotando en el mar. Aquí encontramos la significaciones y relación que tiene la cultura emiratí con el mar y la navegación en un representativo del diseño arquitectónico de la actualidad.

⁹⁵ En alfabeto latino en idioma español de izquierda a derecha se lee Louvre Abu Dabi, del lado opuesto de derecha a izquierda en alfabeto árabe se lee lo mismo. Demostrando una contraposición en las diferentes formas de escritura del mismo lugar, haciendo un manejo de la interpelación como un equilibrio en el Diseño Gráfico.

Con esto crea una serie de perspectivas a nivel urbano que permiten crear una atmosfera particular con los factores socio culturales y crear un ambiente casi teatral por medio de la masividad del volumen principal que es una cubierta que cubre gran parte del conjunto, y los volúmenes de diversas alturas salen en los laterales conformado un conjunto de pequeños emplazamientos.



Figura 122. Perspectiva aérea del conjunto de la Isla Sadiyat, Sección cultural. 2007. Fuente: <http://www.adac.ae/english/> Consultada el 07/08/2019.

El conjunto infinito dentro de la textualidad de la obra arquitectónica se encuentra en una isla artificial dentro de otra isla, haciendo referencia a esa multiplicidad infinita de una sucesión matemática. Se elige paisajismo representando un microcosmos de las diferentes condiciones encontradas en la región, desde el oasis a la duna, del estanque al archipiélago, cada capa exponiendo sus características y reforzando el carácter de “isla dentro de la isla”, mostrando entonces la multiplicidad de multiplicidades. Esta multiplicidad se hace múltiple a su vez dentro del mismo conjunto son varias islas en los compuestos (las edificaciones) con su característica de ser particulares, pero esta misma es la que les permite provocar esta multiplicidad sin uno.



Figura 123. Figura 122. Lámina de presentación planta de Conjunto del Louvre Abu Dabi. Jean Nouvel. 2007. Fuente: Imagen del Centro Manarat Al Saadiyat, Sala de presentación Isla Saadiyat. Abu Dabi. Foto: Cesar Herrera, 02/2014.

El conjunto del espacio de exhibición, y cada edificación con su respectivo infinito interior en el tema que exhibe, tiene su limitante perfectamente demarcada en el mar, que es el que ofrece las fronteras y límites del conjunto espacial.

Desde la concepción el conjunto una interrelación de compuestos que suman entre ellos espacialidades internas de compuestos que conforman un espacio múltiple. Esto porque permite que cada compuesto pertenezca al conjunto en su individualidad, haciendo en suma uno de mayor potencia que genera mas espacialidades en su propio interior.

En cuanto la relación con la proyección y las técnicas cinematográficas, que la expresa, conoce y aplica en sus proyectos desde hace más de 30 años el propio Nouvel, que dice “me comparo con un director cinematográfico”, ya que describe sus proyectos por medio de la narración de guiones, esto es una descripción literaria de las acciones de los personajes o en este caso de los usuarios y habitantes del proyecto arquitectónico que narra movimientos, trayectorias y acciones a realizar. Cortando en instantes las acciones como vimos en el capítulo tres logra hacer cortes en el pensamiento por medio de imágenes movimiento en una ubicación determinada en el espacio, este aparente centro lo interpretamos como parte de ese lenguaje de relaciones conceptuales. Esto porque busca perdurar momentos en la mente de los visitantes de sus obras, por medio de la creación de imágenes tiempo.

Por medio de la superposición de los mise en cadre para los espacios generales y mise scen para los espacios que son más particulares, logra que los vestíbulos que sirve de unión entre los volúmenes se conviertan en sucesiones de imágenes seductoras que forman una historia en espacial en el pensamiento del habitador, provocado la sensación del ir del general al particular adelantando al sujeto en la historia del que él es el protagonista porque es personal la percepción.

Del manejo de los sentidos por medio de trayectorias haciendo combinaciones y duplas obtiene una sensación espacial, contraria a la que los sentidos perciben en una primera intensión. Todo esto para llegar a la *imagen-tiempo* como base de la proyección a la *imagen-cristal*, como principal objetivo.

Respecto a uso el hecho de no dar una función diferente a cada área del inmueble es una intención de Nouvel presente en muchas de sus obras y que contradice la idea de la Arquitectura Moderna de dar a cada parte un uso distinto, creando una particularidad en si misma que es lo que en el capítulo uno llamamos compuesto. Se busca entonces presentar una visión de cómo eran los asentamientos en otras épocas y como se puede innovar aprendiendo de ellos y su arquitectura original. En un trazado apartemente de imitación intercelular el arquitecto busca esas conexiones con las áreas de investigación exhibición del museo, y desde luego los puntos de descanso y venta que son los que sostendrán este proyecto.

Los edificios de Nouvel son conocidos por la importancia que concede a los juegos de luces y sombras, provoca jerarquías y enmarca con diversos montajes en las visuales en un mismo espacio, estos atribuidos a sus proyecciones con cambios de plano y elevaciones para obtener otras perspectivas visuales dentro de sus trayectorias y recorridos resultado de las teorías de cine. Realiza encuadres cinematográficos en la profundidad de campo visual, por medio del montaje del contexto urbano y natural que rodea a cada obra.

Por tanto, el proyecto contiene su propio carácter simbólico, de convertirse en el objeto de objetos de la exhibición museo y la pieza principal será en sí el espacio y la textualidad arquitectónica que este ofrece.

Además de ser un punto de atracción por la representación del Louvre de París, esta propuesta espacial en si ofrece una experiencia vivida, sentida, y pensada en sí mismo como objeto de diseño, que a su vez contiene otros objetos nuevamente siendo una multiplicidad de multiplicidades y que por su infinidad de contenido puede ser llamado una multiplicidad sin uno.

Para describir mejor las principales áreas propongo dividirlo en los siguientes subtemas:

- La cubierta como un significante universal
- Las estructuras volumétricas
- El la experiencia y el espacio-tiempo
- información técnica
- Las características como Espacio múltiple

5.4.1 La cubierta como un significante universal

Uno de los principales retos que se tenían era encontrar significaciones universales, esto por medio de la interpelación entre el diseño y las necesidades del cliente, a su vez que dentro de este proyecto se creara un lugar de identificación para los visitantes, entonces dentro de la extensión y el lugar se habría de contar el punto medio para lograr un equilibrio donde los visitantes se ubicaran en una espacialidad actual, que favorezca sus experiencias de vida transformadas en vivencias en instantes, cree acontecimientos y eventos logrando así que se conviertan en habitantes del lugar.

Se planteó que los visitantes provenientes de todo el mundo, diferentes religiones y culturas tuviesen una espacialidad que pueda ser referente común en ellos; un fenómeno natural que aporte una situación de ubicación física y geográfica que deberá de pertenecer a todos los seres humanos y todas las culturas.

En esta relación con la naturaleza se buscó un referente común entre la mayoría de los seres vivos y en particular los humanos, se encontró que todos habitan (viven) bajo el mismo cielo, con iluminación solar por el día y las estrellas por la noche.

Se toma la “techo” natural que ha cubierto a todas las culturas y las ha maravillado a lo largo de toda la historia desde el hombre prehistórico: la bóveda celeste. Por tanto, el techo es una multiplicidad sin uno desde su concepción.



Figura 124. Centro de la Gran Nube de Magallanes, cúmulo globular NGC 1898. Fuente: <https://www.nasa.gov/image-feature/goddard/2018/hubble-spies-glittering-star-cluster-in-nearby-galaxy>. Crédito de la imagen: ESA / Hubble y NASA. Consultada 29/04/2020.

Con sus dos variantes de día y de noche, con este significado y su aportación al diseño del sitio busca que todos los visitantes sean atravesados en su realidad, por este concepto astronómico, que ahora servirá de techumbre para albergar a las culturas del pasado, del presente y del futuro.

Estos *contenidos espaciales* (Rubiera, 1988, p. 21) son los espaciamentos dentro de la arquitectura árabe-musulmana, son lugares donde los vacíos espaciales y los contenidos semánticos integran un proceso de unidad de la textualidad que va dirigido a todos los sentidos para generar atmósferas diferenciadas dentro de un mismo lugar propiciando una textualidad única del sitio.

Estos contenidos se dan por lo regular en este tipo de arquitectura en *duplas* (vista-luz, olfato-olor, oído-sonido, tacto-textura.), expresadas en pares de secuencias que hacen del espacio interno y el externo una concepción sensorial polivalente.

En este sentido, el arquitecto dice imaginar un recorrido mental interno en su proyección, crear una espacio-temporalidad y juntar el día y la noche en un mismo sitio un pliegue temporal que una esa vivencia. Como parte del manejo de las duplas se investiga como crear un techo que sea que en si ya posee una multiplicidad, pero ahora con otro significante la de las características del sitio.

Se busca crear la esencia de un lugar creando una tensión entre el exterior y el interior, para provocar atmósferas que son percibidas y que generan un espaciamento mental entre los diferentes locales conjuntándolos en un mismo lugar. El manejo de las duplas, taciturnismo a unos y aplicando mutismo a otros dependiendo como se quiera jerarquizar.

En la búsqueda del detonador del acto creativo para la creación de una espacialidad, el arquitecto Nouvel realiza viajes y excursiones al sitio y se encuentra con una de las maravillas de la naturaleza: el oasis y el significado dentro de la cultura emiratí, en el descubre que la significación de este es una fuente de vida y de posibilidades, ya que dentro del mundo del comercio en él se ofrece la posibilidad beber agua, alimentarse y recobrar fuerzas, para continuar en el viaje por el desierto hasta llegar al siguiente punto de comercio.

Pensando en abstraer la idea busca identifica cual es una de las experiencias que ofrece este sitio, tanto perceptual y emotivamente, lo encuentra en el relajamiento de una persona debajo del entramado de las palmeras datileras, las líneas de sombra que se generan y con los haces de luz que se filtran por medio de las sutiles hojas otorgando una sombra aparentemente techada y mitigando la luz solar.

En ello van implícito el instante de la sensación y cambio a la relajación, el acontecimiento de perdurar la vida y reflexionar ante el medio, el evento de percatarse de la relación espacio-tiempo que tiene con el entorno y a su vez la inmanencia de situarse en u presente con miras al futuro. (figura 124). Se rescata las sensaciones en esta imagen tiempo, para hacerla una imagen cristal de la siguiente forma: con la estructura que será la cubierta de las áreas abiertas, y que contenga lo que el arquitecto denominó lluvia de luz, recordando las famosas duplas de la arquitectura árabe-musulmana.



Figura 125. Oasis Al Ain patrimonio mundial de la UNESCO. Abu Dabi

Fuente: <https://www.timeoutabudhabi.com/things-to-do/404751-two-free-things-to-do-in-abu-dhabi-today-visit-oasis-hit-beach> Consultada el 12/11/2019.

La proyección de la cúpula fue diseñada como una mega estructura se conforman más de 5 sub cubiertas tomadas del octágono y el *triángulo equilátero*, da origen a la *tesela* trazo base de esta figura, el número 8 que representa el infinito en diversas culturas, desde el trazo continuo que no tiene fin, recordando la banda de Moebius. Esta es la representación del espacio tiempo que da origen a la creación de la textualidad espacial que cubrirá el conjunto como un conjunto espacial infinito (recordando que el tiempo y el espacio son curvo como se vio en el primer capítulo) rotadas en cada capa superior tomando como referencia los vértices de los triángulos equiláteros en la superposición de planos geometrizada y de efecto caleidoscópico. Figura 126.

Las nervaduras son las líneas compuestas que se obtuvieron en la composición original, de esta manera se construían en módulos las piezas de la cúpula y se armaron en sitio. Figura 127. En el cuerpo medio se tendrá una estructura base que sea el sostén de todo el claro libre de 84 metros de longitud en entre los 4 diferentes apoyos que serán los cuerpos de los edificios internos. Figura 128.

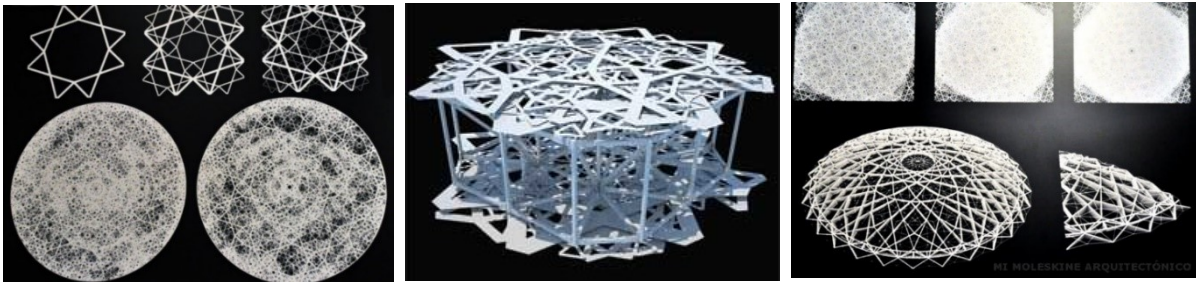


Figura 126. Izquierda. Imagen de la figura base octagonal y triángulo equiláteros para la conformación de la tesela, en medio módulo constructivo.

Figura 127 En medio. Detalle constructivo Tipo. Para el armado de la cúpula exterior

Figura 128. Derecha. Imagen de las nervaduras de la cúpula.

Fuente: Centro Manarat Al Sadiyat. Planos y Láminas de presentación del Proyecto. Sala de presentación Urbana de la Isla de Sadiyat. Abu Dabi. Foto César Herrera 2014.

Ya armados y colocados los módulos éstos contienen filtros que eliminan la luz ultravioleta pero su capacidad filtrante nanométrica la condensa la luz resultante, a manera de que este haz de luz proporcione rayos cortantes y se transforme en efectos solares exaltados que varían a lo largo del día. Con el movimiento de rotación que genera la variación de horas en el día los rayos provocan un efecto de movimiento interno en la espacialidad interior.

La cúpula es proyectada en una red de diversos patrones entrelazados, que dan como resultado una superficie translúcida que filtra la luz exterior. Esto provoca que la luz partida en múltiples haces entren al espacio atravesando el entramado de las estructuras, al espacio parcialmente techado cerrado y sombreado, lo que otorga un carácter de luminoso mágico, que ingresa al espacio.

Se provoca una confrontación del individuo con el interior- exterior que le recuerda su posicionamiento haciéndolo consciente del momento que vive por medio de la luminosidad que cambia, los filtros condensan la luz manera de haces directos que tienen una posición y cuando ha pasado tiempo y miramos el espacio los rayos han cambiado la inclinación y tienen otra posición.

Entonces se obtienen diferentes visuales de la misma espacialidad que dejamos hace unos minutos. Por tanto, el espacio va transformándose minuto a minuto de acuerdo con la posición de los rayos y ofreciendo diferentes experiencias e ideas de acuerdo con la hora que se visite

Con este efecto solar, se pone en evidencia el tiempo que uno espera o transita en los vestíbulos interiores, aportando una *experiencia espacio-temporal* en el visitante seduciéndolo y provocándole el querer ver más. Esto mentalmente nos sitúa en un lugar, se sitúa en el momento del presente en el tiempo-espacio, haciendo consciente al visitante de una situación de vida, la posición que juega dentro del espacio en su propia experiencia, entonces se ofrece al visitante una experiencia: sentida, pensada y vivida por medio de la búsqueda *imagen-cristal*.

El efecto de esta *lluvia de luz* como lo llamó el Arquitecto Nouvel, aporta un misticismo al espacio, recogiendo la sensación de la sombra bajo un oasis de palmeras o los elaborados juegos de luz por medio de duplas. Estas son las que se experimentan en la Mezquita de Córdoba, o en Santa Sofía en Estambul. Así se rescata las principales aportaciones del manejo del *interior-exterior* en este tipo de arquitectura.

“Cuando hago un edificio, me imagino que paseo por él y que quiero un plano con luz o con sombra”; algo que él vincula a la memoria los escritos teóricos, directamente a la creación de imágenes y concretamente a la imagen cristal” (Nouvel. J)⁹⁶



Figura 129. Perspectiva interior de un vestíbulo y entre calle del proyecto Louvre. Fuente: Centro Manarat Al Saadiyat. Sala de presentación Urbana de la Isla de Saadiyat. Abu Dabi. Foto César Herrera 2014.

⁹⁶ Jean Nouvel. Video de presentación del proyecto. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=gVKP9k7sqOY&t=53s> Consultado el 03/09/2018

La cúpula además de frenar los rayos solares y provocar manejos de luz y de sombra, tiene la tarea específica de dar origen a una espacialidad abierta semi techada, que provoque un microclima dentro del *interior* del *lugar*, así los habitantes en los vestíbulos interiores pueden estar en áreas parcialmente sombreadas mitigar el calor, por la composición de los volúmenes internos.

El resultado traducido al diseño considerando la significación: es una cúpula de paramétrico y biofílico para crear una cubierta que proteja del sol al conjunto, además de ser un referente una techumbre que todos los seres humanos tienen en común, pues en la mayoría de las culturas la cúpula es símbolo de la abstracción y techo de la naturaleza, por medio de la búsqueda de las significaciones la y relación con el entorno.

Es un elemento que contiene los conceptos del espacio múltiple y facilita la creación de espacialidades múltiples en su interior.



Figura 130. Vista de la Construcción de la cúpula. Ave. Saadiyat. Centro de las Artes Isla Saadiyat. Foto: César Herrera 02/2014

5.4.2 Las estructuras volumétricas internas

La planta arquitectónica del Louvre se sitúa en varios niveles, se destaca que gran parte del recinto está debajo del agua para proteger las instalaciones, principalmente las zonas de conservación e investigación, las zonas de exhibición y públicas se encuentran en el nivel de acceso que está sobre el nivel del mar.

La propuesta es crear un espacio que sea atractivo para todos los visitantes, por lo que se propone rescatar la arquitectura de los pueblos emiratíes con construcciones volumétricas de trazo urbano irregular, pero con plantas ortogonales con fachadas en vértice a las orientaciones poniente y oriente.

Una calle intermedia es la que sería el eje con mayor jerarquía, los bordes de este y los demás volúmenes se sitúan de manera irregular para quienes se adentren en las salas.

El entramado a la planta arquitectónica es basado en las formas que solían ser las pequeñas ciudades emiratíes en el pasado, donde solo unos cuantos viajeros y conocedores de la zona podían dar cita de ellas, esto por seguridad de la misma ciudad y por el tránsito de comercio, que permita que el visitante circule por sus pasillos y se deje seducir e impactar por la escala de los volúmenes que van apareciendo, unos más altos que otros, otros aligerados como una gran vitrina.

La idea es la sensación de una gruta del desierto pedregoso, que por medio de la seducción nos lleve a querer llegar al fondo, como un vestigio en medio del desierto que deja entrever sus tesoros.

La disposición de los ambientes y el patrón espacial del recinto de carácter de la trama urbana árabe-musulmán medieval, retomando espacios como el *souq* (el mercado), con su eje único y la discontinua sucesión de plazuelas y edificaciones, no es caótica, sino que se rige a través de la superposición de dos tramas opuestas que permiten crear esta notoria diferenciación en el ordenamiento y entropía. generando resquicios y ofreciendo múltiples sensaciones al visitante, figura 131. “El principio es que siga siendo un museo que pertenezca a la geografía, la cultura y la identidad del país” (Nouvel. J)⁹⁷.

No son de traza completamente perpendicular en ocasión los trazos ligeramente oblicuos que generan patios internos al interior. Figura 130.

⁹⁷Palabras de inauguración del arquitecto Jean Nouvel, en entrevista del periódico New York Times <https://www.nytimes.com/es/2017/11/11/espanol/cultura/museo-louvre-abu-dabi-diplomacia.html>
Fecha 17/11/2017



Figura 131. Planta de distribución. Museo de Louvre Abu Dabi. Jean Nouvel. 2007. Sala de presentación Urbana de la Isla de Saadiyat. Abu Dabi. Foto: César Herrera 02/ 2014.

Los muros limitan la entrada de luz y sobre todo del calor, recordando los quiebres de la arquitectura de estas zonas de calor y que se aprovechan para generar calles estrechas con quiebres en volúmenes salientes para provocar sombras (como se describió en el capítulo dos) entre los propios volúmenes y que el viento que sopla al interior se pierda temperatura y así generar sensaciones de frescura y con esto provocando confort

Con esto se transforma la idea clásica de ser un museo estático de sito a una ciudad pequeña que está organizada bajo su propio orden entrópico como lo es cada emirato; no es totalmente ortogonal, ni lineal, por el contrario surgen diversos pasadizos y rincones que llevan a vestibulaciones con fuentes para que explorar y permiten crear experiencias en cada rincón.



Figura 132. Planta de Acceso y fachada de acceso de Louvre Abu Dabi. Jean Nouvel. 2007. Sala de presentación Urbana de la Isla de Saadiyat. Abu Dabi. Foto César Herrera 02/2014.

Desde la llegada con el volumen principal de remate visual en un gran montaje, al vestíbulo techado por la gran bóveda y el recorrido por la calle Intermedia que hace

un quiebre para rematar al muelle con el cambio de nivel provocan una perspectiva de visual que genera movimiento y el impacto se refiere a cada instante que se transita por él. Otra forma de llegar reservada a eventos espaciales es llegar por el este muelle en sentido contrario con lo cual se tiene otra forma de apreciar el interior del vestíbulo. El juego de volúmenes a diferentes alturas provoca una variación visual con el uso de montajes y encuadres cinematográficos, y grandes contraposiciones que rodea un ágora, coronada a todo lo ancho y largo por una gran cúpula que semeja los entramados y las teselas de los palacios de la arquitectura árabe musulmana, se utiliza el techo como una perspectiva diferente que envuelve a todo el conjunto. Figura 132.



Figura 133. Vista interior del vestíbulo.

Fuente: <https://www.admexico.mx/arquitectura/articulos/louvre-abu-dabi-museo-coleccion-arte-cultura-diseno-arquitectura/1260> Foto: *TDIC*, *Design: Ateliers Jean Nouvel* Consultado el 21/29/04/2020

Es un espacio que no solo es pensado con apertura, sino que está abierto a cualquier tipo de evolución espacial requerida y exhibición que ser requiera montar, ya que tiene esa multiplicidad de multiplicidades. Los principales enclaves son las salas de exhibición, los cúmulos de servicios.

El juego de volúmenes de las salas y los diferentes edificios uno más altos que otros con puntos estratégicos el pasillo que es un gran vestíbulo relacionado con los remates visuales proponen esa transitividad, que al recorrerse y genera movimiento visual en el espectador cambian a parecer de tamaño por la proporción que guardan, el uso de mise en cadre, y mise en scen está presente, cada espacio está

pensado en ser un pequeño escenario para que el visitante desarrolle su propia historia.

Es una sucesión de momentos y esto se experimenta con los haces de luz que cortan a lo largo de las trayectorias, en el que rebotan en los muros o pisos, a cada momento cambiantes por ser la trayectoria del sol este efecto nunca es el mismo, a cada instante, a cada momento se producen acontecimientos mentales ya que el haz de luz se movió, esto lo registra el pensamiento y nos genera un impacto.

El manejo volumétrico sumado a los cortes de tiempo que provocan los efectos solares debajo de la cúpula nos hace entrar en un manejo perceptual emocional que permite que el visitante tenga una experiencia única en la vida.

Las salas convertidas en fachadas exhibidoras de su contenido, pero todo como un gran enigma perteneciente a este gran mercado, él logra atraer la magia del mercado a este interior transformado en espacio contemporáneo de exhibición ya que si tomamos en cuenta que un mercado es un lugar donde se van a comprar diversas cosas objetos y mercancías de otros lugares su principio es la exhibición. Lo que el arquitecto rescata es este misticismo del mercado árabe y la exaltación de los sentidos por medio de sus componentes. Tanto de día como de noche en los días de luna llena y recordando las noches árabes en la literatura se organizan no solo exhibiciones, eventos, conciertos, pasarelas, pues el gran espacio está hecho para poder usarse en una diversidad de usos, actividades considerando la apertura con la que fue diseñado.



Figura 134. Vista interior del vestíbulo. Concierto de la Sinfónica. Fuente: <https://abudhabiculture.ae/en/experience/museums/louvre-abu-dhabi/copy-of-louvre-abu-dhabi> Consultada el 29/04/2020.

Las salas de exhibición al interior son que contiene las diferentes colecciones, los lugares con este fenómeno espacial tienen la característica de ser heterotópicos y heterocrónicos ya que cuentan con la posibilidad de exhibir diferentes temas y en diferentes épocas perteneciendo a un mismo conjunto ya sea físico o de pensamiento. Posen la capacidad de transportarnos a otros lugares partiendo del mismo sitio, así como transportarnos en el tiempo a otras épocas o temporalidades es lo que lo hace extraordinario y fascinante.

Estos espacios que puede ser transformado en uso, significación y temporalidad como fenómeno del acto humano bajo circunstancias o eventos relacionadas a la vida y pensamiento. Esto se genera en el entorno por los acontecimientos que no suelen ser cotidianos, en las acciones culturalmente moldeadas.

Dentro de las salas de este edificio contemporáneo de exhibición encontramos que la realidad aumentada, y la tecnología son componentes ineludibles, así como la transmisión de datos a dispositivos personales que permita llevarse de manera personalizada dicha experiencia; entonces el espacio contemporáneo de exhibición ya no es un lugar estático al que se tiene acceder por medios personales, ahora se convierte en un lugar al que se puede acceder en cual quiere momento vía los dispositivos como teléfonos móviles respondiendo a las a las nuevas tecnologías.

La realidad aumentada y las tecnologías digitales provocan entonces colocarnos en una espacialidad, pero a la vez en una imagen inmensa de otra exhibición de la colección de la propia exhibición. Esto dentro de un *lugar* y en instantes por el proceso mental nos arroja la propia percepción.

De ahí que los principales *enclaves* son las salas de exhibición que se encontrarán conformadas como subconjuntos agrupándose por temas, con conexiones entre ellas por medio de trayectorias con cambios de planos por medio de los volúmenes de diferentes escalas.

Estas tienen la característica que después de un recorrido interno ofrecen remates a visuales del exterior en planos frontales, laterales y superiores, ya que algunas cuentan con la posibilidad de transfor y adecuar su altura para tener mayor espacio interno, así como aperturas en los techos para poder observar la gran bóveda.

La mayoría de los volúmenes conformado creando una secuencia, pero en algunos casos el remate es a una porción de mar que refleja los rayos solares al interior, esto viene de recrear la importancia del agua como elemento fundamental en la cultura árabe-musulmana.

El agua como fuente de vida. El manejo del agua su efecto acústico y visual permiten en el espectador tener la sensación del oasis en medio del desierto. Destacan tres manejos del agua:

- a) En quietud en espejos de agua.
- b) En movimiento de ligeras olas del mar con su respectiva marea.
- c) En movimiento abrupto salpicando en las fuentes.

Las posiciones de los edificios tienen la intención de que el aire circule internamente que por convección tiende a subir y genera corrientes internas entre los edificios, esto con las fuentes y entradas de agua provoca una sensación de frescura que solo se puede percibir en el interior del conjunto. Pues es un manejo del entorno que es muy agrestes bajo el sol y el calor y al interior de este emplazamiento no se requiere aire acondicionado, este está reservado al interior de las salas.

“Esta micro- ciudad requiere un microclima que dé al visitante la sensación de ingresar a un mundo diferente. El edificio es cubierto por una gran cúpula, una forma común a todas las civilizaciones. El domo es hecho de una red de patrones diferentes entrelazados sobre un techo translúcido, lo que permite el paso de una mágica luz, tal como la mejor tradición de la arquitectura árabe. El agua juega un papel crucial, tanto en reflejar cada parte del edificio como en crear un Psique, y crear, con un poco de ayuda del viento, un microclima comfortable.”⁹⁸

El juego volumen de los emplazamientos, el manejo de las texturas sumado a los efectos de luz genera una serie de experiencias que el visitante puede experimentar en este conjunto techado pero abierto y que es parte de la creación del concepto de espacio múltiple que permite la multiplicad de espacialidades y usos dentro de un mismo concepto.

⁹⁸ Jean Nouvel. Video de presentación del proyecto. Consultado el 03/09/2018



Figura 135. Fachada de acceso via mar. Jean Nouvel. 2007. Sala de presentación Urbana de la Isla de Sadiyath. Abu Dabi. Foto César Herrera 02/2014.

5.4.3 La experiencia y el espacio-tiempo

“En el cine entendido como el séptimo arte vienen dados “sobre todo en el nivel de la relación, con la consciencia cinematográfica y la relación tiempo-imagen”
Jean Nouvel

El recorrido a través de las trayectorias entre la calle interna que generan los volúmenes y conforman las salas de exhibición, son enriquecidos y rematados por texturas, luces y esculturas, es importante mencionar que pensado a manera de una trayectoria en movimiento.

Los patios internos generan ese vacío necesario para detenerse a respirar y observar el entorno, en un acto de reconocimiento y seducción espacial, esta espacialidad dentro del espacio permite que la asimilación de la experiencia sea mayor.

El significado de los compuestos está lleno de elementos que permiten la expansión, los manejos de imágenes saturan a los sentidos. La conformación de planos en contraposición, la simpleza y el uso epígrafe de las mecatas en su orientación de aprendizaje. Se representa en los trazos la estructura de la cúpula, la geometría de las teselas árabes, y el infinito estelar por medio de los haces de luz filtrada al interior se convierte en un punto medio entre la tierra y el cielo.

Estos espacios y su conformación son realizados para aportar remates visuales jerarquizados en la contraposición de los colores blancos de las paredes con los elementos en tonos oscuros.

El magistral manejo de la iluminación se hacen evidente el uso de técnicas de escénicas y cinematográfica, lo que genera una textualidad muy particular pues es una forma de contar una historia, de las historias o un recorrido por un espacio de exhibición de diferentes culturas.

Las penumbras encuadradas en luz para jerarquizar las obras y las acciones de los visitantes, es un montaje para que el sujeto sea el protagonista de su propia experiencia. La luz es tratada como una lluvia en constante movimiento que ilumina el espacio tiempo del visitante.

Si el tiempo es la experiencia que tenemos por medio de los instantes de vida, este recorrido es una temporalidad que permite experimentar esa experiencia sensorial del estar, transitar y encontrar una parte interna de asombro. Y esto se da por medio de esa la relación que generamos y tenemos con los objetos, e ideas a la que llamamos espacio.

Este acontecimiento que se da en un lugar es un espacio múltiple en toda la extensión, pues la multidireccionalidad de la relación con cada compuesto del conjunto espacio-temporal se afianza a cada minuto que se percibe por el simple hecho de estar ahí.

Es una experiencia que la imagen cristal otorga en el pensamiento, que perdura y se hace única, y la forma de superarla es provocando otra de igual potencia sobre la ya existente. Ahí está la multiplicidad de multiplicidades.

Esta percepción provoca que la textualidad espacial sea única, el sitio una vez recorrido por el visitante se vuelve un lugar. A pesar de tener muchas significaciones no le son ajenas al visitante, pues la vivencia de recordar y descubrir por medio de impactos a cada instante que el visitador cambia de posición en el espacio genera que se convierta en un acontecimiento el estar como sujeto en una ubicación, el yo aquí y ahora se hace evidente.

Este fenómeno está íntimamente ligado al concepto de *inmanencia* en una infinita inmersión del pensamiento que ofrece un espacio actual de lo que se esté buscando presentar. Esta representación nos hace estar dentro de un lugar y por el proceso mental estar fuera y dentro a la vez, creando así un referente espacial en nuestra

experiencia. Con el manejo de las duplas, en los op-signos y sono-signos hacen disfrutar en su máxima expresión espacial la experiencia habitable, un lugar para habitar dentro y fuera sujeto, en la más sutil y elevada dimensión del ser.

Para presentar la imagen recorro a la representación de los planos de Deleuze de pensamiento que es la teoría que se trató en los capítulos anteriores, con la conformación de la Línea de tiempo, la fundación espacial en y la creación espacial de por medio de los factores físicos, factores emocionales y factores psicológicos, sumado a la significación, y seducción, esto nos creara un lugar que en el pensamiento del sujeto estará provocando una relación con el espacio tiempo por medio de la inmanencia y aportando. Figura 136.

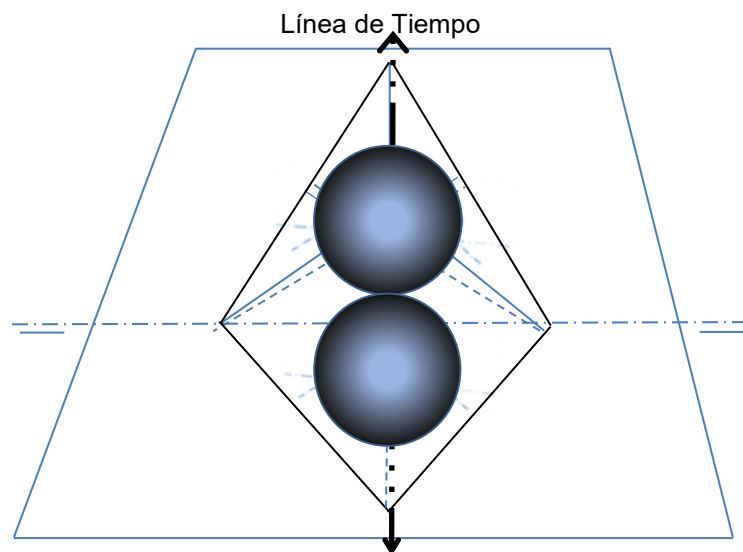


Figura 136. Representación de los planos de Deleuze conjuntando la Línea de tiempo, en la creación espacial por medio de los factores físicos, factores emocionales y factores psicológicos. Que en relación con el espacio tiempo provocan una imagen cristal e inmanencia en el pensamiento del sujeto. Elaboración propia. Elaboración propia.

Con ello se crea la relación espacio temporal que la arquitectura debería aportar para que el sujeto sea consciente de su presente.

La interpelación entre la obra buscada como un puente entre las culturas parte ahora de descentrar en si el espacio de exhibición y colocar al visitante como centro del movimiento en el espacio tiempo.

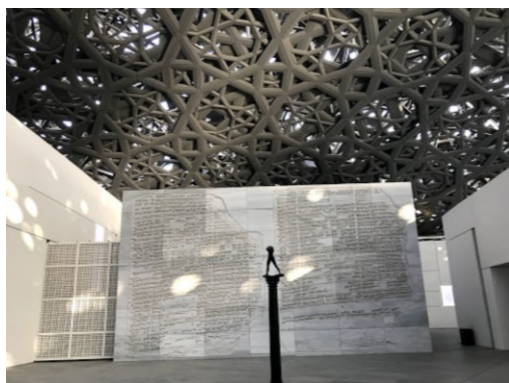


Figura 137. Vista interior de uno de los patios, el techo y las figuras que se observan en el como una multiplicidad de multiplicidades generan en el observador una secuencia infinita. Fuente: <https://abudhabiculture.ae/en/experience/museums/louvre-abu-dhabi/copy-of-louvre-abu-dhabi> Consultada 29/05/2020

Esta multiplicidad es la que genera una textualidad excepcional, la capacidad de percibir el tiempo por medio del cambio del espacio, de las imágenes que se consumen y generan otra nueva en palabras de Didi-Huberman.

Cada espacialidad es diferente minuto a minuto, nunca es la misma. Esto es un cambio constante de movimiento en el pensamiento. Ahí se conjugan el instante, el acontecimiento y por tanto se genera el evento, entonces la suma potencial de todo esto es obtener el lugar.

Todo el territorio es visto como un impulso para cuestionar un sentido, el tiempo. Del tiempo del habitador.

Estos compuestos del conjunto colocan al habitador de este lugar en un universo único, en la propuesta del espacio múltiple, que otorga esa capacidad que posee una multiplicidad, permite irse flexibilizando de manera ilimitada para resolver las necesidades de diversa índole dentro del diseño actual.

5.4.4 Datos generales

El proyecto se presenta en el año 2007, comienza su construcción en el 2008, y se inaugura el 17 de noviembre de 2017. Se proyecta en una superficie total de 24,200m² construidos. El conjunto de estructuras volumétricas que da cuerpo al complejo se cubre por una cúpula de 180 metros que abarca una parte del complejo, otra se encuentra por debajo del nivel del mar, y sus principales accesos son al público por tierra y ocasiones especiales por mar, los servicios por tierra.

Si bien parte de las necesidades de un espacio como éste son preservar, investigar y exhibir materiales, objetos y piezas del mundo; se plantea como un espacio de exhibición contemporáneo, de las culturas que se presentan como universales, incluyendo el arte de todas las épocas y regiones conocidas hasta la actualidad, y desde luego incluyendo el arte islámico.

Se dedican 6000 m² galerías dedicadas a exposiciones permanentes y 2000 m² para exposiciones temporales, esto es un tercio del área dedicada al proyecto, ya que el resto está dedicado a la investigación, guarda y preservación de colecciones propias del recinto.

Debido al tamaño y contenido programado de las galerías se abren en fases de acuerdo con las colecciones que se exhiban, que se conformarán de acuerdo con las colecciones que se vayan trasladando por préstamo del Louvre de París para permanecer por un tiempo de 6 a 12 meses en exhibición en esta ciudad. Otras en préstamo de intercambio cultural y/o renta sobre todo de algunos museos del mundo o de colecciones privadas. Esto porque debido a la crisis mundial los museos del mundo rentan las colecciones completas para poder obtener recursos y así continuar su labor.

Entonces tendremos salas que permanecen en el conjunto son especialidades múltiples que permitan la realización de múltiples eventos (conciertos, presentaciones, desfiles de moda etc.), o la curaduría correspondiente en el momento debido, por tanto, las salas en el proyecto son vistos enclaves.

Se exhibe importantes obras en la arqueología, las bellas artes y artes decorativas de todas las épocas históricas, así como presentaciones de materiales digitales, y realidad aumentada para aquellas culturas de las que no se posean de forma material sus piezas o que hayan sido destruidas pero reconstruidas virtualmente.

Este espacio no solo contempla la parte física sino la exhibición virtual de acuerdo con las tecnologías de la época actual, lo cual representa un gran reto pues se buscará impactar con la realidad aumentada en contra posición a la realidad física y conceptual del propio recinto.

Aquí aparece un problema, en esta era llamada de la comunicación o del *tiempo informático* (Waisman, 1995) los estímulos se presenta sin permanecer, sin alcanzar a pensarse o asimilarse en el pensamiento cuando ya está el siguiente, algo similar a lo tratado en la sucesión de imágenes, es propicia para generar impactos al espíritu, por tanto se espera que el espacio arquitectónico debe cumplir los siguientes premisas:

a) Una espacialidad que permita a los visitantes que se perciban en una relación espacial que les deje una serie de experiencias en la visita a esta obra arquitectónica, esto por medio de los sentidos y las significaciones por medio de la relación espacio-tiempo.

b) Proponer un espacio para contener piezas de gran importancia para la humanidad, de diversas culturas y que todas converjan en un mismo espacio, esto en sí ya es un espacio múltiple sin uno.

c) Ofrecer todas las características que se requieran para preservar, estudiar, investigar y exhibirlas.

d) Además de ser un lugar de exhibición y tener un grado muy alto de innovación tecnológica para que este punto se convierta en un punto atractivo para la ciudad y llegar a ser un hito atractivo por sí solo independientemente de lo que se exhiba para las personas quieran visitar este espacio.

f) El espacio debe ser un atractor urbano de escala mundial para propiciar el turismo, la cultura y la economía del Emirato.

Por tanto los elementos aquí expuestos colocan a este conjunto como un espacio múltiple ideal de la época actual.

La elección de esta obra arquitectónica fue realizada a partir de visitar varios lugares y por las características, el manejo del tiempo-espacio y el nivel de complejidad además de ser un referente e icono mundial de cultura y diseño arquitectónico contemporáneo fue el motivo para que se eligiera como un caso de estudio para ejemplificar el uso del espacio múltiple como herramienta en el diseño.

5.4.5 Las características como Espacio múltiple

En esta descripción del espacio contemporáneo de exhibición se destacan los siguientes puntos analizados en el desarrollo de la investigación, en este objeto arquitectónico se resaltan un diálogo de contraposiciones y el uso de la interpelación entre la obra obtenida y las expectativas que se planteaban:

-El manejo del espacio-tiempo en el diseño de una obra arquitectónica. El conjunto está diseñado para que a través de sus recorridos e impactos el sujeto sea participe de una experiencia, el verse incluido en una relación espaciotemporal y poder identificar los instantes por medio de los haces de luz. Estos instantes en suma se harán acontecimientos que trascenderán y por tanto abra identificación, fundando así un lugar. El espacio contemporáneo de exhibición Louvre Abu Dabi es un lugar que brinda relaciones del sujeto con su experiencia.

-Historia contada por la discursividad de algo concreto se va deconstruyendo de acuerdo con el instante y su contexto. Los instantes son lo que conforman un cumulo y que en su debida es la llamaremos acontecimiento, esto con la experiencia va generando el evento y ésta contada es la historia propia. En este recinto se deconstruyen los instantes por medio de las percepciones, y las significaciones, que van armando una historia propia. Cada visitante armara su propia experiencia a partir de una espacialidad como esta, si bien hay percepciones comunes esa es la multiplicidad sin uno que se persigue y que a partir de un compuesto se detonen los acontecimientos.

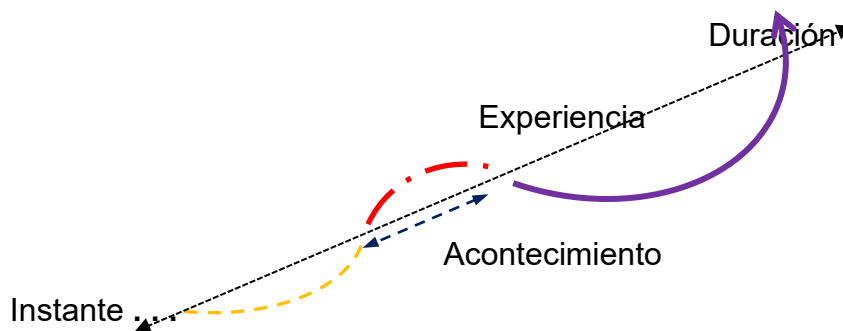


Figura 138. Componentes tiempo que forman experiencia llamada vida. Elaboración propia.

-Se percibe facilita la sensación del paso del tiempo por medio de los reflejos y haces de luz, la generación de experiencias espaciotemporales. Estas sensaciones sitúan al sujeto en su presente, ya que lo hacen percibir un movimiento sutil por medio de los haces de luz, lo cual no está acostumbrado a sentir y crea imágenes interiores que le provocan impacto pues lo confrontan con la naturaleza y el tiempo, y en el mejor de los casos una sensación traducida a una experiencia.

- El pliegue entre el arte occidental y oriental, se logra entablar un dialogo con una serie de significantes y significados para lograr una espacialidad en base a la arquitectura árabe-musulmana y que provoca un equilibrio ante las apreciaciones occidentales. El arte occidental y orientan encuentran un punto común que es el ser exhibido y mostrado al mundo.

Trabajando en un acto de inmanencia el territorio de la isla dentro de la isla, y el mar contenido, ante la visual en sus propias infinitudes. Con esto se da una multiplicidad de multiplicidades, ya que el origen del proyecto es la unión de las islas, a partir de la suma de ellas se busca la creación espacial de toda la ciudad, esto se refleja en la creación interna del conjunto y la suma de sus particularidades internas.

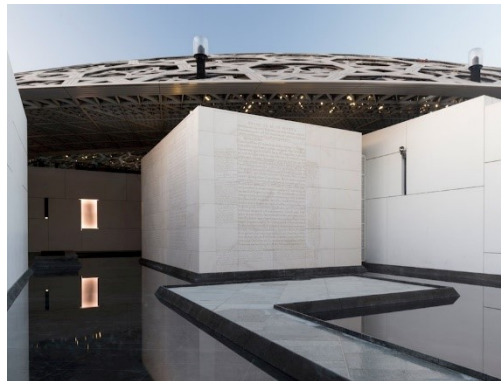


Figura 139. Vista de uno de los patios interiores con espejos de agua Fuente:
<https://abudhabiculture.ae/en/experience/museums/louvre-abu-dhabi/copy-of-louvre-abu-dhabi>
Consultada 29/04/2020

-La cubierta está diseñada para crear una sensación espacio tiempo y movimiento, el tiempo como concepto inmaterial al poder ver el movimiento de las sombras producidas por la cúpula se hace tiempo fluido, y se convierte en material, pues lo podemos sentir por medio de la experiencia infinita los haces de luz que se mueven al interior de esta atmósfera nos lo evidencia contraponiéndonos la imagen

movimiento-tiempo a nuestra percepción cotidiana con lo que logra provocar una imagen cristal.

-Volúmenes puros, perfilados, lisos contra el domo que es la imagen de una red aparentemente asimétrica. En contraposición o dupla, el cielo del conjunto es la cúpula completamente llena de relaciones geométricas y formas que generan una visual diferente a como vemos el cielo normalmente. Y los volúmenes por el contrario son lisos para generar mayor contraste, la gran protagonista de este conjunto es la cúpula.

-Diálogo de contraposiciones. Lo pesado contra lo ligero. Lo cerrado contra lo abierto. La masividad de los volúmenes que contrariamente parecen flotar en sobre el agua, la cúpula que parece pesada y recargada por las formas es multi perforada por lo que se contrapone y se hace ligera a la visión, esto sumado a las espacialidades que parecen estáticas, pero contienen movimiento por los haces de luz que las aligeran.

-El recinto es una pieza más. Se convierte en el objeto de objetos. El museo al tener tanto significantes y significaciones es un representativo de cómo se vive el espacio actual en esa región, por tanto, el propio museo es una pieza más de exhibición, de ahí que le llame al principio del capítulo un edificio contemporáneo de exhibición.

-Un oasis donde todo es posible, la ensoñación, la seducción el espacio, el movimiento. Se rescata la experiencia del espaciamento placentero, donde el ser se despliega, en los momentos donde el mismo puede experimentar experiencias por medio de la apertura.

-El mar dentro del museo, esta particularidad de jugar con el agua en conjunción con los volúmenes genera una dupla y contradicción pues con el clima de la región este sitio se convierte efectivamente en un oasis al interior del conjunto, ya que con a sobra de la cúpula en las zonas cubiertas se genera un micro clima que permite al visitante estar sin necesidad de introducir enfriadores o aires acondicionados. Es una propuesta que se equilibra con el medio y entabla dialogo. El límite del propio espacio es el mar, que a su vez entra en gran parte de la planta arquitectónica uniando el infinito con lo terrenal.

La luz exterior en conjunción con el interior, el sol de la región es brillante y muy intenso, al provocar un espacio sombreado que introduce los haces de luz genera la sensación de meter ese sol intenso en instantes o cortes al interior para que se destaque su belleza, al interior ya no es un sol abrasivo que impide el habitar, por el contrario se convierte en un sol que nos permite establecer una relación espacio y dar espacio a la habitabilidad.

Límites establecidos ahora llamados enclaves como generadores de nuevas actividades que sumadas dan un sinfín de actividades a realizar las principales: Exhibir, vender, conservación y mantener. Al tener un espacio múltiple debemos acotar y limitar para potenciar con esto las actividades en las espacialidades que tenemos, esto es decir un límite no es algo fijo que pare o frene la capacidad de transformación del espacio, por el contrario es un detonante para que se potencialice y se convierte en una multiplicidad de multiplicidades. El espacio posee apertura, por todo lo anterior se cumple con ser un espacio múltiple no solamente físico, pero principalmente un espacio múltiple en el pensamiento.

-La textualidad espacial está dada por una narración que el sujeto conforma personalmente de acuerdo con los referentes que se le otorgan, y esto complementado con el contenido exhibido crea una experiencia. Los referentes que el sujeto posea más los que adquiere son los que le harán crear este proceso cognitivo y de aprendizaje, llevado al plano del pensamiento creara imágenes que se sumaran y se renovarán una vez más trayéndolas del pasado al presente, y perdurando su experiencia cada que sean requeridas, eliminado así el pasado pero renovándolo con el presente.

-La espacialidad es flexible, abierta no tiene jerarquía no tiene corte es generadora de acciones y creadora de nuevas relaciones espaciales. Esta es la característica de ser una multiplicidad de multiplicidades, que se generen a partir de las relaciones nuevas conformaciones y así en una constante evolución y transformación de las espacialidades de acuerdo con las necesidades del presente. Este espacio es un espacio múltiple.

-Cada sujeto describe su propia textualidad según su manera de apreciar y percibir las cosas lo cual permite la apertura en el pensamiento y en la manera de experimentar las experiencias. Esta es la virtud del espacio múltiple, que cada sujeto pueda crear su propia forma de interpretar es lenguaje que se expresa por medio del diseño como este espacio.

-El edificio de exhibición es un espacio múltiple. Ofrece en sus múltiples circulaciones, trayectorias y cambios de plano continuos, ofrece la posibilidad de sentir ese movimiento en el pensamiento traducido a impacto al espíritu por medio de las imágenes cristal, que se facilitan con todos los compuestos relacionados al conjunto para crear esta espacialidad llamada Louvre Abu Dabi.

-Debajo de la cúpula la sensación es de estar en una unidad e impacto de múltiples. La cubierta entendida como un compuesto de unión que bajo su particularidad crea conformaciones y entabla conexiones con los otros elementos, eso es una multiplicad sin uno, porque a partir de los referentes se crearan otras multiplicidades que los sujetos percibirán, tal vez no se den cuenta, pero estarán en siendo parte de un conjunto de usuarios que habitarán el lugar.

-Esta unidad de múltiples con la experiencia del visitante es generada por el concepto de espacio múltiple, que en cada visita se genera una experiencia diferente enriqueciéndose continuamente yendo y viniendo en una inmanencia dentro del objeto arquitectónico. Para el habitador que se ha dejado impactar esta emoción es de tal manera que se la lleva y la puede recrear en la mente como una experiencia de vida.



Figura 140. Fachada Principal del Museo de Louvre Abu Dabi. Jean Nouvel. 2007. Fuente: <https://www.expansion.com/directivos/2017/11/07/5a018a1be5fdea79468b461f.html> Consultada el 29/04/2020.

5.6 Conclusiones capítulo 5

El crear espacios múltiples que nos lleven a multiplicidades del pensamiento es una necesidad humana que se ha dado pliegues a lo largo del tiempo y culturas. En esa espacialidad el ser humano se expresa equilibrando a la naturaleza con su existir, no dominando a la naturaleza, sino por el continuo aprender en el devenir de su propia raza. En la actualidad es necesario crear una textualidad espacial que genere lugares, atmósferas, acontecimientos en la vida de los habitantes, para que los usuarios se identifiquen como parte de un lenguaje al habitar las espacialidades, logrado así que éstos sean representativos de su época y le pertenezcan. Con esto se generan experiencias en el usuario, volviéndolo habitador de sus espacialidades pues contiene elementos que le hacen pertenecer por muy ajenos que estos parezcan del él.

Este objeto arquitectónico, es sin duda un referente ideal del uso de espacio múltiple, sin embargo, su aplicación en el Diseño se refleja como una la herramienta de multiplicad de multiplicidades, aporta una experiencia única en su manejo. En la Arquitectura ayuda a encontrar una los límites para una solución espacial totalmente local, que por su potencialidad y apertura puede ser sin pensarlo una respuesta a una necesidad global, con el manejo de *imágenes-cristal*, trayectorias, momentos y sobre todo aportar experiencias espaciotemporales, crear lugares para los habitantes.

Se puede decir que el Louvre de Abud Dabi es un referente de nuestra época, una obra arquitectónica que se sitúa en tiempo y en espacio con un alto grado de apertura a la transformación y multiplicidad de pensamiento, por tanto, un ideal del espacio múltiple. Es concebido como un oasis de cultura y superación, sabiduría y educación humana en medio del desierto, buscando trascender a las futuras generaciones que lo visiten, transformándose y modificándose momento a momento, espacio a espacio en cada instante que se analice. Este oasis dentro del desierto global, un lugar particular donde el pensamiento múltiple es posible, donde la vida y su tiempo se han hecho experiencia.

Por estos compuestos el lugar logra tener un aporte personal al sujeto, a lo social, económico y cultural, además de ser un puente entre las culturas del mundo.

El proyecto fue reconocido con el título de *“La Arquitectura como embajadora de las culturas”*, por crear esa transición entre mundos opuestos creando una espacialidad personal con una textualidad universal.

La Arquitectura según su época evolucionará y tendrá otras variantes y necesidades, según sus necesidades requerimientos y formas de vida, sin embargo, lo que siempre tendrá como parte del múltiple sin uno, es la verdadera necesidad de ser por un espacio habitable y con ese hecho ya tiene una gran tarea por resolver.

Algo que es necesario considerar, es la transdisciplina en el Diseño que llevará a lo innovador en el mejor del caso. Si suponiendo que los planos de pensamiento Arte, Ciencia y Filosofía son un río que toma causes del presente y de la sociedad actual y según su etapa de tiempo estará más caudaloso, inundado un borde u otro, pero en continuo flujo que nada ha de poder frenar, la Arquitectura entonces debería considerar ese río y en pequeñas porciones de agua y saberla incorporar a su habitabilidad.

Es importante que los diseñadores de espacios y arquitectos de la actualidad consideren el exponerse, arriesgarse e investigar otras formas de contar una historia, aprovechar las rupturas que se viven actualmente, crear textualidades en un mundo tan globalizado es necesario crear particularidades a partir de referentes culturales que hagan del usuario un habitador. Las soluciones locales que tienen un significado y logran esa identificación con sus habitantes se convierten posteriormente en espacialidades que la generalidad admira por su alto grado de solución y originalidad.

El espacio múltiple contiene la multiplicidad sin uno que le permite desplegarse en todas direcciones, en todos los sentidos es la característica que ante una sociedad que no tiene una identidad postulada ante la generalidad global se pueden tomar referentes y potencializarlos, desplegarlos en multiplicidades que le permiten ser una gran herramienta a los diseñadores actuales.

Los espacios múltiples no dicen: silenciosamente se despliegan ante nosotros y se transforman en otro espacio, ante el tiempo de la vida humana que están corta que a veces es una eternidad.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Aalto, A., 1982. *La humanización de la arquitectura*. Publicado por primera vez en: *Technology Review*, 11/1940 ed. Barcelona: Tusquets editores.
- Adria, M., 2005. *Mario Pani*. MEXICO: GG.
- Agamben, G., 2002. *Lo abierto. El hombre y el animal*. 1ra ed. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Asubel, D. P., 2006. *Psicología Educativa. Un punto de vista cognositivo*. Cd de México: Trillas.
- Augé, M., 2005. *Los no Lugares. Espacios del anonimato*. 9a ed. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G., 1965. *La poética del espacio*, S/L: Fondo de cultura económica de España.
- Badiou, A., 2002. *Breve tratado de la ontología transitoria*. España: Gedisa.
- Baudrillard, J., 1978. *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairos.
- Baudrillard, J., 1981. *De la seducción*. 1ra. ed. Madrid: Catedra.
- Butler, J., 2009. *Dar cuenta de sí mismo*. Primera Edición ed. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.
- Canales, F., 2013. *Arquitectura en México 1900-2010. La construcción de la Modernidad. Obras, Diseño, Arte y Pensamiento*.. Primera edición ed. Ciudad de México: CONACULTA, INBA, Fomento Cultural Banamex.
- Carpentier, A., 2004. *La ciudad de las columnas*. Madrid: Espasa Calpe.
- Decanini, S., 1998. *La espacialidad habitacional*. 1ra ed. DF. México: UNAM.
- Decanini, S., 2019. *Visita guiada a las casas para la felicidad*.. 1ra. ed. Berlin: Editorial Academica Española.
- Deleuze, G., 1984. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Primera edición ed. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Deleuze, G., 1987. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Deleuze, G., 2003. *Rizoma*. Tercera ed. Barcelona: Pre-textos.
- Deleuze, G., 2014. El pliegue: Leibniz y el Barroco. En: P. Estudio, ed. *El Pliegue*. s.l.:<http://www.microfilosofia.com/2013/03/el-pliegue-aleman-en-el-barroco.html> Archivo PDF. Consultado 28/03/2015, pp. 11-23.
- Deleuze, G. & Guattari, F., 1991. *¿Qué es la filosofía?*. 1ra 1993, 4ta 1997 ed. Barcelona: Anagrama.

- Derrida, J., 1994. *Las artes del espacio* [Entrevista] (28 Abril 1994).
- Didi-Huberman, G., 2012. *Arde la Imagen*. México: Serieve.
- Dorfles, G., 1974. *Las oscilaciones del gusto. El arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*. Barcelona: Lumen.
- Eisenstein, S., 1994. *El montaje escénico*. tr. Margherita Pavia ed. Mexico Df.: Fideicomiso para la cultura Mexico/USA.
- Enderton, H., 1977. *Elements of set theory*. s.l.:Academic Press.
- Farias, C., 2003. *REEM KOLHAS Anatomía de una mente obsesionada con el presente. Tesis Doctoral*. Cd. México: Propia/UNAM.
- Fernández, G., 1987. *El Lugar. Conferencia en la Universidad Menéndez y Pelayo* ,, Sevilla: s.n.
- Foucault (a), M., 1998. *Los espacios otros*, París: Estudios de comunicación y política.
- Foucault (b), M., 1998. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M., 2000. *Defender a la sociedad*. Primera ed. Buenos Aires.: Fondo de Cultura Económica. México.
- Foucault, M., 2005. *La hermenéutica del sujeto*. 1ra ed. Madrid: Tres Cantos, Akal.
- Freud, S., 2011. *El mal estar en la cultura*. 1ra ed. Cd de México: Alianza.
- Gadamer, H.-G., 1993. *Verdad y método*. 5ta ed. Salamanca: Ediciones Sigueme.
- Ginzburg, M., 1972. *Nuevos métodos del pensamiento arquitectónico en constructivismo*. No. 19 . Serie A. Num 1. ed. Madrid: Corazón.
- GONZALEZ, C., 1982. *Arquitectura de México durante la cuarta década. Cuadernos de Arquitectura y conservación del patrimonio artístico*. Volumen dos ed. Mexico: Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico..
- Gutiérrez, J., 2011. *Accesibilidad: Personas con Discapacidad y Diseño Arquitectónico*. Cd. de México: Universidad Iberoamericana.
- Harvey, D., 2008. *La condición de la posmodernidad*. S/L España: Amorrortu.
- Hawking, S. & Mlodinow, L., 2011. *El gran diseño*. Barcelona: Crítica.
- Hawking, S. & Penrose, R., 2012. *La naturaleza del espacio y el tiempo*. 1ra. Edición formato digital febrero de 2012 ed. Nueva Jersey: Princeton University Press.

- Heidegger, M., 2009. *El ser y el tiempo*. 1ra edición original en alemán 1927. 2da Español ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Heisenberg, W., 1962. *La nature dans la physique contemporaine*. Paris: Gallimard.
- INBA, 2015. *Vanguardia Rusa. El Vértigo del futuro*. 1ra. ed. Cd. de México: Museo del Palacio de Bellas Artes.
- Kant, I., 2008. *Crítica a la razón pura*. Buenos Aires: Colihue Editores.
- Koolhaas, R., 2014. *Acerca de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Kusama, Y., 2014. *Seeing through lighth. Selections from the Guggenheim Abu Dhabi Collection*. 1ra ed. Abu Dhabi: Bouchier Ltd.
- Lefebvre, s.f. s.l.:s.n.
- Leonardo, Rafael & Caravaggio, 2015. *Una muestra imposible.. [Arte] (Consejo Nacional para la Culutra y las Artes.)*.
- matematicasconjuntos, s.f. s.l.:s.n.
- Moise-Downs, 1986. *Geometría Moderna*. Wilmington, Delaware: Addison-Wesley Iberoamericana.
- Montaner, J. M., 2013. *Arquitectura y Crítica*. 3ra ed. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Nancy, J.-L., 2013. *La Partición de las Artes*. Primera edición ed. Valencia: Universitat Politecnica de Valencia, Pre-textos.
- Nietzsche, F., 1973. *El crepusculos de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo..* 1ra ed. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F., 1988. *Consideracioes intempestivas 1873-1875*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F., 2002. *El origen de la Tragedia*. Cd. México: Porrúa.
- Nietzsche, F., 2006. *Segunda consideracion intempestiva*. 1ra ed. Buenos Aires: Del Zorzal.
- Pacheco, J. E., 1989. *Las batallas en el desierto..* México: Era.
- Pérez (a), F., 2014. *Crear Crearse*. 1ra ed. Cd. de México.350 pag: UAM-Xochimilco.
- Pérez (b), F., 2014. *Acto y proceso creativo*. México, Lirio- UAM.
- Pérez, F., 2008. *Lo material e inmaterial en el diseño..* 1ra ed. Cd. de México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco.
- Pérez, F., 2016. *El acto creativo, Raíces de la acción creadora..* Cd. de México: UAM-XOC.

- Platicas Sobre Arquitectura, 1., 2001. *Cuadernos de arquitectura*. México: CONACULTA/INBA.
- Propenko, J., 1997. *La gestion de productividad*.. 1ra 1987 ed. Ginebra: Titulo original en ingles. Productivity management. Organizacion internacional del trabajo. OIT..
- Rámirez, 2004. *Habitar una quimera*. Cd. de México: Pretextos.
- Reeves, H., 2007. *La historia mas bella del mundo*. Barcelona: Anagrama.
- Rosset, C., 1993. *Lo real y su doble*. España: Tusquets Editores.
- Rosset, C., 2007. *Lejos de mi*. Barcelona: Marbot.
- Rubiera, M. J., 1988. *La arquitectura en la literatura Árabe*. 2da ed. Argentina: Hiperión.
- Safransky, R., 2004. *¿Cuánta Globalizacion podemos soportar?*. Barcelona: Tusquets.
- Saito, Y., 1996. *Luis Barragan*. Cd. de México: Noriega.
- Saldarriaga, A., 1981. *Habitabilidad*. 136 págs. 1981 ed. Bogota: Escala Fondo Editorial.
- Saldarriaga, A., 1982. *Arquitectura para todos los días*. 95 pags. Bogota: Centro editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Shoenfield, J. R., 1977. *Axioms of set theory. Handbook of mathematical logic*., vol.90 ed. s.l.:Addison-Wesley.
- Stoichia, V., 2006. (1996). *Breve historia de las sombra*. Madrid, Editorial Siruela.
- Vallejo, C., 1975. *Obra poética completa*. Tercera edición ed. Cuba: Casa de las Americas.
- Vigotsky, L., 1995. *Pensamiento y Lenguaje. Cognición y desarrollo humano*.. 1ra Edicion The Massachusetts of Technology 1986 ed. Barcelona: Paidos.
- Waisman, M., 1995. *La arquitectura descentrada*. Buenos Aires: Editorial Colombio.
- Wines, 2009. *2000 Green Architecture*. L.A.: Taschen.
- Zumthor, P., 2006. *Atmosferas. Entornos arquitectónicos-Las cosas a mi alrededor*. 1ra ed. Barcelona: Gustavo Gilli.

7. GUÍA DE FIGURAS

Introducción

Figura 1. Maman. Bourgeois. Louise Museo: Guggenheim, Bilbao (España), Técnica: Escultura (927 x 891 x 1023 cm). Foto: Silvia Decanini Terán 2005.

Capítulo I

Figura 1. Conjuntos Material-Inmaterial. Elaboración propia

Figura 2. Interferencia de ondas: constructiva (izquierda) y destructiva (derecha). Basado en Hawking, 2011. Fuente: <http://ondas.galeon.com/enlaces2683930.html> Consultada 15/11/2015.

Figura 3. Lettre sur les aveugles II. Frank Stella (American, b. 1936)., 1974. Museo De Young. San Francisco California. E.U. Foto César Herrera. 2017.

Figura 4. Búsquedas del pensamiento Conjuntos: a) Espacio b) Tiempo Subconjunto c) Relaciones espacio-temporales. Elaboración propia.

Figura 5. Representación gráfica de la curvatura del espacio-tiempo. La imagen muestra la curvatura del espacio tiempo y su constante ir hacia el presente Basado en Hawking (2011, p. 152).

Figura 6. Las Meninas, Diego Velázquez Museo del Prado. 1734 Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-familia-de-felipe-iv-o-las-meninas/> Consultada 12/01/2019

Figura 7. La persistencia de la Memoria. Salvador Dalí 1931. Fuente: <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/371/5481>. Consultada el 12/02/2019.

Figura 8. Figuras imposibles timbres postales suecos de Reutersvärd. Fuente: Exploratorium. San Francisco. CA. Estados Unidos de Norteamérica. Foto Cesar Herrera 10/2016.

Figura 9. Triángulo de Penrose. Fuente: <http://www.cookingideas.es/%C2%BFel-triangulo-imposible-de-penrose-ahora-es-posible-con-impresion-3d-20110215.html> Consultada 12/01/2019.

Figura 10.- Escultura en la Ciudad de Perth Australia. Fuente: <http://www.cookingideas.es/%C2%BFel-triangulo-imposible-de-penrose-ahora-es-posible-con-impresion-3d-20110215.html> Consultada 12/01/2019.

Figura 11 Conformación del pensamiento. Elaboración propia.

Figura 12. Conformación de planos. Elaboración propia.

Figura 13. Ubicación del Incentro. Elaboración propia.

Figura 14 Esfera inscrita (Necesidades y requerimientos). Elaboración propia.

Figura 15. Ubicación del ortocentro. Elaboración propia.

Figura 16. Ubicación del baricentro o punto de equilibrio. Elaboración propia.

Figura 17. Ubicación del circuncentro. Elaboración propia.

Figura 18. Esfera circunscrita en el tetraedro. Elaboración propia.

Figura 19. Componentes de la creación del Espacio. Elaboración propia.

Figura 20, Componentes de la creación del Espacio-Tiempo. Elaboración propia.

Figura 21. Representación de la Línea de tiempo, imagen cristal e inmanencia. Elaboración propia.

Figura 22. Componentes de la creación del Espacio-Tiempo en la línea infinita. Elaboración propia.

Figura 23. Componentes filosóficos del tiempo

Figura 24. Instantes como componentes de los acontecimientos.

Figura 25. Acontecimientos que en mayor escala se observan como una duración.

Figura 26. Representación del recorrido infinito del tiempo. Banda de Moebius. Fuente: <http://www.matematicasdigitales.com/bach-y-su-particular-banda-de-moebius/>. Consultada el 22/10/2015.

Figura 27. Pliegue en doble curvatura en un pañuelo.

Figura 28. Línea de tiempo y sus temporalidades. Elaboración propia.

Figura 29. División del concepto de espacio en extensión y lugar. Elaboración Propia.

Figura 30. La creación de Adán, Miguel Ángel Buonarroti. Capilla Sixtina, Museos Vaticanos. Fuente: <http://artemaestre.blogspot.mx/p/imagenes-comentadas-unidades-5-y-6.html> Consultada 28/01/2018.

Figura 31. Construcción del espacio a partir de inscribirse dentro de sus referentes. Elaboración propia.

Figura 32. Construcción del espacio por medio del establecimiento de puntos clave. Elaboración Propia

Figura 33. Construcción del espacio por medio del establecimiento punto comienzo. Elaboración propia.

Figura 34. Construcción del espacio dando direccionalidad y sentido a su uso. Elaboración propia.

Capítulo II

Figura 35. Izquierda Formación de un cristal. Fuente: <https://quimicadelestadosolido.wordpress.com/2012/12/05/formacion-de-un-cristal/> Consultada 19/04/2020.

Figura 36. En medio y derecha. Cristales de carbono en estado puro y acercamiento diamante en bruto. Exposición Gems + Minerales Unearthed. Academia de Ciencias de California. San Francisco. E.U.A. Foto: César Herrera. Octubre 2016.

Figura 37. Cuarto infinito de espejos. Yayoi Kusama, exposición Seeing through lighth. Selections from the Guggenheim Abu Dhabi Collection 2015. En México Exposición Yayoi Kusama en México. Museo Rufino Tamayo. 2014. Fuente: <http://artdistrict.mx/yayoi-kusama-en-el-tamayo/> Consultada 15/11/2015.

Figura 38. Izquierda: 400.000 Carrés d'un annuaire de téléphone 1960. Fuente: MoMA. NY. Fuente: <http://culturebox.francetvinfo.fr/arts/expos/l-esprit-de-suite-l-exposition-du-rigoureux-rigolard-francois-morellet-219665>.

Figura 39. Derecha: Instalación El cuarto del directorio. F. Morellet enfrente de su trabajo. Répartition aléatoire de 40 000 carrés suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone, 50 % bleu 50 % rouge. Fuente: http://www.gazettedrouot.com/static/magazine_ventes_aux_encheres/coeur_des_musees/musee_centre_pompidou.html?lang=1 Consultada 30/03/2015.

Figura 40. Izquierda: Néon dans l'espace. 1963. F. Morellet.

Figura 41. Derecha: L'Avalanche, 1996. F. Morellet. Fuente: <http://culturebox.francetvinfo.fr/arts/expos/l-esprit-de-suite-l-exposition-du-rigoureux-rigolard-francois-morellet-219665> Consultada 29/01/2017

Figura 42. Izquierda Tramas 45-135 de neón interferidas. [1972] (2011) 2 trames 45°-135° de néons interférents. Cabane en bois, tubes de néon rouges, 2 clignoteurs électroniques, commutateur

Figura 43. Derecha: *Sphère-trame*. 1969 F. (1972). Fuente: <http://culturebox.francetvinfo.fr/arts/expos/l-esprit-de-suite-l-exposition-du-rigoureux-rigolard-francois-morellet-219665> Consultada el 29/01/2017

Figura 44. Narciso. Caravaggio 1546-48. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini. Roma. Fuente: <http://www.barberinicorsini.org/opera/narciso/> Consultada el 29/01/2017.

Figura. 45. *Convergencia*. Pollock, J. (1952). Albright-Knox Art Gallery, Búfalo. E.U. Fuente: <https://www.albrightknox.org/artworks/k19567-convergence>. Consultada 23/01/2019

Figura 46. Jackson Pollock pintando, demostrando su técnica ante un fotógrafo. Fuente: <http://www.biography.com/people/jackson-pollock-9443818#synopsis> Consultada 23/01/2019.

Figura 47. *Medusa*. Caravaggio. 1597. Galería Uffizi Florencia, Italia. Fuente: <http://www.uffiziflorenzia.com/medusa/> Consultada 23/01/2019. En México exposición: *Leonardo § Rafael § Caravaggio, Una muestra imposible*. Centro Nacional de las Artes. CONACULTA. Ciudad de México 24/03/2015.

Figura 48. Izquierda: *Vista panorámica del centro de comercio*. Fuente: <http://www.gensler.com/offices/shanghai> Consultada el 29/01/2017

Figura 49. Derecha *Maqueta del proyecto de la Ciudad Shanghái. Interior del Museo de Urbanismo Shanghái. China*. Fuente: Fotografía César Herrera. 2008.

Figura 50. *Vista panorámica de la Ciudad de Singapur*, Fuente: http://es.123rf.com/profile_iwansntu. consultada el 12/02/2019.

Figura 51. *Dos fuerzas opuestas en una línea como nexo en común. Elaboración propia.*

Figura 52. *La interpelación como conexión en una búsqueda de la aparente solución. Elaboración propia.*

Figura 53. *Plano de representación de la interpelación. Elaboración propia.*

Figura 54. *Verdadera forma y Magnitud. Elaboración propia.*

Figura 55. *Contenido, forma, magnitud y continuidad de la Interpelación. Elaboración propia.*

Figura 56. *La interpelación como mediación entre tensiones. Elaboración propia.*

Figura 57. Las relaciones espacio-temporales y su interacción para crear el espacio actual. Elaboración propia.

Figuras 58 Arriba Jardín de la casa. Casa Isla Negra. Chile.

Figura 59. Interior del estudio tipo barco. Casa Isla Negra. Chile.

Figura 60 abajo Comedor de la casa. Casa Isla Negra. Chile.

Fuente: <http://www.fundacionneruda.org/es/galeria-isla-negra> Consultada 12/02/2019.

Figura 61. Hotel capsula en Aeropuerto de Narita Japón. Fuente: <https://www.jrailpass.com/blog/es/mejores-hoteles-capsula-japon> Consultada 16/04 2020.

Capítulo III

Figura 62. El Grito. Edvard Munch 1893. Museo Galería Nacional de Noruega. Oslo. Exposición visitada julio de 2005.

Fuente <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.00939> Consultada el 19/04/2020.

Figura 63. El Beso Gustav Klimt. 1901. Galería Belvedere. Viena. Austria. Visitada junio de 2005. Fuente: <http://www.belvedere.at/de> Consultada 12/02/2019.

Figura 64. Noche estrellada. 1889. Vincent Van Gogh. MoMA. Nueva York. Exposición vistada 2015.

Fuente: https://www.moma.org/learn/moma_learning/vincent-van-gogh-the-starry-night-1889/ consultada 19/042020

Figura 65. Capilla de las Capuchinas. Luis Barragán 1956. Foto Saito, Y. (Saito, 1996, p. 80).

Figura 66. Mural del Hall Centro de las Artes y la Cultura, Isla Saadiyat, Abu Dabi, 2014. Foto: César D. Herrera V.

Figura 67. Patio de los Arrayanes. La Alhambra. España. <https://www.alhambravision.com/el-patio-de-los-arrayanes/> Consultada el 20/04/2020.

Figura 68.

Figura 68. Mezquita Sheikh Zayed y detalle del Minarete. Abu Dabi. Foto César Herrera. 02/2014 La mezquita de Abu Dabi. Foto César Herrera. 2014.

Figura 69. Interior de la Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Oaxaca, México. Fuente: https://www.viveoaxaca.org/2010/11/templo-de-santo-domingo-de-guzman_29.html Consultada el 20/04/2020.

Figura 70. Museo Internacional del Barroco, Ito, Toyoo. 2016, Puebla, México. Fuente: <http://mib.puebla.gob.mx/es/> Consultada el 12/02/2019.

Figura 71. Izquierda. Boceto de escenografía en ella podemos observar el uso de montajes encuadres y la conformación de un conjunto con sus particularidades o compuestos. Opera Macbeth. S. Eisenstein. 1922. Fuente: <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman> Consultada el 29/04 /2020

Figura 72. Derecha. Boceto de escenografía en ella podemos observar el uso de montajes encuadres y la conformación de un conjunto con sus particularidades o compuestos. Opera Macbeth. S. Eisenstein. 1922. Fuente: <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman> Consultada el 29/04 /2020

Figura 73: Sergei Eisenstein 1898-1948. Imágenes de montajes personales. Fuente: Imágenes tomadas de: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/eisenstein.htm> consultada 29/04/2019.

Capítulo IV

Figura 74. Sanatorio Paimio para tuberculosos. Fuente: <https://www.alvaraalto.fi/en/architecture/paimio-sanatorium/> Consultada: 14/11/2019.

Figura 75. Terraza de asoleamiento con vistas al bosque considerando el factor humano y la relación con la naturaleza. Arquitectura de Alvar Aalto Finlandia. Fuente: <https://www.alvaraalto.fi/en/architecture/paimio-sanatorium/> Consultada: 14/11/2019.

Figura 76. Fachada con detalle de los servicios. <http://www.seccion.es/arquitectura/las-cuatro-etapas-de-la-arquitectura-sovietica-3/>. Consultada 22/07/2019.

Figura 77. Multifamiliar. Arquitectura Moisei Ginzburg. Fuente: <http://www.seccion.es/arquitectura/las-cuatro-etapas-de-la-arquitectura-sovietica-3/>. Consultada 22/07/2019.

Figura 78. Componentes de la función y su resultado contenido dentro de ella. Elaboración propia.

Figura 79. La función a partir de un conjunto de fenómenos que equilibran y se relacionan para el habitar humano, dejando entre ellos un espaciamento para su posible relación. Elaboración propia.

Figura 80. Conjunto Enclaves o función abierta. Elaboración propia.

Figura 81. Componentes de la creación del espacio (fig 19) con funciones abiertas o enclaves permitiendo la generación multiplicidades en todas direcciones creando el espacio con: acontecimientos eventos y dando un lugar (esfera). Elaboración propia.

Figura 82. La interpelación como mediación entre tensiones del valor de cambio y el valor de uso . Elaboración propia.

*Figura 83. Plaza de Italia, Nueva Orleans E.U. Charles Moore 1978.
Fuente: <http://www.charlesmoore.org/archive.html>. Consultada el 12/02/2019.*

Figura 84. Tensión espacial. Elaboración propia.

*Figura 85. Fachadas de la Casa Suroeste. Fuente:
http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.*

*Figura 86. Fachadas de la Casa Suroeste. Fuente:
http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.*

*Figura 87. Fachada sur. Fuente:
http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.*

Figura 88. Fuente: http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.

*Figura 89 Detalles de balcones Fuente:
http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.*

*Figura 90. Planta superior. Fuente:
http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.*

*Figura 91. Planta Baja proyección ortogonal clásica. Fuente:
http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.*

Figura 92. Izquierda Corte longitudinal con paneles desplegados.

Figura 93 En medio Corte Transversal A con paneles desplegados.

Figura 94. Derecha Corte Transversal B con paneles desplegados. Fuente: http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.

Figura 95. Planta Superior, izquierda mostrando la multiplicidad del espacio y su versatilidad.

Figura 96. Corte Transversales con paneles desplegados.

Fuente: http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.

Figura 97. Corte Transversal con paneles desplegados, se puede observar el espacio libre. Fuente: http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.

Figura 98, Vista interior ventanal balcón, planta superior con paneles plegados. Fuente: http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.

Figura 99. Vista interior con paneles desplegados

Fuente: http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.

Figura 100. Vista interior escalera- salón.

Fuente: http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.

Figura 101. Abajo Detalle de cancelería.

Fuente: http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.

Figura 102. Vista iluminación interior y de la Silla Stijl.

Fuente: http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019.

Figura 103. Izquierda. Vista Aérea de los terrenos destinados al proyecto. Fuente: http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html. Consultada el 29/04/2019. Consultada el 10/05/2019.

Figura 104. Sembrado de las Manzanas Tipo, con jardín intermedio y un parque social al centro del conjunto. Fuente:

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/53_v_mar_2012/casa_del_tiempo_eIV_num_53_45_48.pdf Consultada el 26/04/2020.

Figura 105. Izquierda Planta Tipo I. Fuente (Canales, 2013, p. 106).

Figura 106. Derecha Plantas Tipo II. Fuente:

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/53_v_mar_2012/casa_del_tiempo_eIV_num_53_45_48.pdf Consultada el 26/04/2020.

Figura 107. Vivienda Tipo I. Izquierda perspectiva original. Fuente: (Canales, 2013, p. 107)

Figura 108 Fachada vivienda tipo I. Fuente:

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/53_v_mar_2012/casa_del_tiempo_eIV_num_53_45_48.pdf Consultada el 26/04/2020.

Figura 109. Vivienda Tipo I, Cortes longitudinales, corte transversal. Fuente:

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/53_v_mar_2012/casa_del_tiempo_eIV_num_53_45_48.pdf Consultada el 26/04/2020.

Figura 110. Vivienda Tipo I. Izquierda Proyecto construido.

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/53_v_mar_2012/casa_del_tiempo_eIV_num_53_45_48.pdf Consultada el 26/04/2020.

Figura 111. Foto de familia promedio. Fuente:

<https://obras.expansion.mx/arquitectura/2016/09/08/las-mujeres-el-eje-de-la-vivienda-social-de-juan-legarreta> Consultada 26/04/2020

Figura 112. Izquierda Planta Arquitectónica, Fuente:

<http://www.farnsworthhouse.org/history.htm> Consultada el 25/05/2017.

Figura 113. Derecha arriba. Fachada Sur presentación en planos. Fuente:

<http://www.farnsworthhouse.org/history.htm>. Consultada. Consultada 03/07/2019.

Figura 114. Derecha abajo Fachada Sur. Fuente:

<http://www.farnsworthhouse.org/history.htm>. Consultada. Consultada 03/07/2019.

Figura 115. Derecha Fachada Sur. Fuente:

<http://www.farnsworthhouse.org/history.htm> Consultada el 25/05/2017.

Figura 116. En medio vista interior, Fuente:

<http://www.farnsworthhouse.org/history.htm> Consultada el 25/05/2017.

Figura 117. Derecha Visita Dormitorio Fuente:

<http://www.farnsworthhouse.org/history.htm> Consultada el 25/05/2017.

Capítulo V

Figura 118. Izquierda. Vista aérea del edificio terminal del aeropuerto de Abu Dabi.
Fuente: <http://www.adac.ae/english/> Consultada el 07/08/2019.

Figura 119. Derecha. Vista aérea del edificio terminad del Nuevo aeropuerto de la Ciudad de México. (cancelado).
Fuente: <https://www.fosterandpartners.com/es/projects/new-international-airport-mexico-city/#gallery> Consultada 13/12/2019

Figura 120. Derecha Trazo Vista aérea la Isla Saadiyat, Distrito Cultural. Puerto frontal de la cultura frontal al Distrito comercial. Fuente:
<http://www.adac.ae/english/> Consultada el 07/08/2019.

Figura 121. Banner de bienvenida en folletos y los carteles promocionales. Folletos del Centro de Arte y Cultura Contemporáneos Manarat Al Saadiyat. Foto César Herrera. 2014

Figura 122. Perspectiva aérea del conjunto de la Isla Sadiyat, Sección cultural. 2007.
Fuente: <http://www.adac.ae/english/> Consultada el 07/08/2019.

Figura 123. Lámina de presentación planta de Conjunto del Louvre Abu Dabi. Jean Nouvel. 2007. Fuente: Imagen del Centro Manarat Al Saadiyat, Sala de presentación Isla Saadiyat. Abu Dabi. Foto: Cesar Herrera, 02/2014.

Figura 124. Centro de la Gran Nube de Magallanes, cúmulo globular NGC 1898.
Fuente: <https://www.nasa.gov/image-feature/goddard/2018/hubble-spies-glittering-star-cluster-in-nearby-galaxy>. Crédito **de la imagen: ESA / Hubble y NASA.**
Consultada 29/04/2020.

Figura 125. Oasis Al Ain patrimonio mundial de la UNESCO. Abu Dabi
Fuente: <https://www.timeoutabudhabi.com/things-to-do/404751-two-free-things-to-do-in-abu-dhabi-today-visit-oasis-hit-beach> Consultada el 12/11/2019.

Figura 126. Izquierda. Imagen de la figura base octagonal y triangulo equiláteros para la conformación de la tesela, en medio módulo constructivo. Fuente: Centro Manarat Al Sadiyat. Planos y Laminas de presentación del Proyecto. Sala de presentación Urbana de la Isla de Sadiyat. Abu Dabi. Foto César Herrera 2014.

Figura 127 En medio. Detalle constructivo Tipo. Para el armado de la cúpula exterior. Fuente: Centro Manarat Al Sadiyat. Planos y Laminas de presentación del Proyecto. Sala de presentación Urbana de la Isla de Sadiyat. Abu Dabi. Foto César Herrera 2014.

Figura 128. Derecha. Imagen de las nervaduras de la cúpula.

Fuente: Centro Manarat Al Sadiyat. Planos y Laminas de presentación del Proyecto. Sala de presentación Urbana de la Isla de Sadiyat. Abu Dabi. Foto César Herrera 2014.

Figura 129. Perspectiva interior de un vestíbulo y entre calle del proyecto Louvre. Fuente: Centro Manarat Al Saadiyat. Sala de presentación Urbana de la Isla de Saadiyat. Abu Dabi. Foto César Herrera 2014.

Figura 130. Vista de la Construcción de la cúpula. Ave. Saadiyat. Centro de las Artes Isla Saadiyat. Foto: César Herrera 02/2014

Figura 131. Planta de distribución. Museo de Louvre Abu Dabi. Jean Nouvel. 2007. Sala de presentación Urbana de la Isla de Saadiyat. Abu Dabi. Foto: César Herrera 02/ 2014.

Figura 132. Planta de Acceso y fachada de acceso de Louvre Abu Dabi. Jean Nouvel. 2007. Sala de presentación Urbana de la Isla de Saadiyat. Abu Dabi. Foto César Herrera 02/2014.

Figura 133. Vista interior del vestíbulo.

Fuente: <https://www.admexico.mx/arquitectura/articulos/louvre-abu-dabi-museo-coleccion-arte-cultura-diseno-arquitectura/1260> Foto: TDIC, Design: Ateliers Jean Nouvel Consultada el 21 29/04/20202

Figura 134. Vista interior del vestíbulo. Concierto de la Sinfónica. Fuente: <https://abudhabiculture.ae/en/experience/museums/louvre-abu-dhabi/copy-of-louvre-abu-dhabi> Consultada el 29/04/2020.

Figura 135. Fachada de acceso vía mar. Jean Nouvel. 2007. Sala de presentación Urbana de la Isla de Sadiyath. Abu Dabi. Foto César Herrera 02/2014.

Figura 136. Representación de los planos de Deleuze conjuntando la Línea de tiempo, en la creación espacial por medio de los factores físicos, factores emocionales y factores psicológicos. Que en relación con el espacio tiempo provocan una imagen cristal e inmanencia en el pensamiento del sujeto. Elaboración propia. Elaboración propia.

Figura 137. Vista interior de uno de los patios, el techo y las figuras que se observan en el como una multiplicidad de multiplicidades generan en el observador una secuencia infinita. Fuente: <https://abudhabiculture.ae/en/experience/museums/louvre-abu-dhabi/copy-of-louvre-abu-dhabi> Consultada 29/05/2020

Figura 138. Componentes tiempo que forman experiencia llamada vida. Elaboración propia.

Figura 139. Vista de uno de los patios interiores con espejos de agua Fuente:
<https://abudhabiculture.ae/en/experience/museums/louvre-abu-dhabi/copy-of-louvre-abu-dhabi> Consultada 29/04/2020

Figura 140. Fachada Principal del Museo de Louvre Abu Dabhi. Jean Nouvele. 2007. Fuente:
<https://www.expansion.com/directivos/2017/11/07/5a018a1be5fdea79468b461f.html> Consultada el 29/04/2020.

8. ANEXOS

7.1.1 Gerrit Rietveld

Utrecht En 1911, Rietveld puso en marcha su propia fábrica de muebles, mientras estudiaba arquitectura.

En 1918 diseñó la Silla Roja y Azul, influenciado por el movimiento De Stijl, al que entró a formar parte en 1919, el mismo año en que se graduó.

En 1924 proyectó la Casa Rietveld Schröder, en Utrecht, su obra más importante.



Rietveld rompió con el movimiento *De Stijl* en 1928 y se unió al *Nieuwe Zakelijkheid*. Ese mismo año se adhirió al Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM). En 1934 diseñó la silla *Zig-Zag* y comenzó el proyecto del Museo van Gogh en Ámsterdam.

La construcción de esta casa de Utrecht fue encargada por la Sra. Truus Schröder-Schräder al arquitecto Gerrit Thomas Rietveld. El interior original, la estructuración flexible del espacio y las características visuales y formales de esta pequeña vivienda familiar, construida en 1924, hicieron de ella un verdadero “manifiesto” de los ideales de los artistas y arquitectos holandeses de las épocas pertenecientes al movimiento De Stijl. Hoy en día, se considera una realización emblemática de la arquitectura modernista.

7.1.2 Ludwik Mies Van Der Rohe

Nace en Aquisgrán, Alemania 1886-Chicago, 1969 Arquitecto alemán. En 1900 empezó a trabajar en el taller de su padre, que era cantero, y en 1905 se trasladó a Berlín para colaborar en el estudio de Bruno Paul y, de 1908 a 1911, en el de P. Behrens, donde conoció a Walter Gropius y Le Corbusier, que son, junto con él mismo y el estadounidense, F. Ll. Wright, los mayores arquitectos del siglo XX. Inicialmente se orientó hacia la arquitectura neoclásica, pero un viaje a los Países Bajos en 1912 le llevó a cambiar sus intereses, a raíz del descubrimiento de la obra de H. P. Berlage. Tras el paréntesis de la Primera Guerra Mundial, se adhirió a diversos movimientos de vanguardia (Novembergruppe, De Stijl) y empezó a realizar proyectos revolucionarios, como el destinado a un edificio de oficinas de la Friedrichstrasse de Berlín, constituido por dos torres de veinte pisos unidas por un núcleo central para escaleras y ascensores. Durante este período publicó la revista G, en colaboración con Hans Richter, y se relacionó con algunos de los artistas más avanzados del momento, como Tristán Tzara o el Lissitzki. A partir de 1926 llevó ya a cabo obras de cierta envergadura, como la casa Wold en Guben, toda de ladrillo, y la casa Hermann Lange en Krefeld. Por las mismas fechas levantó el monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg (destruido por los nazis), un simple muro de ladrillo con dos paneles en voladizo. A raíz de estos y algunos otros proyectos, se convirtió en un arquitecto de prestigio y empezó a recibir encargos oficiales, el primero de ellos un complejo experimental de viviendas para la Exposición de Stuttgart de 1927, el Weissenhof Siedlung, para el que pidió ayuda a los principales arquitectos europeos. La consagración de Mies van der Rohe se produjo en 1929, cuando realizó el pabellón de Alemania para la Exposición Internacional de Barcelona, considerado por muchos su obra maestra y una de las obras arquitectónicas más influyentes del siglo XX. Su enorme simplicidad y la continuidad de los espacios, que parecen no tener principio ni fin, son sus cualidades más admiradas.



7.1 3. Juan Legarreta

Nace en la Ciudad de México en una familia de clase media que cae económicamente a la par de la revolución. Desde pequeño contrajo poliomielitis. A los 7 años usaba muletas para poder caminar. La sociedad lo veía con desprecio por tener poca información sobre la enfermedad y no tener cura, las vacunas para este padecimiento aún no se desarrollaban. Por tanto, era un marginado social.

Al ser un enfermo de poliomielitis pasa grandes esperas en los hospitales tiene trato con diferentes sectores de la población lo que le permite sensibilizarse ante los temas de salubridad, hábitos higiénicos, las carencias de la población en salud, la falta de información en los sectores populares y de clases bajas, dándose cuenta de que los métodos preventivos podrían evitar muchos inconvenientes en la salud de la población. Esa sensibilidad ante los temas de higiene y sus consecuencias le permitiría en un futuro conocer y obtener una propuesta que considera la manera de actuar y vivir como base de la salud pública.

Las posturas políticas e ideológicas de Legarreta comienzan Después de cursar la escuela nacional preparatoria presento examen para entrar a la academia de San Carlos, el primer día de clase al entrar y pararse en el patio frente a la escultura de la Victoria de Samotracia, lanza un grito. *“Muera el Arte”*. Por dicha hazaña será conocido por toda la población estudiantil genera rechazo de unos y el agrado de otros. lo cual lo marco toda la carrera como un estudiante radical y rebelde.

Se convierte entonces en un personaje radical y combativo utilizando ese carácter a su favor. Él estudia a la perfección al usuario al que va dirigido cada proyecto analizando sus actividades para proponer espacios que permitan realizar actividades diversas y no una función específica. Esto como resultado de sus vivencias ante las problemáticas de salud, donde se percata que si se realizan diversas actividades como método preventivo podría obtener un resultado más favorecedor en la calidad de vida de los individuos.

Así propone y defiende sus diseños y proyectos con un fundamento casi inapelable. Él propone espacios en los que se tenga la capacidad de realizar diversas actividades y no una sola fija y estática.

El recién egresado de la carrera de arquitectura ya tiene fama de ser un sujeto con un carácter tormentoso, explosivo y muy poco tolerante, siempre defendiendo su postura radical: “el arte y la arquitectura no tenían que ser bellos” puesto que su contenido era lo importante y no la apariencia.

Se gradúa con el tema de tesis “La vivienda obrera mínima” a los 28 años de edad. Tema poco usual para aquel tiempo. Este estudio se basa en los componentes mínimos necesarios para generar una vivienda para una familia de clase baja. Conocido a la vista de los compañeros de escuela como: ¡El pobre arquitecto, o el arquitecto de los pobres!. De esta manera se gana el apoyo y respeto de los intelectuales de aquella época con sus tendencias socialistas

Se caracteriza por su propuesta arquitectónico-urbana que busca un dar una solución a un segmento de la población la clase baja: los obreros.

Mitad urbanos mitad campesinos, son gente que viene de las provincias y no pertenece del todo a un medio urbano por la actividad que desempeñan, prácticamente invisibles a la sociedad por el tipo de trabajo y horarios que tienen los obreros son considerados por primera vez para ser base de un proyecto y estudio que los incluye como un sector de la sociedad importante para el desarrollo del país en los años 30.

Esto cual lo separaba ideológicamente de los arquitectos de élite que diseñaban proyectos de escalas monumentales para gente de clase media alta y alta.

Este pensamiento socialista no estaba tan lejano de lo que se venía mundialmente como una propuesta alternativa al injusto sistema capitalista que imperaba. Muchos de los intelectuales de la época se consideraban de avanzada por ver en el socialismo una manera de “cambio” y justicia social que permitiría generar mejores condiciones de vida a los diversos sectores de la población.

En se abre un concurso de vivienda con el título La vivienda obrera, el cual gana por su gran calidad proyectual y bajo costo de producción, obteniendo el reconocimiento de arquitecto social. Se construye un primer conjunto de 200 viviendas en la colonia Balbuena, y en 1934 diseña de nuevo dos conjuntos muy modificados respecto al original, pero con el mismo tema. Al mismo tiempo que se desarrolla la campaña presidencial de Lázaro Cárdenas. El segundo conjunto

ubicado en San Jacinto. Entre las calles Plan de San Luis, Plan de Agua Prieta y Calzada de los gallos, en la colonia La Vaquita.

Se presenta en las pláticas de Arquitectura y genera una controversia con su discurso (Platicas Sobre Arquitectura, 2001).

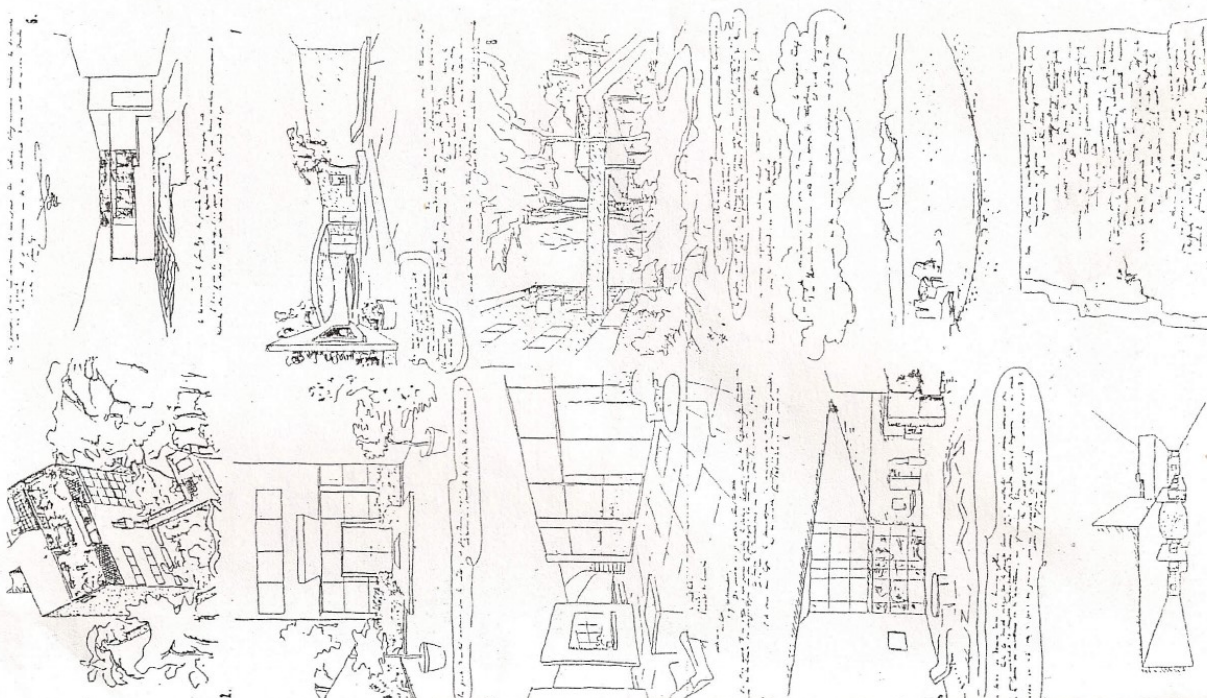
Por la propuesta proyectual y la gran solución constructiva, moderna y tecnológica que ofrecía una mejor calidad de vida a los obreros en 1934 se le ofrece el puesto de en materia de vivienda popular en los lineamientos del plan sexenal de Lázaro Cárdenas. Se le invita a ser el asesor a nivel urbano para el proyecto de la nueva urbanización del puerto de Acapulco, porque se tiene contemplado que el puerto alcanzara un desarrollo urbano con el tiempo que no será propicio y creara problema. En uno de los viajes de análisis del sitio, en un accidente carretero muere a los 32 años, dejando un gran vacío en la manera de proyectar la naciente arquitectura funcionalista mexicana.



Figura 1. Fachada principal Casa Tipo I, con jardín frontal y banquetas.

Figura 2. Perspectiva del proyecto Original. Casa Tipo I, con jardín frontal y banquetas. Fuente: (Canales, 2013, p. 107)

7.1 4. Carta a la Señora Meyer



Señora:

Hemos soñado hacer para usted una casa que fuera lisa y simple como un cofre de bellas proporciones y que no fuera perturbada por los múltiples incidentes que crean un pintoresquismo artificial e illusorio, que no causan buen efecto bajo la luz y que contribuyen a aumentar el tumulto de los alrededores. Nos oponemos a la moda que reina en este país y en el extranjero, de casas complicadas y llenas de tropiezos. Creemos que la unidad tiene más fuerza que las partes. Y no crea usted que esa lisura sea efecto de la pereza; por el contrario, es el resultado de planes largamente madurados. Lo simple no es lo fácil. En verdad, hubiera habido nobleza en esa casa erigida contra el follaje...

(1) ... La puerta de entrada se hallaría a un lado; no en el eje. ¿Seríamos víctimas de las iluminaciones de la Academia?...

(2) ... el vestíbulo, grande, inundado de luz... vestidor y lavabos cerca, pero sin verse. Al servicio se accede sin rodeos. Si se sube al primer piso, es para llegar al salón alto, fuera de la sombra de los arbolados, y disfrutar desde allí arriba de una vista magnífica sobre los follajes. Ver además el cielo... Si se sientan cómodos, los domésticos servirán bien a la casa. Nada de tejados en pendiente, sino un terrado, con jardín, solarío y piscina

(3) ... Se domina desde el salón y la luz alluye. Entra la doble superficie de vidrio del gran ventanal, se ha instalado un invernadero que de inmediato neutraliza el efecto de frialdad que produce el vidrio; ahí habrá las grandes plantas extrañas que se ven en los invernaderos de los palacios o de los alcionados; un acuario, etc... Por la puerta-calle situada en el eje de la casa, se pasa hacia el fondo del jardín por una pasarela, bajo los árboles, para almorzar allí o cenar...

(4) ... este piso tiene una sola sala, qué es estar, comedor, etc., biblioteca. ¡Ah, sí, el cilindro del servicio. En medio, a buen seguro. Hecho con ladrillos de corcho que lo aíslan como si fuera una cabina telefónica o un termos. ¡Rara idea! No es preciso tanto... Es el complemento natural. El servicio atraviesa la casa de arriba abajo, como una arteria. ¿Dónde se podría situar mejor?... Sus muros del fondo y los del cilindro podrían estar revestidos. Se va al "boudoir" con sus muebles de estantes.

(5) ... desde el "boudoir" se ven los follajes de los grandes árboles y el comedor de verano. Si se quiere hacer comida, solo hay que vestirse para ello y bajar al escenario que está ante la gran superficie acristalada...

(6) ... el servicio sube hasta la puerta que está al lado de la piscina. Detrás de la piscina y el servicio se toma el desayuno (en el primer dibujo se ve bien). Del "boudoir" pueda pasarse al terrado, donde no hay tejados, ni pizarras, sino un solarío y una piscina con hierba que crece entre las juntas de las losas. El cielo se halla encima; con los muros alrededor, nadie puede verlos. Por la noche se ven las estrellas y la sombra masa de los árboles de la Folie St. James. Con los tabiques corridos, uno puede aislarse enteramente.

(7) ... Como en Robinson, como en las pinturas de Carpaccio. ¡Diversísimo! ... Este jardín en absoluto es a la manera francesa, es un lugar agreste, y gracias a los follajes del parque de St. James uno puede crearse lejos de París... los servicios reciben pleno sol, tanto mejor.

(8) Este proyecto, señora, no nació de repente bajo el lápiz apresurado de un delineante, entra calma frente a un lugar altamente clásico.

Estas ideas, estos temas arquitectónicos que integran cierta poesía, se hallan arrojados a la más rigurosa norma constructiva... Doce pies derechos de hormigón armado a distancias iguales sostienen con poco gasto los suelos. En la jaula de hormigón así constituida, el plan posee tal sencillez que uno se siente tentado (¡y hasta qué punto!) de tenerlo por lomo. Uno está acostumbrado desde hace años a ver planes que son tan complicados que dan la impresión de ser como hombrías que llevarán las visceras en el exterior de su piel. Hemos procurado que las visceras estén dentro, alineadas, clasificadas, y que solamente se viéramos una masa limpia. ¡No era tan fácil lograrlo! A decir verdad, ésta es la gran dificultad de la arquitectura, hacer que las cosas enreden donde deben estar.

Para que la poesía brote, estos temas arquitectónicos necesitan contiguadas severas, difíciles de resolver. Hecha la cosa, todo parece natural, fácil. Y esto es un buen signo. Pero cuando se han empezado a plasmar las primeras líneas de la composición todo estaba confuso.

Si la estructura y el plan son muy sencillos, cabe admitir que el empresario será menos exigente. Lo cual es interesante. Incluso cuenta enormemente si esta penosa abstracción a la economía no resulta discutible más que cuando la solución canta, entonces. ¡La abundancia de los arquitectos! Esta última manifestación de fatuidad sólo se ha intercalado para una sonrisa; pues es preciso sonreír alguna vez...

París, octubre de 1915

LE CORBUSIER Y PIERRE JEANNERET