

Perspectiva Histórica

Nos valemos de la historia como instrumento capaz de interpretar y hacer inteligible el presente. Comprendida ésta como simultaneidad y condensación de los acontecimientos espacio-temporales, en la que como señala Le Goff «no puede lógicamente separarse el estudio del pasado, del estudio del presente y del futuro» Le Goff, 1997, p. 193.

En este apartado se propone una «colección histórica» de hechos arquitectónicos, que mantienen una estrecha relación con la noción de complejidad. Esta colección abierta, aísla a los objetos como unidades para situarlos junto a otros objetos, conseguir así, dotarles de un valor provisional. Si tomamos como modelo de referencia la antigüedad, que en la época helenística mantienen un equilibrio entre interior y exterior, mientras en el presente se enfatiza la «interiorización» del espacio, como estrategia para su dominación y explotación económica.

En especial nos interesa observar las transformaciones y las diferentes configuraciones del espacio público. Hemos dividido los hechos históricos en dos áreas, que hacen referencia a los objetos arquitectónicos y al territorio construido.

En la primera parte reflexionamos sobre los **objetos arquitectónicos** como hechos complejos. Para lo cual planteamos: a) La construcción y los elementos arquitectónicos, que se consideran como el proceso fundamental para el proyecto. En este caso, nos valemos de los postulados formulados por **Semper**, sobre la importancia de los elementos y los **detalles** en la arquitectura, que nos sirven como argumento para comparar la importancia en Wright y Le Corbusier.

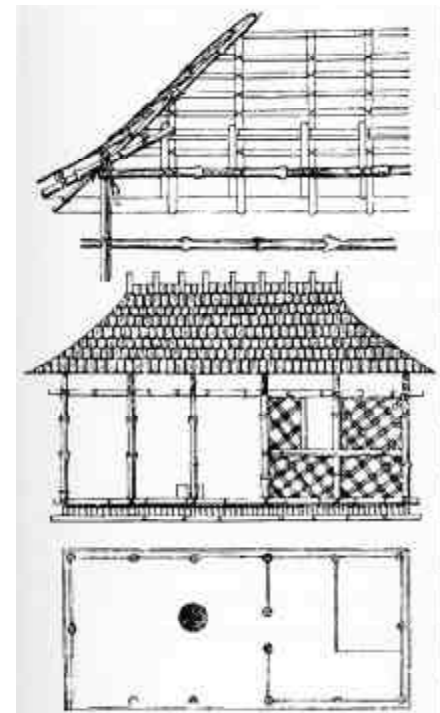
b) La configuración espacial, que considera la conformación compacta y/o fragmentaria del objeto arquitectónico. Se toman como modelos de lo compacto al Panóptico de Bentham y el Falansterio de Fourier y como modelos de lo fragmentario el Monasterio de la Tourette de Le Corbusier y los grabados de las Cárceles de Piranesi. Además realizamos un acercamiento a la comprensión de los objetos arquitectónicos del siglo XX, donde se destaca la «interiorización» del espacio.

En el segundo caso referido a los **territorios construidos**, proponemos el estudio de los elementos primarios: sendas y núcleos, por considerarlos comprensivos de la configuración espacial urbana.

a) Las **sendas** tienen una cercana relación con la continuidad, movilidad, repetición, dinamismo y linealidad del espacio. En este caso, a manera de hipótesis, las sendas deben propiciar relaciones que produzcan núcleos de mayor intensidad. Tratamos como espacio «abierto» a las vías o calles de circulación, que están proyectadas como exterior, con límites claros, con marcada diferencia con los edificios. Como espacio de «transición» proponemos la stoa griega, espacio homogéneo y lineal que relaciona el ágora como espacio exterior y las dependencias comerciales y administrativas como espacio interior, manteniendo un equilibrio del conjunto. Como espacio de «inversión» estimamos a los **pasajes**, que penetran y fragmentan el interior con elementos propios del exterior, transformando el espacio, al unir opuestos. También planteamos algunos modelos de ciudad, que a nuestro parecer retoman la «senda» como argumento principal del proyecto, como es el caso de los planteamientos urbano-arquitectónicos de Le Corbusier, basados en los diferentes medios de circulación; o también los planteamientos de Debord, sobre la ciudad como laberinto en constante transformación.

b) Los **núcleos** en cambio mantienen un estrecho vínculo con la discontinuidad, fijeza, diferencia y condensación del espacio. En este caso como hipótesis, planteamos que éstos propician las «sendas». Tratamos como espacio «abierto», el ágora griega que representa el espacio público de interacción social, donde el peatón es el protagonista del espacio. El «ágora» equilibra al conjunto, mantiene una posición central en la ciudad, a la vez que ordena la misma; como espacio de «transición» la basílica romana, que se presenta como prolongación del foro, para actividades de intercambio comercial y religioso. Como espacio de «inversión» estimamos las **estaciones de ferrocarril** del siglo XIX, que penetran en el centro de la ciudad, proponen una nueva centralidad, transforman la plaza y la calle en elementos interiores, relacionan el espacio estático y dinámico, en este caso señalamos algunos ejemplos sobre la importancia de los «núcleos» como propiciadores de ciudad, como es el caso de las propuestas de Lynch, sobre los elementos de configuración urbana, hasta posturas como la de Tschumi, que acentúan la importancia de la arquitectura para transformar el espacio público. Si bien optamos por realizar estas dos lecturas, establecemos la necesidad de la relación e integración de sendas y núcleos, para conformar un espacio de mayor vitalidad y multiplicidad.

Objetos arquitectónicos:

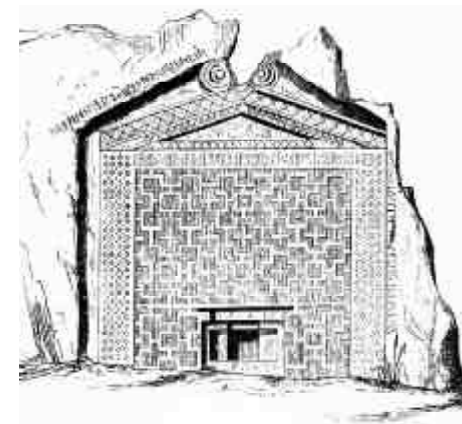


Semper, Ilustración de «Der Stil», la cabaña caribeña de la Gran Exposición de 1851. (Frampton, 1999, p. 90.)

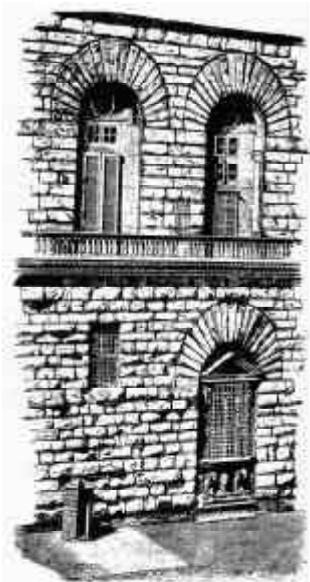
La construcción y los elementos arquitectónicos

En este apartado reflexionamos sobre la materialidad y los elementos que constituyen el objeto arquitectónico. Recalcando en este caso la importancia fundamental que asignamos a la construcción del proyecto, en donde consideramos que la obra arquitectónica puede llegar a tener calidad si los detalles y elementos hacen alusión al conjunto. Para lo cual nos valemos de los postulados de Semper, sobre la construcción como fundamento para la creación artística, cuando menciona que «sólo una perfecta realización técnica, sólo un correcto tratamiento de los materiales según sus cualidades, pero sobre todo, el respeto a estas últimas al moldear la forma, pueden hacer olvidar los materiales mismos, pueden liberar totalmente de ellos a la creación artística» Fannelli, Gargiani, 1999, p. 67.

Semper al hacer la conexión entre «necesidad» y «belleza», propone que las artes mantienen un origen dual. Ésta postura da prioridad al detalle sobre la estructura, oponiéndose a los planteamientos de Viollet Le Duc sobre la relación directa entre forma arquitectónica y estructura. Cuando Semper describe sobre «el uso de entrelazar estacas para delimitar la propiedad, de utilizar esteras y alfombras como cobertores para los pies, para resguardarse del sol y del frío y para separar los espacios interiores de las habitaciones en la mayor parte de los casos y, especialmente, en condiciones climáticas favorables, precedió al uso de las paredes de muro» Fannelli, Gargiani, 1999, p. 6. Argumenta a favor del origen del espacio habitable, como hecho que tiene que ser tomado en cuenta para la creación, en la que se insiste en el espacio delimitado por una superficie ligera y flexible. A través del estudio de los elementos caracterizados por Semper intentamos reforzar y puntualizar el concepto del detalle como origen y esencia del proyecto arquitectónico. En este caso Semper sugiere que el «nudo» es el elemento esencial tectónico, propone así, la



Tumba de Mida. (Semper, 1992, p. 128.)



Il bugnato di palazzo Pitti a Firenze. (Semper, 1992, p. 268.)



Case con tetto spiovente a Rouen. (Semper, 1992, p. 244.)

primacía y la importancia de los elementos en el proyecto arquitectónico. En su planteamiento de la arquitectura compuesta por «cuatro elementos radicales e irreductibles: el hogar, que es «la base del asentamiento», las paredes, el basamento y el tejado en donde a cada elemento le corresponden cuatro maneras de trabajar: moldear el hogar, que produce la cerámica; tejer y revestir a las paredes, que produce el tejido; carpintería y arte de ensamblar en la construcción de infraestructuras y más tarde incluso al tejido en las paredes; pero la estereotomía despliega también una acción radical, la de apilar, que no puede ser reducida a ninguna de las otras.» Rykwert, 1975, p. 16.

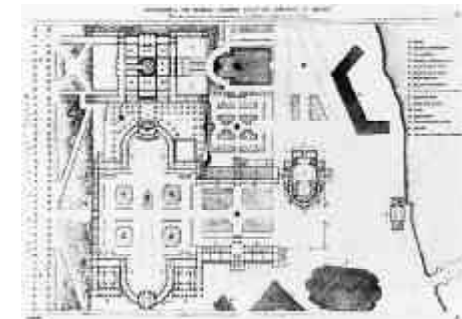
Rykwert en el artículo «Al principio eran la guirnalda y el nudo» señala que en Semper, hay dos arquetipos primarios «el hogar y el tejido» en Rykwert, 1975, p. 16. En los cuales su esencia es, el fuego y el nudo respectivamente, considerados como condensadores de energía y materia. En Semper cobra importancia el análisis de la raíz etimológica de las palabras como posibilidad de soporte de sus propuestas. En caso del término hogar que al parecer tiene ciertas connotaciones cívicas, como también «el término aedificare del que deriva edificio, significa hacer un hogar» Frampton, 1999, p. 91. De una manera general el hogar es comprendido como elemento que posibilita «el nexus público y espiritual del dominio construido». Frampton, 1999, p. 91. En el caso del tejido, Semper en sus investigaciones, propone una marcada prioridad conceptual del arte textil, con la referencia al «nudo» como hecho primigenio. Para Semper los materiales tectónicos que sugieren la estructura y el recubrimiento como algo ligero, en donde la metáfora del «nudo» esta relacionada con los detalles de unión de la estructura, la armadura del tejado, incluso la propia madera hace alusión a la cestería y el tejido del revestimiento. También encontramos referencias al concepto del tejido incluso en el caso del metal, en donde Semper asume una postura reacia a la soldadura, toma como ejemplo el clavo como instrumento que cumple la función de coser y conectar. Al respecto menciona que «el clavo «Niete» es afín tanto lingüística como

conceptualmente al cosido «Naht»...Quizá la cabeza del «clavo», que sobre la decoración de superficies aparece como roseta, sea un motivo decorativo transferido posteriormente del revestimiento secundario, basado en la técnica del metal, al auténtico revestimiento textil, motivo que, sin embargo, también podía haber nacido en este último como el botón o lazo». Fannelli, Gargiani, 1999, p. 67.

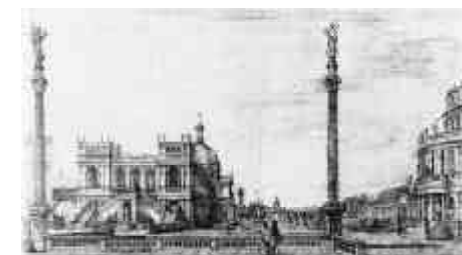
Otro material que a Semper le interesa es el vidrio como elemento que aporta nuevas posibilidades a la arquitectura. Al respecto menciona «simplemente hay que imaginarse el techo, o la bóveda, como una placa de vidrio transparente detrás de la cual siguen siendo visibles los muros, que con la fantasía pueden alcanzar cualquier altitud. Lo que está pintado sobre una superficie parietal idealmente vertical que se alza más allá del techo debe también aparecer como tal si se representa en proyección sobre el techo (que originalmente se imaginaba transparente). Esta simple regla constituye también el punto de partida de ese arte intrincado, de la llamada «perspective curieuse», que logra representar artísticamente y con naturalidad todas las combinaciones arquitectónicas más complicadas que sirven de fondo a grupos de figuras sobre cualquier tipo de techo» Fannelli, Gargiani, 1999, p. 81. La importancia que para Semper tienen los materiales en la creación arquitectónica también la evidenciamos en Loos, especialmente en el ensayo sobre el «Principio del revestimiento», en el que anota justamente que Semper fue el primero en enunciar este hecho, en donde «la persona está revestida con una piel, el árbol está revestido con una corteza». Loos, 1993, p. 154. Cuyo principio de revestimiento dice que «la posibilidad de que el material revestido se confunda con el revestimiento debe ser excluida en cualquier caso.» Loos, 1993, p. 154. Al respecto Loos menciona que «la humanidad también aprendió a construir en este mismo orden. Lo primero fue el revestimiento. La persona buscaba salvaguarda de las inclemencias del tiempo, protección y calor durante el sueño. Buscaba cubrirse. La manta es el detalle arquitectónico más antiguo. Primiti-



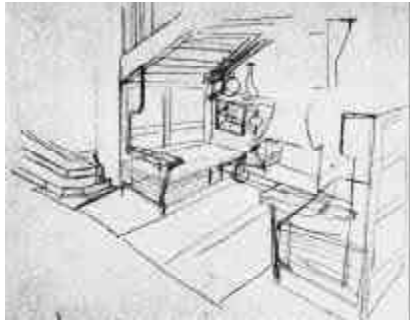
Dettagli dello stesso mulino. (Semper, 1992, p. 249.)



Semper, Proposta di una nova ala di porticato tra Zwinger e Hoftheater, siglo XIX. (Semper, 1992, p. 385.)



Semper, Proposta di una nova ala di porticato tra Zwinger e Hoftheater, siglo XIX. (Semper, 1992, p. 385.)



Loos, Esquisse au crayon pour le coin cheminée de l'entrée de la Villa Karma. (Rukschcio, Schachel, 1982, p. 94.)



Loos, detalle de la sala de estar, Viena, 1903. (Pizza, 1982.)



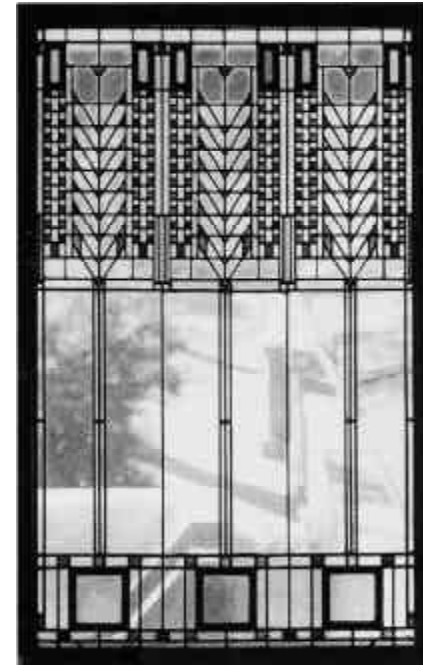
Loos, Casa en la Michaelerplatz, Viena, 1909-1911. (Pizza, 1982.)

vamente estaba hecha de pieles o de productos de arte textil. Esta significación aún puede reconocerse en las lenguas germánicas. Esta cubierta debía colocarse en algún sitio si debía dar suficiente protección para toda una familia. Pronto llegaron también las paredes, para dar protección lateral. Y por este orden se desarrolló el pensamiento constructivo, tanto en la humanidad como en el individuo.» Loos, 1993, p. 151. Destacamos así mismo, las dos maneras de proceder para construir el objeto arquitectónico, la primera en la que «hay arquitectos que lo hacen de forma diferente. Su fantasía no forma los espacios, sino las paredes. Lo que quede entre las paredes son los espacios. Y, para esos espacios, eligen después alguna forma de revestimiento que les parezca. Eso es arte por camino empírico.» Loos, 1993, p. 152. La segunda en la que se evidencia su propensión, menciona que «el artista, el arquitecto, siente primero el efecto que quiere alcanzar y ve después, con su ojo espiritual, los espacios que quiere crear. El efecto que quiere crear sobre el espectador, sea sólo miedo o espanto como en la cárcel; temor de Dios como en la iglesia; respeto del poder del Estado como en el palacio; piedad como ante un monumento funerario; sensación de comodidad como en casa; alegría como en una taberna; ese efecto viene dado por los materiales y por la forma.» Loos, 1993, p. 152. En donde «cada material tiene su propia forma de expresión» Loos, 1993, p. 152. En los escritos de Loos, constatamos una recurrente analogía del revestimiento y la arquitectura. Cuando por ejemplo, dice «encontré el revestimiento de paredes moderno en los paneles que albergan la cisterna de agua del viejo retrete, encontré la moderna solución para los cantos en las cajas donde se guardaban las cuberterías de plata, encontré cerraduras y guarniciones con el constructor de maletas y pianos. Y encontré lo más importante: que el estilo del año 1900 se diferencia del de 1800 sólo tanto como el frack de 1900 se diferencia del frack del año 1800.» Loos, 1993, p. 30. O cuando dice «No en mucho. El uno era de tela azul y tenía botones dorados, el otro es negro y tienen botones negros. El frack negro es el del estilo de nuestro tiempo. Esto nadie puede negarlo. En su orgullo, los retorcidos pasaron por alto la

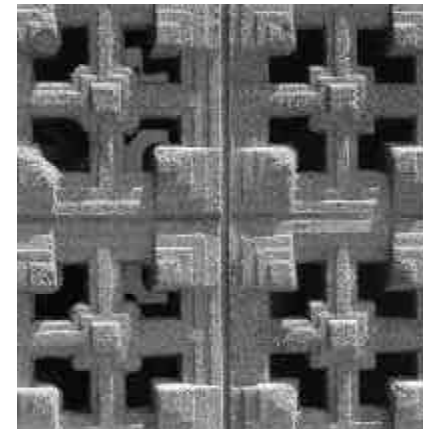
reforma de nuestra vestimenta.» Loos, 1993, p. 31. Al referirse a la construcción menciona que «cuando, entonces, por fin, me tocó la tarea de construir una casa, me dije: una casa puede haber cambiado en su aspecto exterior, al máximo, como el frack. Es decir no mucho.» Loos, 1993, p. 31. Para lo cual «tenía que sustituir los botones dorados por los negros. La casa tienen que ser poco llamativa. Pues ¿no había acuñado yo una vez la frase: viste moderno quien menos llama la atención? Eso sonó a paradoja.» Loos, 1993, p. 31. La vestimenta ocupa ese lugar por la discreción que ha conseguido, Loos menciona que «la vestimenta es correcta, la arlequinada está en el campo de la arquitectura.» Loos, 1993, p. 32.

Con las acotaciones de Semper y Loos sobre la importancia fundamental de los materiales y elementos arquitectónicos, proponemos exponer algunos aspectos que hacen referencia a estos hechos en las arquitecturas de Wright y Le Corbusier. Destacamos, la manera como Wright describe el proceso de construcción, donde menciona que «el hombre obtuvo viviendas más espacia-sas, haciendo cuadrada la superficie interior, levantando paredes verticales. Para construir estas últimas, ponía ramas verticales y las cruzaba a trechos con otras horizontales, fuertemente atadas a las primeras. Luego cubría todo con alfombras tejidas con pastos altos secos, o con pastos atados directamente a la estructura de madera.» Wright, 1978, p. 37. Esta frase se aproxima a los planteamientos de Semper sobre los materiales que sirven para delimitar el espacio.

Otro de los aspectos claves a tener en cuenta es la posición de Wright con respecto al ornamento, menciona que «no puede ser aplicado a la arquitectura, así como ésta no debe ser aplicada a la decoración. Todo ornamento, si no se ha desarrollado dentro de la naturaleza de la arquitectura, y como parte orgánica de esta expresión, vicia el todo, por muy inteligente o hermoso que pueda ser por sí mismo» Wright, 1978, p. 37. Cabe señalarse dos comentarios de las posibles influencias entre Semper y Wright.



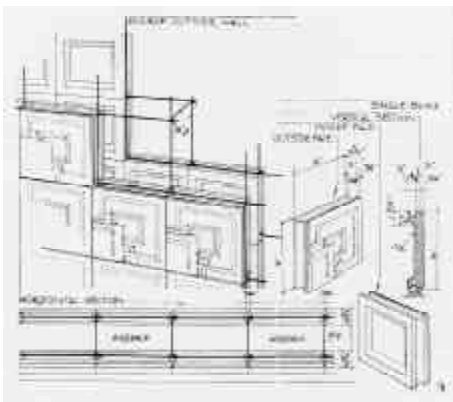
Wright, Tree of life stained - glass window, Darwin D. Martin House, Buffalo, 1902 - 04. (Riley, 1994.)



Wright, John Storer House, 1923, Hollywood, California, 1923. (Wright, 1993, p. 135.)



Wright House, Playroom addition, 1895 -98. Interior, looking east, (Levine, 1996, p. 24.)



Wright, Textile - block building system, basaded on original drawing by Richard Neutra (1924 - 25).(Levine, 1996, p. 153.)

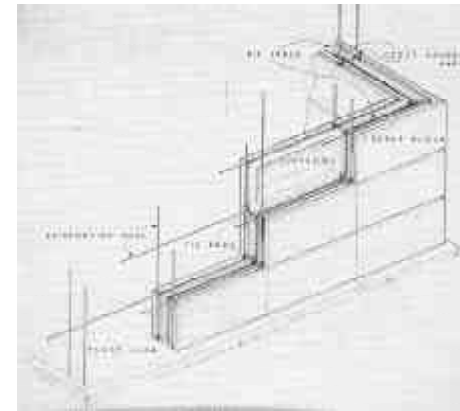
En el primer caso, Frampton en «Estudios sobre cultura tectónica, Poéticas de la construcción de la arquitectura de los siglos XIX y XX » Frampton, 1999. Argumenta sobre el conocimiento que Sullivan -maestro de Wright- tenía sobre las teorías de Semper. Lo que parece ser favorece al conocimiento de las mencionadas teorías por parte de Wright. En el segundo caso, Fannelli y Gargiani argumentan que los cuatro elementos básicos de la organización arquitectónica de Semper, tienen una relación con los elementos fundamentales de la «parire house» de Wright. En relación a este último hecho exponemos algunos de los elementos básicos de la arquitectura doméstica de Wright para evidenciar estas semejanzas. Wright considera que la «chimenea» es uno de lo elementos esenciales de la casa, que en lo posible se localiza en el lugar de relación y de comunicación, al respecto menciona que «Ahora la gran chimenea del interior, se convertía en un lugar para una fogata verdadera, justificando la anchura de la boca que asomaba afuera. En esa época, un verdadero hogar era algo extraordinario...la chimenea integral se convirtió en una parte importante de la construcción de casas que pude construir en la pradera.» Wright, 1978, p. 116. Podemos observar que en las casas proyectadas por Wright la chimenea mantiene una relación y tensión con la abertura acristalada del cielo raso, como si se tratará de reunir en este espacio el fuego ascendente y la iluminación descendente. En todo caso tanto en Semper como en Wright, evidenciamos el protagonismo que tiene el «hogar» en la conformación del espacio arquitectónico.

Con respecto a los otros elementos arquitectónicos el desarrollo tiene mayores diferencias con respecto a las posturas de Semper, en el caso del basamento Wright, se refiere a «sacar el suelo del malsano sótano, colocando un pedestal bajo para la porción habitada de la casa, haciendo visible el cimiento en forma de una plataforma de mampostería sobre la que se apoyaba la construcción.» Wright, 1978, p. 116.

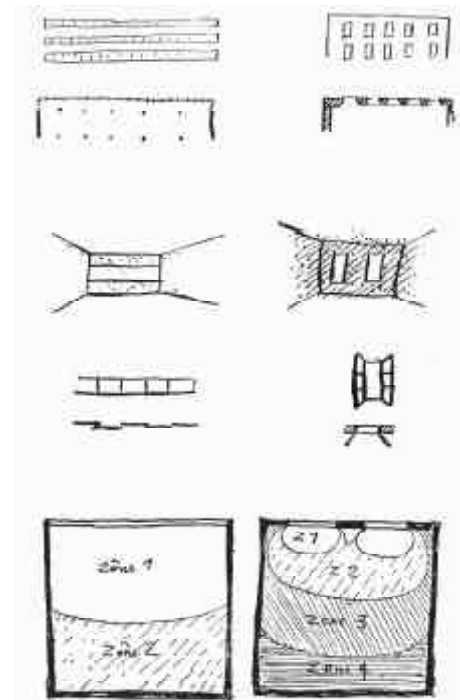
Si bien la «pared» esta concebida como un si se tratara de un tejido de piezas, su conformación tienen otras implicaciones. La misma para Wright, esta concebida como un elemento horizontal que relaciona y refuerza el basamento, menciona que «ahora las paredes tendrían que empezar en el suelo sobre un retallo de cemento o piedra que parecería una pequeña plataforma debajo del edificio, lo que generalmente era, pero las paredes se detendrían a la altura del antepecho de la ventana del primer piso, para permitir que las habitaciones superiores se siguiesen en una continua serie de ventanas, bajo las alas del techo de suave declive. Esto convertía en pantallas de cierre a las paredes de abajo, y en pantallas de iluminación a las del piso superior Aquí había un verdadero cierre del espacio interior». Wright, 1978, p. 118. En definitiva que «las paredes en pantallas de cierre, haciendo confluir techos, los pisos y las pantallas de cierre, como en un solo ambiente amplio» Wright, 1978, p. 121.

En Wright es crucial el tratamiento de los «techos», para proteger del clima propone amplias superficies protectoras en donde «los aleros tenían un doble valor como protección y preservación para las paredes de la casa, así como difusores de luz reflejada para el piso de arriba, a través de las «pantallas de luz», o sea las ventanas, que reemplazaban las paredes» Wright, 1978, p. 118.

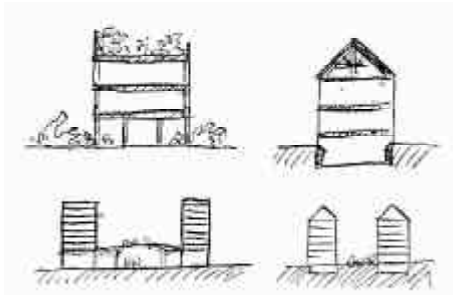
En Le Corbusier, la construcción como esencia de la arquitectura también es fundamental, al respecto menciona que «la cuestión técnica precede y es la dominante de todo, que trae consecuencias plásticas imperativas y que conduce a veces a transformaciones estéticas radicales: se trata luego de resolver el problema de la unidad, que es la clave de la armonía de la proporción. Los trazados reguladores sirven para resolver el problema de la unidad.» Le Corbusier, 1993, p. 34. Así mismo, destaca la importancia de la relación que deben tener los elementos en la constitución del objeto arquitectónico «el verdadero trazado regulador es el que llega a unificar, en sus características,



Wright, block construction ink on tracing, 1923. (Wright, 1993, p. 256.)



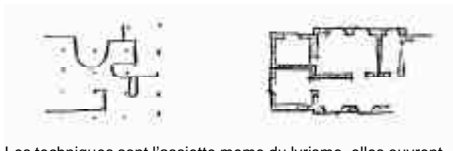
Les techniques sont l'assiette même du lyrisme, elles ouvrent un nouveau cycle de l'architecture. (Le Corbusier, 1989, p. 129)



Les techniques sont l'assiette meme du lyrisme, elles ouvrent un nouveau cycle de l'architecture. (Le Corbusier, 1989, p. 129)



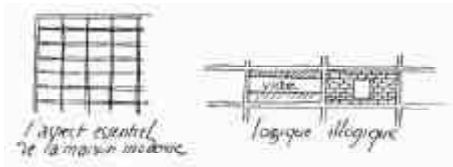
Les techniques sont l'assiette meme du lyrisme, elles ouvrent un nouveau cycle de l'architecture. (Le Corbusier, 1989, p. 129)



Les techniques sont l'assiette meme du lyrisme, elles ouvrent un nouveau cycle de l'architecture. (Le Corbusier, 1989, p. 129)



Le Corbusier, Gráficos, Conferencia Sorbona, 1924. (Le Corbusier, 1993, p. 17.)



Le Corbusier, Gráficos, Conferencia Sorbona, 1924. (Le Corbusier, 1993, p. 28.)

tal elemento en relación al conjunto, unos fragmentos en relación a los otros, que llega a descubrir la relación matemática susceptible de animar regularmente todos los elementos de la obra.» Le Corbusier, 1993, p. 37. En la arquitectura de Le Corbusier se propone una constante referencia a la relación de las partes con el todo, al respecto indica «el antropocentrismo, es decir, la nueva toma de contacto con la escala humana es, en una palabra brutal, estudiar puertas, estudiar ventanas; la casa es una caja en la que se abren puertas y ventanas; puertas y ventanas son los elementos de la arquitectura» Le Corbusier, 1993, p. 26.

Fannelli y Gargiani, apuntan un acercamiento entre la postura de Le Corbusier con respecto a la relación de la columna y pared y la postura de Semper sobre el retrasamiento de la estructura vertical, que lo retoma del principio indogermánico del muro que «no debe sostener sino sólo cerrar» Fannelli, Gargiani, 1999, p. 265.

En Le Corbusier los materiales de construcción son claves para entender los elementos arquitectónicos y las relaciones. Le Corbusier retoma los principios constructivos y los transforma, produce nuevas relaciones espaciales. Al respecto de los elementos arquitectónicos, indica en el caso de la «pared», que «cuando aparecen los cementos artificiales, conglomerantes más duros que la piedra, en seguida se piensa en hacer paredes menos gruesas. Pero este invento, que condujo a la creación del hormigón armado, hizo pronto considerar la supresión misma de los muros portantes. Con los pilares empleados hoy en día, tengo derecho a decir que la pared esta suprimida» Le Corbusier, 1993, p. 30. Que se puede complementar con «lo que era antes un órgano portante se ha convertido en un simple relleno» Le Corbusier, 1993, p. 30.

En el caso de la «cubierta» la justificación también viene dada por el aspecto técnico, escribe que «el tejado inclinado era, antaño, el único medio de eva-

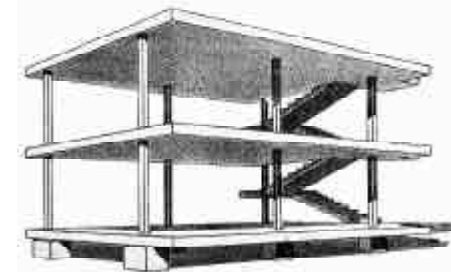
cuar las aguas de lluvia. Sin embargo, desde finales del siglo XIX, el cemento Portland permite hacer tejados planos, en terraza, absolutamente estancos.» Le Corbusier, 1993, p. 30. Se invierte así su forma, en donde «la cubierta sometida a la intemperie debe ser cóncava y evacuar sus aguas al interior, desde que la calefacción central ha sido introducida en la casa.» Le Corbusier, 1993, p. 32. En Le Corbusier la «chimenea» pierde el valor de centro de reunión del espacio doméstico, para ubicarse en diferentes espacios, desde el estudio hasta la terraza. Con la inclusión de la estructura portante compuesta por columnas y superficies horizontales, la base se separa del terreno, suelo natural y suelo artificial se diferencian y se liberan.

Los elementos que adquieren protagonismo para Le Corbusier están descritos, así «Ustedes abren una ventana o una puerta: inmediatamente surgen relaciones entre los espacios así determinados; la matemática está en la obra. Ya está, eso es arquitectura.» Le Corbusier, 1993, p. 30. La pérdida de importancia de la pared por motivos constructivos le sirve para justificar «con un razón técnica que confirma el espíritu en sus derechos y lo tranquiliza, podemos admitir las bellezas de la geometría.» Le Corbusier, 1993, p. 33.

Para ejemplificar la manera en que Le Corbusier consigue que el detalle o el elemento sinteticen la obra, nos valemos del Monasterio de la Tourette, en el cual presentan dos tipos fundamentales de ventanas relacionados con los espacios de circulación. En las calles galería en colaboración con el artista Xenaxis proponen un elemento de gran dinamismo y fuerza estética, que se adecúa al concepto de recorrido que se pretende evidenciar en este espacio. Hacen del vitral un elemento de creación artística, basado en un orden matemático de composición, que se integra con el exterior relacionando el orden natural con el orden de creación artística. En donde las separaciones horizontales y verticales con énfasis en estas últimas anticipan la entrada a lo sagrado. El vitral esta concebido como un muro ciego, de manera semejante a las columnas del



Le Corbusier, 1931. Le solarium. Si l'on reste planté sur ses pieds on ne voit absolument rien que le gazon, les quatre murs et le ciel, avec tout le jeu des nuages. (Le Corbusier, 1989, p. 54.)



Le Corbusier, 1929, L'ossature standard «Dom-ino», pour exécution en grande série. (Le Corbusier, 1989, p. 129.)



Le Corbusier, L'aile gauche de la façade sud, Couvent Sainte Marie de la Tourette, 1960. (Le Corbusier, 1989, p. 38, vol. 7.)



Le Corbusier, Les «ondulatoires»: pans de verre de béton, Couvent Sainte Marie de la Tourette, 1960. (Le Corbusier, 1989, p. 40, vol. 7.)



Le Corbusier, Detalle de ventana, Couvent Sainte Marie de la Tourette, 1960. (Foto: López, Fransec. 1999.)



Le Corbusier. Detalle de la ventana. Couvent Sainte Marie de la Tourette, 1960. (Foto: Albornoz, Boris, 1999.)

Partenón dibujadas por Le Corbusier, que se abre a medida que las personas circulan. En las ventanas que se encuentran en planta alta su énfasis longitudinal permite una visión limitada, a la vez que acentúan el carácter transitorio del recorrido; son las ventanas que están en planta alta, al final de los recorridos las que permiten la entrada de luz pero no visualizar el exterior donde se puede captar el sentido de todo el objeto arquitectónico. En éstas ventanas cuadradas se observa la conformación de una cruz, compuesta por un perfil longitudinal que separa el vidrio y el elemento vertical que sirve de soporte a la superficie de hormigón que hace de pantalla. Podemos decir que esta ventana hace alusión al edificio, lo sólido de la pantalla del hormigón con su componente vertical representa a la iglesia que se vincula con la ascensión, y los dos paneles de vidrio divididos, como lo ligero de las dependencias y su conformación y ocupación de la naturaleza. Si en la ventana existe una separación de los paneles de vidrio y de la pantalla de hormigón solamente relacionados por la base en el edificio también se da una separación de lo sagrado y lo profano con una relación con lo natural. Desde el exterior esta ventana sugiere una dirección hacia arriba y desde el interior propone dos planos, el uno conformado por el vidrio y el otro por el hormigón que cierra el espacio con lo terrenal y posibilita el contacto con la luz y la sombra.

En el Monasterio de la Tourette, las dualidades en tensión nos sugieren un acercamiento a la integración, el espacio se concibe como la relación de continuidades y discontinuidades, con una reiterada alusión a la unidad en las partes, valiéndose de lo sagrado para su reinterpretación y su liberación.



Piranesi, 1720-1778, Architecture avec arcs et coupoles.
(Bacou, 1974, p. 64.)

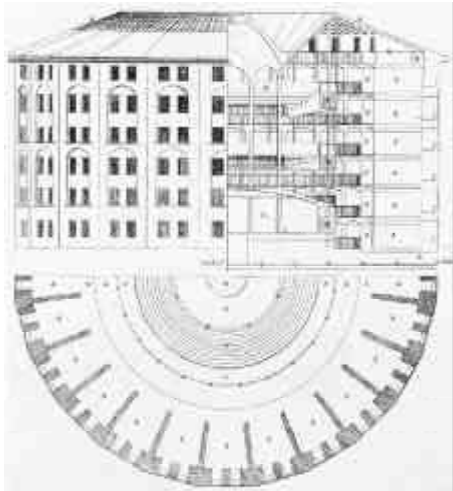
La configuración y la complejidad espacial

En la primera parte de este apartado enfocamos el problema del objeto arquitectónico desde la relación de los elementos que permiten la configuración espacial. La misma según Moore puede optar por dos maneras diferentes: «definirlo» o «hacerlo explotar» Moore, 1981, p. 17. Consideramos que la síntesis de estas posturas dan como resultado comprender el proyecto arquitectónico como hecho complejo. Nos detenemos en cuatro espacios arquitectónicos que, a nuestro parecer, aclaran las diferentes planteamientos y contaminaciones de la configuración espacial.

Bentham en el proyecto del **Panóptico** propone una transformación del concepto de espacio interior, en el que se hace visible el exterior y se concentran de manera totalitaria el interés en el centro. Al respecto menciona que «la inspección: este es el principio único para establecer el orden y para conservarle; pero una inspección de un nuevo género, que obra más sobre la imaginación que sobre los sentidos, y que pone a centenares de hombres en la dependencia de uno sólo, dando á este hombre sólo una especie de presencia universal en el recinto de su dominio» Bentham, 1979, p. 33. El nombre de «panóptico» parece que ya encierra el concepto del proyecto, este término compuesto por «pan» y «óptico» hace referencia a una totalidad óptica. El panóptico remite al panorama, en los dos casos, evidenciamos al descomponer estas palabras una alusión a la totalidad y a la visión. Además de que están conformados por una forma cilíndrica, su diferencia estriba, en que el panóptico la visión se la dirige hacia el centro oculto, mientras que en el panorama la visión se dirige hacia la periferia imaginaria. Para Foucault «el arte de construir respondía sobre todo a la necesidad de manifestar el poder, la divinidad, la fuerza. El palacio y la iglesia constituían las grandes formas, a las que hay que añadir las plazas fuertes; se manifestaba el poderío, se manifestaba el

soberano, se manifestaba Dios. La arquitectura se ha desarrollado durante mucho tiempo alrededor de estas exigencias. Pero a finales del siglo XVIII, aparecen nuevos problemas: se trata de servirse de la organización del espacio para fines económico- políticos.» en Bentham, 1979, p. 12. El panóptico optimiza las distancias de vigilancia, a través de estrechar el espacio de circulación, como también se consigue que las celdas sirvan para distintas funciones. Foucault menciona que el panóptico es «una máquina en la que todo el mundo esta aprisionado, tanto los que ejercen el poder como aquellos sobre los que el poder se ejerce.» en Bentham, 1979, p. 19.

Bentham en la descripción sobre la construcción del panóptico, menciona que «una casa de penitenciaría, según el plan que os propongo, debería ser un edificio circular, o por mejor decir, dos edificios encajados uno en otro. Los cuartos de los presos formarían el edificio de la circunferencia con seis altos, y podemos figurarnos estos cuartos como celdillas abiertas por la parte interior, porque una reja de hierro bastante ancha los expone enteramente a la vista. Una galería en cada alto sirve para la comunicación, y cada celdilla tienen una puerta que se abre hacia esta galería. Una torre ocupa el centro y esta es la habitación de los inspectores; pero la torre no está dividida mas que entre altos, porque están dispuestos de modo que cada uno domina de lleno sobre dos líneas de celdillas. La torre de inspección está también rodeada de una galería cubierta, columna, celosía transparente que permite al inspector registrar todas las celdillas sin que le vean de manera que con la mirada ve a la tercera parte de sus presos, y moviéndose en un pequeño espacio puede verlos á todos en un minuto, pero aunque esté ausente, la opinión de su presencia es tan eficaz como su presencia misma.» Bentham, 1979, p. 36.

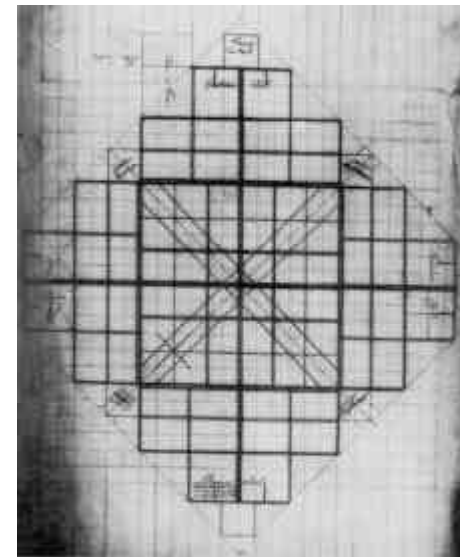


Bentham, Panóptico, Proyecto para una prisión, 1791.
(Foucault, 1978, Lámina N° 17.)

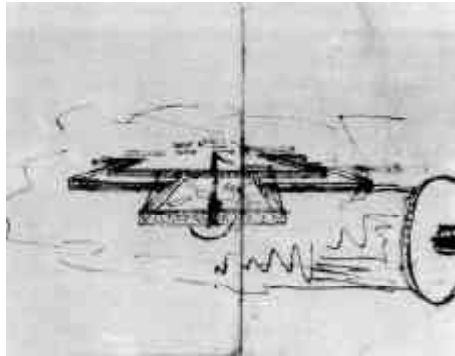
En la máquina de Bentham la forma circular como también los materiales posibilitan un movimiento centrífugo constante y uniforme. En el panóptico se utiliza la celosía de vidrio como medio técnico para vincular al vigilante con los

presos, el espacio colectivo periférico es transparente como también el espacio de poder central es transparente y oculto a la vez. Para el que mira desde la periferia el centro no es visible pero esta convencido que desde el centro la periferia es visible. Si Bentham en el «panóptico» propone un espacio homogéneo como un eje central, oculto y autoritario que es considerado como el elemento de mayor intensidad, en donde la estrategia es la de separar y controlar, en cambio notamos que Fourier en el «falansterio» la mayor focalización la consigue el trayecto, como espacio de interacción y diversidad, que ayudan a la integración de lo interior y separación de lo exterior.

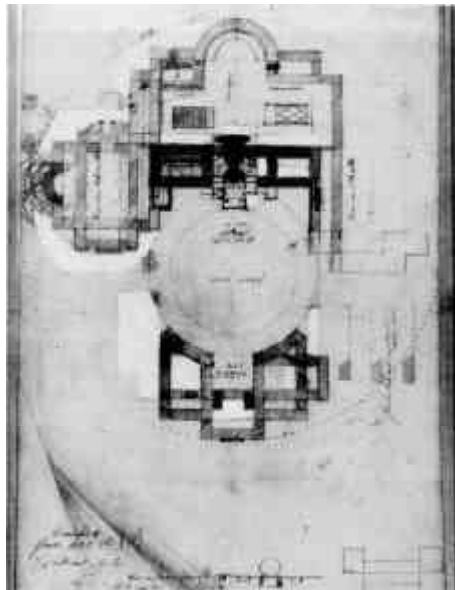
Fourier en su teoría social sobre la «armonía universal» que se consigue de manera gradual a lo largo de siete períodos históricos, apunta que la misma propone el proyecto del falansterio como conjunto que resuelva las necesidades del ser humano a través de la agrupación y relación de las actividades. En las primeras propuestas Fourier en la «theorie des quatre mouvements» describe al «Tribustère» u «hogar de tribu» que parece ser una de las primeras alusiones, después se lo denominó «Tourbillón» que significa torbellino y más adelante «Phalanstère» que quiere decir falansterio, el mismo que esta relacionado con el griego «phalanx» según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española significa «Cuerpo de infantería pesada, que formaba la principal fuerza de los ejércitos de Grecia». La localización del «falansterio» es similar a la que puede tener un palacio, monasterio o un gran conjunto en el campo, pero con la característica de no ser proyectada como una fortaleza en la que se necesite la protección, sino más bien propone la relación con otros falansterios. Si bien el conjunto esta desarrollado para ser abierto al exterior, en cambio el edificio principal, es un ente cerrado. En este conjunto de varios edificios, el principal esta compuesto de tres partes, el centro se destina a las funciones públicas y las laterales preferentemente a las de vivienda. Se propone que este edificio este comunicado de manera general, en la primera planta a través de calles galerías cerradas y en planta baja, que se conecte a través



Fourier, Planta del Falansterio, 1814. (Vidler, 1997.)



Fourier, Perspectiva aérea del Falansterio, 1814. (Vidler, 1997.)



Planta del Tourbillon, 1814. (Vidler, 1997.)

de arcadas para la circulación de los carruajes, separando de esta forma lo que es circulación vehicular con la circulación peatonal.

En la planta del **Falansterio** notamos una referencia clara al círculo como forma que genera el conjunto, que se engloba y se repite en el espacio central. La clave de este conjunto está en su referencia sintomática a la máquina en donde se prioriza la circulación y en especial la calle galería que, Fourier lo menciona como un «importante avance hacia el orden societario, uniendo siempre lo útil y lo agradable» Fourier, 1972. Y lo considera como «la principal pieza de un palacio de Armonía». Fourier, 1972. El falansterio parece tomar como modelo las galerías del Museo de Louvre de París o las arcadas del Palais-Royal. Alude a una constante preocupación por la composición de los monasterios, especialmente en la configuración de los corredores, como aptos ha ser ampliados para que no sólo sirvan para circulación sino también como comedores del «ejército industrial». Fourier, 1972. Benjamín que se interesa por la propuesta del «falansterio» sugiere que «Fourier vio en los pasajes el canon arquitectónico del falansterio. Es significativa la reconstrucción reaccionaria que de ellos hace Fourier: mientras que originalmente servían para fines comerciales, se convirtieron en ella en viviendas. El falansterio es una ciudad de pasajes. Es el estricto mundo formal del Imperio, Fourier establece un idilio colorista pequeño burgués» Benjamín, 1972, p. 176. La calle galería consigue unificar diferentes referencias históricas y a la vez relacionar espacialmente las funciones de la comunidad, integrando los diferentes niveles, propicia la interacción social, la comunicación del espacio maquínico, basado en la transparencia de la protección.

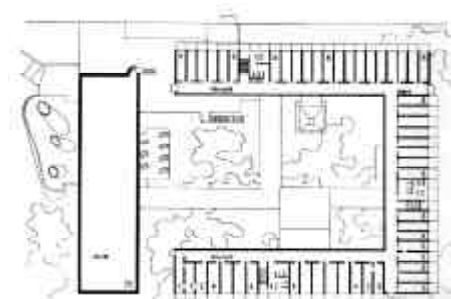
En el «falansterio» se considera a la calle galería, como el espacio de máxima intensidad y dinamismo, que se relaciona con los espacios privados. En cambio Le Corbusier en el Monasterio de La Tourette, elimina y transforma el patio central que generalmente tienen los monasterios, para situar en ese lugar las

calles galerías que separan del edificio para conseguir invertir y crear una nueva relación. Si en Fourier el «falansterio» es un objeto arquitectónico, autónomo, que enfatiza la «interiorización» del espacio cerrado, como recurso para conseguir la interacción, en cambio para Le Corbusier, la «interiorización» abre el espacio del conjunto hacia el exterior y cierra el espacio de las dependencias hacia el interior, es decir consigue sintetizar las dos maneras de configuración espacial.

En la planta del **Monasterio de la Tourette** evidenciamos los dos grandes elementos que constituyen el conjunto, el espacio abierto para uso cotidiano de los monjes que tiene forma de herradura y por otra el espacio cerrado para uso trascendental que conforma un rectángulo. Si bien en este último, se observa claramente su separación, es evidente que se relaciona en un primer nivel cerca al terreno por la cruz que conforman las calles galería que relacionan la entrada espiritual y la entrada material. En las plantas altas se acentúa la separación de los dos elementos, observamos que el conjunto se vuelve a vincular en la cubierta a través de un puente angosto. De tal manera que en el acceso al monasterio queda establecido el trayecto que siguen los monjes para pasar de lo terrenal a lo espiritual, este concepto de trayecto laberíntico es el que marca sustancialmente el conjunto. Uno de los aspectos interesantes del proyecto de Le Corbusier es conseguir una ruptura del monasterio compacto tradicional, sin perder el sentido profundo de relación sagrada. Le Corbusier produce una inversión del concepto de monasterio, transformando la relación real a una relación simbólica. Le Corbusier en la ciudad monasterio fragmenta el conjunto, creando partes completas que hacen referencia a la totalidad, separa e integra a la vez lo interno y lo externo. En este monasterio se propone dos tipos de circulación diferenciadas que dirigen la visión hacia el interior. La calle elevada de forma similar a una cruz relaciona las dependencias colectivas, la iglesia y el comedor. El pasillo de circulación sigue la forma de herradura, que conforman las habitaciones de las plantas superiores. En la



Couvent Sainte Marie de la Tourette, Nivel 2, 1960.
(Le Corbusier, 1991, p. 35, vol 7.)



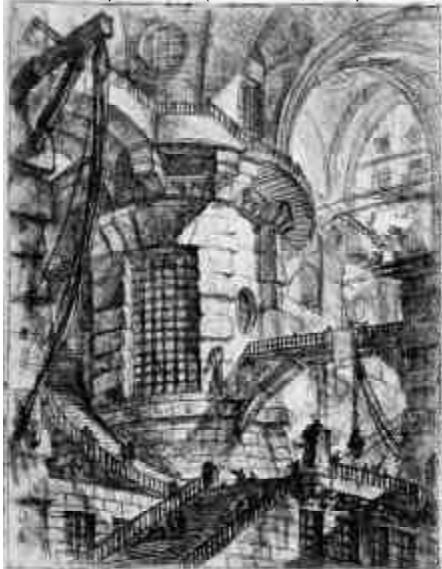
Couvent Sainte Marie de la Tourette, Nivel 3, 1960.
(Le Corbusier, 1991, p. 35, vol 7.)



Couvent Sainte Marie de la Tourette, Nivel 5, 1960.
(Le Corbusier, 1991, p. 35, vol 7.)



Le Corbusier, Couvent de la Tourette. Les canons à lumière sortant des chapellas, 1960. (Le Corbusier, 1989, p. 50, vol. 7.)



Piranesi, 1720-1778, Carceri, planche III. (Bacou, 1974, p. 45.)

primera las calles rampas relacionan las dependencias que están a diferentes alturas, cerca del lugar de encuentro de estas calles se produce el cambio de nivel tanto de la planta como de la cubierta, que amplían así considerablemente el espacio, en la segunda las circulaciones adheridas a las crujiás de las habitaciones refuerzan el carácter homogéneo de esta distribución. Para nuestro parecer Le Corbusier al separar e integrar a la vez, los diferentes elementos y la importancia dada al trayecto laberíntico en el monasterio mantiene una posición cercana a Piranesi en los grabados del espacio múltiple y complejo de las cárceles.

Piranesi en las **Cárceles** ejemplifica el concepto de complejidad espacial que queremos recalcar. En las cárceles los interiores tratan de llegar a ser exteriores, los interiores se enriquecen de la vitalidad exterior asumen el papel de elementos arquitectónicos, es decir relacionan exterior e interior. El espacio de las cárceles se enfatiza generalmente por muros que se entrecruzan hacia adentro y que para recalcar la profundidad se añade elementos en primer plano como cuerdas, piezas de madera, que refuerzan esta dualidad, el espacio se abre al exterior, forma parte del exterior. Estos espacios retoman los argumentos de la ciudad y los sintetizan. En general escaleras, ventanas, óculos, faros refuerzan la fusión de interior y exterior. Se trata en los dibujos de Piranesi de presentar el espacio como infinito, que no tiene límites estables, puede considerarse un «espacio inexacto». Existe una dualidad integrada y en conflicto, en las obras de Piranesi se presentan en relación ideas contradictorias, espacios cóncavos junto a convexos, formas circulares junto a formas rectangulares, lo macizo junto a lo flexible, se relacionan pares opuestos. En Piranesi no son claras las uniones de los elementos, sino se enfatiza la continuidad espacial de conjunto, a la vez el espacio que esta lleno de fragmentos se consigue así, un espacio complejo, infinito, compacto y fragmentario, todo a la vez.

En Piranesi esta presente la idea de transición, inversión y transgresión, los arcos refieren a pórticos, galerías, calles cubiertas, donde la comunicación es la base del espacio complejo, las relaciones espaciales se complejizan en donde los elementos: puentes y escaleras son las claves de la comunicación. Relaciones espaciales entre diferentes niveles, continuidad espacial, acompañada de la riqueza de objetos arquitectónicos que se entrecruzan crean un espacio diferente y rico en secuencias diferentes, clarososcuros y en nuevas relaciones, se consigue una continuidad espacial pero con una diversidad de elementos. Se propone cárceles en la que ya no te sientes encerrado, sino que se propicia una apertura a la imaginación. Ya no se definen los niveles y los muros del conjunto sino los diferentes elementos arquitectónicos. Es decir el espacio pasa a ser definido por los elementos básicos de la arquitectura. Ya no se trata de un espacio euclidiano en donde se definen claramente el alto, ancho y la altura, sino un espacio topológico, en el que prima las relaciones, las continuidades y discontinuidades espaciales, lo único y lo diverso a la vez, la forma como totalidad pasa a un segundo plano, para dar mayor importancia a relaciones, yuxtaposiciones, cortes, diversidades, mezclas, contaminaciones, ambigüedades, pérdidas de límites claros. A través de utilizar elementos de la historia de la arquitectura se logra una complejidad espacial. En este caso no es la tecnología en estos ejemplos, ni las formas totales lo que define la complejidad espacial sino las relaciones de los elementos lo que da la riqueza a estos proyectos. Las cárceles de Piranesi producen un estallido del espacio interior, transformando continuamente el espacio único y múltiple.

En la segunda parte, explicamos tres diferentes posturas sobre los objetos arquitectónicos como hechos complejos de gran tamaño, que proponen la centralidad y la fusión entre arquitectura y urbanismo. En el primer caso, Banham con las «megaestructuras», destaca espacios de complejidad basado especialmente en la tecnología. El segundo caso Rowe con los «edificios ambiguos y compuestos» sugiere espacios de complejidad fundamentados especial-



Piranesi, 1720-1778, Carceri, Planche VII. (Bacou, 1974, p. 48)



Piranesi, 1720-1778, Carceri, Planche VII. (Bacou, 1974, p. 49)



Habitat de Montreal. (Banham, 1978, p. 129.)



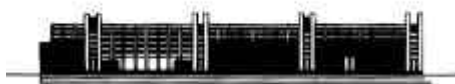
Tow Centre Cumbernauld. (Banham, 1978, p. 129.)



Centre Pompidou, Paris. (Banham, 1978, p. 129.)



Place Bonaventure, Montreal. (Banham, 1978, p. 129.)



Brunswick Centre, Londres. (Banham, 1978, p. 129.)

mente en la forma urbana espontánea y el tercer caso Bakema, con los «nudos urbanos» propone espacios de complejidad que prestan mayor atención a los aspectos organizativos y funcionales. En estas tres maneras de comprender el objeto arquitectónico como hecho complejo, lo que se evidencia la importancia dada a la «interiorización» del espacio y autonomía del objeto, en detrimento de una integración de lo exterior e interior en la configuración espacial. Banham en el libro «Megaestructuras» propone a Le Corbusier con el proyecto de Fort L'Empereur plan Argel 1931, como precursor de este tipo de grandes edificios, que de manera general se caracterizan por tener una estructura permanente con espacios subordinados y transitorios. Al respecto Banham considera que el mayor énfasis en la corriente megaestructural esta comprendida entre los años 50 hasta los 70, de su decadencia. Los considera a estos, como el tipo de obras públicas a gran escala necesarias para «relanzar la economía» con su consiguiente representación tecnológica.

Banham puntualiza la definición que Ralph Wilcoxon propone sobre las **megaestructuras** como «no sólo una estructura de gran tamaño, sino... también una estructura que frecuentemente: 1) está construida con unidades modulares; 2) es capaz de una ampliación grande y aun «ilimitada»; 3) es un armazón estructural en el que pueden construir- o aun «enchufar» o «sujetar», tras haber sido prefabricadas en otro lugar- unidades estructurales menores (por ejemplo, habitaciones, casas o pequeñas edificaciones de otros tipos); 4) es un armazón estructural al que se supone una vida útil mucho más larga que las unidades menores que podría soportar.» Banham, 1978, p. 9. En el período que centra su análisis Banham realiza una constante referencia de los objetos arquitectónicos con sugerente carga utópica, destacando a futuristas o Archigram, no es casualidad que termine el libro con el significativo proyecto del concurso del Centro Pompidou, en el año 1970, para París de Piano, Rogers y Franchini a manera de abrir el camino para un futuro urbano desconocido y progresista.

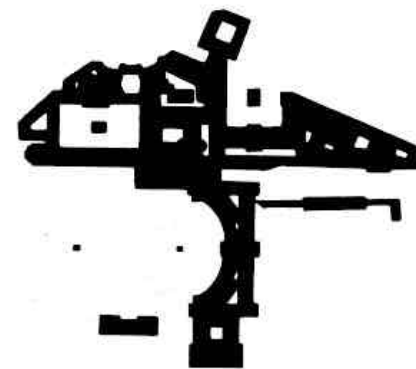
Banham se acerca más a una defensa de las utopías tecnológicas, en cambio Rowe en su libro «Ciudad Collage» toma una posición de integración de la utopía como metáfora, lo que denomina «Collage City» como prescripción. Rowe dentro del collage urbanístico detecta posibles «objets trouvés» que pueden ser estimulantes, atemporales y necesariamente transculturales. Entre los cuales se encuentran los **edificios ambiguos y compuestos** que se caracterizan por mantener distancia con lo «moderno» y que se adaptan y enriquecen en su posición con respecto a la ciudad. Según Rowe estos conjuntos son «regulares/irregulares y algo más que un tanto desordenadas. Todas ellas oscilan...entre un comportamiento pasivo y otro activo. Todas ellas colaboran quietamente a la vez que afirman enérgicamente. Todas ellas son ocasionalmente ideales. Pero, por encima de todo, esta serie es muy accesible a una sensibilidad presente y, por su naturaleza, es capaz de adaptarse a cualquier condición local.» Rowe, 1981, p. 164.

Puede ejemplificarse la posición de Rowe con el conjunto de Hofburg en la ciudad de Viena, que se encuentra emplazado en el límite de la ciudad antigua. El objeto arquitectónico sirve como elemento de relación y conexión entre el tejido más denso y compacto, y el tejido más abierto y regular. En el esquema de figura-fondo que propone Rowe se puede evidenciar, como el conjunto con su variedad de formas crea y relaciona a los diferentes hechos urbanos. Podemos considerarle un objeto arquitectónico complejo que basado en la espontaneidad y la acumulación de elementos, consigue adaptarse y relacionar diferentes modelos de ciudad. Esta posición de pluralismo retoma las certidumbres racionalistas y las incertidumbres pintoresquistas, entendidas como instrumento del cual servirse para intervenir desde la arquitectura en la ciudad.

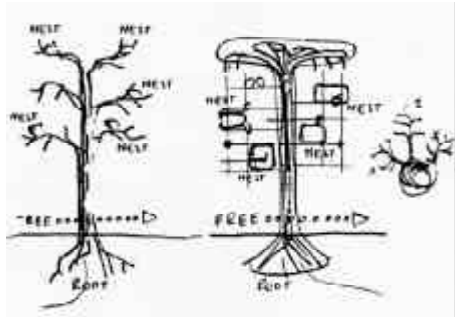
Desde otra perspectiva la «Comunidad de Arquitectos van der Broek en Bakema» durante la década de los 60 y 70, trabajan en los postulados de los Ciam y del Team X, en especial se ocupan desde 1945 en los elementos de



Hofburg, Viena, plano de figura y fondo. (Rowe, 1998, p. 165.)



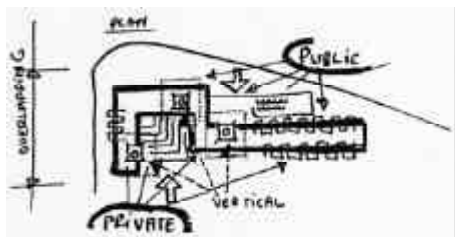
Hofburg, Viena, plano de figura y fondo. (Rowe, 1998, p. 165.)



Eidelman, Croquis para el Kursaal Centre, San Sebastián, España, 1964. (Bakema, 1978, p. 78.)

transición, desde 1948 sobre la unidad de vivienda; desde 1957 sobre los nudos urbanos; desde 1964 sobre las distintas funciones de las líneas de actividad urbana; desde 1968 sobre la integración de la arquitectura y el urbanismo en una sola disciplina. Nos interesa destacar en especial las investigaciones de la Comunidad de arquitectos, sobre los **nudos urbanos** entendidos como «lugares de cruce y de relación, en los que convergen múltiples líneas de actividad urbana» Bakema, 1978, p. 6. A nuestro parecer, se relacionan con las investigaciones del 8º Cíam de 1951 en Hoddesdon que tratan sobre el tema del «Corazón de la ciudad» entendido según Montaner como «el centro cívico y representativo de la ciudad moderna que el centro histórico estricto.» Montaner, 1995, p. 30. Cabe destacarse que Bakema participó activamente en este congreso. El mismo, que marca un giro importante en las preocupaciones de los arquitectos, tal como menciona Montaner que «ya no se trataba de mantener las viejas pretensiones de cambiar radicalmente el modo de vida de la gente, el modelo de producción o la estructura de la propiedad del suelo; se trataba de plantear, si acaso, una utopía de lo posible, aceptando los gustos y las necesidades de la gente.» Montaner, 1995, p. 30. Se propone reemplazar los modelos universales y positivos por modelos empíricos y particulares.

Para hacer frente a los conceptos tradicionales del urbanismo se proponen especialmente por parte de Alison y Peter Smithson los conceptos de modelo de asociación, identidad, modelo de crecimiento, movilidad y cluster. Bakema en el libro «Thoughts about Architecture» propone una clasificación de la arquitectura basada en los criterios mencionados anteriormente. Indicando que los nudos urbanos son «The knot of a building or the knot of buildings that form the heart of a town is the point where all the spines an radial and transitional elements and junctions meet and interweave. It's where several happenings in time and space meet and pass on their messages, shaping the environment in a kind of network - like cluster: a knot in a web - system.» Bakema, 1982, p. 73.

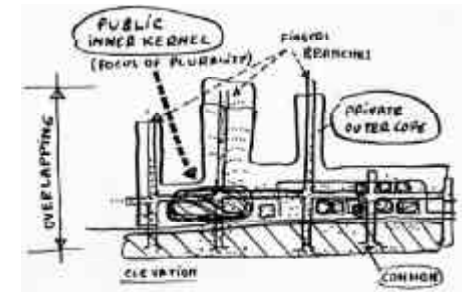


Eidelman, Planta para el Kursaal Centre, San Sebastián, España, 1964. (Bakema, 1978, p. 78.)

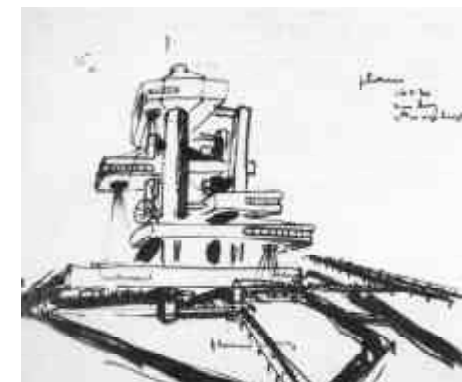
De los ejemplos que están clasificados por Bakema como «nudos» destacamos el proyecto para el Kurssal Centre para San Sebastián en el año 1964, de Eidelman y el proyecto Osaka Tower para el pabellón Holandés en el año 1970, de Bakema y Weeber.

El primero ejemplo está concebido como un árbol con sus raíces, su tronco y racimos. La estructura central de las torres o tronco cuya forma en «T» y de una altura aproximada de 100 metros sirve como estructura fija de soporte del edificio y espacio de conexiones. Se propone una junta a esta una estructura secundaria para los pisos altos de uso privado que actúan como celdas que se colocan de acuerdo a las necesidades, las plantas bajas de las estructuras se dejan libres para destinarlos a usos colectivos. Se crea un centro o «foco de pluralidad» entre las tres torres y en el cruce de las conexiones que se desarrollan de manera vertical y horizontal. Eidelman propone que las torres se relacionen con la plataforma horizontal, como si se tratará todo el conjunto de un sólo edificio. Este aspecto se puede visualizar con mayor atención en su proyecto de un edificio para oficinas en Frankfurt en el año 1964, donde los bloques verticales mantienen una plataforma horizontal común que parece ser tratado todo el conjunto como un sólo edificio que integra actividades públicas y privadas, circulación del peatón con la movilidad de los coches.

El segundo ejemplo trata de una estructura vertical que sirve de conexión y otra estructura que actúa relacionada a la anterior, en la que se localizan las salas de exposición, este conjunto puede estar considerado como una investigación de estructuras espaciales que se separan del terreno, enfatizan el aspecto organizativo-formal, notándose ciertas semejanzas con los estudios de los constructivistas rusos, en este proyecto se trata de dar énfasis a los trayectos y comunicaciones.



Eidelman, Elevación para el Kurssal Centre, San Sebastián, España, 1964. (Bakema, 1978, p. 78.)



Bakema, Weeber, Croquis del Osaka Tower, 1968. (Bakema, 1978, p. 81.)

