



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
CARRERA DE ARQUITECTURA**

l a a r q u i t e c t u r a d e
PETER EISENMAN
v a l o r e s p r o y e c t u a l e s

Trabajo previo a la obtención
del título de Arquitecto

Autores:

Silvia Patricia Guevara Morocho
Rafael Santiago Calle Torres

Director:

Arq. Iván Paúl Sinchi Toral

Marzo de 2016
Cuenca - Ecuador

Resumen / Abstract

La investigación presente analizó el desarrollo de la serie de valores que se ponen de manifiesto en las últimas décadas del siglo XX en la arquitectura, que surgió del abandono del formalismo a la consideración del concepto. Para entender qué la motivó, se estudió “*La arquitectura de Peter Eisenman*”, referente de este período. Se consideró las posibles influencias estéticas y artísticas que antecedieron al pensamiento contemporáneo. Partiendo desde las teorías kantianas pasando por la lingüística, la semiótica, el posestructuralismo francés y la deconstrucción, desembocando en las prácticas artísticas del siglo XX como el Neoplasticismo, el Minimalismo, la Abstracción excéntrica y el arte Conceptual. Con estas bases se buscó entender el trabajo de Eisenman el cual se ha dividido en tres puntos: visión, forma-figura y herramientas gráficas. Se concluye con la selección de tres obras arquitectónicas como son: *Casa VI* (1972-1975), *Centro Aronoff para Diseño y Arte* (1988-1996) y *Memorial a los judíos caídos de Europa* (1998-2005) correspondientes a las diferentes etapas de proyección del autor. Derivando en la importancia que adquiere –para Eisenman– la figura como semántica, con la cual buscó un diálogo de acción y reacción en las dinámicas del objeto y las sensaciones del sujeto. Reconociendo que su proceso de proyección se basó en la determinación de una intención, la generación de la geometría, la adaptación de: función, estructura portante y elementos estandarizados de la arquitectura. Caracterizando al proceso desde el preestablecimiento de una figura que amplía las posibilidades de la interpretación del espacio arquitectónico.

PALABRAS CLAVES

Peter Eisenman, concepto, conceptualidad, conceptual, forma, figura, diagramas, relaciones sintácticas, indecidibilidad, Casa VI, Centro Aronoff, Memorial a los judíos caídos

The current research studied the development of the set of values which were present in architecture in the last decades of the 20th Century. These values were originated from the abandonment of the formalism to the consideration of the concept. To understand its motivation “Peter Eisenman’s architecture”, who is considered as a referent of this period, has been studied. For this research, the possible aesthetic and artistic influences which preceded the contemporaneous thinking were considered. The analysis departs from the Kantian theories going through linguistics, semiotics, the French post-structuralism and the deconstruction, ending up in the 20th Century’s artistic practices such as Neoplasticism, Minimal Art, Eccentric abstraction and Concept art. With all of this as a basis, Eisenman’s work which is divided in three points (vision, shape-figure and graphical tools) was examined. To complete the current research three architectural works: the House VI (1972-1975), the Aronoff Center for Design and Art (1988-1996) and the Memorial to the Murdered Jews of Europe (1998-2005) were analyzed. These works represent different projection stages of the author showing how important the figure as semantic became for Eisenman, with this, the author searched for an action and reaction dialogue in the object dynamics and the subject sensations. Acknowledging that his projection process was based in the determination of a cause, the generation of its geometry and the adaptation of the function, the spatial structure and the architecture’s standardized elements. This characterizes the process from the pre-establishment of a figure which extends the interpretation possibilities of the architectural space.

KEYS WORDS

Peter Eisenman, concept, conceptuality, conceptual, form, shape, figure, diagram, syntactic relationships, indecidibility, House VI, Aronoff Center, Memorial to the Murdered Jews



Índices

Contenido

Índices

Índice de contenido	5
Índice de imágenes	7
Índice de tablas y esquemas	15

Introducción

25

Objetivos

27

Capítulo 1

Consideraciones generales	31
Estética, interpretación y comunicación	31
Arte, representación y objeto	37
Línea del tiempo	48

Capítulo 2

Conducta analítica de Eisenman	53
Visión	55
Forma y figura	66
Herramientas gráficas	70
Eisenman estructuralista	73
Eisenman contaminado	74
Eisenman desplegado	77

Capítulo 3

Análisis de obras	83
Criterios de selección	83
Casa VI (1972-1975)	85
Eisenman Estructuralista	
Centro Aronoff para Diseño y Arte (1988-1996)	105
De lo analítico a lo comparativo	
Memorial a los Judíos Caídos de Europa (1998-2005)	131
De lo manual a lo maquínico	
Síntesis	151

Consideraciones y Recomendaciones

157

Glosario

161

Bibliografía

171



Capítulo 1

Consideraciones Generales

Estética, Interpretación y Comunicación

- 1 Árbol de naranjas. Archimodels Vol. 55 34

Arte, Representación y Objeto

- 2 Malevich, Kazimir. Cuadro negro sobre fondo blanco. 1913. Internet: www.todalacultura.com; Acceso: 21 septiembre del 2015 37
- 3 Kandinsky, Wassily. Violet. 1923. Internet: www.ibiblio.org; Acceso: 1 de octubre del 2015 38
- 4 Mondrian, Piet. Composición en rojo, azul y amarillo. 1937 – 1942. Internet: www.educacion.ufm.edu; Acceso: 1 de octubre del 2015 39
- 5 Van Doesburg, Theo. Composición aritmética. 1930. Internet: www.toutelaculture.com; Acceso: 1 de octubre del 2015 40
- 6 Judd, Donal. Untitled (Bernstein 90-01). 1990. Internet: www.mutualart.com; Acceso: 1 de octubre del 2015 41
- 7 Hesse, Eva. Untitled or not yet. 1966. Internet: www.biancap-sculpture.blogspot.com; Acceso: 1 de octubre del 2015 42
- 8 Bourgeois, Louis. Nature study. 1986/1993. Internet: www.kultur-online.net; Acceso: 7 de octubre del 2015 43
- 9 Duchamp, Marcel. Fountain. 1917. Internet: www.invisiblebooks.com; Acceso: 2 de octubre del 2015 44
- 10 Kosuth, Joseph. Five words in blue neon. 1965. Internet: www.letterefilosofia.it; Acceso: 17 de octubre del 2015 45
- 11 Kosuth, Joseph. Secret Painting. 1967. Internet: www.museoreinasofia.es; Acceso: 15 de septiembre del 2015 45
- 12 Warhol, Andy. 1962. Latas de sopa Campbell. Internet: www.harrytanphoto.wordpress.com; Acceso 13 de octubre del 2015 46

Línea de tiempo

- 1 Braque, Georges. El Gran desnudo. 1907-1908. Internet: www.algargosarte.blogspot.com; Acceso: 5 de enero del 2016 48
- 2 Boccioni, Umberto. Rissa in Galleria. 1910. Internet: www.media-cache-ak0.pinimg.com; Acceso: 5 de enero del 2016 48
- 3 Malevich, Kazimir. Cuadro negro sobre fondo blanco. 1913. Internet: www.todalacultura.com; Acceso: 21 septiembre del 2015 48
- 4 Duchamp, Marcel. Fountain. 1917. Internet: www.invisiblebooks.com; Acceso: 2 de octubre del 2015 48
- 5 Kandinsky, Wassily. Violet. 1923. Internet: www.ibiblio.org; Acceso: 1 de octubre del 2015 48
- 6 Van Doesburg, Theo. Composición aritmética. 1930. Internet: www.toutelaculture.com; Acceso: 1 de octubre del 2015 48
- 7 Mondrian, Piet. Composición en rojo, azul y amarillo. 1937 – 1942. Internet: www.educacion.ufm.edu; Acceso: 1 de octubre del 2015 49
- 8 Warhol, Andy. 1962. Latas de sopa Campbell. Internet: www.harrytanphoto.wordpress.com; Acceso 13 de octubre del 2015 49
- 9 Kosuth, Joseph. Five words in blue neon. 1965. Internet: www.letterefilosofia.it; Acceso: 17 de octubre del 2015 49
- 10 Hesse, Eva. Untitled or not yet. 1966. Internet: www.biancap-sculpture.blogspot.com; Acceso: 1 de octubre del 2015 49
- 11 Reinhart, Ad. Abstract Print from NY International. 1966. Internet: www.moma.org; Acceso: 5 de enero del 2016 49
- 12 Bourgeois, Louis. Nature study. 1986/1993. Internet: www.kultur-online.net; Acceso: 7 de octubre del 2015 49
- 13 Judd, Donal. Untitled (Bernstein 90-01). 1990. Internet: www.mutualart.com; Acceso: 1 de octubre del 2015 49
- 14 Eisenman, Peter. Casa II, Hardwick-EEUU. 1969. Internet: www.pinterest.com; Acceso: 1 de octubre del 2015 49

Imágenes

15	Eisenman, Peter. Casa VI, Connecticut, EEUU, 1972-1975. Internet: www.casaeisenman.blogspot.com . Acceso: 18 de mayo del 2015	49	5	Mies van der Rohe, Ludwig. Fachada frontal de la casa Farnsworth, Illinois, EEUU, 1946-1951. Internet: ladofreaky.wordpress.com ; Acceso: 14 de abril del 2015	57
16	Eisenman, Peter. Romeo y Julieta, Verona, Italia, 1988. Internet: www.casaeisenman.blogspot.com . Acceso: 18 de mayo del 2015	45	6	Johnson, Philip. Planta de la Casa de Cristal, Connecticut, EEUU, 1949. Internet: www.wikiwand.com ; Acceso: 11 de abril del 2015	58
17	Eisenman, Peter. Centro de Diseño Aronoff para Arte y Arquitectura, Cincinnati, EE.UU. 1988-1996. Internet: www.casaeisenman.blogspot.com . Acceso: 18 de mayo del 2015	45	7	Johnson, Philip. Fachada de la Casa de Cristal, Connecticut, EEUU, 1949. Internet: www.galenusrevista.com ; Acceso: 14 de abril del 2015	58
18	Eisenman, Peter. Memorial a los Judíos Caídos de Europa, Berlín, Alemania (1998-2005). Internet: www.blogs.cnmexico.com ; Acceso: 12 de octubre del 2015	45	8	Mies van der Rohe, Ludwig. Perspectiva posterior de la casa Farnsworth, Illinois, EEUU, 1946-1951. Internet: www.phaidon.com ; Acceso: 14 de abril del 2015	59
19	Eisenman, Peter. La Ciudad de la Cultura, Santiago de Compostela, España (1999). Internet: www.abc.es ; Acceso: 5 de enero del 2016	45	9	Mies van der Rohe, Ludwig. Fachada posterior de la casa Farnsworth, Illinois, EEUU, 1946-1951. Internet: www.phaidon.com ; Acceso: 14 de abril del 2015	59
			10	Elevaciones y cortes de la casa Farnsworth. Internet: edgarmaldonadodiaz.blogspot.com ; Acceso: 28 de febrero del 2016	60
			11	Eisenman, Peter. Diagrama de simulacro de cambio de uso de las columnas en la casa Farnsworth. 2008. Eisenman, Peter. "Diez edificios canónicos 1950-2000"; Ed. Gustavo Gili, 2011, pág. 66-67.	62
			12	Relación entre columna, suelo, cubierta y entorno desde la óptica del observador. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman", 2015	63
			13	Eisenman, Peter. Diagrama de análisis de simetrías de la casa Farnsworth. 2008. Eisenman, Peter. "Diez edificios canónicos 1950-2000" Ed. Gustavo Gili, 2011, pág. 60-61.	64
			14	Van der Rohe, Mies. Casa Farnsworth (Despiece de los componentes). 1946-1951. Internet: http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/762099/casa-farnsworth-baukunst-del-enunciado-teorico-a-su-realizacion-practica-en-la-casa-farnsworth/54dbb7cfe58ece1207000008 ; Acceso: 6 de mayo del 2015	65

Capítulo 2

Conducta Analítica De Eisenman

VISIÓN

1	Eisenman, Peter. Diagrama de análisis de simetrías de la casa Farnsworth. 2008. Eisenman, Peter. "Diez edificios canónicos 1950-2000" Ed. Gustavo Gili, 2011, pág. 70.	56
2	Eisenman, Peter. Diagrama de análisis de simetrías de la casa Farnsworth. 2008. Eisenman, Peter. "Diez edificios canónicos 1950-2000" Ed. Gustavo Gili, 2011, pág. 68.	56
3	Eisenman, Peter. Diagrama de análisis de simetrías de la casa Farnsworth. 2008. Eisenman, Peter. "Diez edificios canónicos 1950-2000" Ed. Gustavo Gili, 2011, pág. 69.	56
4	Mies van der Rohe, Ludwig. Planta de la casa Farnsworth, Illinois, EEUU, 1946-1951. Internet: elgeniomaligno.eu ; Acceso: 14 de abril del 2015	57



HERRAMIENTAS GRÁFICAS

- 15 Modelo de esquema de burbujas, organigrama funcional de una vivienda. Internet: proyectos123.wordpress.com; Acceso: 27 de febrero de 2016.
- 16 Modelo de diagrama. Feliuc, V. (2006). "Siete estrategias". II Estrategias, 57.

Eisenman estructuralista

- 17 Casa II. Proceso de transformación de los dos prismas sobrepuestos que originan el proyecto. Hardwick, Vermont, EEUU. 1969-1970. Internet: www.studyblue.com; Acceso: 16 de noviembre del 2015
- 18 Van Doesburg, Theo. Contraconstrucción espacio temporal II. 1923. Internet: www.museothyssen.org; Acceso: 20 de marzo del 2014
- 19 Axonometría de la Casa II. 1969-1970. Internet: www.taringa.net; Acceso: 16 de noviembre del 2015

Eisenman contaminado

- 20 Diagrama Romeo y Julieta. Verona, Italia. 1985. Internet: blogs.cornell.edu; Acceso: 18 de noviembre del 2015
- 21 Diagrama Romeo y Julieta. Verona, Italia. 1985. Internet: www.avaad.ufsc.br; Acceso: 18 de noviembre del 20

Eisenman desplegado

- 22 Mapa de las calles medievales de Santiago de Compostela, que se sobrepone a la concha de viera en el monte Gaias. Internet: www.faltadeingenieria.wordpress.com; Acceso: 16 de noviembre del 2015
- 23 Eisenman, Peter. Ciudad de la Cultura (diagramas y geometría), 1999, Santiago de Compostela. Marcos, C. L. (2011). "Ser y devenir en los diagramas. Huellas y protoformas como subtexto arquitectónico: De Deleuze a Eisenman". EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica, 18(1), 102–115

Capítulo 3

Análisis de obras

Casa VI (1972-1975).

Eisenman Estructuralista.

- | | | |
|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1 | Eisenman, P. Casa VI, Connecticut, EEUU, 1972-1975. Internet: www.casaeisenman.blogspot.com. Acceso: 18 de mayo del 2015 | 84 |
| 2 | División del cubo en base a una cruz central en la que se basa la organización del proyecto. 1983. Pérez, Fernando. Lógica y figuratividad, pág.42 | 85 |
| 3 | Axonometría del diagrama del cubo de nueve cuadros. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016. | 86 |
| 4 | Axonometría del diagrama bipartito. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016. | 86 |
| 5 | Diagrama tripartito de la malla 3x3 sobre puesto al cuadrado inicial. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016. | 87 |
| 6 | Diagrama bipartito sobre puesto al cuadrado inicial. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016. | 87 |
| 7 | Conjunto de planos ordenadores del proyecto, pares opuestos en rojo y azul. Davidson, Cynthia; "Traicing Eisenman"; Ed. Thames y Hudson, 2006, pág.70 | 88 |
| 8 | Planos ordenadores tras los ejercicios de sustracción. Davidson, Cynthia; "Traicing Eisenman"; Ed. Thames y Hudson, 2006, pág.70. | 88 |
| 9 | Zonificación de área servida (rojo) y áreas de servicio (azul) en planta baja. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016. | 88 |
| 10 | Zonificación de área servida (rojo) y áreas de servicio (azul) en planta alta. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016. | 88 |

11	Mondrian, Piet. El país de Sara, Composición en rojo, azul y amarillo. 1930. Internet: www.thescifiman.wordpress.com . Acceso: 20 de marzo del 2014.	89	27	División virtual del dormitorio que obliga, por diseño, al uso de dos camas. Internet: www.plataformaarquitectura.cl ; Acceso: 21 de septiembre del 2014.	98
12	Planta Baja de la Casa VI, ejes ordenadores y zona servida. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	89	28	Planta Baja. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	100
13	Diagrama de proceso de sustracción, simetría inversa. Laurent, A.	90	29	Planta Alta. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	100
14	Diagrama de proceso de adhesión, simetría inversa. Laurent, A.	90	30	Fachada Norte. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	101
15	Diagrama de identificación de escaleras. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	91	31	Fachada Sur. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	101
16	Piranesi, Giovanni. Ilustración de las escaleras. Internet: www.investigacionyciencia.es ; Acceso: 6 de diciembre del 2015.	91	32	Fachada Este. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	101
17	Diagrama de proceso de extrusión. Laurent, A.	92	33	Fachada oeste. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	101
18	Diagrama exterior Noreste. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	93	34	Corte a-a. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	102
19	Diagrama exterior Noroeste. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	93	35	Corte b-b. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	102
20	Diagrama de asociación de elementos disímiles. Laurent, A.	94			
21	Diagrama exterior Suroeste. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	95		Centro Aronoff Para Diseño Y Arte (1988-1996). Eisenman contaminado	
22	Diagrama exterior Sureste. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	95	36	Eisenman, P. Centro de Diseño Aronoff para Arte y Arquitectura, Ohio, EE.UU. 1988-1996. Internet: http://larryspeck.com/2010/02/19/aronoff-center-for-design-and-art/ ; Acceso: 25 de mayo del 2015.	104
23	Foto del comedor adaptado al espacio entre columnas. Internet: www.plataformaarquitectura.cl ; Acceso: 1 de enero del 2015.	96	37	Vista interior de la circulación zigzag. Eisenman, P. Centro Aronoff para Diseño y Arte (1988-1996). Internet: jmileswolf.blogspot.com ; Acceso: 26 de mayo del 2015	106
24	Foto interior, disposición de vigas y columnas. Internet: www.plataformaarquitectura.cl ; Acceso: 21 de septiembre del 2014.	96	38	Fachada Frontal que se presta para dar una sensación de inestabilidad y movimiento. Eisenman, P. Centro Aronoff para Diseño y Arte (1988-1996). Internet: jmileswolf.blogspot.com ; Acceso: 26 de mayo del 2015	107
25	Planta baja. Circulación. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	97			
26	Planta alta. Circulación. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	97			



39	Primera serie de operaciones desplazamientos y reorientaciones a partir de los edificios existentes. Edificación existente (resaltado en negro), zig-zag original (rojo). Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	108	50	Vista aérea de Centro Aronoff proyecto construido. Internet: http://jmileswolf.blogspot.com/ ; Acceso: 26 de mayo del 2015	116
40	Eisenman, Circulación interior del Centro Aronoff. Internet: drc.libraries.uc.edu ; Acceso: 25 de mayo del 2015	109	51	Emplazamiento y planta de cubiertas, reconocimiento de las edificaciones existentes: Alms (azul), DAAP (rojo) y Wolfson (violeta). Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	117
41	Segunda serie de transformaciones. Módulo funcional de 12x21 m (negro), circulación longitudinal de la edificación (azul). Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	110	52	Planta baja. Centro Aronoff. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	118
42	Sección de la primera sobreposición para la designación de la circulación (gris) de la ampliación. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	111	53	Primera planta alta. Centro Aronoff. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	119
43	Apariencia inestable de la fachada frontal, con trabajos de bajo relieve para aligerarla. Internet: www.flickr.com/photos/uofcincy/8387211800 ; Acceso: 25 de mayo del 2015	111	54	Segunda planta alta. Centro Aronoff. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	120
44	Diagrama, colisión de los dos series de transformación. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	112	55	Tercera planta alta. Centro Aronoff. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	121
45	Axonometría de la colisión de las dos series de transformaciones. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	112	56	Cuarta planta alta. Centro Aronoff. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	122
46	Perspectiva del atrio interior. Se aprécialos elementos acumulados y fracturados, donde los espacios intersticiales sirven como paso para las circulaciones. Internet: drc.libraries.uc.edu ; Acceso: 25 de mayo del 2015	113	57	Quinta planta alta. Centro Aronoff. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	123
47	Plano de circulación de segunda planta alta. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	114	58	Elevación norte. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	124
48	Acceso que da a los estacionamientos. Visualización de la estructura usada. Internet: www.galinsky.com/buildings/aronoff ; Acceso: 25 de mayo del 2015.	115	59	Elevación sur. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	124
49	Vista aérea del proyecto diseñado por Eisenman en 1988. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	116	60	Elevación este. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	124
			61	Elevación oeste. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	124
			62	Corte a-a. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	125
			63	Corte c-c. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	125
			64	Corte d-d. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	125
			65	Corte e-e. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	125



66	Corte h-h. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	126	79	Simulación en axonometría del memorial donde se reduce el número de bloques que lo conforman. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	134
67	Corte j-j. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	126	80	Perspectiva perimetral del ejercicio de simulación donde se reduce el número de bloques que lo conforman. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	134
68	Corte l-l. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	126	81	Perspectiva interior de la simulación donde se reduce el número de bloques que lo conforman. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	134
69	Corte o-o. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	126	82	Vista desde el perímetro de la plaza. Internet: www.larepublica.com ; Acceso: 6 de septiembre del 2015	135
70	Axonometría noreste. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	127	83	Imagen de un camposanto donde se han acumulado lápidas. Internet: http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2010/09/eisenman-monumento-al-holocausto-berlin.html ; Acceso: 1 de julio del 2015.	135
71	Axonometría sureste. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	127	84	Simulación en axonometría del memorial que mantiene nivelada la altura de los bloques. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	136
72	Perspectiva del atrio interior. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	128	85	Perspectiva perimetral del ejercicio de simulación donde se donde se nivela la altura de los bloques. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	136
73	Perspectiva interior del acceso de planta baja a primera planta alta. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	128	86	Perspectiva interior del ejercicio de simulación donde se donde se nivela la altura de los bloques. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	136
Memorial A Los Judíos Caídos De Europa (1998-2005).					
Eisenman desplegado					
74	Peter Eisenman, Memorial a los Judíos Caídos de Europa (1998-2005). Internet: www.blogs.cnmexico.com ; Acceso: 12 de octubre del 2015	130	87	Vista interior, relación inversa de la topografía y las alturas de los bloques de hormigón. Internet: www.flickr.com/photos/javier1949/4128635959/ ; Acceso: 9 de julio del 2015.	137
75	Axonometría aerea del proyecto construido. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	132	88	Planta de subsuelo. Diagrama de nueve cuadrados. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	138
76	Perspectiva perimetral del proyecto construido. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	132	89	Planta de subsuelo. Cuadrícula bipartita y esquema de circulación. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	138
77	Perspectiva interior del proyecto construido. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	132			
78	Vista interior. Internet: www.hovercraftdoggy.com ; Acceso: 25 de mayo del 2014.	133			



90	Sala de las dimensiones. Internet: www.stiftung-denkmal.de/denkmaeler/denkmal-fuer-die-ermordeten-juden-europas.html ; Acceso: 12 de octubre del 2015.	139	103	Segmento de la elevación Sur, relación de la entrada del ascensor con los bloques de hormigón. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	146
91	Sala de las familias. Internet: www.stiftung-denkmal.de/denkmaeler/denkmal-fuer-die-ermordeten-juden-europas.html ; Acceso: 12 de octubre del 2015.	139	104	Elevación Este. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	146
92	Sala de los nombres. Internet: www.stiftung-denkmal.de/denkmaeler/denkmal-fuer-die-ermordeten-juden-europas.html ; Acceso: 12 de octubre del 2015.	139	105	Segmento de la elevación Este, relación de la entrada del ascensor con los bloques de hormigón. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	146
93	Sala de los lugares. Internet: www.stiftung-denkmal.de/denkmaeler/denkmal-fuer-die-ermordeten-juden-europas.html ; Acceso: 12 de octubre del 2015.	139	106	Elevación Oeste. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	146
94	Vista de la escalera secundaria. Internet: www.flickr.com/photos/javier1949/4128635959/ ; Acceso: 9 de julio del 2015	140	107	Segmento de la elevación Oeste, relación de la entrada del ascensor con los bloques de hormigón. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	146
95	Vista perimetral. Internet: Acceso: 9 de julio del 2015. Internet: www.flickr.com/photos/javier1949/4128635959/ ; Acceso: 9 de julio del 2015	141	108	Corte a-a. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	147
96	Emplazamiento del memorial. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	142	109	Segmento del Corte a-a, vista de las escaleras principales y parte del vestíbulo. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	147
97	Ampliación de la sección SP del emplazamiento del memorial. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	143	110	Corte b-b. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	147
98	Planta única, altura de los bloques de hormigón. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales. Valores proyectuales”, 2016.	144	111	Segmento del Corte b-b, vista de las escaleras secundarias y parte del vestíbulo. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	147
99	Planta de subsuelo. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	145	112	Corte c-c. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	147
100	Elevación Norte. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	146	113	Segmento del Corte c-c, acercamiento a los bloques de hormigón. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	147
101	Segmento de la elevación Norte, relación de la entrada del ascensor con los bloques de hormigón. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	146	114	Perspectiva de la Sala de inicio – pasillo1. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	148
102	Elevación Sur. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	146	115	Perspectiva del portal de información – pasillo 2. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	148
			116	Perspectiva de las escaleras principales. Autores, tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, 2016.	149



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Capítulo 1

Consideraciones Generales

Estética, interpretación y comunicación

Tabla 1	Alvarado, Reynel. La semiótica de Pierce. 2015; Semiótica 1: Cuaderno docente (Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. 2015)	34
---------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Capítulo 2

Conducta Analítica de Eisenman

Visión

Esquema 1	Análisis de la Casa Farnsworth. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	66
-----------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Capítulo 3

Síntesis

Esquema 1	Lectura Conceptual y Conceptualidad realizadas sobre los Conceptos con el fin de alcanzar lo Visual. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	151
Tabla 1	Proceso de proyección de Peter Eisenman. Autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", 2016.	152

Tablas y Esquemas



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Clausulas

Propiedad Intelectual



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Yo, Rafael Santiago Calle Torres, autor de la tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", certificamos que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad del autor.

Cuenca, 8 de marzo de 2016

Rafael Santiago Calle Torres
C.I: 010529716-2



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Yo, Silvia Patricia Guevara Morocho, autora de la tesis "La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales", certificamos que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de la autora.

Cuenca, 8 de marzo de 2016

Silvia Patricia Guevara Morocho
C.I: 110471412-4



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Derechos de Autor



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Yo, Rafael Santiago Calle Torres, autor de la tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención del título de arquitecto. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 8 de marzo de 2016

Rafael Santiago Calle Torres
C.I: 010529716-2



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Yo, Silvia Patricia Guevara Morocho, autora de la tesis “La arquitectura de Peter Eisenman. Valores proyectuales”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención del título de arquitecto. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, 8 de marzo de 2016

Silvia Patricia Guevara Morocho
C.I: 110471412-4



A mis padres que me han apoyado durante todo el trayecto.
Rafael

A mis padres que con su ejemplo y apoyo supieron
guiarme, para alcanzar mis objetivos.
Silvia



Agradecemos especialmente a nuestras familias por su apoyo incondicional, a nuestro director Iván y a Diego.



Introducción

Los años 60, traen consigo un cambio significativo en lo que respecta al campo del arte y la arquitectura. Se desarrollan una serie de valores que se ponen de manifiesto en los diferentes movimientos posmodernos que han surgido en oposición a lo considerado tradicional, como menciona la historiadora María Guasch, del abandono del formalismo a la consideración del concepto. Para entender qué es lo que motiva estos diseños y teorías que se reflejan en la arquitectura actual, se tomó como eje de estudio “*La arquitectura de Peter Eisenman*”. Por su rol dentro del desarrollo del campo arquitectónico, sus ideas y opiniones han estado presentes en las últimas décadas tanto en sus obras como escritos.

Peter Eisenman (1932), es un arquitecto estadounidense de descendencia judía, cuyos estudios los realizó en Cornell. A mediados de los años cincuenta tuvo la oportunidad de colaborar con Walter Gropius y Philip Johnson. Consiguió su título de Master en la Universidad de Columbia. Posteriormente tuvo la oportunidad de hacer su doctorado en Europa, en Cambridge. Durante este viaje conoció a Colin Rowe con quien hizo su tesis doctoral, *The Formal Basis of Modern Architecture* (1963) la cual fue publicada años más tarde. En 1967, funda el Institute for Architectural and Urban Studies, en Nueva York. Desde el cual publica la revista *Oppositions*, la que se encargaba de divulgar artículos relacionados con estudios y análisis del pensamiento arquitectónico, como *Notes on Conceptual Architecture* (1970). En el mismo año, Manfredo Tafuri lo clasifica en el grupo de los “Five Architects” junto con John Hejduk, Richard Meyer, Michael Graves y Charles Gwathway. Además se destacan artículos como *Posfuncionalismo* (1976) y *El fin del Clásico* (1984). El primero cuestiona al funcionalismo y plantea una nueva postura, donde el hombre ya no se considera el centro del todo. En el segundo a más de la crítica al funcionalismo y al realismo, habla del fin de las que él llama “ficciones convencionales” heredadas del clásico de las cuales el movimiento moderno

no se pudo liberar (Montaner, 1993, pág. 231). Y su obra más reciente *Diez Edificios Canónicos 1950-2000* (2011), donde utiliza un método basado en diagramas y axonometrías para analizar proyectos arquitectónicos. Estos textos son considerados para la investigación como fuente de primera mano de los pensamientos y criterios del autor.

La investigación inicia con la introducción a algunas teorías fundamentales que influyeron en el trabajo de Eisenman, tales como: el racionalismo y el empirismo que desembocan en el formalismo. Para pasar a la percepción de la realidad por medio de la lectura de los signos de la semiología y la semiótica, finalmente apoyarse en el posestructuralismo francés, alcanzando nuevos niveles de representación basados en la diferenciación y la repetición. Siguiendo con la revisión de la práctica artística en los movimientos como: Suprematismo, Neoplasticismo, Minimalismo, Process art, Abstracción Excéntrica y el arte Conceptual.

La segunda parte se encamina a establecer el proceso y los valores proyectuales que Eisenman considera para definir sus proyectos, haciendo hincapié en sus escritos. Identificando a la visión como herramienta que le permite reconocer *forma* y *figura* para *expresarlo de manera gráfica*. Esto es producto del análisis de las etapas, que la catedrática Mayka García caracteriza, como: *Eisenman Estructuralista*, determinada por la “arquitectura de cartón”; *Eisenman Contaminado*, donde se destacan las “excavaciones artificiales” y *Eisenman Desplegado*, donde se utiliza el diagrama generativo. Para ejemplificar estas se escogieron tres obras arquitectónicas del autor como son la *Casa VI* (1972-1975), el *Centro Aronoff para Diseño y Arte* (1988-1996) y *Memorial a los judíos caídos de Europa* (1998-2005).

En definitiva, lo que se pretende con el presente trabajo es identificar en la arquitectura de Eisenman las metodologías que aplica o desestima a la hora de plantear un proyecto arquitectónico.



Objetivos

GENERAL

Realizar un análisis de la arquitectura, desde finales de los años 60s hasta hoy, teniendo como eje de reflexión la obra de Peter Eisenman.

ESPECÍFICOS

Analizar las referencias bibliográficas, históricas o influencias que están presentes en Peter Eisenman y su obra.

Identificar los procesos, resultados y valores proyectuales de las obras de Peter Eisenman y su relación con otros.

Identificar las reglas generales de la metodología, usadas o desestimadas por Peter Eisenman, que sirvan como base para iniciar un programa arquitectónico de la misma línea.

CAPÍTULO 1

Consideraciones Generales

Estética, Interpretación y Comunicación

De acuerdo con Immanuel Kant (1724-1804), la apreciación del arte se da en el reconocimiento de la *estructura del objeto* que es el producto de la concepción subjetiva. La cual tiene por objetivo ser una entidad en la que varios pensamientos puedan converger para validarse; es decir, garantiza la intersubjetividad ¹.

El formalismo es la práctica del reconocimiento de dicha estructura, llamada forma, por el cual se hace comprensible el sistema que lo compone, el cual surge de la experiencia del espectador sobre la entidad a analizar, quien podrá dar un juicio sensitivo o estético. El primero es la apreciación que se realiza únicamente mediante los sentidos, descubre la belleza. Mientras que el segundo valora al objeto en busca de un placer espiritual, en el que el entendimiento del análisis conduce a un objetivo subjetivo, este reconocimiento es propio de los seres conscientes, revelando lo sublime (Piñón, 2008, pág. 37).

Una analogía de esto puede ser la apreciación de un vino. El beber vino, es una característica de una persona que limita su apreciación de éste a la experiencia del sabor que le otorga, similar al juicio sensitivo. Sin embargo, degustar un vino es propicio de un catador, el cual hace uso de al menos tres de sus sentidos para percibir sus características, logrando clasificar al vino por su color (envejecimiento), olor (grado de alcohol y fermentación) y sabor (dulce, salado, ácido y amargo) con los que determina que vino es y hasta de que cosecha proviene, situación que podría ser comparada con la del juicio estético.

Estos juicios son producto de tres condiciones, que son: racional, el entendimiento del entorno físico del sujeto; de sensaciones a las acciones que se realizan bajo un interés de conveniencia relacionada con la moral. Estas dos primeras que son procesos conscientes del individuo actor y espectador de la acción. En cambio, la artística son percepciones de la realidad deslindando de intereses utilitarios y de perfección, pues son producto de sentimientos que no aportan al conocimiento; sin embargo, reconoce los objetos como únicos e incomparables (Piñón, 2008, pág. 38).

El escultor Adolf von Hildebrand (1847-1921), decía que el arte plástico le permitía acortar la distancia entre la forma y la impresión óptica –apariencia² –, esto le daba la posibilidad de sacar la esencia de la realidad que ve. Admitiendo la visión como instrumento clave para entender el arte, a más de relacionarlo con la manera de adquirir conocimiento. Esta visión la agrupa en dos instancias:

Visión lejana, obtiene una imagen global del objeto, permitiendo admirarlo como un todo, unitario y simultáneo; está es una perspectiva sintética del artista (Piñón, 2008, pág. 56).

Visión cercana, que por su proximidad obliga a la adaptación continua del ojo a las partes del objeto; siendo más analítica con los elementos y perdiendo la apreciación de la unidad y la simultaneidad, característico en el estudioso y el científico (Piñón, 2008, pág. 56).

¹ Intersubjetividad: Que sucede en la comunicación intelectual o afectiva entre dos o más sujetos (RAE, 2014); es el punto de convección entre el creador y el espectador para definir lo bello y lo sublime.

² La apariencia “aspecto o parecer exterior de alguien o algo” (RAE, 2014).



El filósofo José Ortega y Gasset (1883-1955) clasifica a la percepción del mundo real en una escala que depende de la mirada y el rol del espectador, enfocándose de entre todos sus niveles solo en los extremos. El primer extremo es la percepción del sujeto que observa la acción casi como actor de la misma; tiene una identificación sentimental directa, denominándola “realidad vivida”. Acota que el gusto por el arte figurativo obedece a la capacidad de conmover al espectador con la escena que representa, es decir, lo acerca a una realidad humana. El segundo es aquel que se encuentra muy lejos de una identificación con el suceso, reduciéndose únicamente a su contemplación reconocida como “realidad estética”. En este sentido el arte de las vanguardias se valida en medida que se lo entiende como intención de alejarse de los sentimientos para acercarse a realidades ajenas a las humanas, por lo tanto se lo considera deshumanizado (Ortega, 1925).

El historiador Wilhelm Worringer (1881-1965) plantea la incompatibilidad del arte con la belleza natural, no se trata de ver cuán bello es un objeto, sino de que características lo convierten en arte. Negando cualquier tipo de simpatía sentimental en la relación sujeto/objeto que hasta ese momento existía en el arte, admitiendo únicamente una relación racional de carácter objetivo. Entonces propone una estética que arranca de un afán de abstracción que se satisface en la belleza inorgánica, la cual busca “aproximarlo –al objeto– a su valor absoluto” (Piñón, 2008, pág. 73); es decir, despojarlo de todo lo que le rodea y llevarlo a una expresión más simple que no dependa de otro para su comprensión.

En otras ramas, como la Lingüística, Ferdinand de Saussure (1857 – 1913) define el lenguaje como: “un sistema de signos³ que expresan ideas” (Saussure, 2007, pág. 66) y para entenderla se basa en estructuras de signos. Buscando “aclarar una lengua por medio de otra, explicar las formas de la una por medio de la otra” (Saussure, 2007, pág. 44).

Este sistema de signos, es visto por Saussure como una trama de relaciones entre sus partes y el conjunto en sí, una estructura, en el sentido de lo que posteriormente será conocido como Estructuralismo (Alvarado, 2015).

Saussure, en su trabajo, relacionó la naturaleza del signo con el entendimiento que el hombre hace de la realidad. Donde éste y el signo se obtienen por medio de la dinámica de *conceptos opuestos y complementarios*. Por ejemplo, no se podría entender el frío si no se tiene la experiencia del calor. Entonces el signo lingüístico –para Saussure– es una dualidad entre una condición real y mental, individual y colectiva, etc. (Alvarado, 2015), por ejemplo:

Lengua/Habla (código/mensaje), el primero es la convención social que rige el funcionamiento y uso de un lenguaje mediante una estructura, códigos y reglas; y el segundo es la práctica del lenguaje, parte material y perceptible (Alvarado, 2015).

Significante/Significado, el primero la existencia material del signo, mientras que el segundo es el entendimiento de la existencia (Rico, 1995).

Sintagma/Paradigma, el sentido de las relaciones lineales de los signos es el sintagma (Rico, 1995), mientras que paradigma es la razón que adquiere un elemento al relacionarse con otro en la secuencia lineal del sintagma (Alvarado, 2015).

Diacrónico/Sincrónico, el primero es el análisis evolutivo de un lenguaje a través del tiempo y la historia, y el segundo es el análisis de un segmento de tiempo, donde estudia al lenguaje en su estado inmutable (Alvarado, 2015).

Valor/Arbitrariedad, el valor lo refería a la importancia que puede adquirir el signo en un determinado contexto, y la arbitrariedad es la convención del valor dado al signo que no tiene relación con el objeto representado (Alvarado, 2015).

3 De acuerdo al RAE (2014) signo es el “objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro”.



- Ícono, signo que representa por apariencia a un objeto, “se parece a...” (primeridad). Ej. en la figura 1, se reconoce un árbol, no por la presencia del árbol, sino porque la imagen se asemeja a él.
- Índice, se relaciona con su objeto por evidencia física –segundidad–, es el signo que, como remite la palabra, nos “indica, señala, apunta o dirige al objeto que representa” (Alvarado, 2015). Ej. el árbol con frutas (fig. 1) nos indica una fuente de alimento.
- Símbolo, se asocia con su objeto por concepto, idea, o convención cultural –terceridad–. Esta relación no tiene una lógica o un convencionalismo que la rijan, sino se basa en aprender la analogía arbitraria entre el signo y su significado. Ej. el árbol fructífero, es símbolo de una buena cosecha.

El interpretante –terceridad– es la asociación del representamen con el objeto del signo generado en la mente, “que puede ser equivalente al signo percibido o inclusive más desarrollado”, clasificándolo en:

- Rema, Alvarado (2015) la define como: “es la idea o ley general que hacemos de un signo. Su interpretación se limita a un nivel puramente descriptivo” (primeridad). Ej. la palabra árbol, nos refiere a la figura general de él.
- Dicente, es la relación de ideas que generan una ley particular que se refiere al signo de manera más específica (segundidad). Ej. la palabra árbol, en este nivel, refiere al concepto.
- Argumento, es la idea desarrollada por la interpretación razonada y reflexionada del signo (terceridad). Ej. la frase: árbol de naranjas es una descripción particular de la figura 1.

Alvarado sintetiza la clasificación de los signos en la una tabla (tab.1), donde muestra las relaciones entre los conceptos de signo, sus niveles y los correlatos de primeridad, segundidad y terceridad.

LA SEMIÓTICA DE PIERCE		Primeridad Presentimiento Posibilidad Cualidad Indefinida	Segundidad Materia Hecho real Lo físico	Terceridad Idea Pensamiento Lo mental	
CORRELATOS	EL SIGNO	NIVEL DE SIGNO	NIVEL DE REPRESENTAMEN	NIVEL DE OBJETO	NIVEL DEL INTERPRETANTE
Primeridad “Presentimiento Posibilidad Cualidad indefinida”	Es algo	Representamen “Posibilidad Cualidad pura del signo”	Cualisigno “Posibilidad pura” “puede ser así”	Sinsigno “Posibilidad real” “es así”	Legisigno “Concepto de posibilidad” “Debe ser así”
Segundidad “Materia Hecho real Lo físico”	Que esta en lugar de algo	Objeto “Hecho material Referente real y ausente del signo”	Ícono El signo se relaciona con su objeto por semejanza	Índice El signo se relaciona con su objeto por evidencia física	Símbolo El signo se relaciona con su objeto por concepto, idea, convención cultural
Terceridad “Idea Pensamiento Lo mental”	Por algo y para algo	Interpretante “Razón o ley Interpretación mental de los signos Un nuevo signo igual o más desarrollado”	Rema Interpretación general de un signo	Dicente Interpretación particular de un signo	Argumento Interpretación personal, razonada y desarrollada de un signo

1. Árbol de naranjas.

Tab. 1. Alvarado, Reynel. La semiótica de Pierce. 2015



Para la década de los 80's, los filósofos franceses, en especial Roland Barthes (1915-1980) y Jean Baudrillard (1929-2007), difundieron la teoría posestructuralista⁵ que reevaluaba los criterios de Saussure para cuestionar el análisis que se realiza centrado en un momento determinado –sincrónico– a uno que se hace a lo largo del tiempo –diacrónico⁶ (Guasch, 2005, pág. 380).

En un contexto manipulado por la sociedad capitalista con sus símbolos e imágenes, Barthes transmitió el trabajo de Saussure de la lingüística a lo social. Convierte a cualquier fenómeno en apto para ser analizado como un sistema de signos, buscando una estructura interna que rija la representación de la realidad (Guasch, 2005, pág. 381).

Barthes usa la semiología como un metalenguaje⁷ para analizar la dinámica entre realidad y representación, entendida como sistemas de significación, constituidos por la dualidad⁸ de código⁹ y mensaje. Para ello propone dos tipos de análisis: el *denotativo*, la descripción sensorial del objeto en cuestión –significante– mediante códigos digitales¹⁰; ejemplo una característica sensorial de los árboles son sus hojas por las cuales se diferencia cada especie. El *connotativo*, que refiere a la interpretación –significado– a través de códigos analógicos¹¹; ejemplo, los árboles están compuestos por raíz, tronco, ramas y hojas (Alvarado, 2015).

Así también, Barthes cuestionó la idea de literatura como significado lineal, narrativa de única comprensión, por entender el texto como

“un espacio multidimensional –describe Guasch– en el que una variedad de estilos, ninguno original, se combinan, mezclan y chocan distanciándose del significado primigenio”. Bajo esta premisa propone la comprensión de la imagen (texto) como el producto de varias influencias, en el cual el acto creativo no es el valor más significativo, sino las acciones que lo producen (seleccionar, escoger y combinar). Reemplazó la idea del genio creador por la del artista productor, que admite la subjetividad como parte de la significación (Guasch, 2005, pág. 381).

Entonces, ve el objeto artístico como el producto de dos acciones “modestas”, ajenas a cualquier misticismo del genio creador, que son: la sustitución y la nominación (nombre). La primera es el reemplazo de una parte por otra, mientras la segunda es aquella que desvincula la permanencia o estabilidad de las partes con el todo que es el nombre. Para ejemplificarlo Barthes usa la nave Argo –de la mitología griega –, que lleva a Jason y los argonautas en busca del Vello de Oro. La cual después de haber pasado por varias calamidades, nunca fue cambiada, sino reconstruida de acuerdo a lo necesitado, sustituida parte a parte. A pesar del reemplazo de materia, Argo nunca cambio su forma ni su nombre (nominación); es decir, su identidad y su causa (Guasch, 2005, pág. 381).

La negación de la acción de “crear” desde la nada, la consecuente “muerte del artista” y la crítica a la representación fueron causa del inicio de un diálogo de la posmodernidad posestructuralista. Donde Gilles Deleuze (1925-1995) parte de un modelo de observación para ir a un modelo de representación. En este manifiesta la posibilidad de dos tipos de repeticiones, una en base al modelo como original idealizado y otra que parte del original para producir

5 El posestructuralismo es la teoría que cuestiona al estructuralismo en una reevaluación de los principios dados por Saussure.

6 Revisar las dualidades de Saussure, pág. 32.

7 “Un metalenguaje, es aquel lenguaje que habla sobre el lenguaje mismo o sobre otro lenguaje” –lenguaje objeto que es un sistema de significación más simple (Alvarado, 2015).

8 Código y mensaje es una dualidad en base de la dualidad de lengua y habla de Saussure, pág. 32.

9 Código se refiere “a cada una de las unidades de significación que forma parte de un lenguaje” (Alvarado, 2015).

10 Códigos digitales son “aquellos formados por unidades que se diferencian claramente unos de otros pero que en su conjunto tienen algo en común” (Alvarado, 2015).

11 Códigos analógicos son “aquellos cuyas unidades no tienen diferencias claras y su lectura no se da por una relación sintagmática, ordenada ni lineal” (Alvarado, 2015).



una secuencia sustentada en la diferenciación (Marcos, 2011). Este nuevo modelo de representación en base a la repetición diferenciada retoma los discursos transgresores y rupturista de la modernidad que, dejando de lado la idea de “obra”¹², usa el “texto”¹³ para su comprensión (Guasch, 2005, pág. 382).

Baudrillard consideró que el objeto ya no es apreciado por sus cualidades intrínsecas sino por su figura; es decir, por el simulacro de la realidad que logran. Esto se debe a la concepción de la sociedad capitalista de consumo masivo, la que ya no es gobernada por órdenes económicos, sino por los criterios de moda y prestigio vinculados al campo de la imagen. De tal manera que ya no son objetos familiares y dependientes del deseo del sujeto sino de la capacidad que tienen para seducir, por tanto, busca manipular los signos de la realidad para formar una hiperrealidad (Guasch, 2005, pág. 382).

La simulación y la hiperrealidad, característicos de la cultura contemporánea, buscan reemplazar la falsa representación de la realidad para dar una conciencia de que lo real ya no es real. El simulacro se convierte en la mejor técnica para combinar elementos reales como ficticios, estableciendo la hiperrealidad como la irrealidad moderna (Guasch, 2005, pág. 383).

Jacques Derrida (1930-2004) filósofo francés, entendió al ser como origen de todo ente, como condición del “estar ahí”; es decir, la “presencia del presente”. Por tanto, visto al ser como centro de la presencia, se presta para la comprensión del ente en la representación garantizando la coherencia de la estructura o sistema. Su crítica de la estructura confluye en el cuestionamiento de la presencia y de su contrario, la ausencia (dado por la dualidad de Saussure). Estas relaciones –para Derrida – muestran desequilibrios asociados con el binarismo, el cual se plantea como una relación conflictiva o violenta entre sus componentes, proponiendo identificarlos como opuestos binarios. Estos constituyen unas estructuras que se desarrollaban en espacios dominados por la disimetría; es decir, que uno de los elementos que está conformando esta dualidad tiene mayor peso o esta dominando al otro. Motivo por el que existen fuerzas que actúan en el sistema para expulsar o interiorizar los elementos que lo constituyen. Donde éstas representan una escritura a “dos manos”.

Con una, se respeta los juegos de los conceptos [...]; y con la otra, se finge respetar, a través de una máscara [...] por la que se le borra, se

12 La obra, de acuerdo con la modernidad –según Barthes–, es el todo estético y simbólico que busca la representación de la realidad desde un origen, el artista (Guasch, 2005, pág. 382).

le desplaza, se le desliza “hasta su extinción y su clausura”, poniendo en jaque la supuesta unidad de sentido que subyace a cada configuración conceptual. Dentro de esta “estrategia”, nos dice Derrida, “cada concepto recibe necesariamente dos señales semejantes [...], una en el interior, la otra en el exterior del sistema [...], dando lugar a una doble lectura y a una doble escritura [...]: a una double sceance –esencia–; esto es, reconociendo las fisuras del presuntamente impecable edificio metafísico desde su interior, pero al mismo tiempo, mirando hacia afuera, hacia los bordes y los límites del sistema (Saché, 2006, pág. 96).

Estas interpretaciones de las “dos manos” y las lecturas o escrituras del interior y el exterior, son producto de la renovación constante de los discursos e interpretaciones binarias de los conceptos. A su vez es propuesta por Derrida para exhibir el carácter posestructuralista del ente; es decir, aquello que sale de las convenciones del entendimiento del ser y el ente. Denominando a esta estrategia Deconstrucción, y la define:

Deconstruir es a la vez un gesto estructuralista y antiestructuralista: se desmonta una edificación, un artefacto, para hacer que aparezcan sus estructuras, sus nervaduras o su esqueleto [...], pero también, simultáneamente, la precariedad ruinoso de una estructura formal que no explicaba nada, ya que no era ni un centro, ni un principio, ni una fuerza, ni siquiera la ley de los acontecimientos, en el sentido más general de esa palabra... (Derrida, 1989, pág. 48).

El filósofo Alejandro Saché acota que es un término “completamente indefinible e intraducible y que no se deja llevar a ningún orden lógico de significaciones”(Saché, 2006, pág. 105). Aquí plantea, Derrida, el término “indecidibilidad”, definiéndolo:

Unidades de simulacro, falsas propiedades verbales, nominales o semánticas, que ya no se dejan comprender en la oposición filosófica (binaria) y que no obstante la habitan, la resisten, la desorganizan, pero sin construir nunca un tercer término, sin

13 Entendido por “texto” una dimensión de varias interpretaciones que; por lo tanto, destruye la unidad (Guasch, 2005, pág. 382).



dar lugar nunca a una solución en la forma de la dialéctica especulativa (Sacbé, 2006, pág. 102).

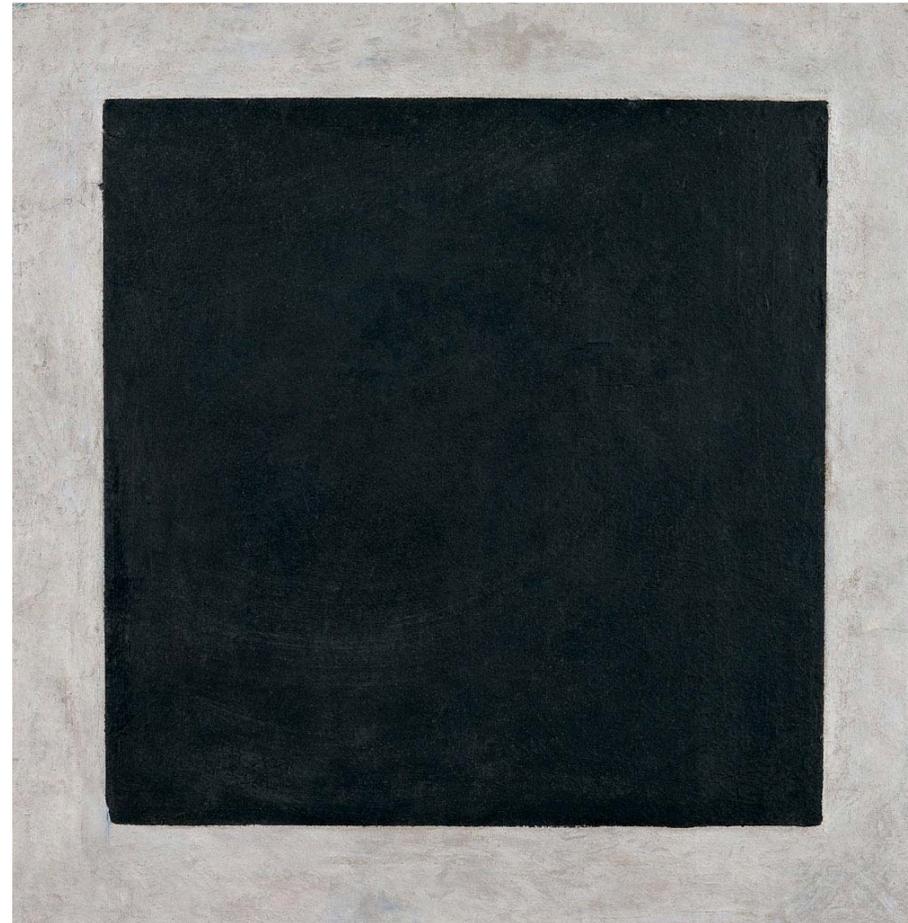
Esta expresión la utiliza cuando resulta imposible definir la naturaleza de la relación del opuesto binario; es decir, cuando no es posible dar con una resolución o síntesis de su jerarquización. Este término le permite salir del análisis clasificatorio que restringe la comprensión del ser y el ente por sus limitaciones dialécticas (Sacbé, 2006, pág. 107).

Arte, Representación y Objeto

Las vanguardias constructivas –aquellas que ejercían su acción crítica sobre el arte proponiendo un modo distinto de concebir la forma– provocaron un cambio en los modos de entender lo artístico que por su naturaleza y trascendencia no tienen parangón en la historia. La sustitución de la mimesis por el empeño constructivo, como criterio general de la producción artística, y de la instalación de una idea autónoma de forma, controlada por la legalidad específica, distinta e irreductible en los criterios de cualquier sistema exterior, son los rasgos esenciales del nuevo arte. (Piñón, 1998, pág. 5).

Desde un inicio destacaron el Cubismo y el Futurismo, el primero que representó en toda su plenitud al objeto y el segundo que simbolizó la velocidad y la dinámica. A más de ello, desarticularon los objetos y la figura para representarlos en el plano mediante contrastes. Haciendo uso de la intuición que los hizo traspasar su propio tiempo, así como reivindicaron la razón y la conciencia como facultades superiores (Piñón, 2008, pág. 83).

El pintor Kazimir Malevich (1878-1935) reconoce en el Cubismo y el Futurismo las bases previas del Suprematismo, donde se da un paso a “la imaginación simbólica y espacial de la historia del arte”. Contempló –Malevich– en el cuadrado la forma primordial, producto de la intuición como el veredicto contra la figura. Asentando la creación como la transformación del material que se reduce a una ley fundamental, de gran simplicidad, que simboliza un conjunto complejo de ideas (fig. 2) (Janson, 1991, pág. 1124).



2. Malevich, Kazimir. Cuadro negro sobre fondo blanco. 1913.



3. Kandinsky,
Wassily. Violet.
1923.

Mientras el pintor Wassily Kandinsky (1866-1944), determinado por la producción artística única de cada cultura que no puede repetirse, reconoce la crisis de su tiempo, y declara:

Cuando la religión, la ciencia y la moral se ven sacudidas, los puntales externos se hunden, el hombre aporta su visión del exterior y se centra en si mismo (Piñón, 2008, pág. 89).

Al enfocarse en “si mismo”, busca una respuesta a la necesidad interna en la autoexpresión, descubriendo una nueva belleza. La necesidad interna es la voluntad de expresar el desarrollo de lo subjetivo. La misma que exige al artista a responder de tres maneras: “creador, ha de expresar lo que le es propio; hijo de su época, ha de expresar lo que es propio de la época, y, como servidor del arte, ha de expresar lo que es propio del arte en general” (Piñón, 2008, pág. 89). Si el artista con su obra, se acerca más a los dos primeros, sus coetáneos podrán entenderla, pero si se aproxima a la tercera, podría ser que la comprensión por parte del hombre tarde siglos (Piñón, 2008, pág. 89).

Las circunstancias externas son las producidas por la naturaleza y siempre tienen influencia en las condiciones internas del artista mediante los objetos. Dicho conjunto se manifiesta por medio de la intuición, que Kandinsky, reconoce como la única guía para llegar a la forma abstracta. La cual, como producto de su momento histórico, es la única manera de exponerla a la apreciación del alma, más que para el ojo (Piñón, 2008, pág. 90). Esto se debe a que ve al arte figurativo¹⁴ como expresión velada que se pierde en los sentidos; sin embargo, el arte abstracto se muestra como pleno y descubierto, lo que lo hace trascender a los sentidos (Piñón, 2008, pág. 92).

Por la crisis en su tiempo, establece que se deben asentar unas bases de una ciencia artística, en la que ve en el arte un conjunto de signos que trascienden a lo simbólico. Para analizarlas, las descompone en tres campos: el elemento, la composición y la construcción. El elemento que lo categoriza en: externo, la forma de la representación en la obra; e interno, refiriéndose a las fuerzas o

¹⁴ Es la representación de la apreciación sensorial de un objeto por parte un sujeto.



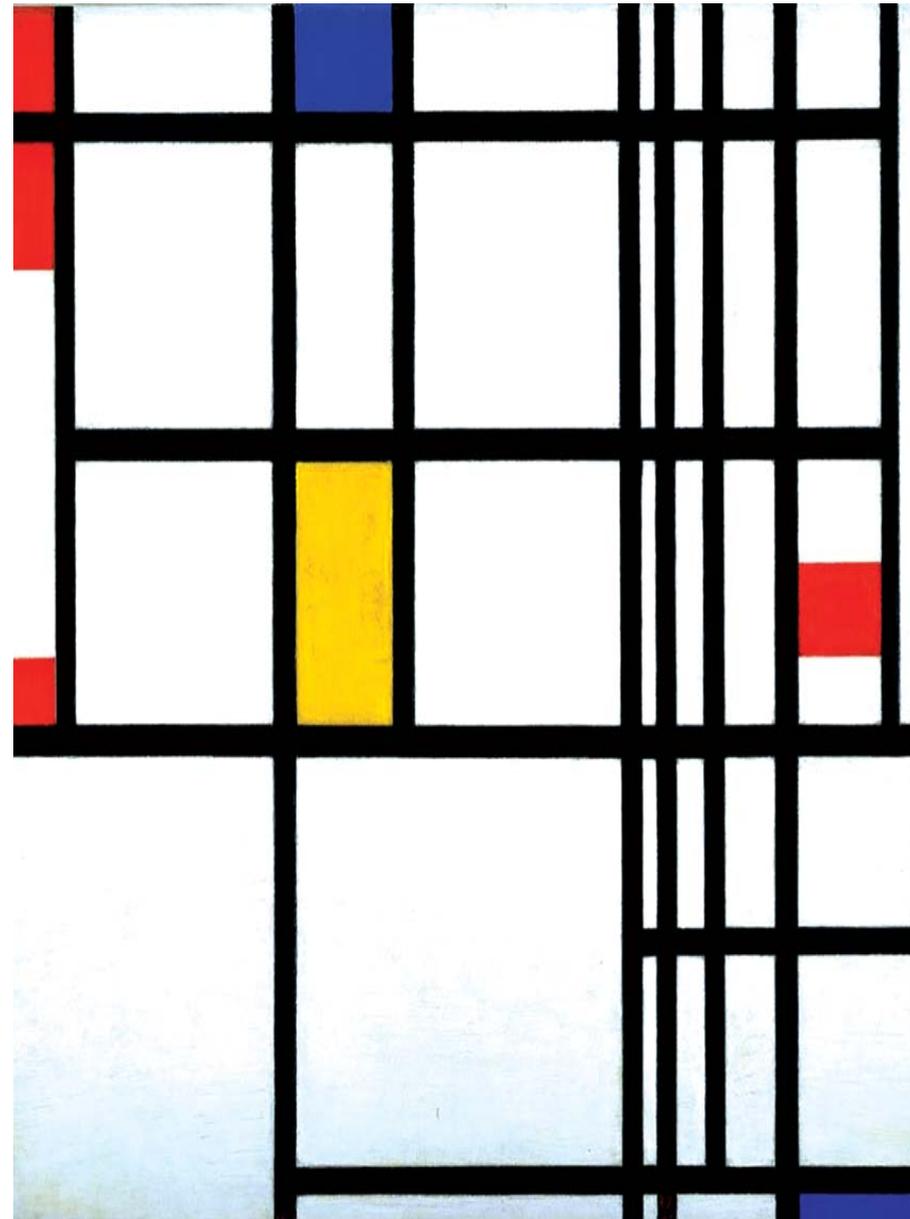
tensiones que se encuentran entre las unidades constructivas, las que a su vez definen la obra de arte. La composición, es la relación ordenada entre los elementos, presentada como tensiones. La construcción, expone ante los sentidos el orden de la composición (fig. 3) (Piñón, 2008, pág. 91).

De igual manera el pintor Piet Mondrian (1872-1944), en el Neoplasticismo, concuerda con la visión de que la abstracción es el avance de la conciencia humana, y lo expresa así:

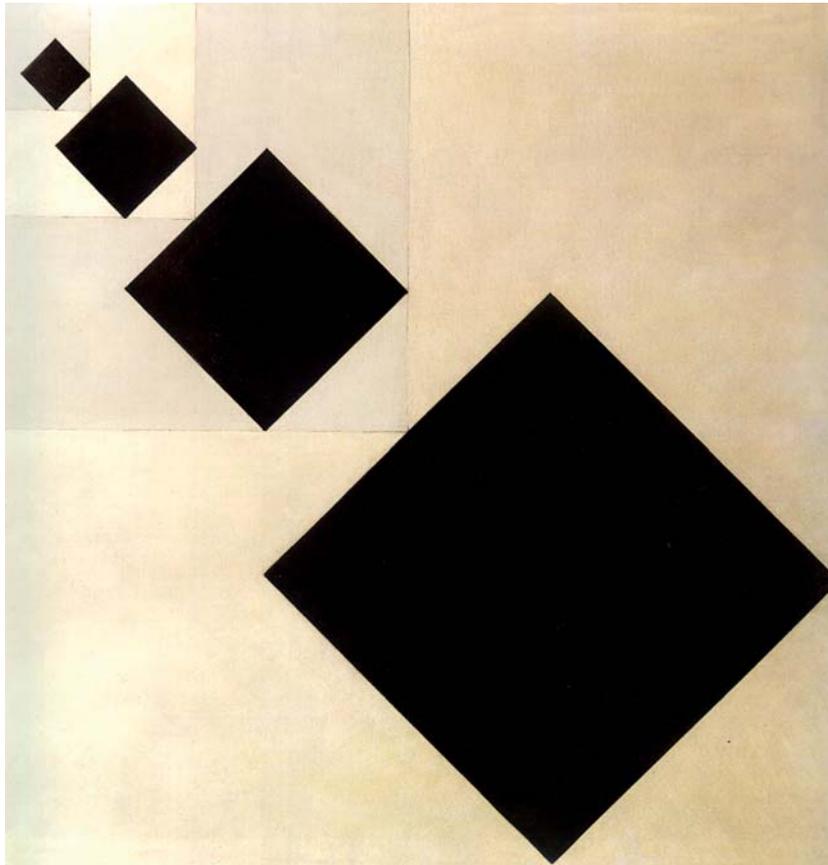
Si, como parece, la conciencia del hombre crece hacia lo abstracto, es decir, se desarrolla desde lo individual hacia lo universal, la nueva imagen no podrá volver jamás sobre sus pasos: una vez haya dado el gran salto desde lo subjetivo hacia lo objetivo, de lo individual a lo universal, lo subjetivo dejara de existir. La nueva imagen de lo puramente objetivo (la verdad) es otra belleza: una belleza que supera al arte (Piñón, 2008, pág. 93).

La nueva imagen explora la unidad, la que viene dada por el equilibrio de la dualidad de opuestos, propuesta por Saussure. El reconocimiento de esta cualidad, para Mondrian, es capaz de transmitir un aspecto espiritual trascendiendo lo material, pero la relación equilibrada de esta manifiesta expresivamente la diversidad, multiplicidad y lo individual del arte. De esta manera es la pronunciación de la evolución de la conciencia del hombre y del conocimiento (Piñón, 2008, pág. 95). Dicha relación la caracteriza mediante el único estándar de pureza, la matemática, para proyectar los sentimientos, por consiguiente toda su obra estará fundamentada en ella y expresada mediante la ortogonalidad (Blotkamp, 1986). El investigador del arte Paul Overy recalca que, para Mondrian, la línea horizontal simbolizaba el horizonte y la vertical refería al hombre en su contexto (fig. 4) (citado en Pimm, 2001, pág. 33).

Por tanto, la *nueva imagen* busca: manifestar la unidad como la dualidad de la razón y el espíritu que, según Mondrian, origina el arte. *Expresar lo universal*, que no lo consigue el arte natural, figurativo, por ser velado y desequilibrado. En tanto que el arte



4. Mondrian, Piet. Composición en rojo, azul y amarillo. 1937 - 1942



5. Van Doesburg, Theo. Composición aritmética. 1930.

abstracto lo ve como pura creación que es concreta y equilibrada. *Relevancia de planos*, en la que la complejidad de estos configura el sentido plástico. *Espacio*, expresado en la superficie plana, creando profundidad con el cambio de colores planos. *Proporción*, relación de colores y la medida justa. Y *ritmo*, en la continuidad constante de la relación de posición – medida (Piñón, 2008, pág. 97).

El colaborador de Mondrian, el pintor Theo van Doesburg (1883-1931), admiraba su cualidad matemática y compartió la visión de ser el único camino para alcanzar la pureza de la forma. Tanta es la relevancia que dio a la matemática que en su artículo *From intuition to certainty* la acota como control aritmético. Este maneja las relaciones de las construcciones del arte, característico de los mejores tiempos, y es capaz de proveerle el valor cultural contemporáneo. Asumiendo la proximidad de la universalidad en el uso de las formas elementales por parte de los artistas (Pimm, 2001).

A mediados de los 20s, van Doesburg hacía uso de la constante diagonal hasta el punto en que sus cuadros se vieron dominadas por ésta. Cree que la diagonal puede representar al hombre, su movimiento y su aprovechamiento del poder natural (Pimm, 2001, pág. 33), contradiciendo los principios fundados por Mondrian, siendo origen de su separación.

Van Doesburg, consiguió manifestar su creencia en su obra *Composición Aritmética 1* (fig. 5), mostrando una gran dinámica en un cuadro bicolor, creando –de manera virtual– una secuencia sin inicio ni fin. En la que el cuadro genera la relevancia de planos que salen del plano bidimensional, alcanzada con el uso de la diagonal para aproximarse al espectador (Pimm, 2001).

El final de la Segunda Guerra Mundial generó cambios profundos en las estructuras políticas y sociales que establecieron nuevas pautas para el arte. En la década de los sesentas –según el historiador Thomas Crow (1948)– el arte se relaciona con la resistencia social y



los derechos de las minorías. Se volvió contextual y para entenderlo es necesario recurrir a las condiciones que lo originaron (Río, 2006, pág. 11).

En esta década, en Estados Unidos, surgió el Minimalismo¹⁵, este movimiento escultórico fue reconocido en respuesta a aspectos como la subjetividad o los contenidos emocionales. Tendencia que se mantuvo en la línea de valoración de color, composición y escala (Guasch, 2005, pág. 27).

Influenciados por la frase de Mies van der Rohe (1886-1969), “menos es más”. Condujo a que el escultor Donald Judd (1928-1994) viera como “objeto específico” al producto minimal, que no mostraba una organización de signos ni de figuras, con la posibilidad de no tener significado (fig. 6). El desprendimiento de estas cualidades niega la visión jerárquica entre las partes y su equilibrio compositivo, produciendo desde lo estándar para conseguir una claridad en la estructura compositiva formal, economía de medios y mayor simplicidad. Por tanto, el Minimalismo es considerado la última exposición formalista y marca el inicio de la propuesta anti formalista que convergió en “la desmaterialización de la obra de arte”. El objeto que sirvió para la representación a lo largo de la historia, empezó a ser reemplazado por el concepto, debido a las primeras manifestaciones de la reflexión del arte sobre sí mismo¹⁶, desencadenando en la búsqueda de experiencias únicas e irrepetibles del environment art al producir obras concebidas y realizadas en función del espacio (Guasch, 2005, pág. 27).

La práctica minimalista adoptaba un carácter procesual y temporal que afectó la relación, a más de creador/obra, de obra/espectador/espacio circundante. El objeto artístico pasó a ser entendido

¹⁵ Nombrado también como Minimal Art a “los objetos de contenido mínimo, derivados de una fuente no artística” (Guasch, 2005, pág. 27).

¹⁶ La representación es vista como una ilusión por la que con el posestructuralismo francés se empieza a considerar el significado de la imagen, que para ellos gobierna el momento histórico. Revisar posestructuralismo francés, pág. 35.



6. Judd, Donal.
Untitled (Bernstein
90-01). 1990.



7. Hesse, Eva.
Untitled or not yet.
1966.

como una presencia que buscaba una reacción de quien visitaba el espacio globalizador de las constantes interferencias entre sus actores (Guasch, 2005, pág. 29).

La auto-reflexión de los artistas partícipes del Minimalismo, causó su cuestionamiento para converger en lo que posteriormente se lo conoce como Process art o antiforma¹⁷. El artista Robert Morris (1931) defiende una escultura que se muestre de acuerdo a la psicología del artista y devenir natural por medio de los materiales, acudiendo a aquellos no rígidos. Estos, a más de estar a disposición del artista, se veían afectados por los factores naturales (externos) como la gravedad, la indeterminación y el azar, logrando objetos imprecisos e imprevisibles que se estabilizan por sí solos (Guasch, 2005, pág. 39).

Es así como la escultora Eva Hesse (1936-1970), encuentra en sus objetos, no preconcebidos y hechos con materiales sintéticos, estructuras y esculturas que pueden ser expuestas colgadas en muros, techos o derramadas en el piso (fig. 7). La variedad de maneras de presentación de su obra se debe a que en ella prima el azar que configura el resultado final. Navegando entre un juego de lo estable y lo inestable, lo organizado y desorganizado (Guasch, 2005, pág. 36).

La antiforma vista como proceso en el tiempo que puede ser destruida o regenerada, se la presentó en la exposición Anti-Illusion: Procedures/Materials¹⁸. Los artistas destacaron su interés por resaltar el proceso creativo en la creación y ejecución in situ de las obras, convirtiendo al museo –días antes de la exposición– en verdaderos talleres de arte (Guasch, 2005, pág. 42).

Por otra parte, la Abstracción Excéntrica busca reivindicar la cualidad conciliadora de realidades distintas del Surrealismo, aplicándolas a efectos formales sin sustentarse en la arbitrariedad. Planteaban,

17 Para Morris la antiforma “supone el fin del arte como representación, así como un ataque a la noción racionalista según la cual el arte es una forma de trabajo que desemboca en un producto acabado” (Guasch, 2005, pág. 43).

18 Anti-Illusion: Procedures/Materials. Whitney Museum of American Art, New York, 19 mayo-16 julio de 1969.



en una estética velada de la obscenidad, objetos que recreasen la experiencia sensitiva y que fueran, más que para interpretación mental, de deseo de apropiación material (Guasch, 2005, pág. 30).

Esta capacidad combinatoria se apreció en el análisis comparativo de la crítica del arte Barbara Rose (1938) del trabajo de la escultora Louise Bourgeois (1911-2010). Donde las protuberancias de la escultura *Nature study* (fig. 8) las interpreta como senos, símbolos de fecundidad relacionada con imágenes de diosas antiguas, y como escrotos de toros de los sacrificios de sangre, asociado con las diosas. Características que hacen emitir directamente con la ambigüedad de los hermafroditas (Guasch, 2005, pág. 30).

Guash (2005, pág. 43), cita a Morris en su descripción del momento histórico de los sesentas, quien escribió en su artículo Notes on Sculpture:

Lo que importaba en los sesenta era restituir al objeto su cualidad artística. Los objetos [minimalistas] habían constituido un primer paso lógico para ahuyentar el ilusionismo¹⁹, la alusión²⁰ y la metáfora²¹ [...]. De todos los objetos perceptibles, las formas geométricas y simétricas son las que el espíritu retiene más fácilmente. La construcción de un objeto exige también que la imagen en su totalidad sea concebida a priori [...]. La noción de que el trabajo del artista es un proceso irreversible, cuyo resultado es un objeto-ícono estático, ya no tiene sentido. En estos momentos, el acto artístico tiene como función desorientar y descubrir nuevos modos de percepción.

Al final de los sesenta hasta mediados de los setentas, se veía el proceso de desmaterialización del arte completo y manifestado por el arte Conceptual (Concept art). El historiador Benjamin Buchloh (1941) la presenta como unión de las posturas de dos artistas: de Marcel Duchamp (1887-1968) y de Ad Reinhardt (1913-1967) (Guasch, 2005, pág. 165).

19 Entendiéndose ilusionismo como la práctica de establecer realidades artificiales por medio de simbolismos.

20 Se entiende por alusión, a la evocación de alguien o algo no mencionados por de una referencia cultural, histórica, mitológica, etc. (RAE, 2014).

21 Dicese de metáfora a la acción de comparar o representar una realidad con un elemento figurativo.



8. Bourgeois, Louis. Nature study. 1986/1993.



9. Duchamp, Marcel.
Fountain. 1917.

El primero, Duchamp con su trabajo de los ready mades (fig. 9), parte del cuestionamiento del formalismo y la naturaleza objetiva de la obra de arte, subordinando lo visual a la idea. Guash, al interpretar al artista Joseph Kosuth (1945), se refiere a ellos como:

Los ready mades supusieron un cambio en la naturaleza del arte que pasó de ser una cuestión morfológica a convertirse en una cuestión funcional. Este cambio de la apariencia al concepto hay que considerarlo como el principio del arte moderno y, a su vez, el principio del arte conceptual, hasta el punto de que a los artistas posteriores a M. Duchamp se les ha de juzgar, antes que nada, en función de su modo y capacidad de cuestionar la naturaleza del arte (2005, pág. 170).

El segundo Ad Reinhardt con su teoría Art as art definió un arte libre de la realidad exterior (ruptura de la apariencia asociada a lo natural) y de la subjetividad del artista, buscando únicamente las cualidades esenciales. Negando la apariencia y lo sintáctico, para privilegiar al concepto que se valida por sí mismo y funciona como un sistema matemático (Guasch, 2005, pág. 166).

El artista Sol LeWitt (1928-2007) tras refutar el formalismo del arte minimal, sobresaltó la importancia de la idea sobre la materia; lo más importante, en una obra de arte, es que contenga una buena idea. A partir de esto, argumenta como objetivo del arte el alcanzar la mente del espectador mediante el concepto²² y no su mirada. Para Kosuth la tarea del nuevo artista no es embellecer las fórmulas planteadas en el pasado, sino crear nuevas proposiciones como actividad de vida para acortar las fronteras arte-vida. Las proposiciones son el elemento analítico que, no describe lo físico ni lo mental del objeto artístico, sino define el arte o las consecuencias formales de dichas definiciones (Guasch, 2005, pág. 169).

Para 1973, el arte conceptual había logrado, sorprendentemente, gran aceptación tanto en el mercado como en las galerías

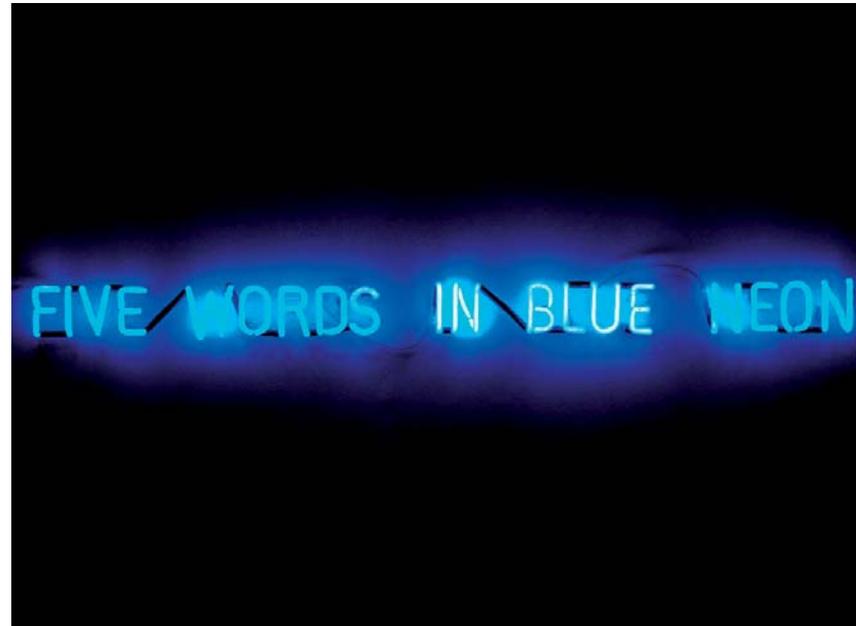
²² Sol LeWitt, diferencia concepto de idea en su texto Sentences on Conceptual Art (1969), donde manifiesta "El primero implica una dirección, mientras el segundo es su componente. Las ideas realizan el concepto" (Guasch, 2005, pág. 169).



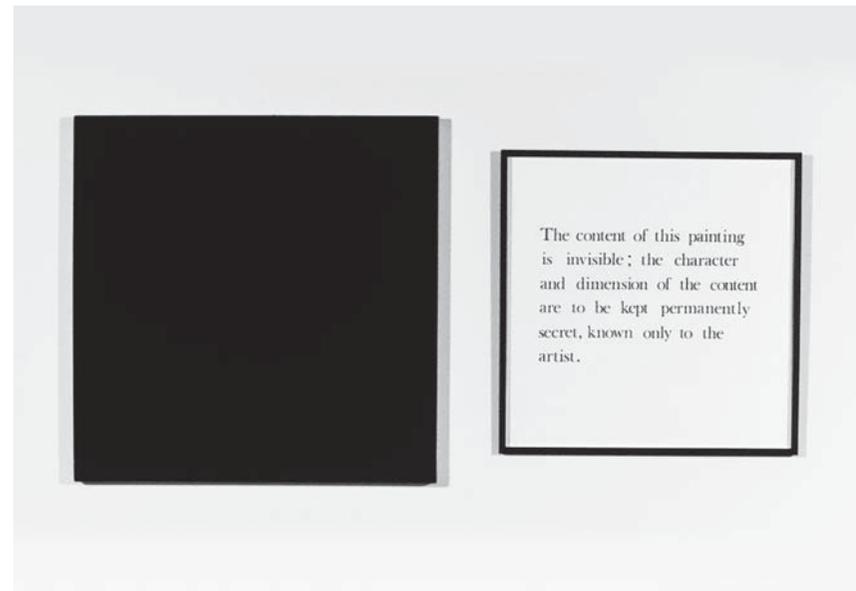
internacionales. Rompiendo la creencia de que no podían caer en lo banal del arte capitalista como objetos de lujo. La artista Úrsula Meyer (1915-2003), recalca que la asimilación del movimiento por el mercado no fue de manera que retornaran al objeto artístico tradicional, sino como libros, comentarios, fotos y diagramas. A pesar de haber negado la representación, esta fue la responsable su difusión, por lo que los críticos consideraron como un proceso común su incorporación a la tradición. El historiador y crítico Max Kozloff (1933) lo describe como un arte que terminó acogiéndose a la misma tradición –arte moderno– que quiso negar y que puede ser entendida como una función absoluta (Guasch, 2005, pág. 176).

Así Kosuth busca en sus obras, tales como “Una y tres sillas” (Chair one and three) de 1965, exaltar lo repetitivo de la representación del arte moderno exponiendo ante el espectador la relación directa del mirar, leer y comprender. Paralelamente desarrolló sus “objetos perfectos” que se trataban de autodefiniciones, donde el propósito del artista y la representación de la obra son lo mismo, ejemplo “Cinco palabras en neón azul” (Five words in blue neon) (fig. 10) de 1965. Para posteriormente negar y abandonar a los objetos como representación y trabaja solo con las definiciones de diccionario, como “Agua” (Water) de 1966. Después, busca emplazar el objeto-contexto dentro del mundo real, produciendo un enfrentamiento entre lo artístico y lo no artístico, que lo manifiesta en “Pintura secreta” (Secret Painting) (fig. 11) en 1967. El objetivo en esta última serie es romper con la relación del arte con el objeto artístico tradicional, decorativo o ligado a la arquitectura, pero aun así sea aceptado para exhibirlo (Guasch, 2005, pág. 179). Estos trabajos muestran el compromiso de Kosuth de descifrar el funcionamiento del proceso cognoscitivo del hombre sobre un objeto.

En 1977, por medio de la exposición Pictures, se reconsideró la fotografía, film, video y performance como nuevos modos de expresión artística. Esto significó que el actor de la representación –mediante la máquina– consiguiese una réplica figurativa exacta del elemento al que se refería, conduciendo al artista a apropiarse de las imágenes obtenidas. Esta actitud marcaba la ausencia de expresión del acto creativo y de las imágenes que producían. Según el historiador Germano Celant (1940) esto se debió a que



10



11

10. Kosuth, Joseph. Five words in blue neon. 1965.

11. Kosuth, Joseph. Secret Painting. 1967.



12. Warhol, Andy.
Latas de sopa
Campbell. 1962.



la imagen era manipulada por los artefactos que las generaban. El conocimiento y la mirada ya no se efectuaban sobre la realidad, sino sobre una reproducción que valida su existencia (Guasch, 2005, pág. 379). El hecho de “crear” –para los apropiacionistas– queda subordinado por el trabajo de la diferenciación de la imagen, buscando no suplantar la realidad, sino de reinventarla para que se convierta en su propio espejo. Estas teorías inspiraron a otros artistas que vieron una alternativa al arte tradicional en la simulación (Guasch, 2005, pág. 379).

Para los artistas que se rebelaban contra la naturaleza de la representación (no se trataba de hacer pinturas, sino pinturas de pinturas), la única salida era reivindicar la simulación como técnica, una simulación que jugaba con referentes tanto reales como ficticios y que reemplaza la realidad por la hiperrealidad; es decir, por la irrealidad moderna (Guasch, 2005, pág. 384).

Estos procedimientos de simulación basados en el posestructuralismo francés, permitieron a los artistas enfrentarse a los conceptos de originalidad y pérdida del valor del objeto. Entre los primeros estuvo Andy Warhol (1928-1987) con sus serigrafías de las sopas Campbell de los años sesenta (Guasch, 2005, pág. 384), al respecto Baudrillard se refiere:

Cuando Andy Warhol se propone ser una “máquina absoluta”, más mecánica que la máquina, en la vía de la reproducción

automática de objetos fabricados (Sopas Campbell, Caca-Cala) se sitúa en la tradición del concepto de mercancía absoluta de Baudelaire (Guasch, 2005, pág. 384).

Este simulacro de la realidad comercial de un producto cae sobre el módulo de representación de Deleuze²³, donde la repetición en base a la diferencia mínima crea la hiperrealidad que supera la realidad.

Para Víctor del Río el período entre los 50 y los 70, se caracteriza por el surgimiento de movimientos de contracultura enraizada en los aspectos más radicales de las vanguardias (Río, 2006, pág. 1) y diferencia un arte tradicional²⁴ del arte posmoderno. El primero, instaurado como artículos de lujo por una sociedad consumista –que se lo aprecia por su valor económico o por el estatus social que brinda. En cambio, el segundo parece funcionar como una industria del espectáculo –el cual no puede ser comercializado pues su goce se debe a la experiencia de la presencia (Río, 2006, pág. 16). Mientras que María Guasch resalta la falta de objetividad y rigor, debido a que la información, reflexiones, visiones, etc., que conforman su argumento teórico, poco esclarecedor y no conclusivo, no cuentan con la perspectiva histórica que permita abordarlo científicamente, esto es consecuencia de que el sujeto y objeto pertenecen al mismo tiempo. Paradójicamente, esta característica es el motivo del alejamiento de una parte del público del arte de su época (Guasch, 2005, pág. 17).

23 Revisar repetición y diferenciación de Gilles Deleuze en la pág. 35.

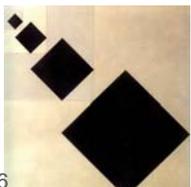
24 El arte tradicional que “por su asiento en figuras de autoridad –comenta Río– aparece blindado a la crítica”(Río, 2006, pág. 16)

Obras
arquitectónicas
Ubicación

Escritos

Trata el tema

Año

Autor	Immanuel Kant 1724-1804	Adolf Von Hildebrand 1847-1921	Wilhelm Worringer 1881-1965	Ferdinand de Saussure 1857-1913	José Ortega y Gasset 1883-1955			
Consideración teórica	Formalismo, práctica del reconocimiento de forma.	Visión Lejana. Visión Cercana. <i>El problema de la forma en la obra de arte.</i>	Necesidad de abstracción. <i>Abstracción y empatía</i>	Dualidad del opuestos del signo Semiología. <i>Curso de lingüística general</i>	Realidad vivida Realidad contemplada. <i>La deshumanización del arte</i>			
Obra	<i>Crítica de la razón pura.</i> <i>Crítica de la razón pura.</i>							
Año	1781 1788	1893	1907 1908	1910 1913	1916 1917	1923 1925 1930		
Obra			<i>El gran desnudo (Cubismo)</i> 	<i>Rissa in Galleria (Futurismo)</i> 	<i>El cuadro negro en fondo blanco</i> 	<i>Fountain</i> 	<i>Violett.</i> 	<i>Composición aritmética 1</i> 
Autor			Georges Braque 1882-1963	Umberto Boccioni 1882-1916	Kazimir Malevich 1878-1935	Marcel Duchamp 1887-1968	Wassily Kandinsky 1866-1944	Theo Van Doesburg 1883-1931
Consideración teórica			Representan en su plenitud	Velocidad y dinámica al objeto	Imaginación simbólica y espacial de la historia del arte.	Cuestiona la forma y el arte, subordina lo visual a la idea.	Elemento Composición Construcción.	Expresión del espacio en el plano bidimensional.

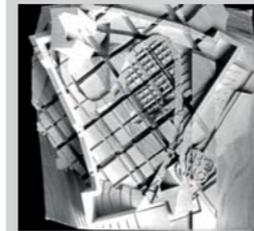
PETER EISENMAN



14 **Casa II**
Hardwick,
EEUU



15 **Casa VI**
Cornwall,
EEUU



16 **Romeo y Julieta**
Verona,
Italia



17 **Centro Aronoff para Diseño y Arte**
Cincinnati,
EEUU



18 **Memorial a los Judíos Caídos de Europa**
Berlín,
Alemania



19 **La Ciudad de la Cultura**
Santiago de Compostela,
España

1963

La Base Formal de la Arquitectura Moderna
Preocupaciones formales expresadas a través del análisis gráfico

1969 1970

Notas sobre arquitectura conceptual
Relaciones Sintácticas. Estructura superficial y profunda.

1972 1976

El post funcionalismo
Crítica al Funcionalismo.

1984 1985

El fin del clásico
Las ficciones del Movimiento Moderno.

1988

Una réplica a Jacques Derrida
Presentness.

1990 1998

Jacques Derrida 1930-2004
Crítica a Peter Eisenman. *Una carta a Peter Eisenman*
Opuestos binarios Deconstrucción. *La différance*

1999

Diagramas Diarios
Alternativa a la arquitectura abstracta.

2008

Diez edificios canónicos 1950-2000
Análisis conceptual.

Gilles Deleuze 1925-1995
Repetición como original y como diferenciación. *Diferencia y repetición*

Roland Barthes 1915-1980
Denotación Connotación. *Retorica de la imagen*

Jean Baudrillard 1929-2007
Simulacro e hiperrealidad. *Simulacros y simulación*

Charles Peirce 1839-1914
Semiótica. *La ciencia de la semiótica*

1937-1942

Composición en rojo, azul y amarillo

7 **Piet Mondrian 1872-1944**
Unidad Dualidad de opuestos.

1962

Latas de sopa Campbell

8 **Andy Warhol 1928-1987**
Opuestos binarios Deconstrucción.

1965

Five words in blue neon

9 **Josep Kosuth 1945**
El propósito del artista y la representación de la obra son lo mismo.

1966

Untitled or not yet

10 **Eva Hesse 1936-1970**
Antiforma, predominio del azar.

1968

Abstract Print from NY International

11 **Ad Reinhart 1936-1970**
Art as art

1970

1981

Nature study

12 **Louis Bourgeois 1911-2010**
Abstracción excéntrica y su cualidad surrealista.

1986

Untitled (Bernstein 90-01)

13 **Donald Judd 1928-1994**
Objeto sin significado. Desmaterialización del arte.

1990 1998



Línea de Tiempo

La línea de tiempo a continuación nos permite ordenar de manera cronológica las diferentes consideraciones teóricas y artísticas que precedieron y sustentaron el trabajo de Peter Eisenman. En la misma constan las puntualizaciones de los personajes que representan al formalismo, la semiología, la semiótica, y el posestructuralismo. Desde la parte práctica se toman en cuenta algunos artistas que ejemplifican a los diferentes movimientos como: el Suprematismo, el Neoplasticismo, el Minimal art, Process art, la Abstracción Excéntrica y el Concept art.

A su vez nos sirve para ubicar a Eisenman dentro del tiempo, de esta manera tener una referencia gráfica de como su accionar se relaciona tanto con el desarrollo del pensamiento y el movimiento arte.

CAPÍTULO 2

Conducta Analítica de Eisenman

La década de 1950 suscita un importante cambio en el Movimiento Moderno. En el Reino Unido, el nuevo brutalismo, la exposición “This is Tomorrow” presentó el trabajo del colectivo Independent Group de arquitectos, pintores, escultores, entre otros. Atraídos a una visión acogedora de la cultura consumista de posguerra que se centraba en los elementos cotidianos, invitaba a buscar opciones a la abstracción moderna, con el fin de acercarse a la gente común y terminar con la deshumanización del arte (Eisenman, 2011, pág. 156); es decir, todos deben entender una obra de arte, no solo el artista que la crea.

De igual modo pasó en Italia con el neorrealismo, desde la literatura, el cine y luego la arquitectura que demostraban la liberación italiana y el distanciamiento de la abstracción moderna. Los efectos “realistas” prestaban principal atención a la vida cotidiana y la abundancia de detalles (Eisenman, 2011, pág. 180).

Teóricos como Aldo Rossi (1931-1997), Manfredo Tafuri (1935-1994) y Robert Venturi (1925) cuestionaron a la arquitectura desde su influencia para la reforma social. Esta posición se genera a raíz del regreso de los soldados, que al terminar la guerra necesitaron de vivienda y las autoridades políticas tuvieron que buscar una rápida solución a la construcción de casas económicas. Por tanto, se formaron nuevos profesionales y se desarrollaron estudios para cubrir la demanda de aquel momento, tergiversando la ideología moderna de “la buena sociedad” por “la buena vida”, idea opuesta

a los objetivos del Movimiento Moderno. Lo que convirtió a la arquitectura en un producto de consumo masivo de aparente prosperidad (Eisenman, 2011, pág. 129).

Para contemplar las consecuencias de estos sucesos y revisar la respuesta arquitectónica a ellos, se hace uso de un método de análisis aplicado a un “ejemplar matriz”¹ que cubre los años de 1960 hasta la actualidad. El relacionar al objeto arquitectónico con un tiempo específico se torna en la huella de las decisiones que fueron tomadas para cumplir las condiciones de aquel momento. A su vez, el edificio se transforma en un eslabón esencial para la crítica y la obra futura; es decir, un proyecto se convierte en un vínculo entre lo que sucede antes y el después de sí mismo.

El eje de enfoque, para esta investigación, es el arquitecto estadounidense Peter Eisenman, quien se ha encontrado ejerciendo su actividad profesional a partir de la década de 1960. Al haber sido discípulo de Walter Gropius (1883-1969), Philip Johnson (1906-2005) y Colin Rowe (1920-1999), adquirió los criterios formales de las teorías kantianas, y el reconocimiento de la forma como la representación de la función, la técnica y el entorno. Para entender su desarrollo a partir de este inicio

Su visión se modificó a raíz de la influencia de la lingüística² que lo dirigió al análisis de los códigos del lenguaje arquitectónico, así asume que la forma es parte del sistema semántico. Por lo tanto, todas las relaciones que le corresponden se las pudo ver como

1 Un “ejemplar matriz” es –según Eisenman– una manera de estudiar la arquitectura en base a las condiciones presentes en un momento histórico seleccionado para representar la historia en sí (Eisenman, 2011, pág. 17)

2 Específicamente por las teorías semiológicas de Saussure. Revísese el capítulo 1, Estética, interpretación y comunicación, pág. 32.



relaciones sintácticas propias de la lingüística. Además, hizo referencia en la abstracción de las vanguardias artísticas³ de inicio del siglo XX –que buscaban descifrar la naturaleza del arte– para indagar en ciertos problemas inherentes a la arquitectura. Para ello niega todo aspecto externo usando únicamente elementos que no poseen significados ni simbolismos –como son el punto, la línea y el plano– como presentaba la obra de Judd, *Untitled* (Bernstein 90-01) (1990)⁴. Esto implicaba el abandono de la visión totalizadora de la unidad–expuesta por Mondrian⁵ – por el uso de la visión cercana⁶ que, a diferencia de la tradicional, hacía al espectador parte del todo. Estas consideraciones de los elementos concentraron la atención en cómo se relacionaban entre ellos para la generación del proyecto dando la prioridad al proceso, actitud similar a lo que ocurría en el arte, en el *Process art*⁷.

Estas consideraciones como la influencia del *Process art*, convergen para la nueva propuesta de Eisenman, dirigiéndolo a la admisión del azar y otros factores en su proceso proyectual. Esto implicaba el reconocimiento de varios factores, entre ellos –y sin mayor influencia– el acto creador, internándolo en

la lectura de la figura como texto⁸. Al tener una mayor interpretación denotativa y connotativa de la imagen (apariencia) se sumerge en el cuestionamiento de la naturaleza del objeto. Abandona la realidad material para sumergirse en el mundo de las ideas, cuestionamientos que surgen con la obra de los ready mades de Duchamp⁹, así como los “objetos perfectos” de Kosuth¹⁰. Solventando un nuevo objetivo para el arte, y a su vez para la arquitectura, de alcanzar la mente del observador y no su mirada.

Para entonces la percepción de la realidad cambiaba, ahora ésta se daba mediante réplicas que la simulaban¹¹, lo que llevo a que los objetos sean valorados por los simulacros de la realidad que lograban¹², lo que se denominó hiperrealidad. Por tanto, estos valores fueron acogidos por Eisenman para “presentar”¹³ sus enfoques en cada proyecto, lo que hoy en día se manifiesta a través de los binarismos expuestos en el Deconstructivismo, haciendo hincapié en la repetición y diferenciación de Deleuze¹⁴. De esta

3 Revisar Arte, representación y objeto del capítulo 1 en la pág. 37.

4 Revisar el Minimalismo, fig. 6 en el capítulo 1, en Arte, representación y objeto en la pág. 41.

5 La unidad de la nueva imagen dada por la universalidad. Revisar el capítulo 1, en Arte, representación y objeto en la pág. 39.

6 La visión cercana es una de las clasificaciones que realiza Hildebrand de los aspectos de la mirada como instrumento de análisis, para profundizar revítese capítulo 1, Estética, interpretación y comunicación, pág. 31.

7 El *Process art*, priorizaba el proceso como se describe en el capítulo 1, en Arte, representación y objeto en la pág. 42.

8 Con ello se solventaba la crítica al genio creador, quien en su obra se autoexpresa –revisar Kandinsky en la pág. 38–, corroborando a la “muerte del autor” que describe Barthes, así como la lectura textual. Revisar el capítulo 1, Estética, interpretación y comunicación, pág. 35.

9 Revisar las posturas de Duchamp y Ad Reinhardt además de la fig. 9 en el capítulo 1, en Arte, representación y objeto en la pág. 44.

10 Revítese la postura de Kosuth y las figs. 10 y 11 en el capítulo 1, en Arte, representación y objeto en la pág. 45.

11 La exposición de *Pictures* en su uso de máquinas que reproducían en imágenes la realidad fue el ejemplo donde que demostró la apreciación de la realidad mediante simulacros, esto se acota en el capítulo 1 en Arte, representación y objeto en la pág. 45.

12 Característica sostenida por Baudrillard, para revisarlo remitirse al capítulo 1, Estética, interpretación y comunicación, pág. 36.

13 La investigación presente sugiere el uso del término “presentación” con el fin de entablar dos posturas de relevancia en la comprensión del texto: 1. El uso del término alude a la exposición de las ideas, que en las últimas tendencias han primado sobre la materia, para manifestar las intenciones proyectuales del autor. 2. Se propone el término con el fin de crear una clara distinción entre la representación, mantenida hasta el Movimiento Moderno, y la “presentación” de aquellos movimientos llamados posmodernos.

14 Para una referencia del Deconstructivismo y de Deleuze consúltese capítulo 1, Estética, interpretación y comunicación, pág. 35.



manera su proceso ha pasado de la forma a la figura, acogiéndose y evolucionando conjuntamente con las teorías que se han elaborado contemporáneamente. Esto nos remite a una sola variable ¿Cómo ha expuesto sus ideas e intenciones proyectuales?

El acto de proyectar arquitectura se sujeta a distintas herramientas gráficas que permiten la representación, presentación e ideación de los proyectos. En el caso de Peter Eisenman se aprecia en distintos momentos que se distinguen según los problemas que busca resolver. Así en un inicio, su interés por la lingüística y la semiología, buscó manifestar las dualidades encontrando en las axonometrías inspiradas en las prácticas de Doesburg¹⁵ un aliado. Luego para expresar los análisis que le permitió la semiótica¹⁶ hizo uso de sobreposiciones de retículas y mapas, para finalmente buscar expresar los binarismos en la yuxtaposición del diagrama y la matriz.

De esta manera, para entender el proceso de proyectar de Peter Eisenman se disocia su percepción de modo que muestre o explique su conducta analítica, enfocándose en los puntos visión, forma-figura y herramientas gráficas, que se desarrolla a continuación.

VISIÓN

Fiedler trata a la arquitectura en el papel del desarrollo de lo informe hasta lo formado frente a la idea como manifestación de pueblos y épocas (Piñón, 2008, pág. 55). Para referirse a la transformación de las necesidades de un programa a un objeto sólido que las cumpla y

se convierta en forma¹⁷ inexistente –manifestación del conocimiento. El cual se puede llegar a reconocer por medio de la mirada que depende del sujeto quien observa (Piñón, 2006, pág. 74).

Para las teorías desglosadas a partir de Kant, a medida que la mirada se aproxima a la universalidad lo hace al reconocimiento de lo formal por medio de categorías de la visión o “conceptos visuales” (Piñón, 2006, pág. 74). Entonces, la mirada es la herramienta para lo que Colin Rowe (1920-1999) manifestaba en sus clases: “ver aquello que no estaba presente en un edificio”. Para ello –Eisenman explica– se debe prestar menor atención “a lo que el ojo ve”, lo óptico, para concentrarse en “lo que ve la mente”, lo visual (Eisenman, 2011, pág. 16).

El análisis óptico se refiere a la apreciación del objeto en su realidad física que es determinada por una descripción de los elementos que la conforman y se la denomina concepto¹⁸. Una aproximación de este tipo nos permite identificar la entidad y distinguirla de otras del mismo entorno. Por lo tanto, los conceptos son herramientas que permiten la formación del entendimiento sobre la realidad física, aunque por si solos no son suficientes para conocer la verdad de los objetos. El concepto en el movimiento moderno es entendido como la descripción de la unidad; sin embargo, para Eisenman –quien descompone el todo para analizarlo– el concepto corresponde a cada uno de los elementos que conforman la unidad.

Kant expresó que lo universal no se reducía a la acción de un concepto, “universalidad sin concepto”, pero no impedía que se manifestara como conceptualidad¹⁹. Esta manifestación es –para Piñón (2006, pág. 74)– el reconocimiento, entendimiento, de lo formal del objeto, necesario para la interpretación que de paso a juicios estéticos, de carácter intuitivo que

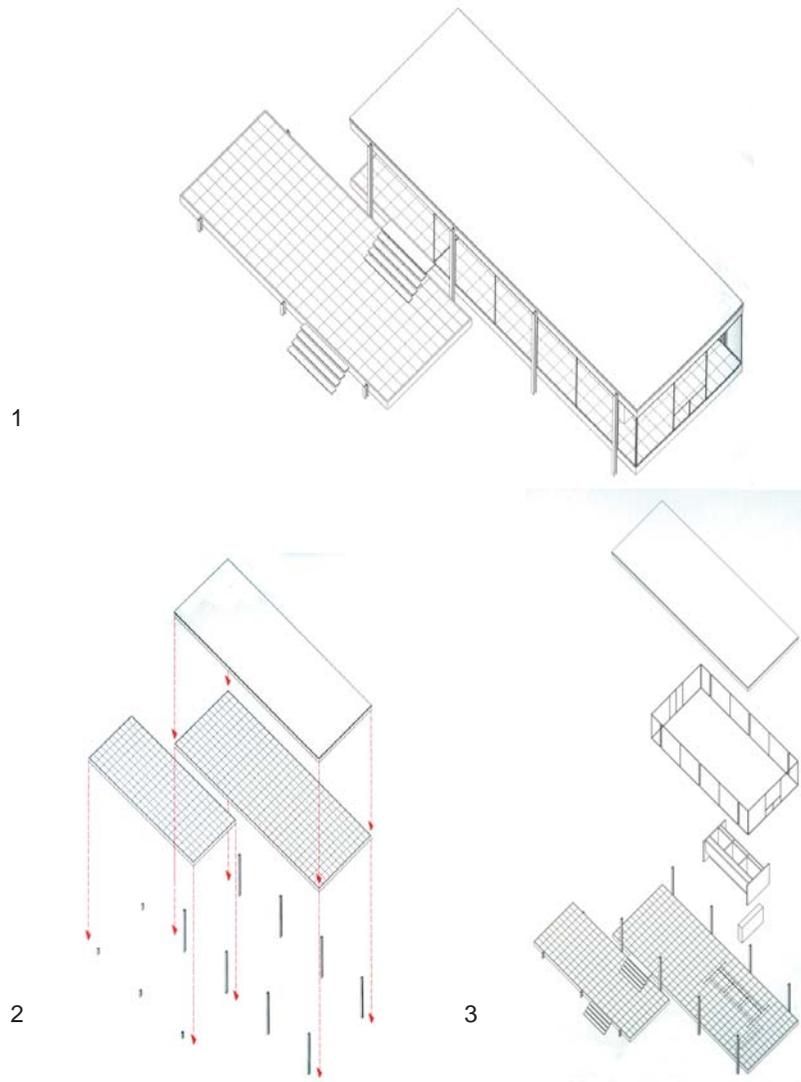
15 Revítese a Doesburg en el capítulo 1 en Arte, representación y objeto en la pág. 40.

16 Revisar la semiótica y Charles Peirce en capítulo 1, Estética, interpretación y comunicación, pág. 33.

17 Entendiendo por forma a la acción mental, racional, de reconocimiento de estructuras o sistemas ordenados sobre la realidad que pudo, o no, ser producto del azar.

18 Concepto: “es una especie de descripción sintética de la obra fenómeno, no previo a ella, con validez autónoma” (Piñón, 2006, pág. 90); por lo tanto, es “una abstracción de la realidad que actúa como instrumento para conocerla, de modo que su aplicación al arte requiere, como mínimo, una aclaración” (Piñón, 2006, pág. 76)

19 Conceptualidad: “Es una dimensión virtual y no real de la obra; es decir, el objeto arquitectónico se comporta como si respondiese a un concepto, aunque en realidad no sea así” (Piñón, 2006, pág. 90)



Casa Farnsworth
1. Axonometría.

2. Axonometría
desplegada de
forjados y pilares.

3. Vista
axonométrica
desplegada.

develen –represente– la universalidad. Por consiguiente y como define la etimología de la palabra (conceptual – idad) es cualidad de lo conceptual y no se relaciona directamente con el concepto. Piñón (2006, pág. 92) argumenta:

Naturalmente, la calidad de la arquitectura –aquí, como siempre– tiene que ver con la conceptualidad visual –de naturaleza visual [...]–, precisamente aquella que escapa a la determinación del concepto.

Sin embargo, lo conceptual²⁰ se remite directamente al concepto; ya sea en “la consistencia –comenta Piñón (2006, pág. 92)– y la precisión de su estructura espacial, o por la posibilidad de ser descrita por un concepto”. El concepto entendido como un resultado de lo óptico, es negado por Eisenman; por ende, su apreciación se enfoca en dicha estructura espacial. Por lo tanto, se muestra mediante un proceso de entendimiento de las cualidades físicas del objeto, como describe Peirce, pueden ser interpretados como ícono, índice y/o símbolo²¹. De manera que manifiestan los juicios visuales del autor y dan paso a la apreciación del espacio virtual de su intención. Para Eisenman (2011, pág. 258) esta lectura de los elementos es la atención que se desplaza del ojo a la mente, acogéndola como interpretación visual del objeto.

Tanto la conceptualidad como lo conceptual son productos del entendimiento del sujeto quien observa, que se realiza por medio de su mirada. La diferencia de estos enfoques se encuentra en la referencia hecha al objeto en sí, pues la primera, analiza sintéticamente el concepto como unidad (fig. 1) en busca de las cualidades espaciales que este brinda, acción que se da de manera

²⁰ La etimología de conceptual (Concept – al) lo refiere como perteneciente al concepto.

²¹ Revisar la teoría semiótica de Peirce, en el capítulo 1, Estética, interpretación y comunicación pág. 33.

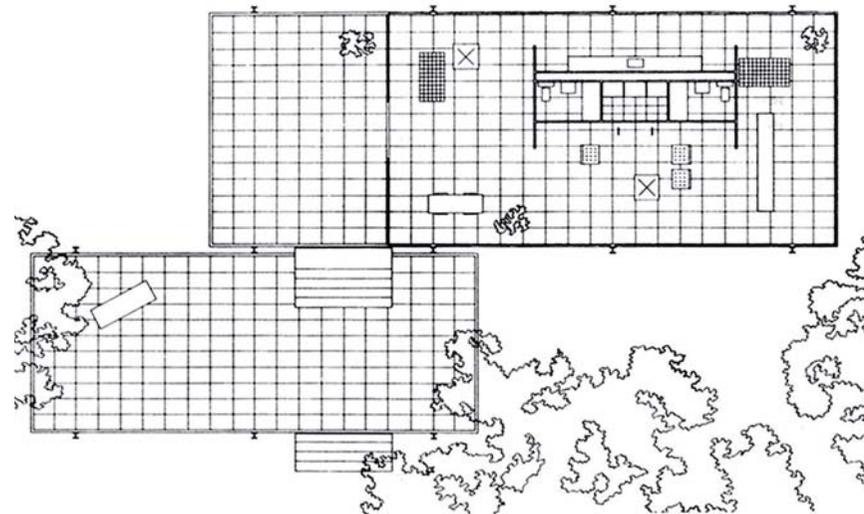


intuitiva. Situación comparable a la percepción de profundidad que se muestra en la *Composición aritmética 1* de Doesburg²². Mientras la segunda al referirse al objeto, realiza una lectura sintáctica, racional, de las relaciones de la composición y apariencia de los elementos –conceptos– denominándola *estructura superficial*; es decir, es el análisis de los conceptos que conforman el proyecto (fig.2 y 3). La percepción de estos dificulta o esconde la apreciación de la *estructura profunda*, que es el conjunto de “relaciones de relaciones” de los mismos conceptos que constituyen el proyecto. Siendo las cualidades del espacio producto del uso y disposición de los elementos –conceptos. Entonces, para lo conceptual, la virtud del espacio es la dualidad de estas dos estructuras, vinculando al espacio real con los criterios de las relaciones que lo generaron (Eisenman, 1970). Bajo estos criterios, en la obra de Doesburg, es posible reconocer a la estructura profunda en las relaciones matemáticas que se dan entre los conceptos usados por el autor como las diagonales, la secuencia de cuadrados y el soporte.

Así mismo, cada punto de vista consigue una diferente lectura en la arquitectura. Ejemplo de ello se puede hallar en las obras *Diez edificios canónicos* (Gustavo Gili, 2011) de Eisenman y la *Teoría del proyecto* (UPC, 2006) de Piñón. En estas se pueden encontrar tres tipos de análisis de la Casa Farnsworth de Mies Van der Rohe (fig. 4 y 5). En la última se sugiere una lectura que –para Piñón– se identifica con lo “conceptual” que podría ser:

Disponer un núcleo de servicios en una superficie rectangular, cerrada con vidrio por sus cuatro caras y tan sólo accesible por un punto intermedio de una de las menores, acceso precedido por un porche, etc. (Piñón, 2006, pág. 90).

²² Revisar la Composición Aritmética (fig. 5) en el capítulo 1, Arte, representación y objeto en la pág. 40



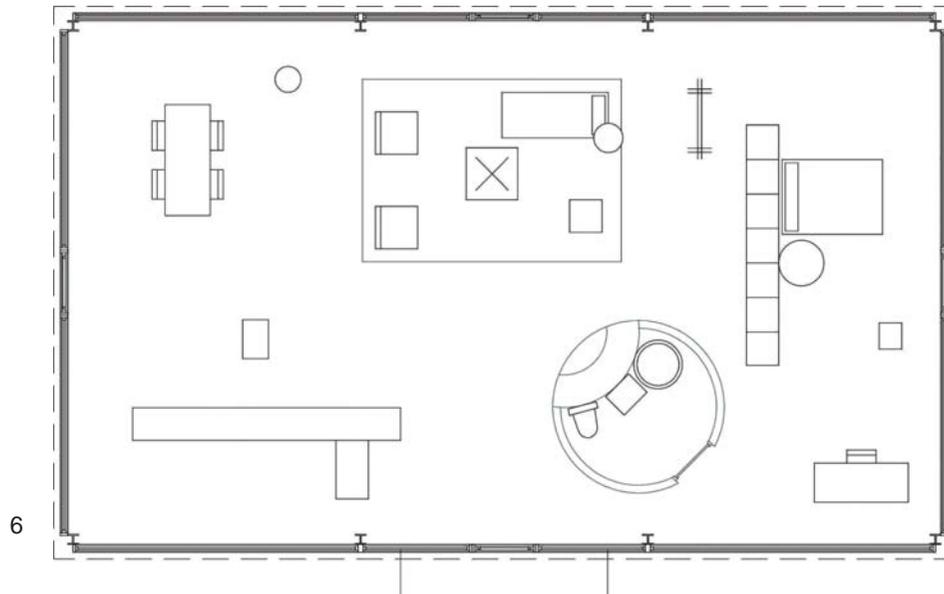
4



5

4. Mies van der Rohe, Ludwig. Planta de la casa Farnsworth, Illinois, EEUU, 1946-1951.

5. Mies van der Rohe, Ludwig. Fachada frontal de la casa Farnsworth, Illinois, EEUU, 1946-1951.



6. Johnson, Philip.
Planta de la
Casa de Cristal,
Connecticut,
EEUU, 1949.

7. Johnson, Philip.
Fachada de la
Casa de Cristal,
Connecticut,
EEUU, 1949.



Al revisar el proyecto de Philip Johnson –la Casa de Cristal (Glass House) (fig.6 y 7)- es notorio el uso de elementos semejantes y de un modo parecido al de Mies. Confluyen en una descripción similar, como el perímetro acristalado, el ingreso en medio y un núcleo de servicios centralizado. Pero, ¿qué hace distinto a los proyectos?

Una lectura parcial de Piñón (2006, pág. 92) de la Casa de Cristal es:

El núcleo cilíndrico se dispone en un rincón, sin otro propósito que facilitar el uso; la transparencia revela crudamente la asepsia de un dominio in estructurado, que se relaciona con el medio con una relación de indiferencia análoga a la que el espacio prevé para los habitantes entre sí.

En el proyecto de Johnson se demuestra la priorización del concepto, proveniente –probablemente– de una lectura de concepto de la Casa Farnsworth. Para Piñón, esta arquitectura es confundida con la arquitectura “conceptual” (arquitectura de la “idea”²³). El objeto arquitectónico obtiene un carácter principal de adaptar una forma –estructura sintáctica– a la expresión de la “idea” que no tiene que ver con la autonomía del mismo como entidad (Piñón, 2006, pág. 204). En la Casa de Cristal es notorio como el uso de los materiales buscan acoplarse para manifestar la misma experiencia de la Casa Farnsworth. El resultado es el producto de la falta de intelección visual de las tensiones entre los elementos que conforman el espacio virtual, convirtiéndolo en –según Piñón– una perversión de los atributos de la obra de Mies (Piñón, 2006, pág. 92).

Esta asociación de lecturas de estos dos proyectos es negado por Eisenman, quien menciona que su comparación es errónea y

23 La idea es la que determina la práctica del proyecto por una instancia exterior, de carácter personal, arbitrario y generalmente costumbrista, que determina “lo que está bien” con criterios propios de lo “bueno” (Piñón, 2006, pág. 204).



meramente superficial (Eisenman, 2011, pág. 56). Atribuyéndole a Johnson una posible intención de escape del espacio “miesiano”, donde define “una superficie vertical clásica al marcar el plano vertical con un travesaño horizontal” (Eisenman, 2011, pág. 59).

En uno u otro caso, en la Casa de Cristal, se aprecia un entendimiento del concepto, lo conceptual y la conceptualidad distintas. Haya sido por interés del autor o por la falta de un análisis visual que ha dejado de lado las reflexiones que la componen y consolidan al objeto.

La lectura de Piñón de la Casa Farnsworth –cercana a las lecturas de las obras de Kandinsky²⁴– se enfoca en las circunstancias que Mies determinó para el proyecto. Para esto hace uso de la visión lejana²⁵ descrita por Hildebrand, generando una apreciación simultánea, unitaria y total del proyecto. Para el análisis formal, la identificación de la forma ayuda como intermediario entre lo artístico y lo real, independientemente de la unidad. Confirmando la condición de relación de la casa con su entorno que busca no agredirlo, sino participar de él. Y la describe:

En la Farnsworth, el núcleo de servicios es una caja dispuesta dentro de otra casa que, a su vez, se dispone en el bosque, sin apenas tocarlo: cada una de las decisiones de posición contribuye a intensificar la relación entre el hombre y el mundo, tras haber resuelto la identidad espacial de cada ámbito de la casa, la posibilidad de uso de cada habitante. [...] No cabe duda de que la Casa Farnsworth fue concebida con el propósito inicial de plantearla como un dominio general, abierto con vidrio al entorno, en que la posición de un núcleo de servicios, al estructurar el espacio, garantizase la habitabilidad (Piñón, 2006, pág. 92).

24 Revisar a Kandinsky en el capítulo 1 en Arte, representación y objeto en la pág. 38.

25 La visión lejana por su “distancia” es de naturaleza abstracta que anula la perspectiva, generando una apreciación bidimensional, para identificar la profundidad del objeto como valoración de planos. Revisar Hildebrand en Estética, interpretación y entendimiento en el capítulo 1, pág. 31.



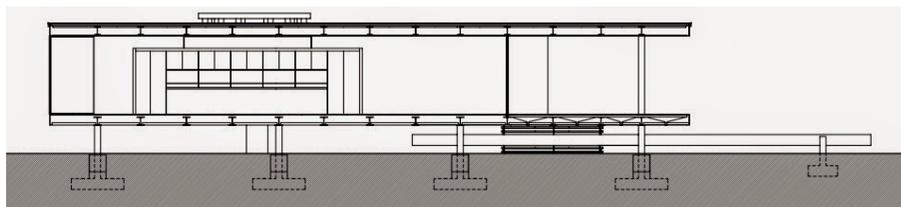
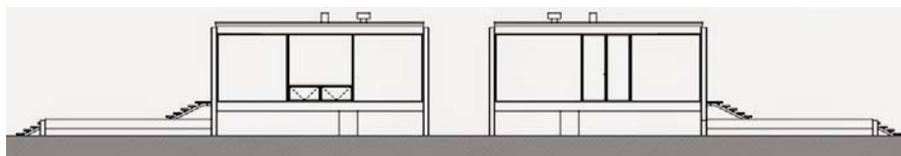
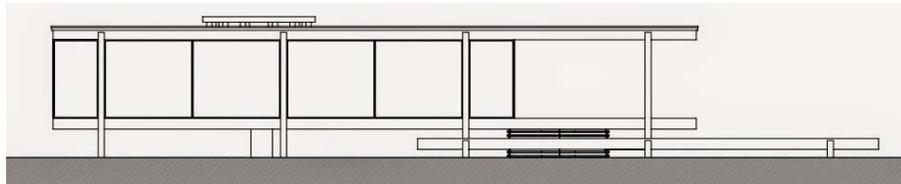
8



9

8. Mies van der Rohe, Ludwig. Perspectiva posterior de la casa Farnsworth, Illinois, EEUU, 1946-1951.

9. Mies van der Rohe, Ludwig. Fachada posterior de la casa Farnsworth, Illinois, EEUU, 1946-1951.



10. Anónimo.
Elevaciones y
cortes de la casa
Farnsworth.

La apreciación de las relaciones del objeto y el entorno son un punto de partida mediante las cuales determinan las tensiones entre los elementos que conforman el espacio virtual en servicio de la habitabilidad. Como comenta Piñón (2006, pág. 92), esta lectura da las características de “una arquitectura irreducible a cualquier `conceptualidad` más o menos prescriptiva”. Influenciado por las explicaciones totalizadoras de la arquitectura moderna que entiende al objeto, la expresión simbólica de la técnica y su respuesta a la función, como producto lógico del tiempo (Piñón, 2006, pág. 188).

Por su parte, Eisenman (2011, pág. 28) describe lo “formal” como una lectura que responde a la consistencia de las relaciones internas que gobiernan al objeto. No precisamente en su significado o estética –ligada a aspectos primarios de la óptica (proporción, color, textura, etc.)–, además se deslinda de su contexto histórico, pragmático y simbólico. Tal como ocurre en las obras minimalistas de Judd²⁶.

La desviación de Eisenman con respecto a la forma no se produjo como movimiento hacia la información o el signo (como hizo Venturi), sino hacia la traza, el rastro perdido de los procesos formales; por lo tanto, hacia lo ausente y conceptual (Ruiz, 2012, pág. 251)

Como una alternativa al estudio formal, Eisenman, planteó la “lectura en detalle”, que funciona en base a la idea de “texto”, de acuerdo al uso del término dado por Barthes y Derrida. Esto le permitió considerar una lectura como una trama de indicios de varias índoles que “manifiestan las dimensiones legibles de las ideas y de los objetos, al tiempo que los conectan con ideas y objetos preexistentes” (Eisenman, 2011, pág. 22). Anunciando la dimensión multivalente y discontinua que niega la interpretación lineal y direccional de la narrativa²⁷, la expresa:

26 Revítese Judd en el capítulo 1 en Arte, representación y objeto pág. 41.

27 Revisar Estética, Interpretación y entendimiento en el Capítulo 1, pág. 35.



Si la idea de un texto propone el fracaso de una decidibilidad²⁸ que conduce al cierre o a la síntesis, entonces lo textual en arquitectura sugiere un fracaso en la idea de la organización significativa de una única narrativa (Eisenman, 2011, pág. 35).

Ignacio Ruiz (2012, pág. 253) aclara:

Un análisis textual difiere de un análisis formal. El análisis formal pretende comenzar desde una lógica interna lineal y narrativa [...] El análisis textual suspende tanto la narrativa como la jerarquía.

Por tanto, la Casa Farnsworth es –para Eisenman– más que las intenciones y circunstancias de las decisiones del proyecto, es un punto de inflexión, una bisagra²⁹, entre la obra anterior y posterior de Mies. Establece lo que posteriormente sería reconocido como su único diagrama, el “diagrama de paraguas”, como su eje de proyección en sus siguientes trabajos (Eisenman, 2011, pág. 52).

Recalcando –en las casas anteriores de Mies– el uso de los muros como elementos de fractura del espacio que se prolongan hacia el paisaje, y no como elementos delimitadores para contención (Eisenman, 2011, pág. 53). O el uso de las columnas para marcar los espacios, que se invierten y se transforman en elementos virtuales del Pabellón de Barcelona (Eisenman, 2011, pág. 55). Entra a un estudio de la casa Farnsworth identificando un uso escenográfico de los elementos dados por la creación de ilusiones visuales (Eisenman, 2011, pág. 52) con las que niega la relación del todo y sus partes.

Su análisis, más relacionado con la visión cercana³⁰, indaga las cualidades (ícono, índice, símbolo) de los componentes y sus

atributos que contribuyen a la construcción del espacio virtual. Una postura comprometida al estudio del objeto, con la cual se propone la determinación de, más allá de las relaciones formales, los significados de las unidades de la composición en la interpretación del sujeto. Abarcando una nueva instancia y corroborando a la idea de otras posibles lecturas de la arquitectura.

Para la lectura arquitectónica, Eisenman (2011, pág. 104) recalca una importante diferencia con la lectura literaria, la apreciación del tiempo. Este, en el caso literario es imaginado en el espacio, mientras en el arquitectónico es un estado real de la experiencia espacial, quedando encapsulada en un tiempo sincrónico³¹. Esta característica de la lectura se la puede entender como la esencia de la relación entre el objeto y sujeto. Donde lo perenne del momento anula el tiempo y logra mediante la visión la captación del espacio virtual sin la consideración del concepto.

Para expresar esta lectura sincrónica de la arquitectura como texto, plantea un análisis en función de un simulacro –basado en la teoría de Baudrillard– que realiza correspondiente a las columnas. Estos elementos muestran una evolución en la manera de uso dada por Mies, intención por la cual centra la atención en ellos, y lo describe:

El uso de los pilares en Mies sugiere un desplazamiento desde lo abstracto hacia lo real: el signo del pilar es un pilar real que se muestra en el exterior de un forjado real. De este modo, la casa Farnsworth plantea dos cuestiones: una, la cuestión de la representación de la estructura como algo opuesto a la propia estructura; y dos, la disolución del pilar respecto a su uso como entidad espacial (Eisenman, 2011, pág. 53).

Esta condición muestra un interés distinto de Mies que abandona el tratamiento de la esquina y de la columna en sí (Eisenman, 2011, pág. 53). Basado en una condición –para Eisenman– simultánea que suscita dos tipos de lecturas, una formal como representación de la estructura –indéxica o icónica–, y una

28 Se considera decidible a todo aquello categorizable, medible y explicable por medio del lenguaje, es decir, que puede ser explicado o definido.

29 Eisenman denomina como bisagra a los proyectos que se muestran como una ruptura o cambio de dirección de la línea de diseño de un autor, creando diferencias notorias entre sus obra anterior y posterior a esta.

30 La visión cercana, por su proximidad al objeto obliga al ojo a una constante adaptación al elemento que observa, así percibe al objeto en su naturaleza real, tridimensional.

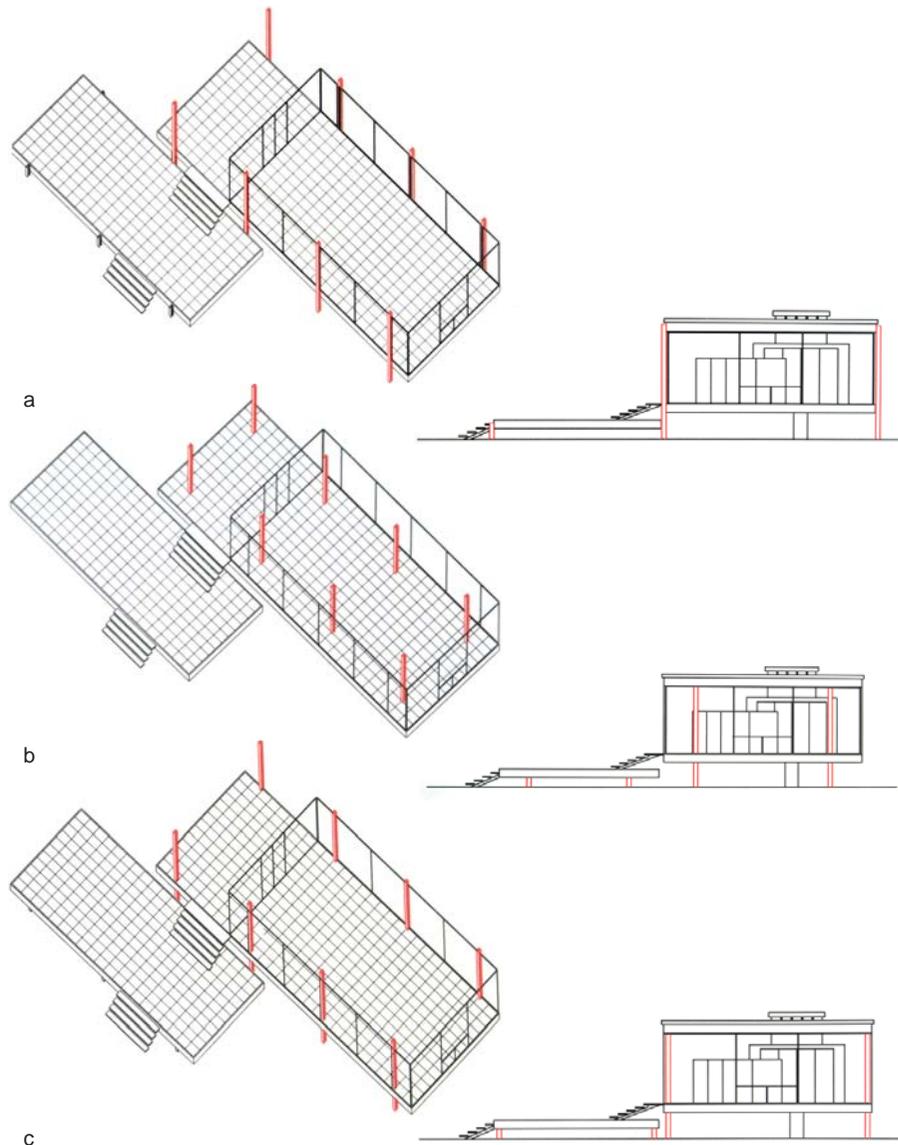
31 El tiempo sincrónico hace referencia a un lapso del tiempo en que sus características son inmutables, permaneciendo fijas para su estudio.

11. Eisenman, Peter. Diagrama de simulacro de cambio de uso de las columnas en la casa Farnsworth. 2008.

(a) Disposición original de las columnas.

(b) Distribución de la estructura de manera semejante al diagrama Dom-Inó de Le Corbusier.

(c) Suposición de ubicación de las columnas al borde del prisma de la casa.



conceptual como crítica de la estructura –simbólica– (Eisenman, 2011, pág. 54). Estas lecturas se deben a que aparentan no resistir el peso del entrepiso y cubierta, convirtiéndose en signos de la estructura y en la estructura misma.

El simulacro planteado por Eisenman es la manera de entablar las relaciones existentes en el proyecto, mientras se compara con supuestas alternativas y consecuencias de un uso diferente de los elementos. En la lectura a detalle se observa como la columna exenta (Fig.11a) de Mies aparentemente no tiene una función estructural. Pareciera ser un elemento ajeno a la constitución de la casa, sin una función más que enmarcar la zona habitable. Por lo tanto, extraño al espectador que solo aparenta tener contacto con los forjados de suelo y cubierta que delimitan el área a la que puede acceder. Entonces, como signo las columnas son: icónicas, porque parecen elementos estructurales; pero como índice no indican estructurar algo, sino enmarcar el espacio habitable; y como símbolo critican a la idea de estructura.

En el diseño de Mies, Eisenman encuentra el tratamiento de la superficie de vidrio que hace una diferencia del proyecto de Johnson, quien usa el vidrio como un plano o membrana. En la casa Farnsworth el vidrio no tiene divisiones horizontales, provocando la desmaterialización del perímetro acristalado (Eisenman, 2011, pág. 59). Esta cualidad en conjunto a la columna, como elemento impropio, consigue construir un área libre sin interrupciones que se extiende hasta donde alcanza la vista, dominante de su entorno (Fig.12a). Espacio virtual descrito en el análisis de conceptualidad de Piñón después de su consideración formal que comprueba el adecuado uso de los elementos para cumplir con las circunstancias e intenciones proyectuales de Mies, aunque “no se deseaba –dice Eisenman – una situación escenográfica entre el espectador y el edificio” (Eisenman, 2011, pág. 58).

En un primer simulacro, se puede considerar un posible uso de las columnas por su parecido –ícono– del diagrama Dom-Inó de Le Corbusier (Fig.11b). Su relación con el suelo y cubierta

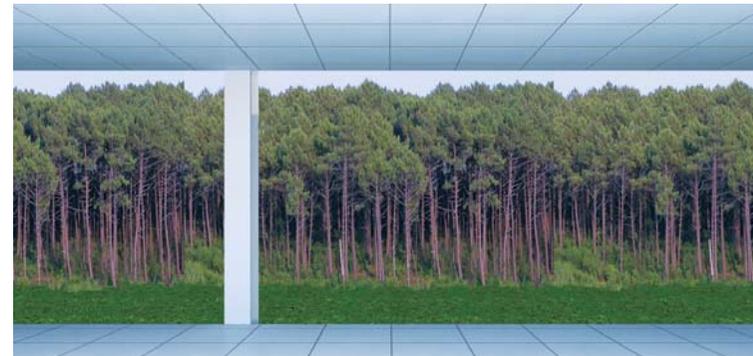


es convencional, indicando (índice) su función de sostenerlos y generar el área habitable entre ellos. En este supuesto el elemento estructural toma un carácter espacial –símbolo de unidad espacial que limita– que fragmenta el espacio interno manteniendo el continuum horizontal, pero que desarticula la planta libre de Mies. Al segmentar el espacio, también se fragmenta la apreciación del entorno de la casa, rompiendo el trato con el contexto para relacionarse por pedazos con el exterior (Fig.12b). Anulando así el dominio jerárquico del espectador sobre el medio en el que se halla.

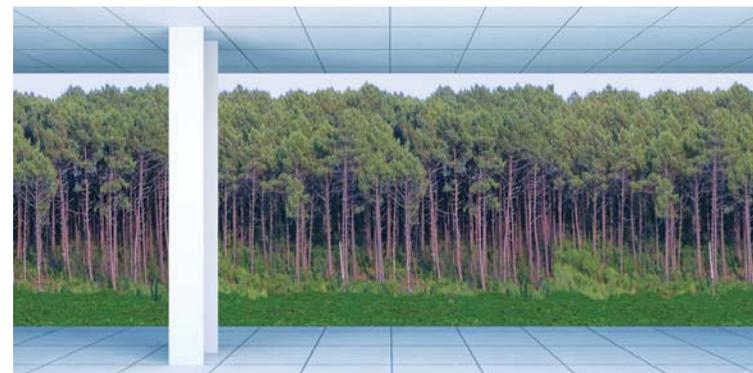
En un segundo caso se supone un uso de las columnas alineadas al borde exterior de los forjados, como ícono de estructura, bordeando todo su perímetro (fig.11c). Con ello se consigue –simbólicamente– la delimitación de la planta y a su vez la limitación del prisma que conforma la casa. Las esquinas–fuera del simulacro– son tratadas por las carpinterías creando una “L”, la cual en el exterior constituye un vacío en el vértice. Sin embargo, en este ensayo vuelven a ser determinadas por la estructura indicando (índice) la constitución de la caja del movimiento moderno. Con este uso se logra determinar un espacio finito que separa el exterior del interior (fig.12c), encerrando al observador y aislándolo de su entorno. Situación similar del proyecto de Johnson; sin embargo, la altura de la plataforma de la casa Farnsworth logra la jerarquía de dominio sobre el ambiente natural en que se encuentra. En cambio, una suposición de asentar sobre el terreno directamente al proyecto generaría que se encuentre dominado por el entorno, llevando a la casa Farnsworth a la misma condición de la Casa de Cristal (fig.7).

Los simulacros planteados, confirman las decisiones de Mies sobre los elementos que constituyen el proyecto. Los simulacros buscan desde el error un planteamiento que “no contiene el valor de verdad” sino el objetivo de realizar una verificación (Eisenman, 1984) del uso de los conceptos para alcanzar la intención del autor. Por tanto la intención es la voluntad con la que el autor dispone los elementos a favor de la idea³².

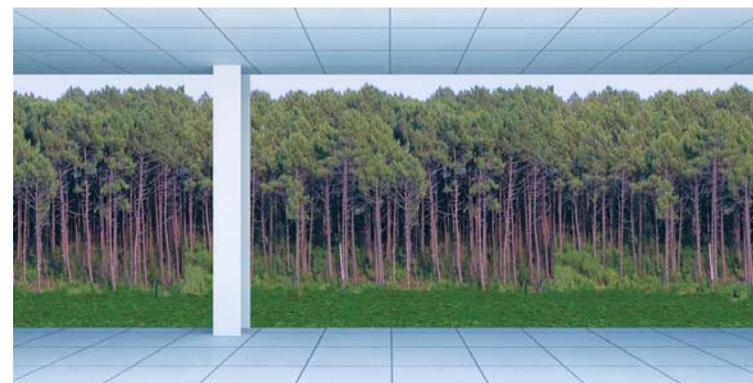
³² Característica similar al arte Conceptual, revítese en capítulo 1 en Arte, representación y objeto, pág.44.



a



b



c

12. Relación entre columna, suelo, cubierta y entorno desde la óptica del observador.

(a) Condición real del proyecto.

(b) Simulacro en condición al diagrama Dom-Inó de Le Corbusier

(c) Suposición de las columnas que definen el perímetro.



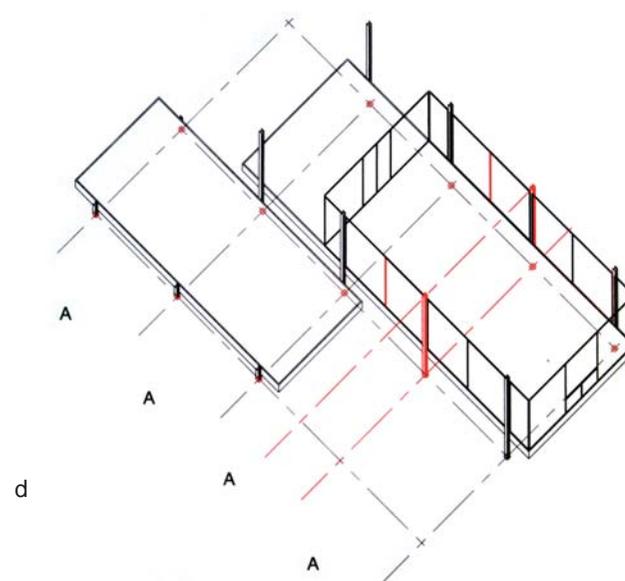
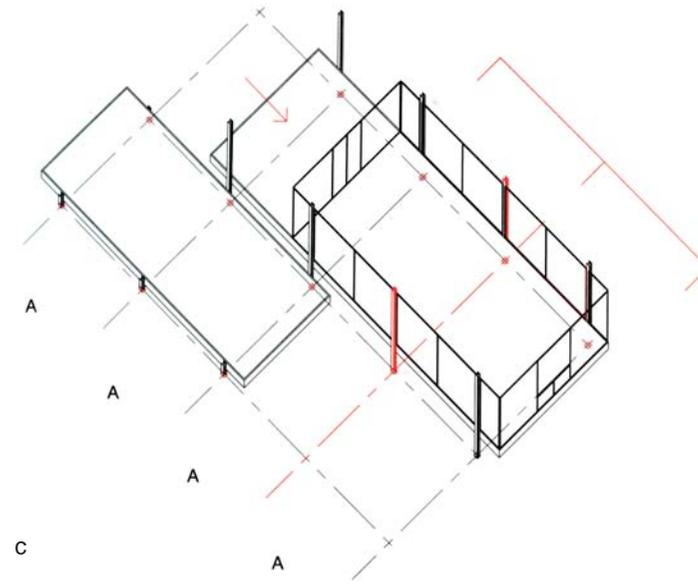
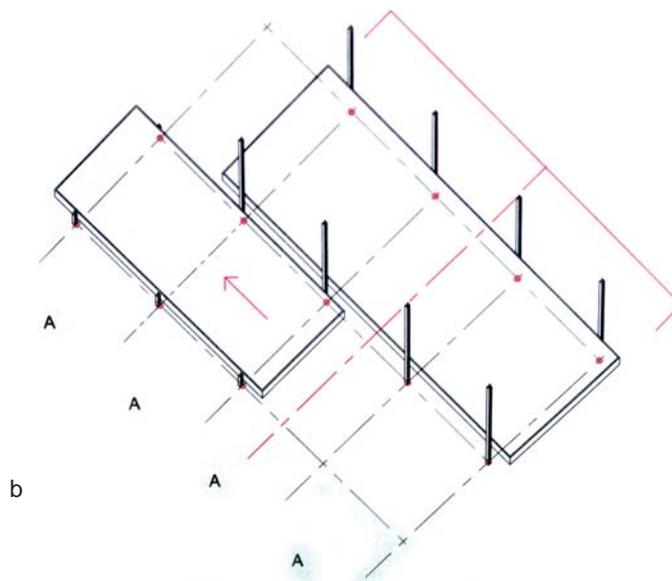
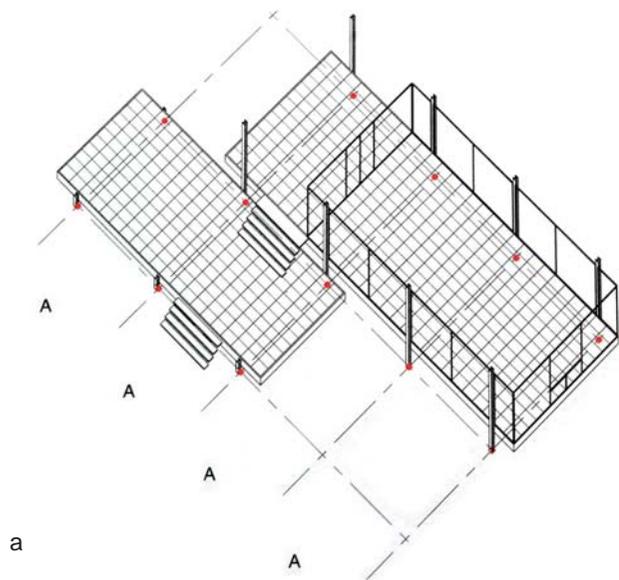
13. Eisenman, Peter. Diagrama de análisis de simetrías de la casa Farnsworth. 2008.

(a) Organización de crujeas de modulo A

(b) Disimetría, simetría y desplazamiento de las plataformas

(c) Disimetría, simetría por el desplazamiento del perímetro acristalado

(d) Juego de ejes como aspecto dinámico de la casa





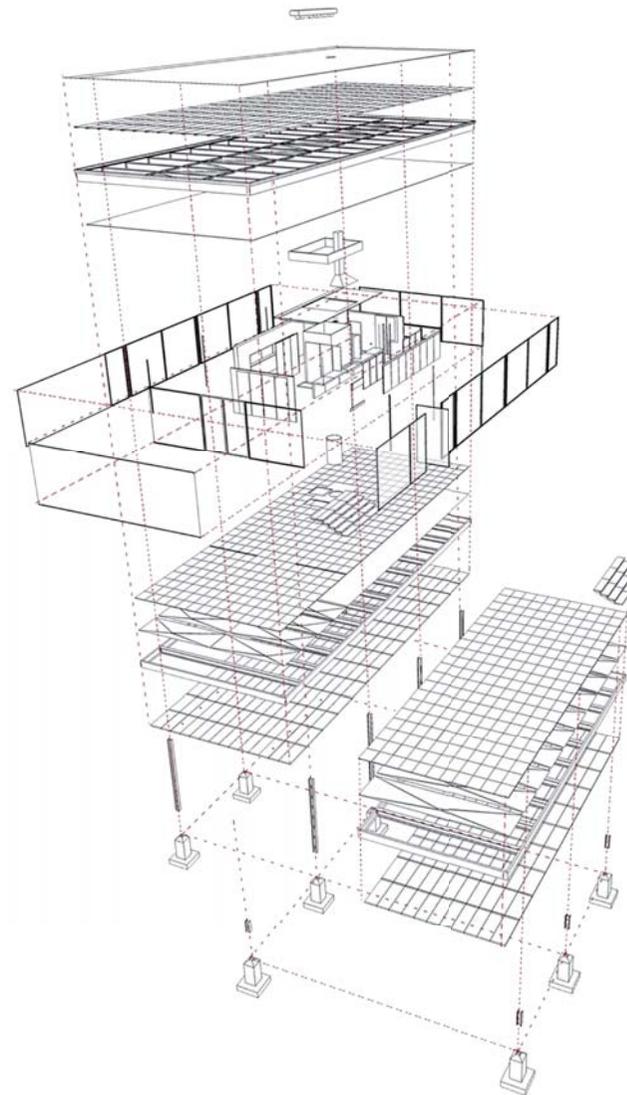
Además corrobora con el argumento escenográfico de Eisenman, situación no planeada inicialmente, que logra crear las ilusiones de independencia de los elementos que anulan la unidad, dotando de identidad propia a cada componente. Considerando las columnas en la lectura conceptual como signo de la crítica a las relaciones de las partes con el todo del Movimiento Moderno.

Para solventar en un mayor grado esta separación de la unidad, Eisenman fija su mirada en los ejes cambiantes de simetría, y los describe:

Mies establece unos ejes de simetría cambiantes desplegados entre las tres entidades dispares de la casa Farnsworth: la plataforma de entrada, la plataforma de la casa y la caja de vidrio. Mientras que las escaleras de la plataforma de entrada están alineadas con las de la casa (fig. 13a), la propia plataforma intermedia se desliza respecto a este eje potencial (fig. 13b). De forma similar, el cerramiento de vidrio está colocado asimétricamente en relación con el forjado del suelo (fig. 13c), aunque es simétrico respecto a la línea central de la retícula de pilares (fig. 13d)(Eisenman, 2011, pág. 58).

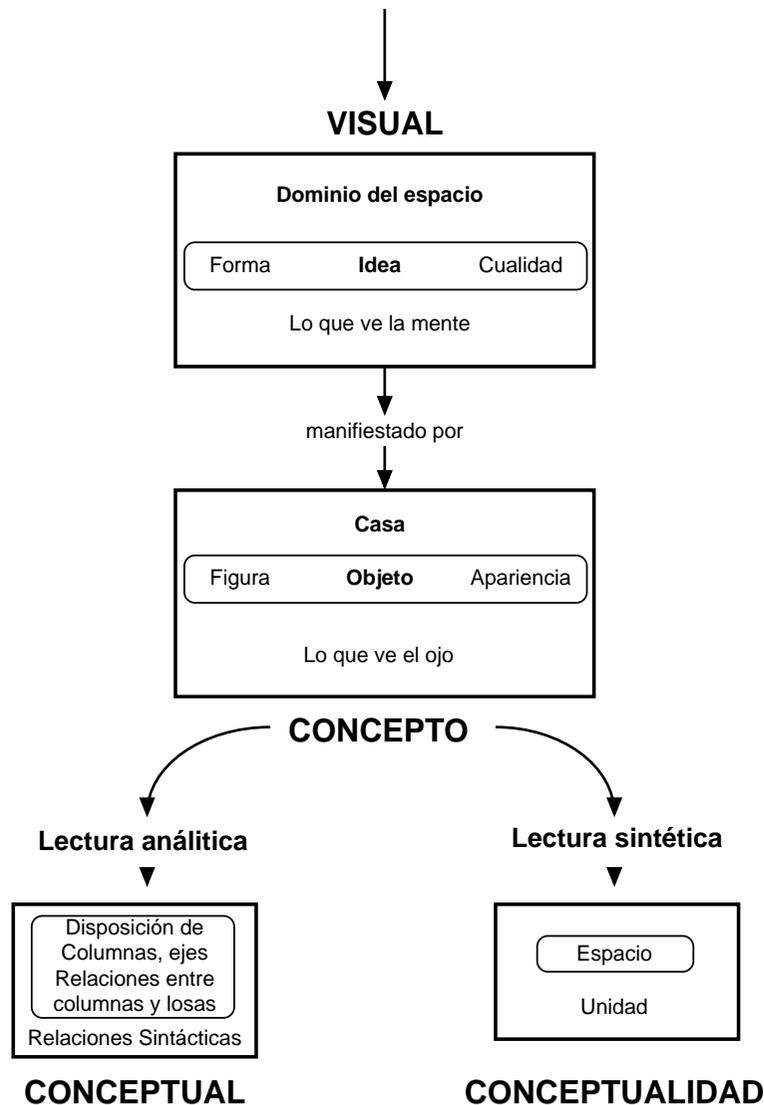
Estas “simetrías” muestran estar más acogidas a la propuesta de “disimetría” de Derrida. Donde las oposiciones binarias se presentan en los sobrepesos de las simetrías de las plataformas, así como en la ubicación de la caja de cristal en la plataforma de la casa. Estos defectos son los que “suponen una crítica de cualquier lectura única”, pues su composición asimétrica con los elementos simétricos “indican que estas no crean un todo” (Eisenman, 2011, pág. 58). Todas estas características del cambio de comprensión de los elementos y consecuentemente de la interpretación del signo de cada uno, es lo que Eisenman considera como actitud posmoderna de Mies.

El análisis de Peter Eisenman, la lectura conceptual o lectura en detalle, que basados en una lectura “textual” muestra afincarse en



14. Van der Rohe, Mies.
Casa Farnsworth
(Despiece de los
componentes).
1946-1951.

INTENCIÓN MIES VAN DE ROHE



Esquema 1.
Análisis de la
Casa Farnsworth.

las determinaciones de la teoría deconstructivista. Esto se debe a que su práctica se realiza mediante la ejecución de un simulacro de “destrucción, disolución o desarmado” del objeto para tener una apreciación de la estructura formal en “ruinas”. Pero este análisis no tiene el fin ni la capacidad de determinar un principio, origen o centro que haya regido su desarrollo.

El deconstructivismo, que exige lecturas subversivas y no dogmáticas de los textos (de todo tipo), es un acto de descentralización, una disolución radical de todos los reclamos de “verdad” absoluta, homogénea y hegemónica (Krieger, 2004, pág. 182).

Por lo tanto se puede considerar que la visión de Peter Eisenman está centrada en el uso de los elementos, de manera textual, que le permitan presentar la intención que ha generado el proyecto. Incursionando en la figura como signo modelo de significación entre el significante y el significado.

Los distintos análisis mediante las lecturas se resumen en el esquema 1.

FORMA Y FIGURA

Adolf Van Hildebrand centra su atención en la relación entre forma y apariencia, “de modo que el valor de ésta –la forma– depende de su fuerza expresiva como imagen de la representación espacial” (Piñón, 2008, pág. 55). Esta relación presenta con frecuencia un problema de confusión entre los dos términos, tratando la forma como si fuera la figura³⁴. En este sentido su manifestación queda limitada a la descripción aparente del objeto, razón del abandono de la intención figurativa de las vanguardias de inicios del siglo XX. Pues a esto se consideraba como la expresión velada del arte que se perdía en los sentidos.

³⁴ Entiéndase a figura como el conjunto de rasgos percibidos sensorialmente que determinan la apariencia exterior de un objeto que lo distingue de otro.



Para reconocer a la forma es necesario como dice el teórico Konrad Fiedler (1841-1895), “aprender a ver”, pues para él “lo que no se encuentra en la forma no se encuentra en ninguna parte” (Piñón, 2008, pág. 52). Revelando el uso del juicio estético en busca del reconocimiento del objeto; es decir, de la estructura organizativa que lo conforma.

Posteriormente, este reconocimiento de la organización del objeto se lo identifica con las relaciones intrínsecas de sus componentes, llevando al filósofo Johann F. Herbart (1776-1841) declarar que “la forma pura consiste en relaciones, solo en relaciones” (Piñón, 2008, pág. 50). El músico Roland de Candé (1923-2013) asocia esta identificación con la mirada activa y el proceso racional y lo expresa como:

La manifestación superior de una estructura organizadora, de una intervención de la inteligencia sobre el azar [...] la forma es la condición del arte (Piñón, 2006, pág. 38).

Por lo tanto, la forma al ser resultado de una interpretación racional y no parte de la apariencia figurativa, no tiene existencia real – dice Piñón (2006, pág. 40)– convirtiéndose en la expresión de un apriorismo del sujeto espectador sobre la realidad. Pero reconoce que “viene determinada por las condiciones del material con que adquiere consistencia física” (Piñón, 2006, pág. 130).

En arquitectura, Eisenman (1976) habla de dos maneras de comprensión de la forma que constituyen la visión moderna. La primera que busca “recordar una geometría más simple, originaria”, basada en la transformación geométrica de una actitud reductivista. La segunda, en un modo atemporal que resulta en una síntesis – simplificación– de realidades espaciales específicas y aclara:

La forma es considerada como una serie de fragmentos –y acota– signos sin significados y sin referencias a una condición más básica (Eisenman, 1976).

35 Revisar el Suprematismo de Kandinsky en Arte, representación y objeto del capítulo 1, en la pág. 38.

Es notorio que la perspectiva de Eisenman sobre la forma se vincula en buena medida con la apariencia a tal punto, dentro de los parámetros de la semiología, la considera como puro significante sin significado –recordando al Minimalismo. Las relaciones que la conforman se presentan en lo que denomina relaciones sintácticas entre los elementos.

Sin embargo, Piñón (2006, pág. 52) categoriza a la arquitectura como auténtica cuando las relaciones de sus estructuras son comprobadas por la aproximación de la forma al programa, generando tensiones genuinas. Éstas regulan la organización de la composición, que subordina la utilidad de los elementos y la construcción (Piñón, 2008, pág. 91). Condición asumida a raíz de la influencia del Suprematismo³⁵.

El reconocimiento de la composición es el acercamiento (permitido por el formalismo) a la comprensión del objeto; es decir, a conocerlo. Este no trata de una representación, sino de la “conciencia intuitiva de las sensaciones que revelan las propiedades visuales de la realidad” (Piñón, 2008, pág. 52). Esta composición conjuntamente con la identificación de la estructura de la actividad da consistencia a la forma de la arquitectura, Piñón (2006, pág. 150) menciona:

La idea de consistencia incluye la satisfacción funcional aunque [...] no puede, de ningún modo, reducirse a ella; no hay arquitectura sin forma consistente, y no hay forma consistente si no hay reconocimiento [...] de la estructura de la actividad.

Mientras que la apariencia, como efecto secundario de la forma, es únicamente la imagen de la representación espacial resultante de un conjunto de percepciones que buscan identificar lo propio del objeto desde una mirada particular (Piñón, 2008, pág. 55). Según la teoría de Charles Peirce la apariencia asume el lugar del objeto para poder ser comprendida como si se tratara del objeto, convirtiéndose en una representación³⁶.

En este aspecto, Eisenman ve el desarrollo de la arquitectura moderna como un proceso donde se pretende abandonar la ficción de la representación renacentista de la intención clásica por medio de los órdenes. “Afirmando

36 Representar es “ estar en lugar de otro, es decir, estar en tal relación con otro que, para ciertos propósitos se sea tratado por ciertas mentes como si fuera ese otro” (Peirce, 1986, pág. 43).



–el movimiento moderno– que la arquitectura no debe representar otra arquitectura, la arquitectura solo debía representar su propia función” logrado por la limpieza o reducción de la ornamentación de los elementos, confluye en la frase célebre “la forma sigue a la función” (Eisenman, 1984).

Esta representación convergió en el funcionalismo, basado en el positivismo³⁷, donde la perspectiva ética del momento fue “dar forma”. Eisenman ve esta actitud como la última fase del humanismo, aunque este ya no exprese la sensibilidad moderna. La verdad no se exponía en la representación sino fuera de ella, deja de ser un significado para convertirse en un mensaje que conlleva el objeto. Siendo esta continuidad del momento histórico anterior, porque “la mayoría de arquitectura, con su zigzagueante adhesión a los principios de la función –utilidad–, no participó ni entendió, el carácter fundamental de este cambio” (Eisenman, 1976).

El cambio al Movimiento Moderno –explica Eisenman– pasa por una nueva actitud cultural debido a una distinta mentalidad hacia los artefactos. En esta tendencia la abstracción, la atonalidad y la atemporalidad son únicamente recursos estilísticos y no su esencia, pues el hombre –dice Eisenman (1976):

Ya no es visto como agente originador. Los objetos son vistos como ideas independientes del hombre. En este contexto, el hombre es una función discursiva entre complejos y ya formados sistemas de lenguajes, que él observa pero no constituye.

El diferenciar entre humanismo y el Movimiento Moderno, es el punto de partida del post-funcionalismo como negación al funcionalismo, que se muestra como alternativa teórica positiva que propone y no, en y para sí mismo (Eisenman, 1976). Tomando el desplazamiento del hombre –característico del modernismo– se lo analiza en su relación con su entorno. Cambiando la visión lejana del funcionalismo (realizada desde el exterior del

objeto), por la visión cercana (vista desde el interior del espacio). Esto, para Piñón, provoca que los elementos de la composición sean analizados de manera individual y no como unidad; es decir, una apreciación de la apariencia y no de las relaciones que originan la forma (Piñón, 2006, pág. 42).

A partir de su tesis doctoral *The Formal Basis of Modern Architecture* (Universidad de Cambridge. 1963), Eisenman busca plantear una alternativa a las ideas formalistas de Rowe que –según el arquitecto Ignacio Ruiz (2012, pág. 193)– estaban fundamentadas en aspectos perceptivos. Pues Eisenman, demostró un interés particular por los atributos conceptuales del proyecto, que analizó desde el discurso lingüístico, no formal, las posibles vías de estudio capaces de aplicarse a los distintos tipos de obras (García, 2009).

El campo de la lingüística, lo expuso al estructuralismo. Basando la realidad del proyecto arquitectónico a la notación de su *estructura superficial*, solventada por las relaciones sintácticas de sus componentes, para llegar a la apreciación de su *estructura profunda*. En ella reconoce el principio *priori* que relaciona el espacio real con el virtual (Eisenman, 1970).

El formalismo que habla en términos –según Eisenman– de proporciones, tamaño, escala, contraste de texturas, color y luz, es suplantado por la sintaxis –propio de la lingüística–, la que se refiere a las relaciones de secuencia³⁸, intervalo³⁹, ubicación⁴⁰, proximidad⁴¹, etc. entre los elementos. De esta manera acentúa la condición conceptual de su perspectiva del proyecto arquitectónico, inclinándose a las cualidades físicas y perceptibles de los elementos con lo que se aproxima al tratamiento de la figura. Lo que para Piñón (2006, pág.148) representó:

37 Positivismo se entiende como: “tendencia a valorar preferentemente los aspectos materiales de la realidad”. “Sistema filosófico que admite únicamente el método experimental y rechaza toda noción a priori y todo concepto universal y absoluto” (RAE, 2014).

38 Secuencia entendida como “serie o sucesión de cosas que guardan entre si cierta relación” (RAE, 2014).

39 Intervalo se entiende como “el conjunto de valores que toma una magnitud entre dos límites dados” (RAE, 2014).

40 Ubicación: “lugar en que está ubicado algo” (RAE, 2014).

41 Proximidad: “cualidad de próximo” o “cercano, que dista poco en el espacio” (RAE, 2014).



La renuncia a la forma como sistema de relaciones que da identidad a la obra de arquitectura sitúa el énfasis del proyecto en la apariencia.

Le Corbusier –para Eisenman (2011, pág. 74) – trató de superar los límites de la pintura cubista caracterizados por las tensiones entre la frontalidad del plano pictórico y la profundidad espacial, refiriéndose:

La arquitectura de Le Corbusier se esforzaba en incorporar y superar los principios del espacio cubista frontal y plano en una matriz tridimensional. Esta integración de una cualidad tridimensional figurativa comenzó pronto en su carrera con sus cuadros del periodo purista y su diagrama Dom-Inó de 1914 [...] El diagrama Dom-Inó articula la preocupación de Le Corbusier por integrar un elemento figurativo tridimensional en un estado necesariamente reticulado de la arquitectura.

Eisenman en su búsqueda de la trascendencia de lo formal hacia la figura se apoya en la visión cercana como alternativa a la visión lejana, originadora de lo formal. Esto le permite la apreciación de la figura en la que percibe el espacio tridimensional, hallando posibilidades semánticas, que no fue posible manifestarlas mediante el priori del proceso demostrado en sus primeros trabajos. Conduciéndolo a abandonar la lingüística para tener en consideración otras disciplinas (historia, geografía, política, geología, etc.) (García, 2006, pág. 3). Lo aproximó a la semántica del lugar, adoptando las cualidades figurativas del mapa y precedentes históricos que motivan al proyecto. Basado en el reconocimiento de los signos de Saussure y Peirce identifica las cualidades de los elementos como

significado del mensaje inherente en ellos. Al comprender estas cualidades rige su búsqueda a la expresión de la intención preestablecida por medio de la figura para generar una hiperrealidad que alimente a las sensaciones del sujeto espectador. Esto ya se veía en las obras de la Abstracción excéntrica como *Nature study*⁴², donde la hibridación de las figuras lograba crear este conjunto semántico que atraía al cuestionamiento del observador.

La característica escenográfica de la que nos habla Eisenman en la Casa Farnsworth, es el resultado del análisis de la percepción de la figura de la columna con respecto al forjado del piso y de la cubierta. Pues sus características de apariencia no estructural generan esta intención de ilusión e incertidumbre de la solvencia de la edificación. Que a pesar de ser un ícono, semejante a cualquier otra columna estructural, cambia las relaciones entre los elementos. Demostrando la capacidad semántica de la figura como signo crítico y creador de sensaciones en el espectador.

Al tomar la apariencia como objeto de estudio centra la mirada en la imagen del elemento, que presenta una semántica variable que depende de la visión de quien observe. Esta puede cargar un mensaje codificado como ícono, índice o símbolo. Oponiéndose a la apreciación del investigador Carlos Marcos sobre la figuración tradicional –representación narrativa de la percepción sensorial de la realidad– por una figuración motivada por la expresión de un significado transmisible al espectador. La cual se vió en la obra de Andy Warhol, *Latas de sopa Campbell*⁴³, donde se usa la imagen de un producto comercial para recalcar los valores materialistas de la cultura moderna. Marcó –mediante la repetición– la subordinación de la figura ante la idea a transmitir. Por lo tanto Eisenman sugiere una lectura textual, no dogmática, pues su comprensión no es universal sino depende completamente de las convenciones del contexto cultural⁴⁴. Por lo que se apoya en la lógica de Saussure⁴⁵, para descifrar

42 Véase la obra *Nature study* de Louise Bourgeois, fig. 8, en el capítulo 1 en *Arte, representación y objeto* en la pág. 43.

43 Revisar la obra de Warhol, *Latas de sopa Campbell*, fig. 12, en el capítulo 1 en *Arte, representación y objeto* en la pág. 46.

44 “La sociedad está llena de signos aparentemente naturales, sin embargo todas nuestras actividades se reducen a convenciones culturales aprendidas y usada en un contexto determinado” (Alvarado, 2015).

45 “Aclarar una lengua por medio de otra, explicar las formas de una por las formas de otra” (Saussure, 2007, pág. 44).



la figura como instrumento de generación espacial que le permite evocar a las sensaciones del espectador, que en su proceso analítico busca una conclusión del objeto.

El fin del fin supone el fin del objeto de representación como único sujeto metafórico. La nueva idea de metáfora no tiene nada que ver con las cualidades generadas entre edificios y espacios, sino con el proceso interno mismo que puede dar lugar a una figuración no representativa. Es una apelación a la potencialidad poética del texto arquitectónico. El problema es ver al objeto material como texto y no como una serie de imágenes referidas a otros objetos o valores (Eisenman, 1984).

HERRAMIENTAS GRÁFICAS

Para Montaner (1993, pág. 233), Peter Eisenman sintonizó con el espíritu de las vanguardias de inicio del siglo XX en su interpretación negativa de la historia, de la cual hace una selección fragmentaria, discontinua y arbitraria. Denominándola antimemoria que busca el planteamiento de la forma del futuro.

De esta manera Eisenman se respaldó en el diagrama como herramienta que le permitió ampliar la brecha entre binomios opuestos, en lugar de unirlos, para hallar “otras materialidades informes y funciones que de esta forma –manera– se formalizan”. Noción heredada de Deleuze⁴⁶, e interpretándolo como “forma y material, lo visible y lo articulable” (García, 1988, pág. 100). Separando –explica Eisenman– “forma de función, forma de significado y arquitecto de proceso de diseño”; ya que, trata de difuminar la relación del sujeto que desea y objeto deseado, caracterizados por dirigirse hacia una condición inmotivada. Situación que es catalogada como problemática en arquitectura por el filósofo Massimo Cacciari (1944) (Moneo, 2004, pág. 198).

46Revisar capítulo 1, en la sección de Estética interpretación y entendimiento, pág.35.

47 Parti o partido general, estaba generalizado en L' Ecole de Beaux Arts, y se le entiende como “un esquema inicial de los principales componentes de la planta del proyecto jerarquizadas por medio de relaciones claras” (Feliuc, 2006, pág. 37).

Para Eisenman, el diagrama es el punto de partida de toda arquitectura. Donde siempre primó su método y el proceso de proyecto (transformaciones y manipulaciones por medio del ordenador), siendo así expresado por Moneo (2004, pág. 195):

Cabría decir que para Eisenman el diagrama es a la arquitectura generada por el ordenador lo que el parti⁴⁷ -tipo- fue a la arquitectura regida por criterios de composición académicos.

El uso del diagrama surge del reconocimiento de una lógica interna de la forma que corresponde solo a sus operaciones y no a la representación trascendental. Llegando a negar condiciones a priori que, en arquitectura, se considerarían determinantes, como lugar y programa (Eisenman, 2011, pág. 258), pues lo ve como intermediario entre la generación del espacio y el tiempo real (Moneo, 2004, pág. 194).

El diagrama es una herramienta gráfica al igual que el boceto y el esquema. Sin embargo el boceto es un dibujo⁴⁸ descriptivo que –para Piñón (2006, pág. 138)– es más representativo de una realidad aparentemente existente y que no proyecta las características de una obra a concebir. Mientras que un esquema no es un dibujo sino una manifestación plana, con cierta abstracción, donde lo que prima son las relaciones conceptuales, no geométricas, de jerarquía o conectividad entre las partes que la componen (Marcos, 2011, pág. 105). Los diagramas de burbujas (fig. 16) –según Marcos, esquemas de burbujas o funcionales– provenientes de la Bauhaus, no trascendieron los esquemas conceptuales; puesto que, esbozaban las relaciones del programa funcional y la jerarquía de los espacios (Marcos, 2011, pág. 109). Sin embargo, el diagrama (fig. 16) es un modelo de presentación de aspectos internos de

48 Marcos (2011, pág. 104), define al dibujo como una materialización de rastros o trazos sobre un soporte que definen una geometría. Si estos trazos se refieren a otra realidad, tienen un objetivo representacional, si es algo que percibido por la visión se habla de figuración.



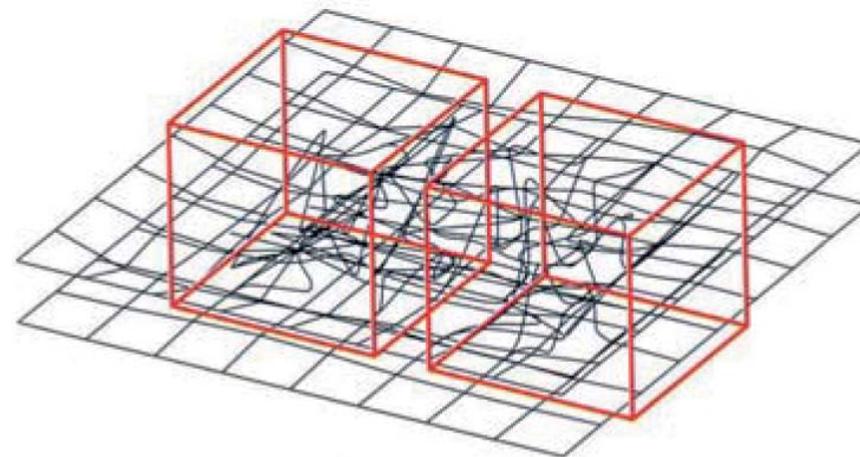
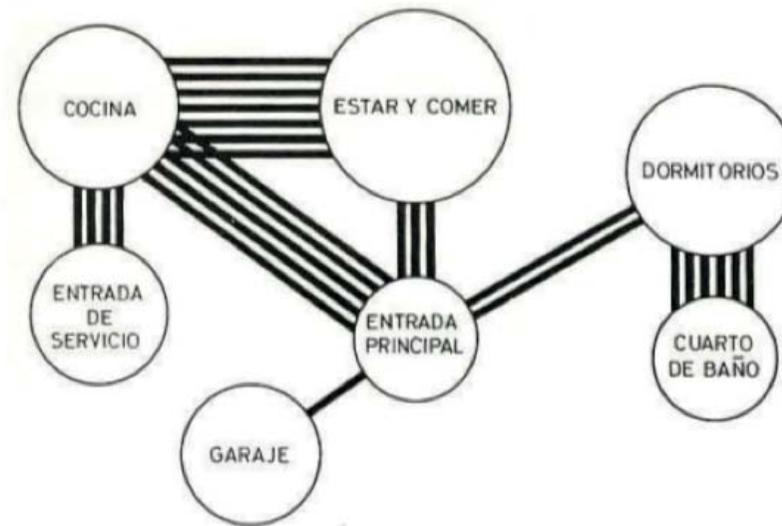
la figura, concebido de tal manera que guía la construcción de lo presentado (Feliuc, 2006, pág. 57).

Un diagrama de arquitectura no es simplemente un dibujo, pues sirve “para analizar, narrar, registrar el proceso de un proyecto, mapear el contexto y prefigurar la forma arquitectónica” (Marcos, 2011, pág. 105). Eisenman lo explica:

Genéricamente un diagrama es una taquigrafía gráfica pese a hacer un ideograma, no es realmente una abstracción. Es una representación gráfica de algo que no es una cosa en sí misma. En este sentido no puede ayudar sino formar parte de. Nunca puede estar libre de valor o significado, incluso cuando pretende expresar las relaciones de formación y sus procesos. Al mismo tiempo un diagrama no es ni una estructura ni una abstracción de una estructura. Aunque explica las relaciones de un objeto arquitectónico, no posee su misma forma (citado en Marcos, 2011, pág. 106).

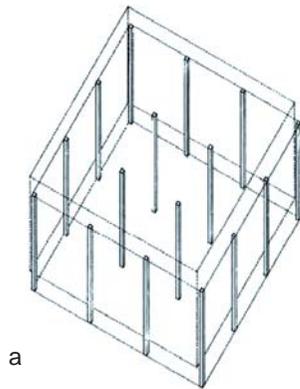
Por tanto, el diagrama se diferencia del boceto o dibujo en que no representa un objeto perceptible sino que es la presentación de algo inexistente; es decir, es una ideación y no una representación. Al igual que el esquema son instrumentos gráficos pero se distingue por tener características figurativas o abstractas a más de cualidades métricas que le proporcionan escala. Entendiendo Eisenman a los diagramas de dos maneras: “como instrumento analítico descriptivo y como herramienta generativa” (Marcos, 2011, pág. 103).

El diagrama desarrollado por Eisenman demuestra ser una continuación del proceso evolutivo de su trabajo que ha desarrollado desde la ideación figurativa hasta la presentación abstracta de sus proyectos. A continuación se ilustrará el proceso mencionado, según la clasificación dada por Mayka García en su artículo *Peter Eisenman: Herramientas gráficas y estrategias proyectuales* (XV Congreso Expresión Gráfica Arquitectónica, 2006): Eisenman estructuralista, Eisenman contaminado (de lo analítico a lo comparativo) y Eisenman desplegado (de lo manual a lo maquínico).

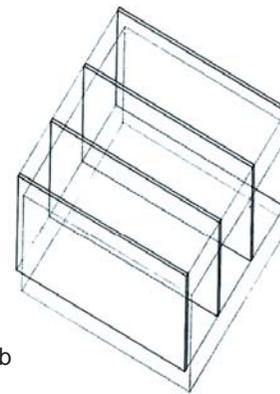


15. Modelo de esquema de burbujas, organigrama funcional de una vivienda.

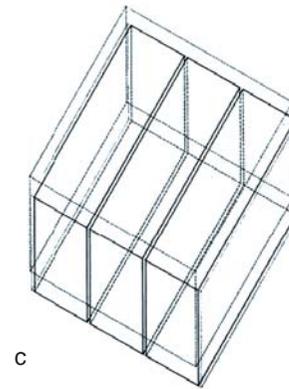
16. Modelo de diagrama.



a



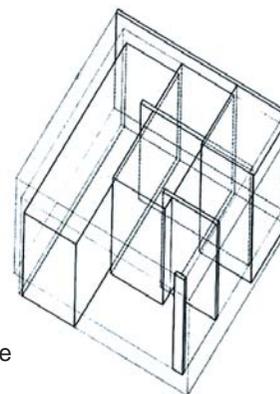
b



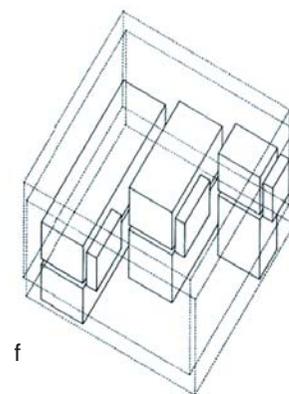
c



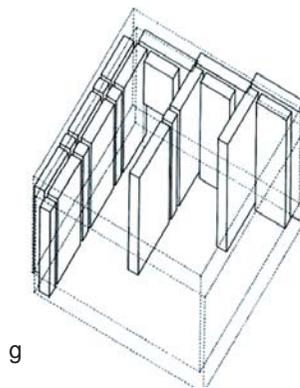
d



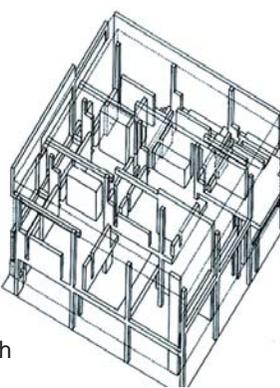
e



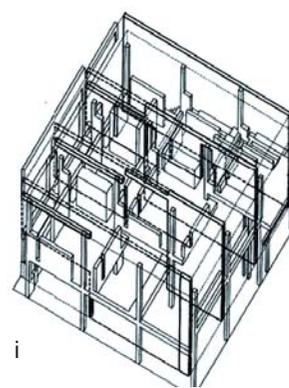
f



g



h



i

17. Casa II.
Proceso de transformación de los dos prismas sobrepuestos que originan el proyecto. Hardwick, Vermont, EEUU. 1969-1970.



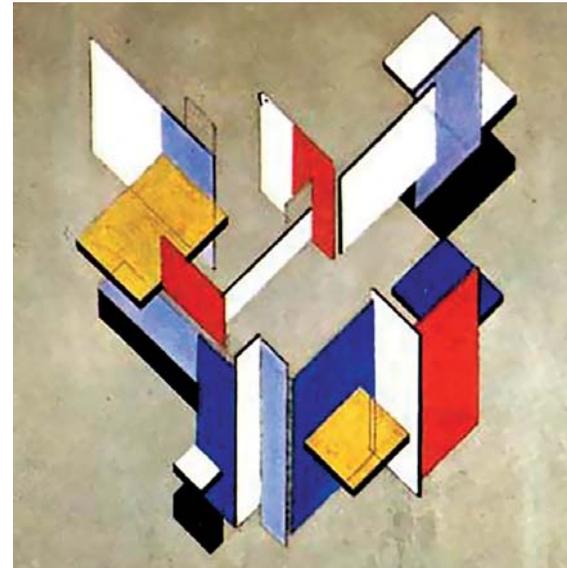
Eisenman estructuralista

Eisenman durante sus estudios de doctorado viajó por Italia, bajo la tutela de Colin Rowe. En este período realizó el análisis de la Casa Fascio de Giuseppe Terragni (1904-1943), de acuerdo a sus aspectos formales. Producto de ello reconoce las denominadas estructuras superficiales y profundas, las cuales en su artículo de *Notes on conceptual architecture* (1970), relacionó al espacio real con el virtual. Consolidando la asociación con las relaciones sintácticas y lingüísticas propias del lenguaje, tratadas en su tesis doctoral *The Formal Basis of Modern Architecture* (1963). Estos primeros trabajos de investigación demostraron el interés de Eisenman por alejarse de la formalidad de su maestro Rowe, introduciéndose al estructuralismo ligado a la semiología de Saussure.

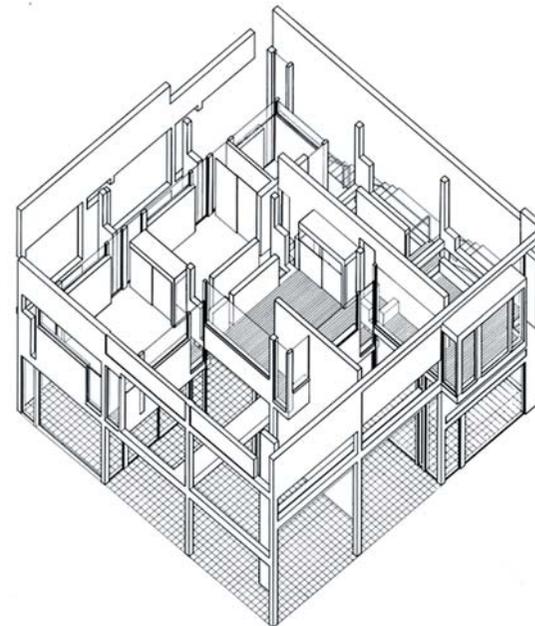
Su investigación se encuentra desarrollada en la serie de casas, I a la XI, denominada "Arquitectura de cartón", donde ya no importa el material ni el programa. Las variaciones mostradas en estas obras "afectan de lleno a un espacio geométrico con las transformaciones isomorfas propias del espacio euclídeo: rotaciones, desplazamientos, simetrías y repeticiones" (Marcos, 2011, pág. 111).

En su afán de registrar este particular de las transformaciones desarrolla una herramienta gráfica que le permite analizar formalmente la arquitectura en términos diagramáticos (Marcos, 2011, pág. 110). Los diagramas en estas casas fueron usados como dispositivos de narración del proceso e indagación formal de las estructuras sintácticas de un lenguaje arquitectónico autónomo (fig. 17).

Retomando las vanguardias constructivas, pareciera que Eisenman acogió en sus herramientas gráficas el lenguaje figurativo de Theo van Doesburg (Pérez, 1983, pág. 46). Pues los gráficos axonómicos (fig.19), que empleó para el análisis espacial, se asemejan a composiciones como *Contraconstrucción espacio temporal II* (1923) (fig. 18). Adoptando la expresión neoplasticista que para algunos críticos enfatiza el paso de la pintura bidimensional al espacio arquitectónico, resaltando la relación de lleno vacío que produce el proceso.



18



19

18. Van Doesburg, Theo. *Contraconstrucción espacio temporal II*. 1923.

19. Axonometría de la Casa II. 1969-1970.



La axonometría es la táctica más acertada para estos primeros propósitos proyectuales porque es la que mejor representa la dualidad lleno-vacío, los elementos sustentantes-sustentados y el ritmo constante del módulo (García, 1988, pág. 95).

En estos diagramas se puede observar la trama, influencia de Terragni y Rowe, proveniente de los esquemas geométricos del historiador Rudolf Wittkower (1901-1971)⁴⁹, causante del formalismo implícito en estos proyectos como consecuencia de la inclusión de una retícula regular. Ésta funcionó como secretaria del proyecto e impulsó la autonomía disciplinar y universalidad que demuestran todas estas obras (Pérez, 1983, pág. 47). Pues niega por completo el contexto, la topografía y cualquier situación que no sea inherente al objeto lo que lleva a García (1988, pág. 97) a denominarlo como “autonomy project”.

Se busca una fórmula lógica, un programa transformacional, un modelo de procedimiento (nacimiento del proceso) y un proceso autónomo que elimine la impronta autorial de la creación artística (muerte del autor) (García, 1988, pág. 96).

Conduciéndolo al uso de las relaciones sintácticas para el reconocimiento de la estructura superficial, profunda y espacio virtual. Estos surgen mediante tácticas⁵⁰ que promueven dicha autonomía por ser generadas por reglas generales que no se limitan a circunstancias particulares de un entorno; es decir, proyectos promovidos por criterios inherentes de la arquitectura y no de sus condiciones externas. Por ejemplo, similar al planteamiento que hace un director técnico a su equipo de fútbol cuando dispone la alineación de 3-4-3 (defensas-volantes-delanteros), siendo esta la estructura general, por lo tanto la táctica de juego.

49 Los esquemas geométricos de Rudolf Wittkower se basan principalmente en la grilla de nueve cuadros que utilizó para la “descripción y análisis para las Villas Palladio a finales de 1940, fue utilizado en las academias de arquitectura de Norteamérica a partir del año de 1957 como estrategia para controlar la génesis de la forma arquitectónica a través del uso de cuerpos geométricos elementales considerados como universalmente válidos” (Feliuc, 2006, pág 49).

Los análisis conceptuales –de Eisenman– referidos a las relaciones sintácticas entre los elementos que asoció con las relaciones formales, llevaron su interés al proceso estructuralista de la elaboración del objeto arquitectónico. Por estas consideraciones ciertos autores denominan a este primer momento como “estrategia formal”, para Moneo esta calificación es la más acertada que la definición de diagrama citada por Eisenman (Moneo, 2004, pág. 194). Sin embargo, el trabajo llevado a cabo en las casas muestra dar un salto en la arquitectura. Abandona la representación –considerada como “ficción”⁵¹ por Eisenman– para tender a un carácter posestructuralista en el que empieza a negar la forma para resaltar la idea⁵².

Eisenman contaminado (de lo analítico a lo comparativo)

Posterior a su serie de casas, avanza al análisis de las cualidades del contexto generando, lo que Eisenman denomina en su libro Diagramas Diarios (Ed. Universe, 1999): el paso de la interioridad de la arquitectura a la exterioridad del contexto. El antihumanismo y el antihistoricismo que había heredado del posestructuralismo, lo llevan a dos negaciones: la tradición y la topografía (Montaner, 1993, pág. 232).

El arquitecto que defendía la arquitectura como disciplina autónoma, se deja ahora “contaminar” por las nuevas disciplinas ajenas hasta ahora a la Arquitectura como Historia, Literatura, Geografía, Geología, Política, etc. [...] Es el fin

50 Según el RAE táctica se define como: 1. método o sistema para ejecutar o conseguir algo; 2. conjunto de reglas a las que se ajustan en su ejecución a las operaciones militares.

51 Se entiende como ficción a la invención o cosa fingida. Dar existencia ideal a lo que realmente no la tiene. (RAE, 2015).

52 Proceso que ocurrió en el arte posterior al minimalismo donde se buscó la antifirma. Revisar capítulo 1 en Arte, representación y objeto, pág. 42.



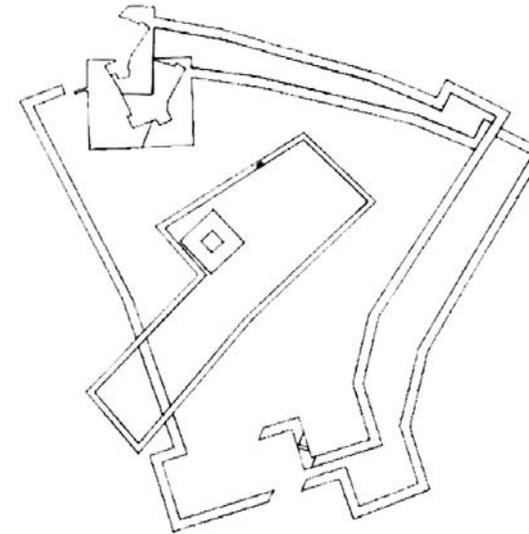
del autonomy project y el inicio del Eisenman contaminado que emplea estrategias que involucra a más de una disciplina (García, 1988, pág. 97).

El diagrama pasa de un gráfico bidimensional, formal, estructural y cartesiano a una estructura tridimensional, activa y fluida sobre las condiciones reales de la topografía dejando de lado las características artificiales. Este aspecto del diagrama rompe con la planeidad y la retícula que antes había usado, operando entre la forma y el texto (García, 1988, pág. 100). No trata de representar datos del contexto sino registrar las “huellas” como índices que permiten valorar al objeto como un proceso y no como una geometría preestablecida (García, 2011, pág. 97).

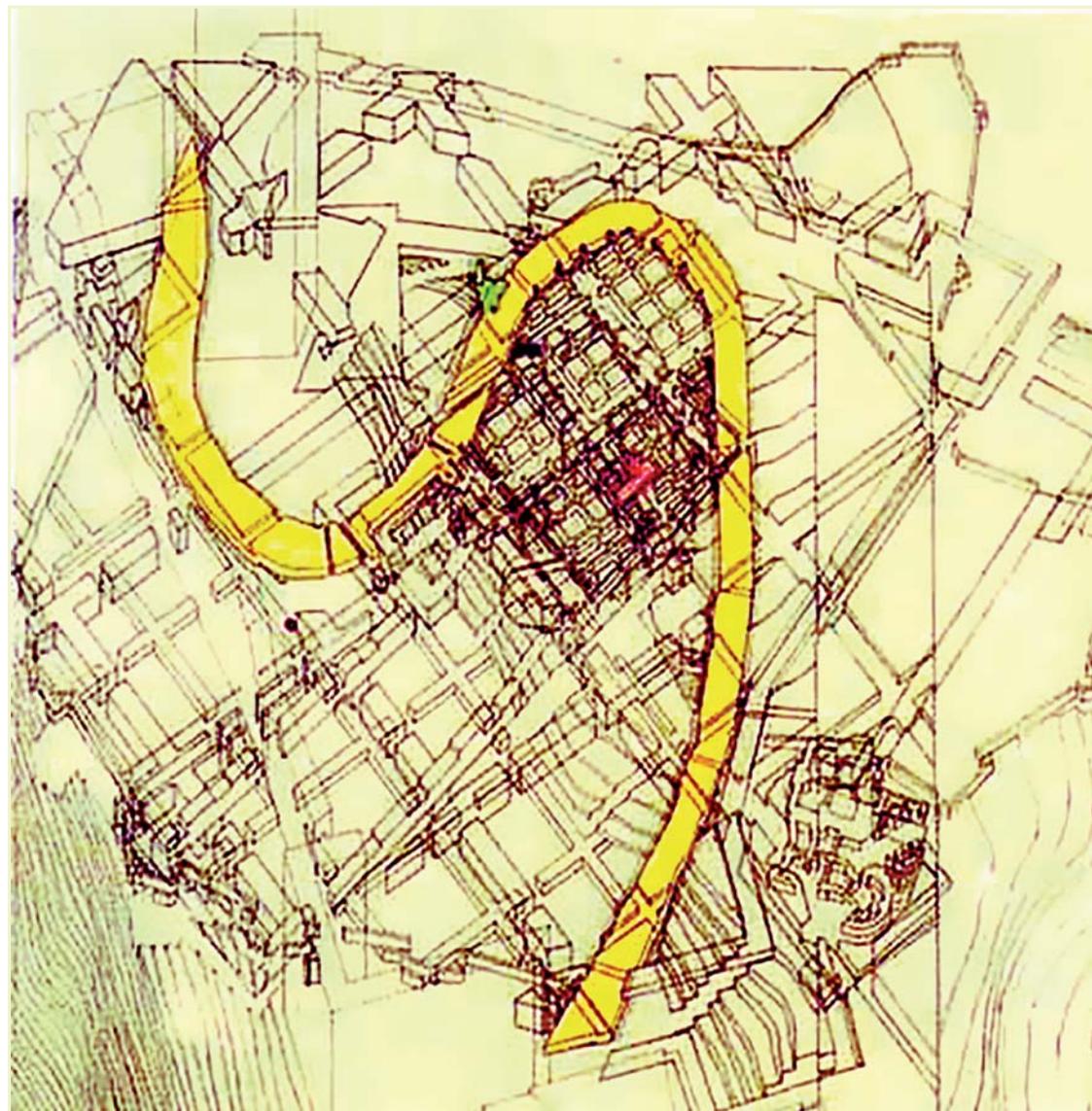
Reconoce al plano horizontal como elemento que registra los procedimientos y, a la vez, un lugar de descubrimiento de “huellas” (García, 1988, pág. 97). El lugar es analizado como pre-texto, refiriendo a un espacio temporal siendo una visión más amplia del mismo; estudiándolo en detalle por ser contenedor de una mayor información que incluye lo intangible, centrándose en la semántica. Para mapear el contexto usa el diagrama como estrategia⁵³ y herramienta de escritura sobre el plano horizontal que, para García, se “esponja y réplica para hacer el suelo habitable” (Marcos, 2011, pág. 112); así consideró al mapa como elemento operativo y no analítico, que requirió una acción particular y no general, abandonando la táctica por la estrategia. En la analogía del planteamiento del equipo de fútbol, las estrategias son las instrucciones particulares que el director técnico da a cada uno de los jugadores.

La estrategia es una intervención mediante reglas de un caso particular, que en este punto fue dado por el mapa que debía ser leído como un texto que incluso pudo relacionar componentes opuestos. La primera intención de Eisenman es negar el mapa,

⁵³ Según el RAE estrategia se define como: 1. Arte de dirigir las operaciones militares; 2. arte, traza, para dirigir un asunto; 3. en un proceso regulable el conjunto de reglas que aseguran una decisión óptima en cada momento



20. Diagrama
Romeo y Julieta.
Verona, Italia.
1985.



21. Diagrama
Romeo y Julieta.
Verona, Italia.
1985.



pues busca desestabilizar la retícula mapeante a esto García (1988, pág. 97) lo denomina como anti-mapa. Logrado mediante excavaciones que caracterizan a estos proyectos, por lo que se los llama “excavaciones artificiales”. Para Bois –interpretado por García (1988, pág. 98):

Las operaciones de superposición e interferencia de retículas y mapas llevadas a cabo por Eisenman en estos proyectos son formas de evitar la arbitrariedad en la composición.

También estas operaciones son la manera para negar los principios del Movimiento Moderno, cuestionando la representación, el programa, la construcción material y la escala antropomórfica como instrumento de medida para alcanzar el proyecto (García, 1988, pág. 99). Eisenman anunció que sus productos son resultado casual de la aplicación de metáforas; que no conllevan la intención de preconcebir espacios escapando de la composición tradicional. Su obra se presenta como atemporal, siendo para Mauricio Luzuriaga (2000, pág. 6) solo una apariencia para escapar de la crítica del tiempo y la historia.

“La metafórica vuelta a la tierra” y el indudable cuestionamiento de los principios tradicionales del Movimiento Moderno de esta etapa, para Moneo (2004, pág. 195), se relacionan con la noción de arquitectura “de-compuesta” más que con la definición de diagrama.

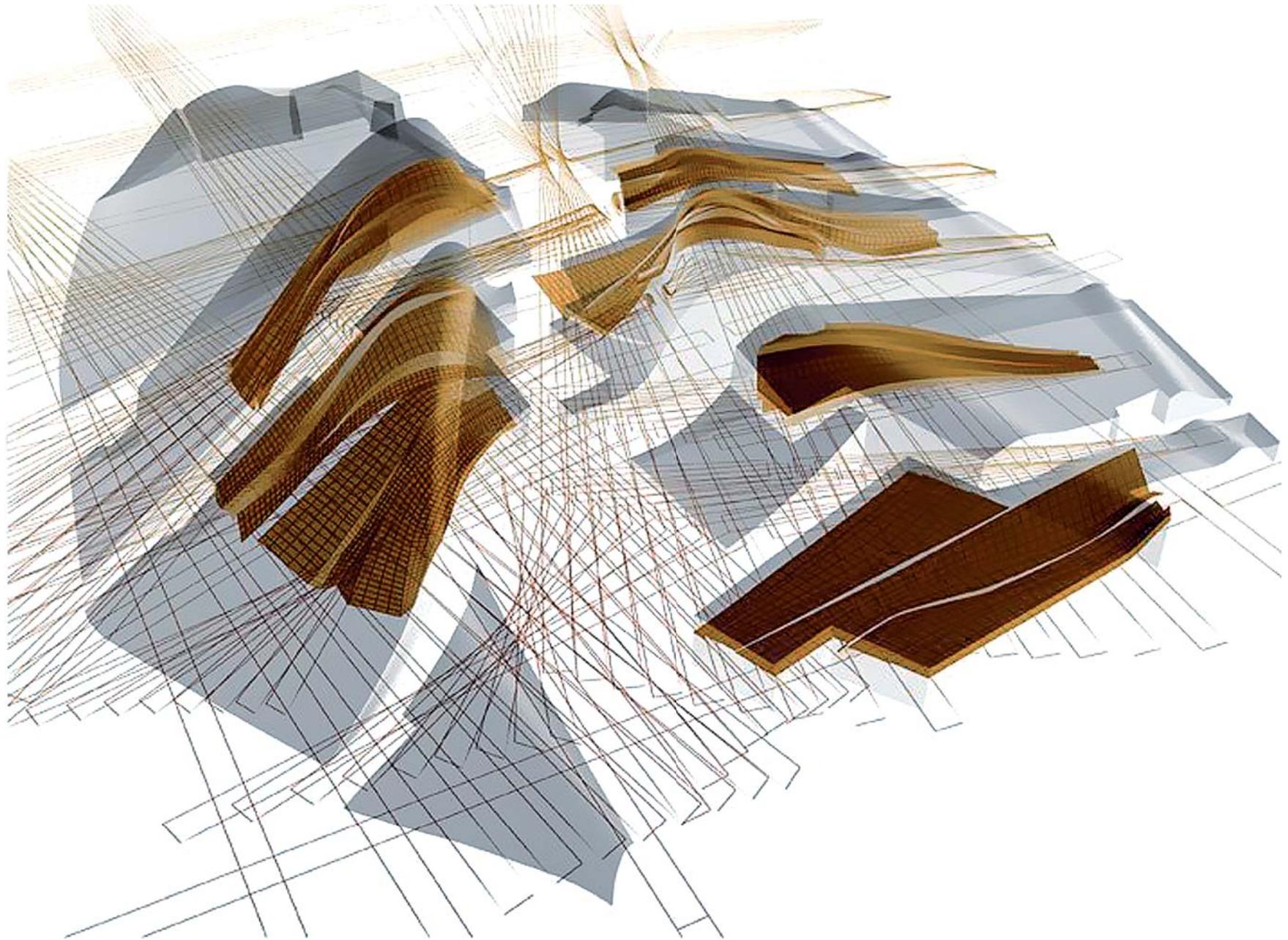
Eisenman desplegado (de lo manual a lo maquínico)

En su búsqueda de una alternativa al quehacer tradicional de la arquitectura encuentra en el concepto “espacement” de Derrida el argumento para definir el espacio de la tercera dimensión generada por la matriz y el diagrama.

La matriz es la deformación de la retícula cartesiana que antes había sido usada para proyectar o describir. En ésta las acciones (colapsar,



22. Mapa de las calles medievales de Santiago de Compostela, que se sobrepone a la concha de viera en el monte Gaias.



23. Eisenman, Peter. Ciudad de la Cultura (diagramas y geometría), 1999, Santiago de Compostela.



distorsionar, dismantelar) son más complejas que aquellas que afectaban a la retícula. Es una estructura tridimensional compleja que es transformable e inestable que afecta tanto a sus elementos como al lugar en el que se encuentra (García, 1988, pág. 100).

Mientras el diagrama es una recopilación de la experiencia acumulada del trabajo de Eisenman que incorpora las cualidades analíticas y las tensiones del mapeado del lugar características de la primera y segunda etapa respectivamente. Convirtiendo al diagrama en máquina capaz de crear arquitectura propia, la cual surge como protoforma que prefigura el proyecto de manera genérica (Marcos, 2011, pág. 113)

La protoforma o el diagrama generativo se encuentra en medio de la formalización y conceptualización que se convierte en esencia de los gráficos logrados para determinar la geometría (Marcos, 2011, pág. 108). Estos manejan un alto grado de analogía, pues describen los elementos de manera general lo que contribuye a una variedad de interpretaciones, operando entre la forma y el texto. Cualidad que se debe a la artimaña de sobreposición de un segundo diagrama con el que busca desestabilizar la forma. Este segundo diagrama tiene la característica de ser arbitrario, a más de poder ser no arquitectónico. Este artificio es a lo que se reconocerá como *estratagema*⁵⁴ (García, 1988, pág. 100).

La desestabilización de la forma sucede en esta artimaña debido al desdibujamiento que ocurre en la sobreposición de diagramas. Ésta

es una cualidad del diagrama generativo que analiza el límite de una condición con respecto a otra, donde al aproximarse se vela dicha frontera. En el caso de la arquitectura, Eisenman específica que solo puede ser conceptual como en las relaciones forma/función, significado/estética (García, 1988, pág. 100). Siendo el desdibujar “más afectivo que visual, involucrando además de la mente, el cuerpo del observador” (García, 2006, pág. 5).

Un ejemplo de la aplicación de esta cualidad es en el proyecto de la Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela, donde Eisenman optó por hacer una sobreposición en el Monte de la Gaias del plano de la ciudad histórica y la figura de la viera o concha de Santiago (fig. 23).

Por tanto, en esta etapa los diagramas surgen como conclusión de la investigación del trabajo del arquitecto convirtiéndose en herramientas de ideación con la que le permite narrar el proceso, acoger las tensiones del lugar y prefigurar posibles formalizaciones del proyecto (Marcos, 2011, pág. 114).

⁵⁴ Según el RAE, *estratagema* se define como: “astucia, fingimiento y engaño artificioso

CAPÍTULO 3

Análisis de Obras

Criterios de selección.

En el presente capítulo se expone el análisis de tres proyectos ejecutados por Peter Eisenman, con el objetivo de ilustrar su desarrollo y evolución en el proceso de concebir arquitectura. Para esto se ha seleccionado un proyecto por etapa bajo los siguientes criterios:

- El proyecto debe cumplir con todas las características descritas de su etapa.
- Debe poseer características que lo resalten entre sus semejantes.
- Debe prestarse como instrumento didáctico que facilite la comprensión de la etapa.

Bajo estas premisas se han escogido los siguientes ejemplos:

-De la primera etapa, denominada Arquitectura de Cartón, la Casa VI (1972-1975), porque en ella es más evidente – según Fernando Pérez (1983)– el sentido neoplástico que caracteriza la etapa. Esto se debe a que en la descomposición del cubo el perímetro muestra mayor variación que en las otras casas. Además de manifestar la influencia del formalismo para rescatar el proceso, la transformación del cubo moderno y la negación de los criterios proyectuales del Movimiento Moderno. Adicionalmente, en este proyecto Eisenman cuenta con total libertad y aprobación por parte de los propietarios para el diseño.

-Del conjunto de proyectos de la segunda etapa denominada Excavaciones Artificiales se eligió el Centro Aronoff para Diseño y Arte (1988-1996). Esta obra al haber sido realizada al final de la etapa recoge la experiencia acumulada hasta el momento por Eisenman, siendo calificada por el propio autor como uno de los ejemplos destacables de la etapa. Esta obra es la primera en la que el ordenador es usado como instrumento de diseño para facilitar el proceso operativo apoyado en el azar. Además cumple con las características correspondientes a la etapa como el uso del mapa que registra la huella del proceso que sirve para analizar el contexto exterior para negarlo.

-En la última fase se considera el Memorial a los Judíos Caídos de Europa (1998-2005), porque manifiesta de manera simple la importancia de la idea que lo promueve, así como la descomposición y desmaterialización de la forma. A más de cumplir con las características de la etapa. Convirtiéndose en un ejemplo didáctico para la comprensión de las condiciones de la etapa, debido a que no muestra una complicación de figuras que velen su explicación.

Bajo los valores previamente establecidos en el capítulo II se procederá a analizar cada una de las obras seleccionadas.



1. Eisenman,
P. Casa VI,
Connecticut, EEUU,
1972-1975.



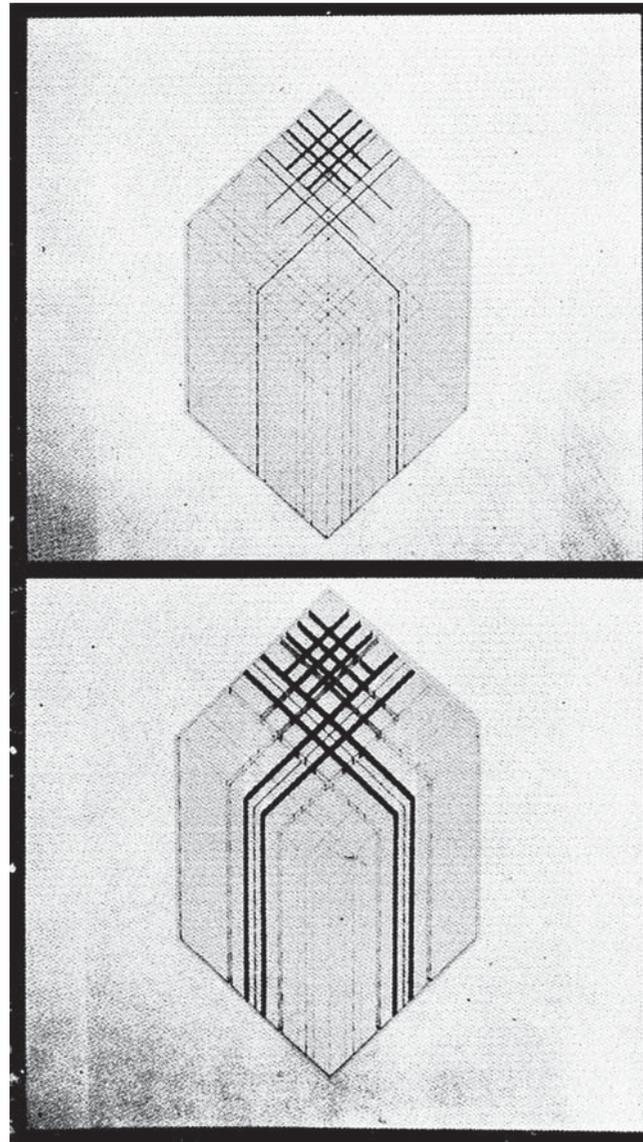
Casa VI (1972-1975). Eisenman estructuralista.

La Casa VI ha estudio se ubica en Cornwall, Connecticut EEUU, diseñada entre 1972-1975 para el Sr. Richard Frank y esposa quienes se consideraban admiradores del trabajo de Eisenman. A diferencia de los otros ejercicios de la etapa, goza de total libertad y aprobación de sus propietarios para la ejecución y aplicación de sus propuestas de proyección. De todas las casas que diseña, ésta resulta ser poco convencional, si parte de la definición de “casa.

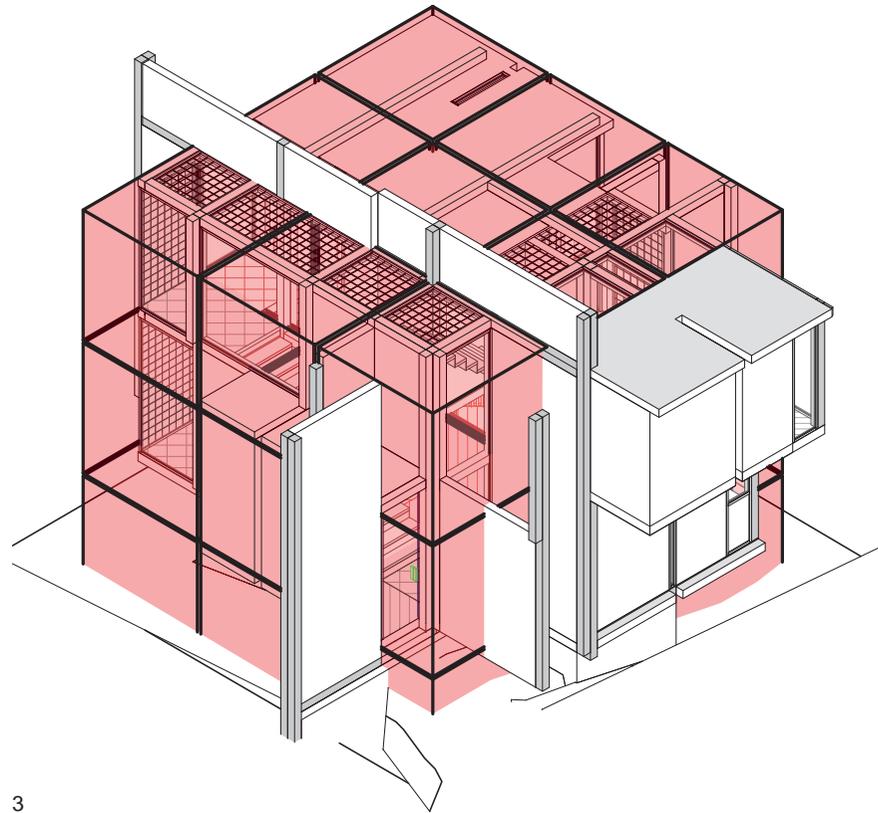
El uso de la axonometría le permite trabajar sobre un espacio virtual en el cual puede identificar a los elementos con mayor facilidad en su figura y relacionarlos entre ellos. En la “Arquitectura de cartón”, Eisenman basó su configuración en la deformación del cubo moderno¹ (fig. 2).

La destrucción de la caja tiene por consecuencia una inversión y esta inversión permite una nueva interpretación del par estructura profunda-estructura superficial, puesto que sí, hasta entonces la estructura superficial se concebía como una huella notacional de la estructura profunda, el proceso mental consiste aquí en un retorno del objeto a su posición inicial; en una desinversión, que intenta recuperar el punto de partida (Pérez, 1983).

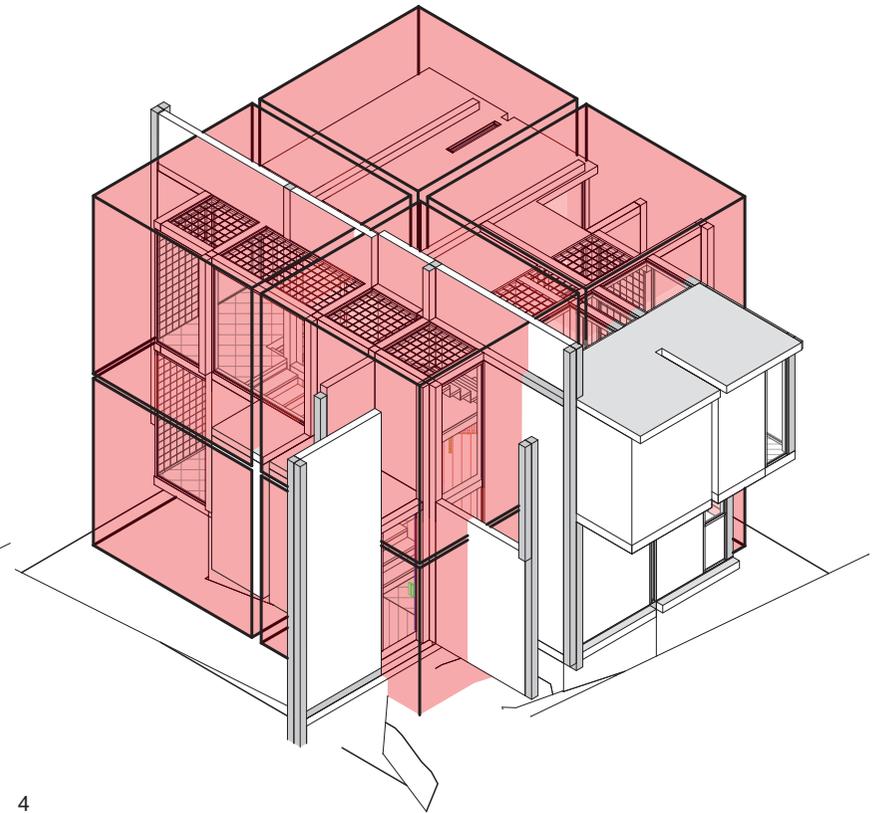
2.División del cubo en base a una cruz central en la que se basa la organización del proyecto



¹ Revisar capítulo 2 en Eisenman Estructuralista pág. 73.



3. Axonometría del diagrama del cubo de nueve cuadros.

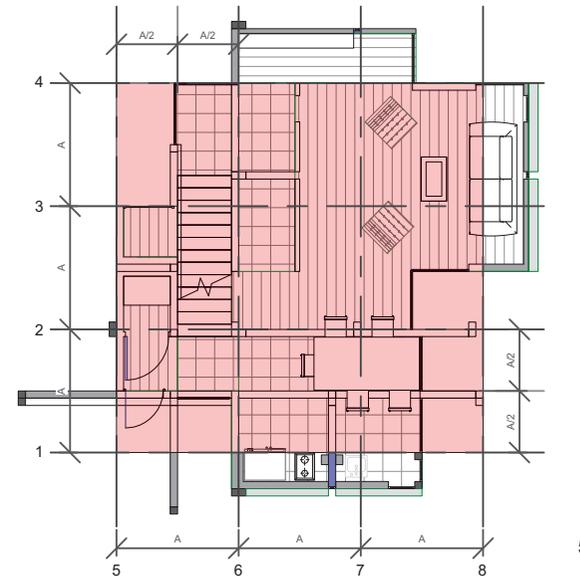


4. Axonometría del diagrama bipartito.

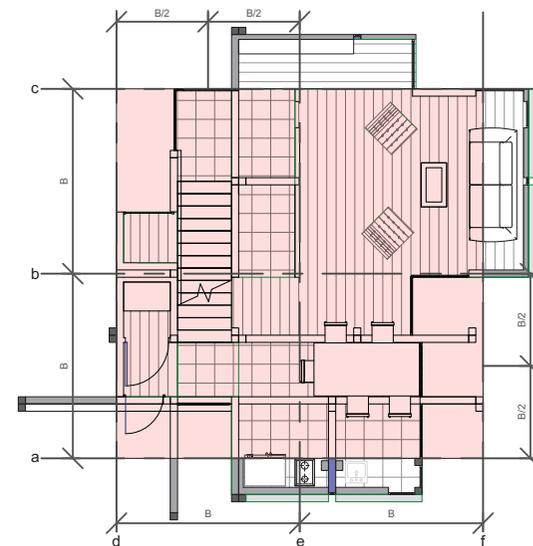


La Casa VI pareciera ser que tiene dos orígenes, uno el de la retícula de 3x3 (fig. 3), llamado también el “cubo de nueve cuadrados” y dos el de una retícula bipartita (fig. 4). El primero se aplicaría fuerzas que desplazan los ejes, en cambio en el segundo se duplicarían los ejes para luego ser desplazados. Al sobreponer estas dos ideas se produce un espacio imaginario en el cual el espectador al hacer el proceso inverso reconoce dos planteamientos del origen² del cubo moderno. De los cuales pueden surgir los planos ordenados, convirtiendo esta casa en un ejemplo de negación del todo unificado.

En la primera retícula se desplazan, el plano del eje 2 a medio módulo hacia el eje 1, mientras el plano del eje 3 se traslada hacia el eje 2. De igual manera sucede con los ejes 6 y 7 en dirección al eje 5 (fig. 5). En cambio, en la segunda retícula se crean planos paralelos a los ejes b y e, quedando separados entre ellos a un tercio del módulo, para ser desplazados desde el eje a la mitad del módulo B (fig. 6). Esta parte del proceso se la reconoce como movimientos de proximidad.



5



6

5. Diagrama tripartito de la malla 3x3 sobre puesto al cuadrado inicial.

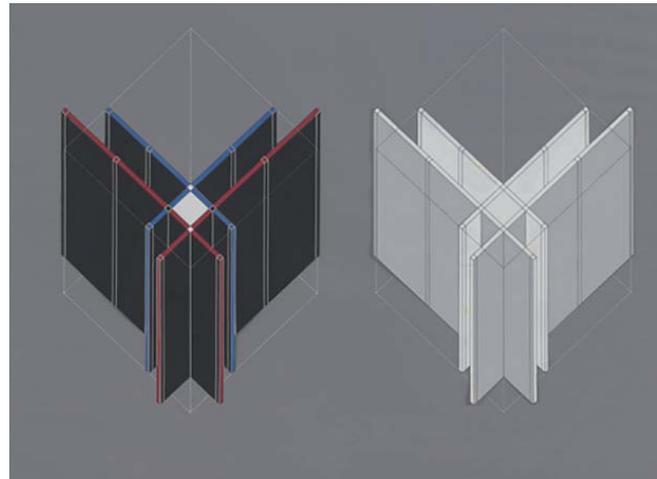
6. Diagrama bipartito sobre puesto al cuadrado inicial.

² Esta particularidad, Eisenman la reconoce en las Casas Adler y De Vore en su libro Los diez edificios canónicos 1950-2000 (2011, pág. 105).





7. Conjunto de planos ordenadores del proyecto, pares opuestos en rojo y azul.



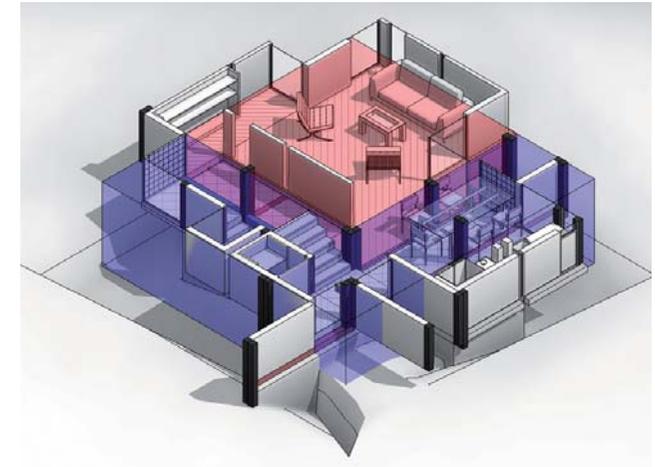
7

8. Planos ordenadores tras los ejercicios de sustracción.



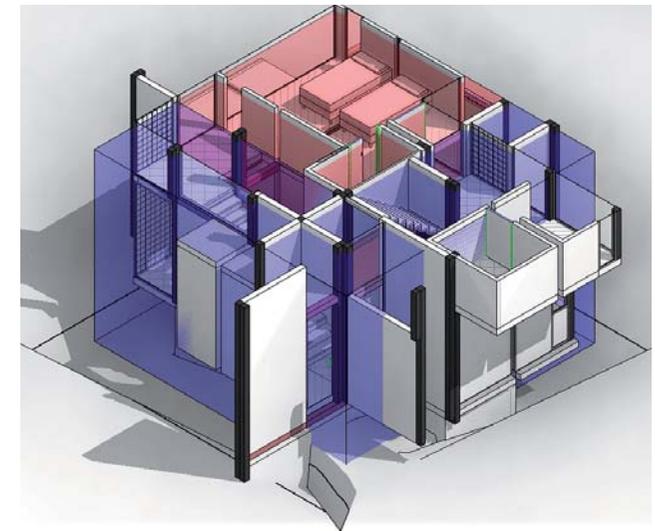
8

9. Zonificación de área servida (rojo) y áreas de servicio (azul) en planta baja



9

10. Zonificación de área servida (rojo) y áreas de servicio (azul) en planta alta.

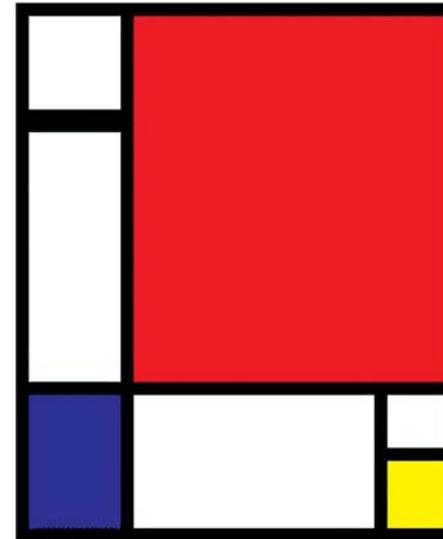


10

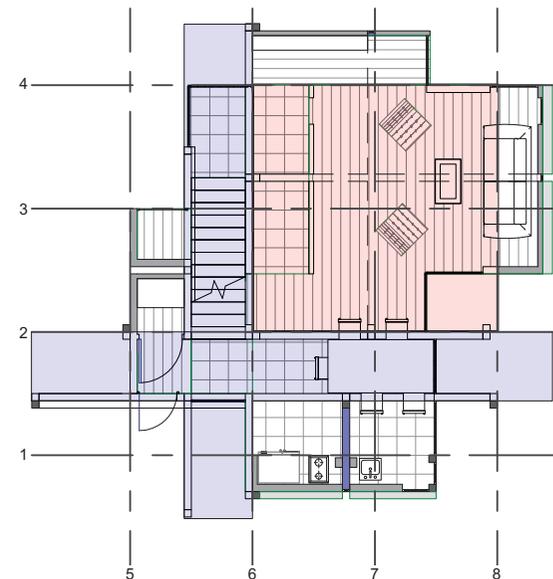


Estas franjas perpendiculares generadas entre los planos dan lugar a la circulación. Esto contribuye a su vez a establecer una relación de dualidad de opuestos –expresada por Saussure y Mondrian³– definiendo los espacios servidos y de servicio. La cual está bajo el marco de las relaciones sintácticas de proximidad y localización⁴ (fig. 9 y 10). Esta relación se hace evidente al comparar una de las plantas de la Casa VI con el País de Sahara (fig. 11) de Mondrian, cuyo centro denso –rojo– de la composición es similar al espacio más grande de la planta -zona servida (fig. 12).

En esta parte del proceso se dan los movimientos de localización donde se dispone las columnas sobre los pares de ejes de manera secuencial; también extiende longitudinalmente uno de los ejes en cada par (fig. 7 y 8).



11



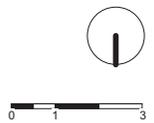
11. Mondrian, Piet.
El País de Sahara,
Composición en
rojo, azul y amarillo.
1930.

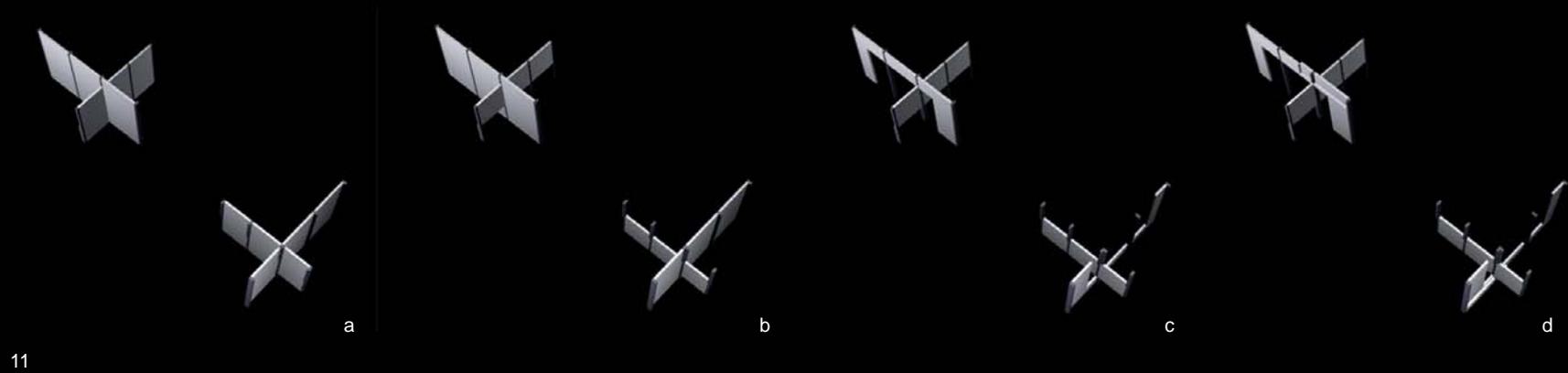
12. Ejes
ordenadores y zona
servida.

3 Revisar capítulo 1 Saussure en Estética, interpretación y comunicación, en la pág. 32; y Mondrian en Arte, representación y objeto pág. 39.

4 Puntualizaciones del sentido de estructura superficial.

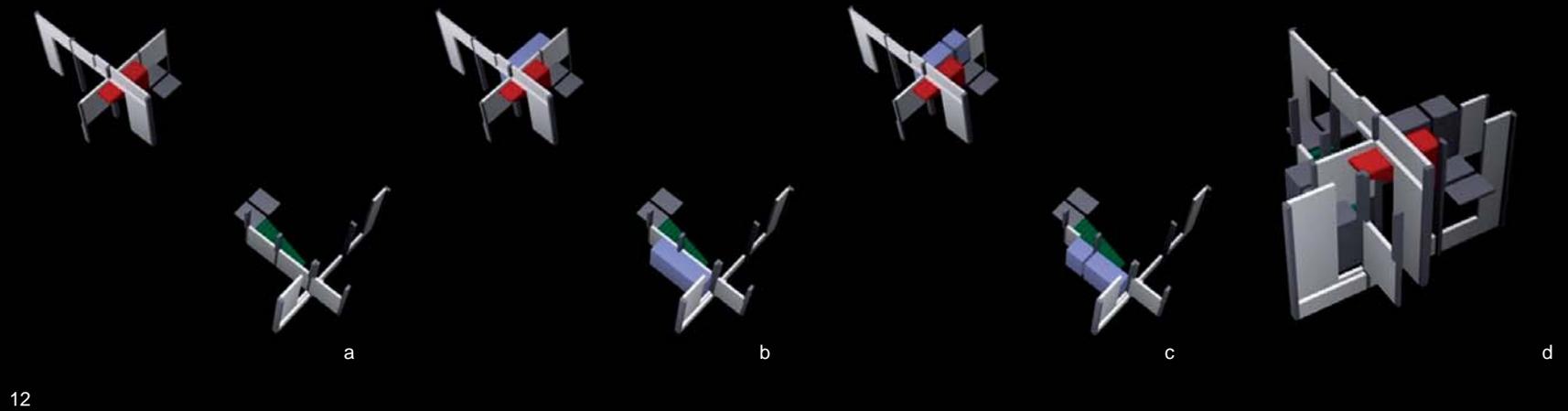
12





13. Diagrama de proceso de sustracción, simetría inversa.

14. Diagrama de proceso de adhesión, simetría inversa.

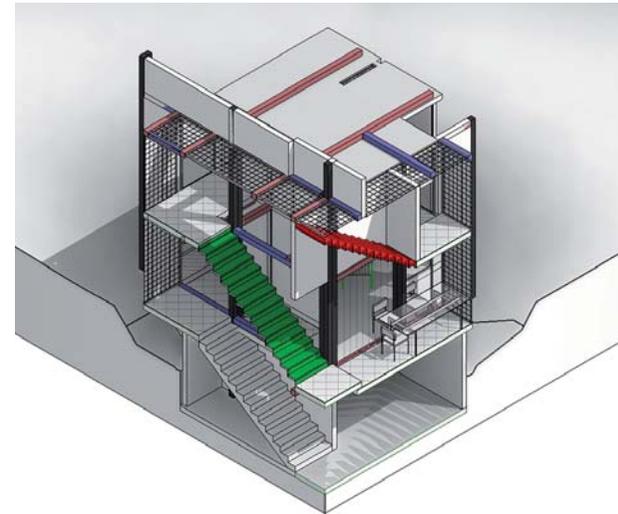




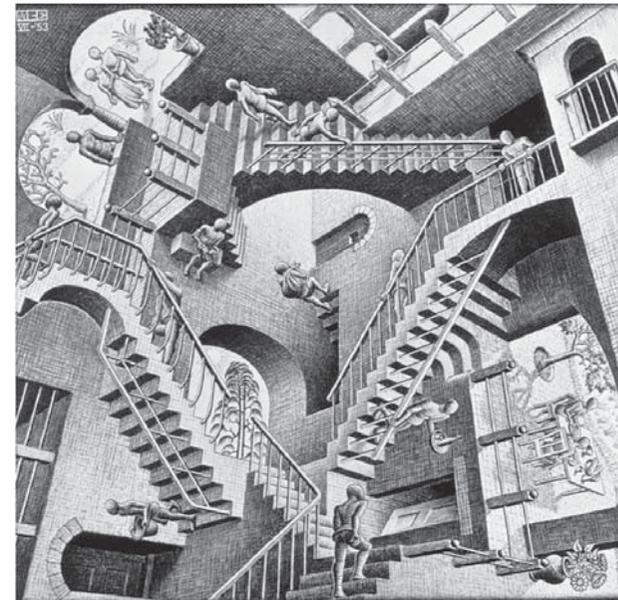
Al contar con dos pares de ejes, Eisenman establece una serie de movimientos secuenciales simétricos de inversión; es decir, lo que va haciendo en uno se refleja en otro, pero en sentido opuesto. Por ejemplo desde la fig. 13b a la 13d, al sustraer un segmento de la parte superior de uno de los planos hace lo mismo en su par correspondiente pero en la parte inferior.

Conforme avanza el proceso se dan operaciones de adición simétricas, que van definiendo espacios. Estos que hasta el momento son de carácter virtual (fig. 14a-14c).

En este punto, agrega el par de escaleras (fig. 14a) –que parecieran salidas de la obra de Piranesi⁵ (fig. 16) (García, 1988, pág. 96). Una en sentido funcional (verde), determina la circulación vertical, y la segunda proporciona un significado simbólico (rojo). Estas últimas hacen una crítica a la funcionalidad del Movimiento Moderno (fig. 15), tal como menciona Moneo “el interés que Eisenman tiene por mostrar la autonomía de la forma arquitectónica, su falta de obligaciones para con la función y el uso, se hace presente en un elemento canónico arquitectónicamente hablando, la escalera” (Moneo, 2004, pág. 163).



15

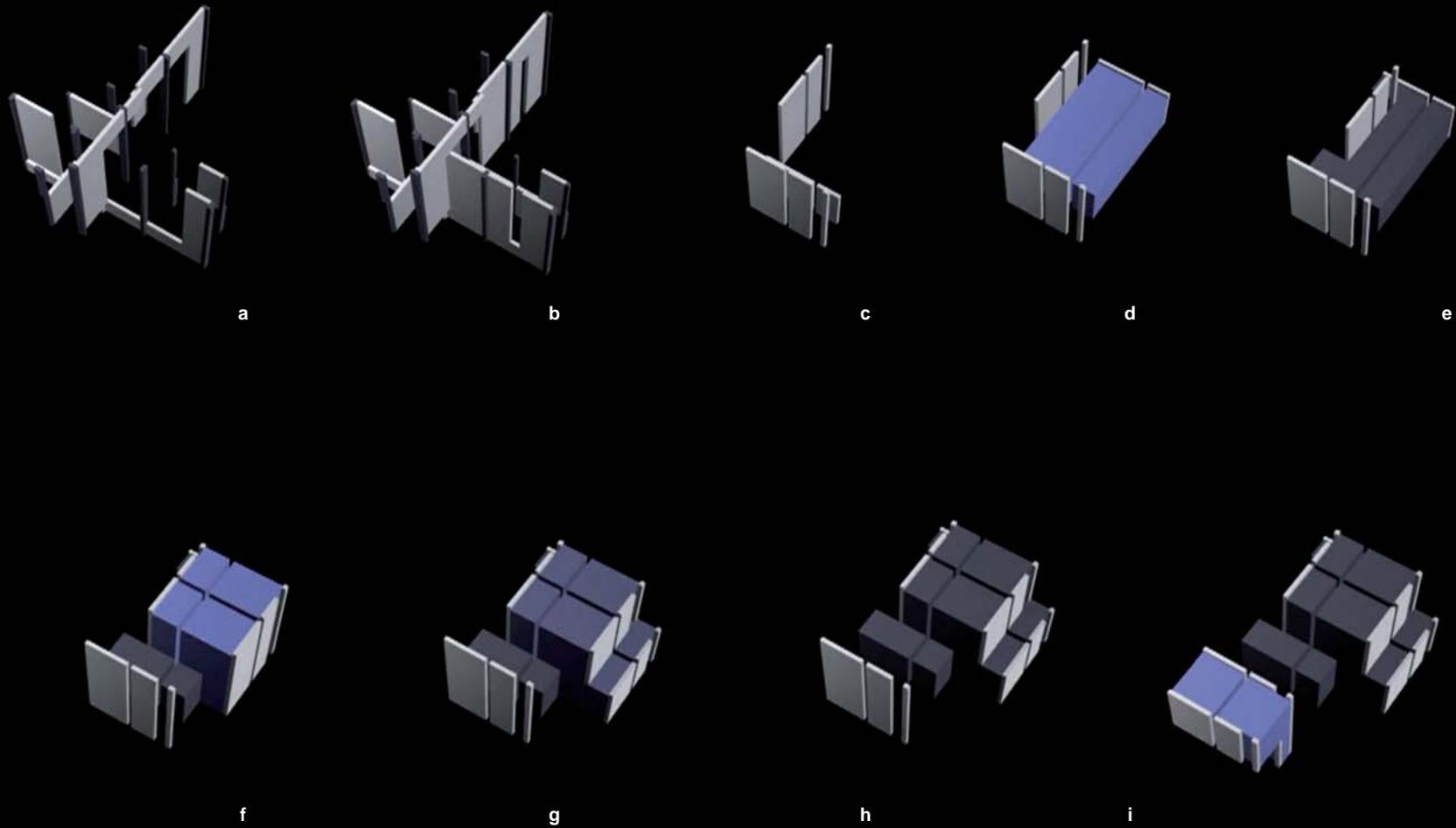


16

15. Diagrama de identificación de escaleras.

16. Piranesi, Giovanni. Ilustración de las escaleras.

⁵ Giovanni Battista Piranesi (Mogliano di Mestre, 1720 –Roma, 1778) arquitecto, grabador, arqueólogo teórico italiano. Destacado por su producción de grabados que expresaban arquitecturas fantásticas y composiciones innovadoras. Además de su gusto por la arquitectura antigua, así como su dominio de la geometría, la perspectiva y su conocimiento de la ingeniería romana. Sus conceptos influenciaron en el Neoclasicismo y el Romanticismo (Museo Nacional del Prado, 2006).



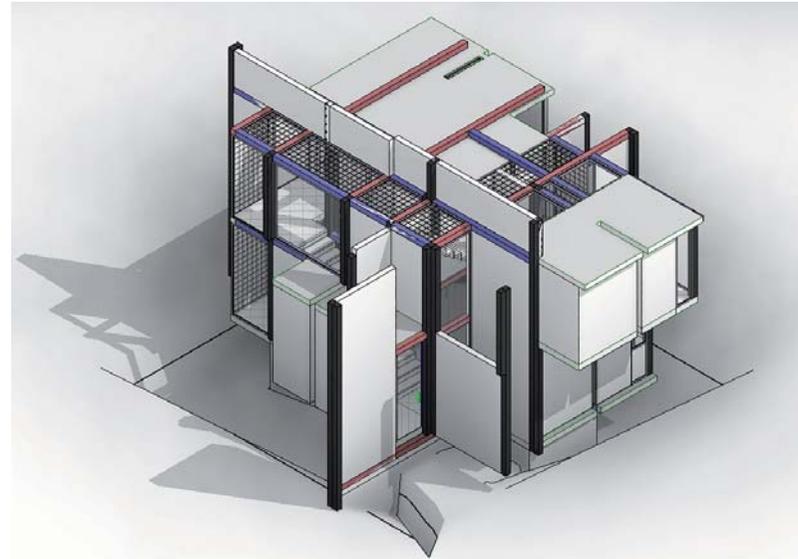
17. Diagrama de proceso de extrusión



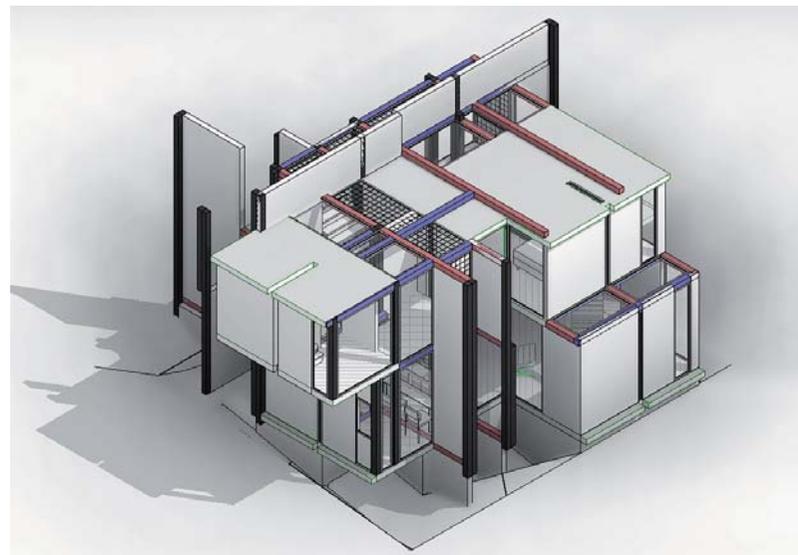
En las sustracciones de los planos se identifican tres conjuntos de segmentos (fig. 17b) que se aíslan del resto (fig. 17c), convirtiéndolos en los nuevos elementos operantes para la extrusión de espacios. El primer vector (fig. 17d) desliza uno de los conjuntos atravesando el espacio más grande de la composición dando lugar al primer volumen. La segunda fuerza desplaza al segundo grupo en sentido perpendicular al primer vector cortando al primer volumen (fig. 17e), posteriormente genera el segundo volumen (fig. 17f). A éstos se hace un corte horizontal para continuar la traslación del segmento inferior (fig. 17g). Estos volúmenes constituyen la zona social y de descanso de la casa. Un último vector aplicado desde el centro hacia fuera, empuja el tercer juego de planos (fig. 17h), repitiendo la acción de corte horizontal se genera un nuevo volumen con el segmento superior (fig. 17i), destinado a las zonas húmedas. A pesar de haber un movimiento sobre otro, se observa como se respeta el rastro del movimiento precedente.

Como se puede apreciar la aplicación de estos vectores son de naturaleza arbitraria. Al igual que Klee, Kandinsky y Albers, Eisenman admite el “azar” en su proceso, pero no trata de hacerlo inoperante, sino lo ve como el motivo interno⁶ de la creación del objeto. Esta casualidad le permite definir sin ningún sustento la magnitud de la acción y la zona afectada por la misma. En varios puntos del proceso las fuerzas no afectan a los planos de manera constante, sino pueden hacerlo de manera parcial.

⁶ El motivo interno se refiere a la motivación sin objetivos que Eisenman trata en su ensayo El fin del clásico (1984).



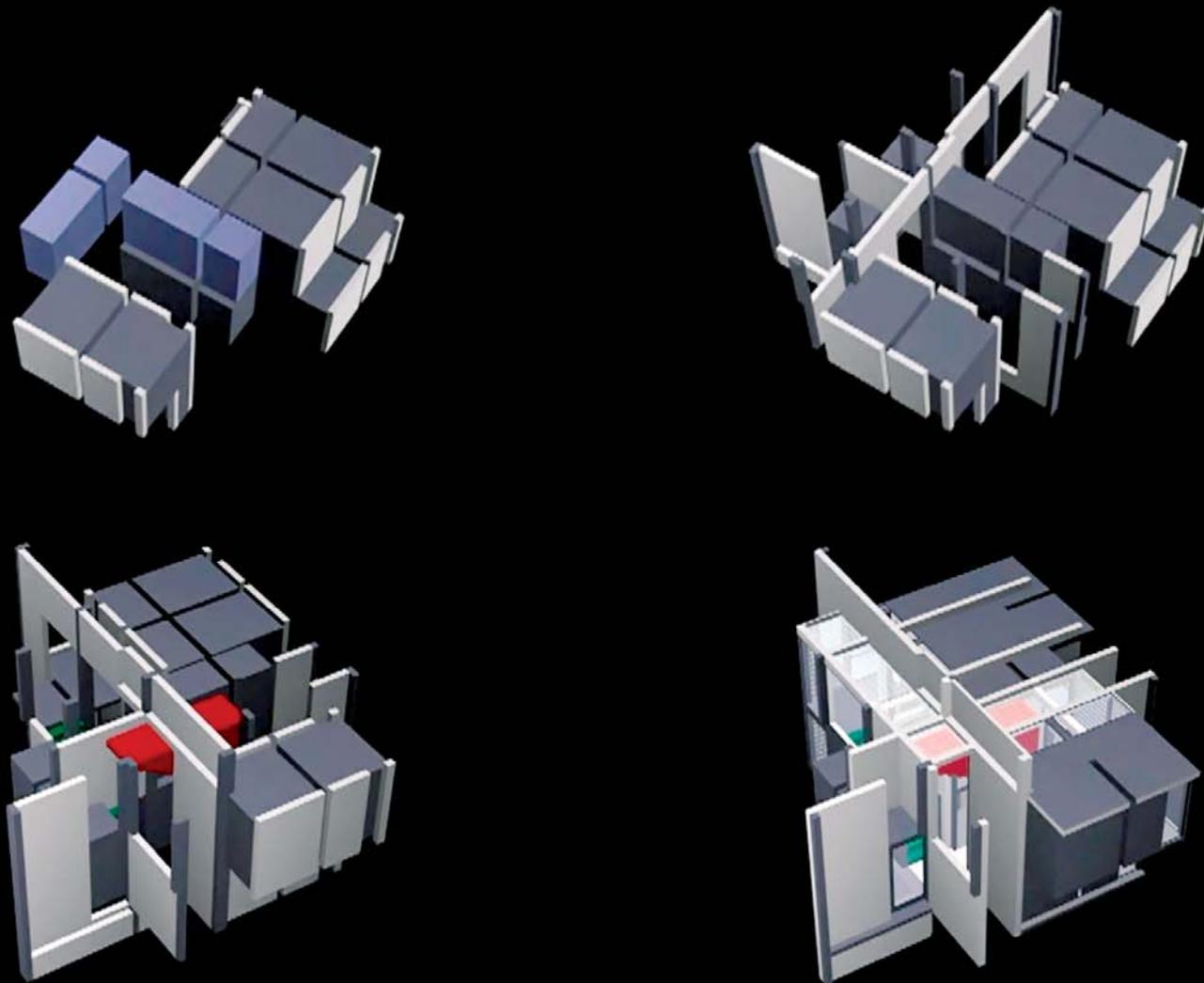
18



19

18. Diagrama exterior Noreste.

19. Diagrama exterior Noroeste.



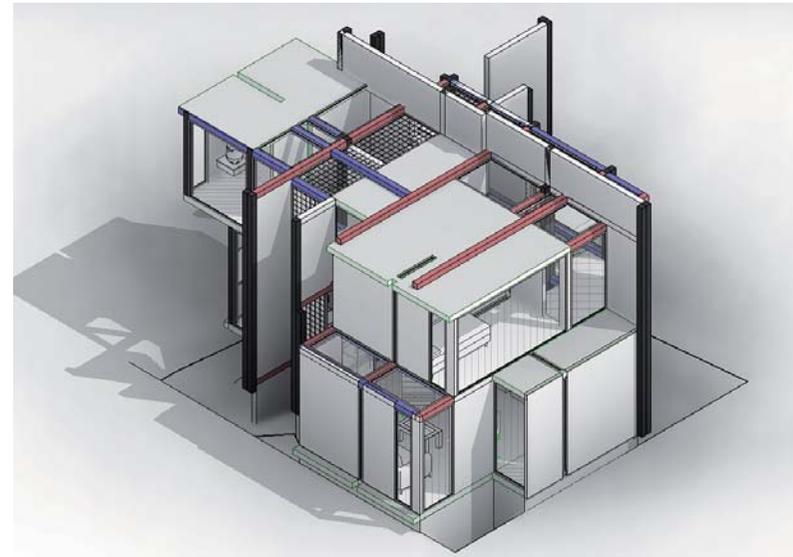
20. Diagrama de asociación de elementos disímiles



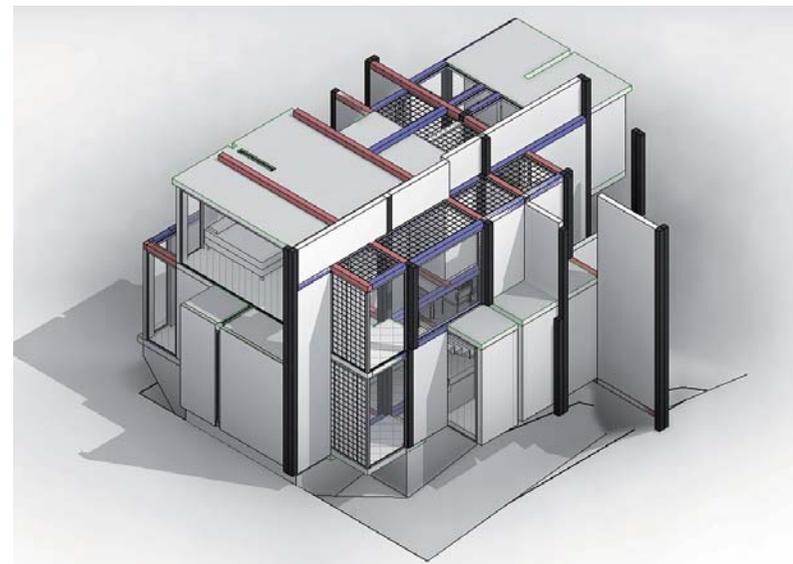
En la parte final del proceso, se asocian los métodos de adición, sustracción y extrusión de fuerzas en vanos. El producto de estas acciones termina por ser un juego (fig. 20) de elementos que no tienen un origen ni fin⁷ común, sino “una arquitectura como discurso independiente, en la inserción de lo arbitrario, lo liberado de sentido y lo sin tiempo” (Eisenman, 1984). En fin la Casa VI es producto de una composición centrífuga; debido a que la energía contenida en el núcleo del cubo inicial desplaza los elementos que lo constituyen hacia la periferia, deconstruyendo la caja. Como en uno de los puntos de la nueva arquitectura planteados por van Doesburg:

La nueva arquitectura es anticúbica; es decir, los diferentes espacios no están comprimidos en un cubo cerrado. Por el contrario, las diferentes células espaciales (los volúmenes de los balcones, etc.) se desarrollan excéntricamente, desde el centro hacia la periferia del cubo, en consecuencia las dimensiones de altura, anchura y profundidad reciben una nueva expresión plástica. La casa moderna, de esta forma, dará la impresión de estar suspendida en el aire, contra gravitación (Revista de arquitectura, 2001).

En la Casa VI al igual que en el proceso prevalece la negación de la función, característico de la “Arquitectura de cartón”. Como comenta Cano en estos proyectos “daba igual si se construía o no, y si llegaba a materializarse no importaban sus habitantes [...] ni sus materiales” (Cano, 2004).



21



22

21. Diagrama exterior Suroeste.

22. Diagrama exterior Sureste.

⁷ Refiriéndonos al origen y el fin, como describe Eisenman en su escrito *El fin del clásico* (1984), en los parámetros clásicos donde estos tienen una representación, dirección y un objetivo.



23. Foto del comedor adaptado al espacio entre columnas.

24. Foto interior, disposición de vigas y columnas.

23



24

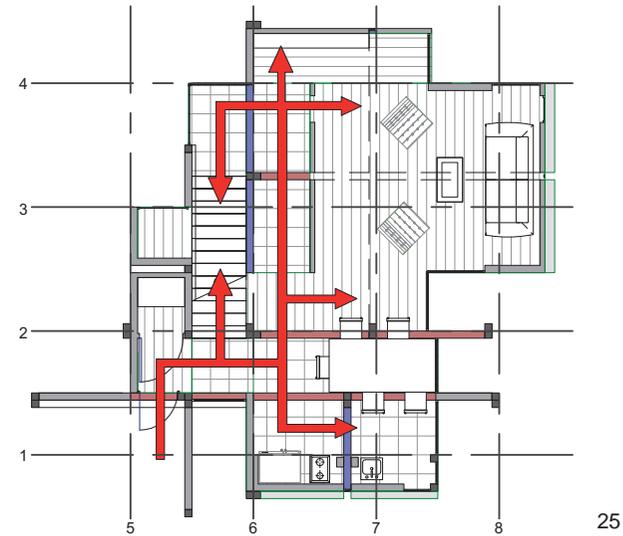




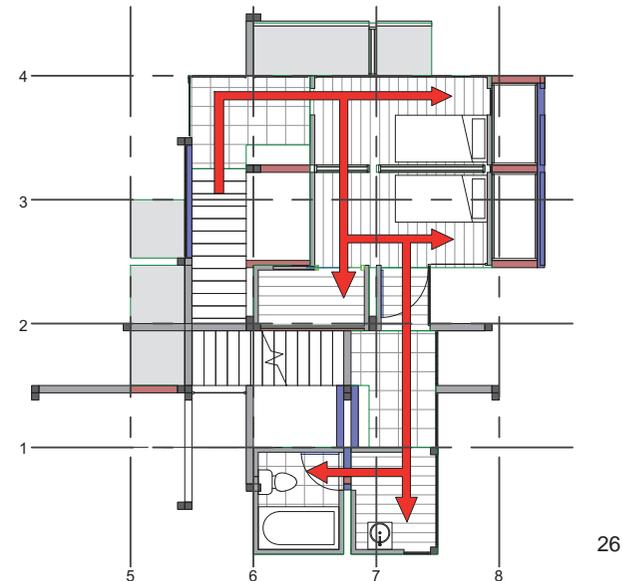
Retomando el tema de la circulación en los ejes ordenadores, se observa en planta baja (fig. 25) la continuidad del eje vertical de la composición en una paralela que une los espacios articulándolos –todos de una manera racional. El eje horizontal articula el ingreso principal, la circulación vertical y la circulación de la planta. En este eje observamos como el espacio del comedor se ajusta al espacio definido por las columnas. En la segunda planta (fig. 26), se opta por una circulación quebradiza que se acopla al espacio resultante del proceso. Tanto el comedor como el recorrido en planta alta son ejemplo de la crítica a la premisa del Movimiento Moderno “la forma sigue a la función” (Eisenman, 1976), de la cual Eisenman acota que toda función es adaptable a la forma. Lo que para Piñón estas obras se ven como:

La arquitectura que acentúa su dimensión figurativa se plantea como un contenedor coactivo, en tanto que fuerza la inclusión del programa en unos ámbitos claramente ajenos a la estructura de las actividades que contempla. Por otra parte, la arquitectura que confía su valor a la expresión directa de su proceso –sea constructivo o deconstructivo- trata de compensar la falta de criterios estructurantes con una superditiación servil a las condiciones más típicos del programa (Piñón, 2006, pág. 44).

Al pensar en una “manera más libre” de atender a la función, podemos ver como la ocupación es modificada por el diseño. Condiciones tales como enmarcar el comedor entre columnas separando a los comensales, genera una situación a la que Cano (2004) denomina “el comensal al que nadie invitó” (fig. 23). En esta misma índole, se advierte un espacio longitudinal para el estudio, donde la organización del mobiliario se dificulta. Además, el lecho matrimonial se modifica; debido a una ventana que segmenta virtualmente la habitación, estableciendo el uso de dos camas (fig. 27). También es notoria la relación del único baño con respecto al resto de espacios, provocando una invasión a la privacidad del dormitorio para acceder a él.



25



26

25. Planta baja.
Circulación.

26. Planta alta.
Circulación.





27. División virtual del dormitorio que obliga, por diseño, al uso de dos camas.





Este tipo de características son las que, en la obra de la “Arquitectura de cartón”, ocasionaron juicios de que los objetos proyectados por Eisenman eran inhabitables, siendo recalcado por Moneo (2004):

Lo que a Eisenman le interesa es el proceso que da lugar a un objeto, y, en la medida en la que este se resiste al uso, adquiere –cuando se somete a él– un aire casi surreal, poniéndose claramente de manifiesto que estas “casas” son, sobre todo, “cosas”.

Estas relaciones determinadas por el espacio y la función, de carácter formal y sintáctico, corresponden a la estructura superficial. A éstas sumadas a las inscritas por el registro que indican los movimientos de los planos y operaciones de adición, sustracción y extrusión, se yuxtaponen configurando la estructura profunda⁸. Por medio de estas tácticas⁹ Eisenman invita al espectador –sujeto– a valerse de lo real, para hacer una construcción mental del proceso inverso, relacionando al sujeto con el objeto. Este mismo proceso mental conlleva al sujeto a evocar virtualmente las fachadas y sus relaciones al acceder a una de ellas, siendo característico de las vistas frontales u oblicuas del proyecto. Por ende esta relación envuelve al proyecto dentro de una condición atemporal a expensas de la reacción del espectador –sujeto– convirtiéndolo en parte fundamental del mismo.

Además de todas las características mencionadas de la casa se debe hacer alusión a un aspecto particular del punto de vista de Eisenman en sí: la indecidibilidad¹⁰. Esta se encuentra presente en lo arbitrario y lo racional, en lo adaptado y desadaptado de su composición y ejecución. Resumiendo en la Casa VI:

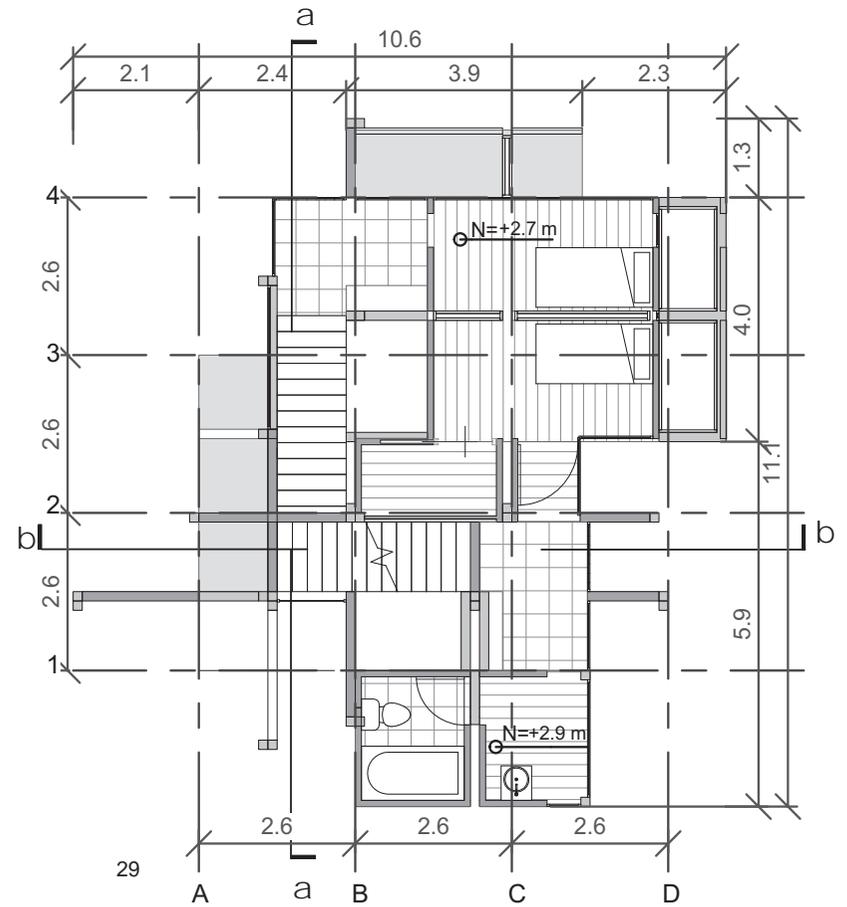
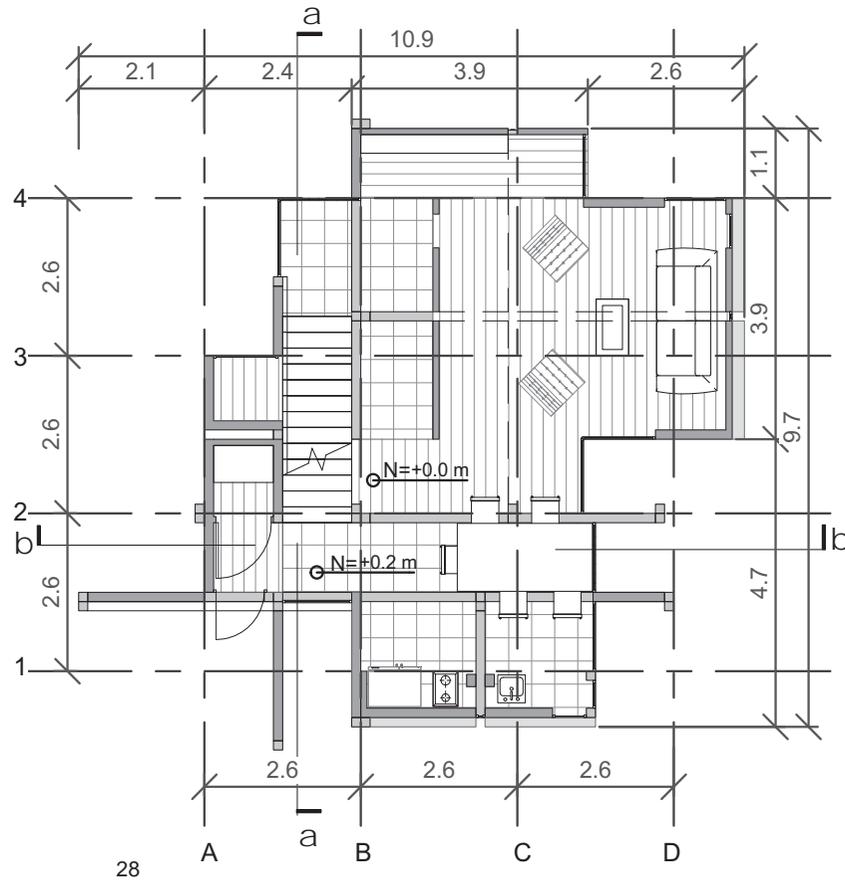
1. Así se muestra prioridad por el proceso, condición que se manifiesta en el registro dejado por los elementos que indican los movimientos que la originaron.
2. Como producto aparente de la composición de la influencia neoplasticista, se la aprecia como un ejemplo del paso bidimensional al tridimensional –de la pintura a la arquitectura.
3. Atendiendo a la definición convencional de casa, esta agrade a la idea establecida de función y confort. Aunque mantienen la cualidad de accesibilidad y servicios necesarios para la permanencia del hombre en sus espacios.

Por estas premisas la Casa es un objeto indecidible porque cuestiona su propia definición, como “arte”, “cosa” o “arquitectura”, haciéndola idónea para el análisis y estudio.

⁸ Definido en las Notes on Conceptual Architecture II A. (Eisenman, 1970), revisar capítulo 2, pág. 51.

⁹ Revisar capítulo 2 en Eisenman estructuralista, pág. 73.

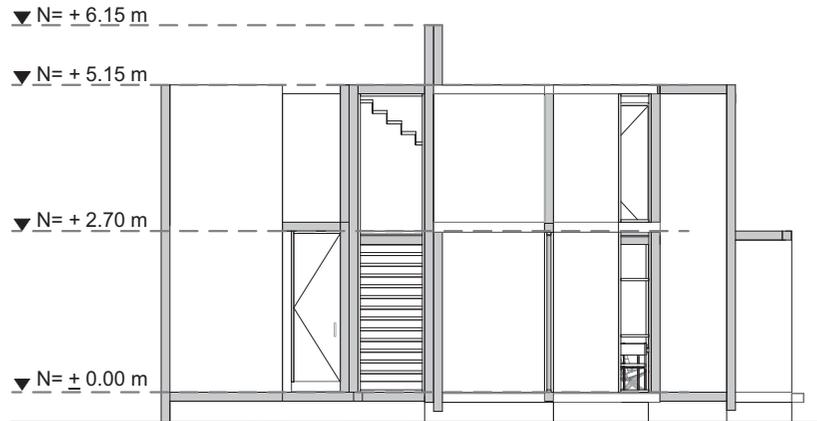
¹⁰ Revisar capítulo 1 en Estética, interpretación y comunicación, pág. 36.



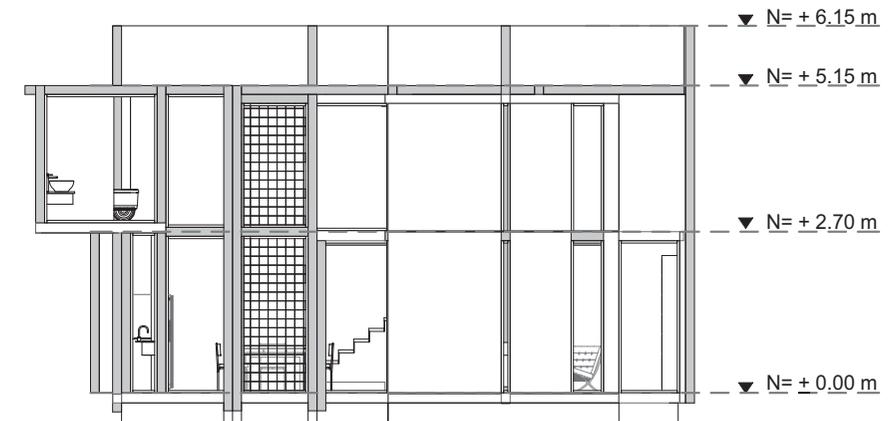
28. Casa VI.
Planta Baja

29. Casa VI.
Planta Alta

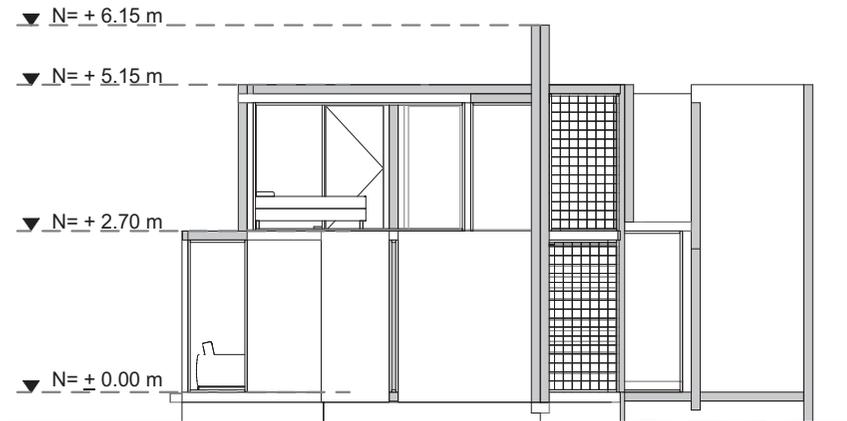




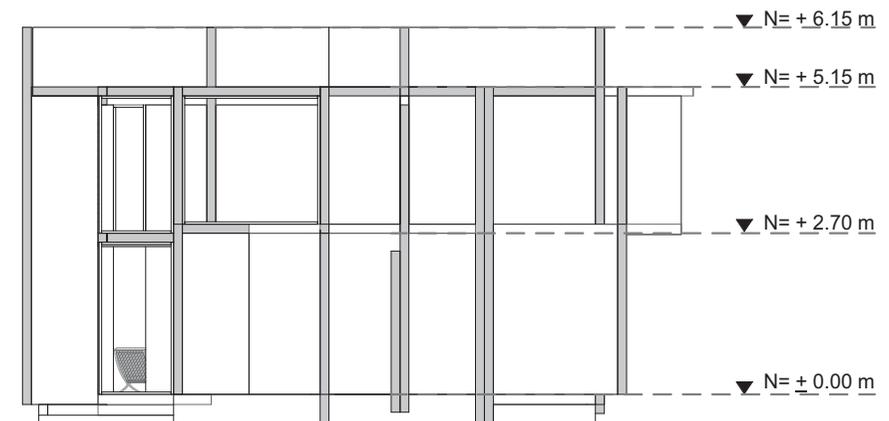
30



31



32



33

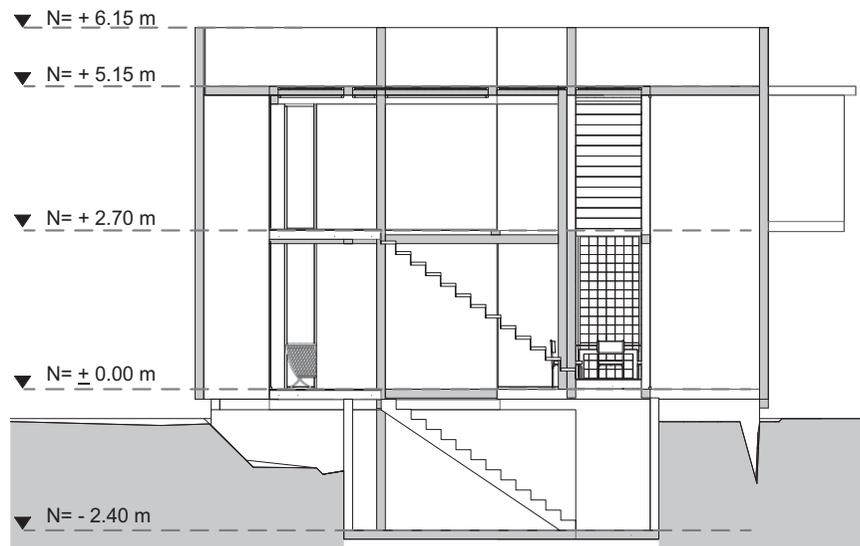
30. Fachada Norte

31. Fachada Sur

32. Fachada Este

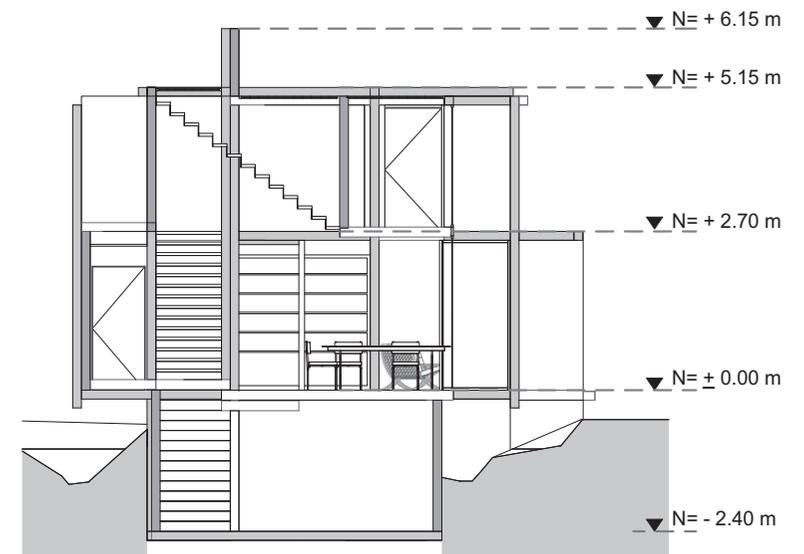
33. Fachada oeste





34

34. Corte a-a



35

35. Corte b-b





36. Eisenman, P.
Centro de Diseño
Aronoff para Arte y
Arquitectura. Ohio,
Cincinnati, EE.UU.
1988-1996.



Centro Aronoff para Diseño y Arte (1988-1996). De lo analítico a lo comparativo.

El Centro Aronoff de Diseño y Arte, de la Universidad de Cincinnati, Ohio, EE.UU., fue intervenido entre 1988-1996, con el objetivo de ampliar 13500m² de instalaciones existentes a 25500m². Como parte de un programa unificador de las cuatro facultades: Diseño, Arquitectura, Arte y Planeamiento (DAAP) (Zaera, 1997, pág. 64).

Regido por el plan maestro del campus universitario que buscaba resaltar la diversidad de las edificaciones, producto del crecimiento rápido y poco planificado, que había proporcionado la dinámica que caracteriza el campus. Admitiendo que cada edificación adquiriera su propia identidad para integrarse en el espacio. Las nuevas construcciones se alinean en base a la orientación de las manzanas más antiguas, ocupan las áreas colindantes a las edificaciones existentes respetando las áreas abiertas (Luzuriaga, 2000, pág. 1).

El proyecto de Eisenman trata de manifestarse como representación de las actividades ejercidas en el edificio y a la vez entablar una postura del papel de las facultades ante la sociedad actual. Así como lo manifiesta Eisenman:

... necesitamos repensar, para una universidad única, qué se está haciendo, cómo, y por qué se lo hace. Esto significa que tenemos que repensar que un edificio tiene que albergar dicha actividad. El edificio está para ser un modelo para este tipo de liderazgo. El edificio debería expresar una actitud ante la sociedad y sobre el rol del diseño en la sociedad y como la universidad acogerá este desafío (como se cita en Chitwood, 2000, pag. 14) [traducción propia].

Las obras de este periodo buscaron apoyarse en distintas disciplinas¹¹, considerando a este proyecto –también por Eisenman– como uno de los principales ejemplos. Surge la cuestión de la incertidumbre, “¿qué define qué?”, reflejado en el uso de los espacios del Aronoff, denominados como “espacios intersticiales¹²”. Proceso en el que

¹¹ Vease capítulo 2, Eisenman contaminado en la pág. 74.

¹² Entiéndase por intersticial a la ocupación de las hendiduras o pequeños espacios que se encuentran entre dos cuerpos o partes de un mismo cuerpo (RAE, 2014).



37. Vista interior de la circulación zigzag.

resalta el ordenador¹³ que le facilitó la superposición de elementos sobre el mapa para la consideración de los intersticios (Moneo, 2004, pág. 186). Identificándolo de dos maneras: en la primera reconociendo que hay fuerzas que se aplican desde el exterior al interior y viceversa, Eisenman ejemplifica de esta manera:

Si tomas un globo lleno de aire y lo revientas, el aire escapa. Se tiene un dentro, un afuera y el globo entre ellos. Ahora llenamos el globo con agua. Si se presiona el globo con la mano, este tomará una diferente forma. La mano presiona hacia dentro y el agua presiona hacia afuera –al mismo tiempo [...]–el contenedor y el contenido– interactúan (como se cita en Chitwood, 2000, pág. 11) [traducción propia].

También lo entiende como la capacidad de la materia para deformarse, para buscar por sí misma una organización que le lleve a una nueva forma. Así Eisenman explica a través del reloj de arena:

Éste está calibrado para contener la arena así que al invertirlo, la arena definirá el tiempo porque está contenida por alguna cosa fuera de sí misma. Esto es la condición de la arquitectura tradicional. Pero si tomas la arena en tus manos, sin restricciones, y le dejas caer fuera, esta se amontonará. Como estos montones, tú no puedes predecir donde lo amontonado repentinamente cambiará porque no podrá ser contenedor de sí mismo y colapsará (como se cita en Chitwood, 2000, pág. 12) [traducción propia].

Con estos dos ejemplos Eisenman habla de su trabajo como la formación del “globo” que media entre el interior y el exterior y que

¹³ Para Moneo el uso del ordenador tal vez se da por primera vez en el Aronoff Center, donde Eisenman aprecia el potencial de la herramienta que lo acompañará en la elaboración de su obra posterior (Moneo, 2004, pág. 186).



se forma a sí mismo como la “arena”. Construyendo el contenedor que media entre las cualidades metafísicas y funcionales del objeto arquitectónico (Chitwood, 2000, pág. 12). Así ve en el mapa el lugar en que todas las disciplinas dejan sus “huellas”. Comentando: “el trabajo fue encontrar a la edificación en el sitio” (Chitwood, 2000, pág. 14)[traducción propia]. Eisenman realiza una selección de datos del terreno, que pareciera arbitraria (Zaera, 1997, pág. 58), para negarlas y proceder con un diagrama denominado “antimapa” que caracteriza a esta etapa, reconocida como *Excavaciones Artificiales*. Esta *estrategia*¹⁴ niega a la vez su relación con el entorno para centrarse en sí mismo. El arquitecto Mauricio Luzuriaga (2000, pág. 5) expone esto resaltando las pocas ventanas que se abre al exterior, prestando así una fachada potencialmente cerrada en una esquina muy visible de la ciudad. Este diseño es el “reemplazo del énfasis narracional¹⁵ con un intento de realizar arquitectura como una creación espacial” (Chitwood, 2000, pág. 10)[traducción propia]. El crítico Roberto Fernández (2013, pág. 378) lo presenta como un apilamiento imperfecto de componentes de la cual se expresa:

Hay en todo un propósito de suscitar una inestabilidad pesada sensación de movimiento o de precariedad tectónica –desligado de un sistema constructivo–, contrastando con la pesadez de la composición. Pesadez que puede leerse por caso, en la figura de rajadas (lo blando) de las aberturas bastante escasas que se muestran como aplastadas –(fig.38).

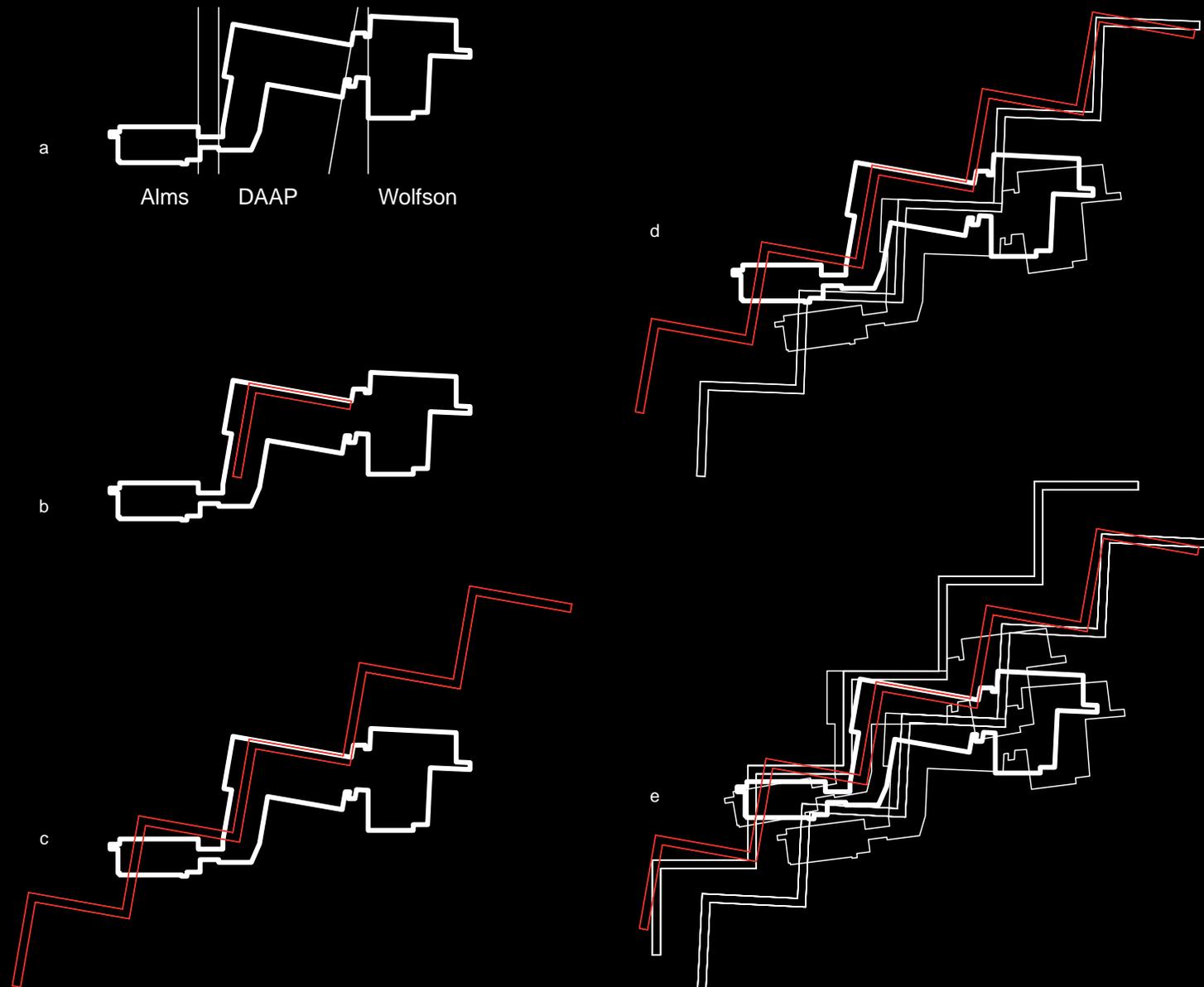
El proyecto se origina a base de dos series paralelas de transformaciones. La primera, “zig-zags”, se efectúa sobre los edificios existentes en los que aplica operaciones como desplazamientos y re-orientaciones sobre los elementos rígidos en variaciones regulares. En un segundo proceso, “banda flexible”,



38. Fachada frontal que se presta para dar una sensación de inestabilidad y movimiento.

14 Revisar capítulo 2, Eisenman contaminado, pág. 74.

15 Referido a la planeación de un recorrido que enseñe o guíe al observador para la descripción del edificio.



39. Primera serie de operaciones desplazamientos y re-orientaciones a partir de los edificios existentes. Edificación existente (resaltado en negro), zig-zag original (rojo).



muestra una ondulación, aparentemente aleatoria, proveniente de la aplicación de funciones asintóticas y logarítmicas, abandonando las constantes, convirtiéndolas en un procedimiento más impreciso pero riguroso (Zaera, 1997, pág. 58).

Al enfocar la primera serie (zig-zags) se reconoce a las acciones tomadas como producto de la intención de articular los tres edificios existentes –Alms, DAAP y Wolfson– (fig. 39a). Para lograr esto tomó la figura “L” de la circulación del edificio central, DAAP (fig. 39b), reproducida mediante una copia desplazada (fig. 39c). Prolongando la figura que se encuentra al norte de la edificación, conformando una zig-zag que fue el centro de las operaciones de esta serie, la cual funcionará como una circulación entre las construcciones. Continúa con movimientos rotacionales generando dos reproducciones que atraviesan al proyecto en su totalidad. Para estas acciones, la zig-zag y el contorno de los edificios existentes se consideraron como una unidad. La primera (fig. 39d) de dichas reproducciones tiene un punto de referencia al este de la edificación alineando la zig-zag al edificio Wolfson. Mientras que la segunda rotación (fig. 39e), con punto de referencia al oeste busca alinearse al edificio Alms conformando el volumen para ciertas instalaciones del proyecto.

El conjunto de zig-zags son tratadas como volumen que se reconocen tanto en el interior como en el exterior. Incluso en las zonas donde no es necesaria como circulación se la utiliza como “huella o registro”, índice, del elemento volumétrico que conforma (fig. 40). Así también en el exterior del proyecto la zig-zag y los bordes de la edificación existente, que acompañaron el movimiento pero no conforman volúmenes, quedan plasmados como índices en los espacios aledaños.

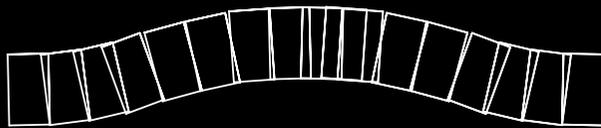
La propuesta de la ampliación se produce por medio de la segunda serie de transformaciones de una banda flexible que, aunque de carácter impreciso, tiene como base un módulo funcional adaptable a aulas de clase de 12x21 m. Este funciona como índice de la



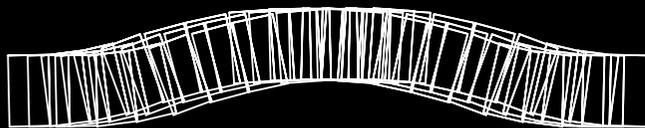
40. Circulación interior.



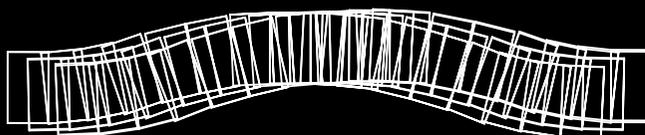
a



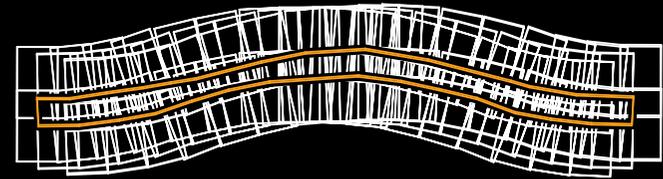
b



c



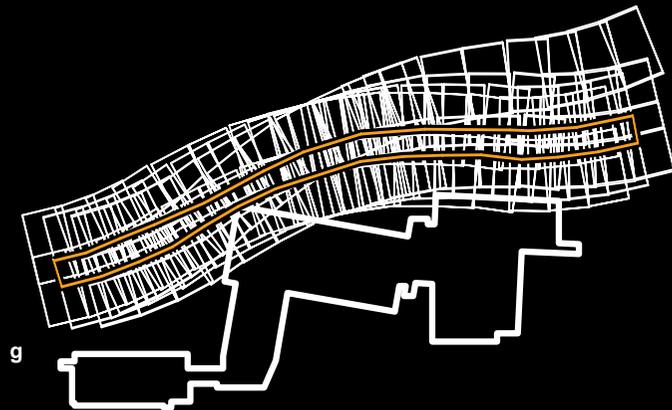
d



e



f



g

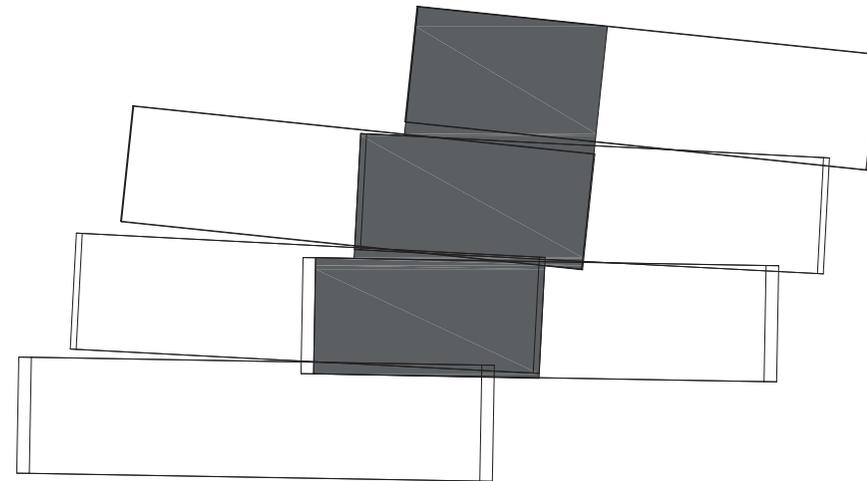
41. Segunda serie de transformaciones. Módulo funcional de 12x21 m (negro), circulación longitudinal de la edificación (azul).



enfaticación de los requisitos específicos del programa o del lugar. Inicia con la alineación de un conjunto de módulos en tres niveles (fig. 41a), los cuales fueron desplazados a manera de asíntota por una función logarítmica (fig. 41b). Posteriormente se desplazó longitudinalmente (fig. 41c) cada uno de los niveles para seguir con un movimiento de torsión que genera un desplazamiento transversal (fig. 41d). Así como una inclinación que se muestra progresiva siendo menos intensa en la parte inferior y aumenta hasta la parte superior. Se procede a realizar una copia de todo el conjunto (fig. 41e), desplazándola en y, luego en z. Esta transposición genera una zona a lo largo de la ampliación (marcado en azul en la fig. 41 y en la sección de la fig. 42), que es usada como circulación, vestíbulo y escaleras que conectan a la edificación. También se genera una segunda réplica del conjunto original, el cual es rotado en sentido anti-horario (fig. 41f). Todos estos movimientos son los que dan lugar a la sobreposición creadora de los espacios intersticiales, caracterizando al proceso como arbitrario o al azar.

Producto de este proceso se da la imagen frontal –elevación– como una composición ortogonal inestable que se percibe tanto en las horizontales y verticales. En este aspecto se busca aliviar la pesadez de la fachada por medio de bajo relieve de las superficies planas (fig. 43). Mientras que las fachadas laterales pronuncian la misma inestabilidad mediante fragmentación retranqueada (Fernández, 2013, pág. 378).

De esta manera el diagrama en este edificio se encuentra conformado por la colisión de estas dos series de transformaciones (zig-zags y banda flexible). Pues la segunda se dispone sobre el terreno de tal manera que cubre la fachada norte de los tres edificios (fig. 41e) rompiendo la individualidad de los mismos, unificándolos. Esta implantación consigue nuevas sobreposiciones con la primera serie de movimientos concibiendo más intersticios entre las dos edificaciones. Estas de mayor tamaño se los designan como transición, zonas de ocio y permanencia de los



42



43

42. Sección de la primera sobreposición para la designación de la circulación (gris) de la ampliación.

43. Apariencia inestable de la fachada frontal, con trabajos de bajo relieve para aligerarla.

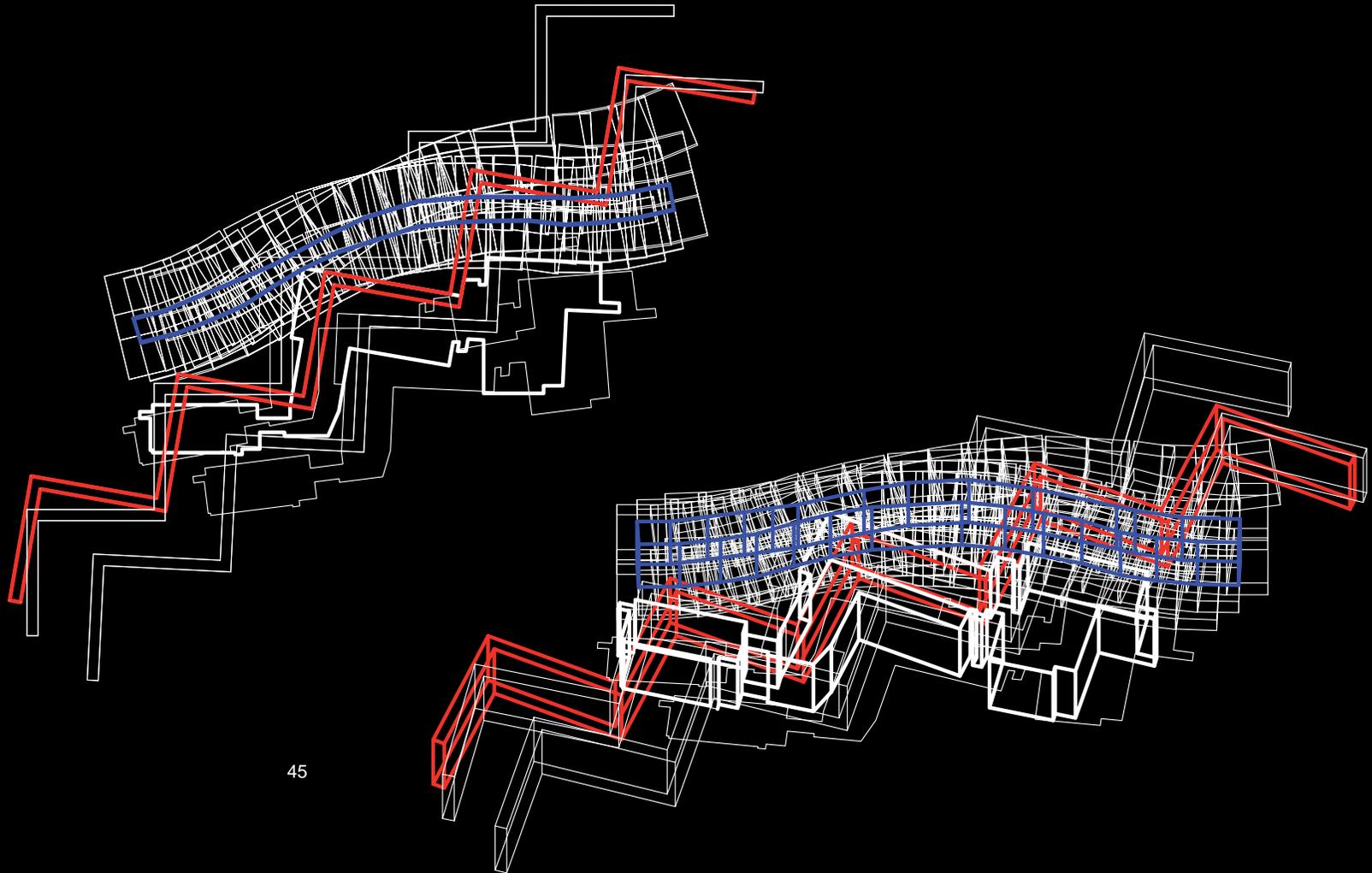


44

44. Diagrama,
colisión de los
dos series de
transformación.

45. Axonometría
de la colisión de
las dos series de
transformaciones.

45





estudiantes como cafetería y snack. Otros ejemplos del uso de los espacios intersticiales se pueden apreciar en el desarrollo de las circulaciones que aprovechan las comisuras de los procesos del proyecto. El espacio dúctil que se adquiere en esta obra es resultado de la interioridad de la arquitectura que se ha sobrepuesto a la resistencia de las fuerzas externas (Zaera, 1997, pág. 63). Resaltando la importancia del interior como describe Luzuriaga (2000, pág. 5):

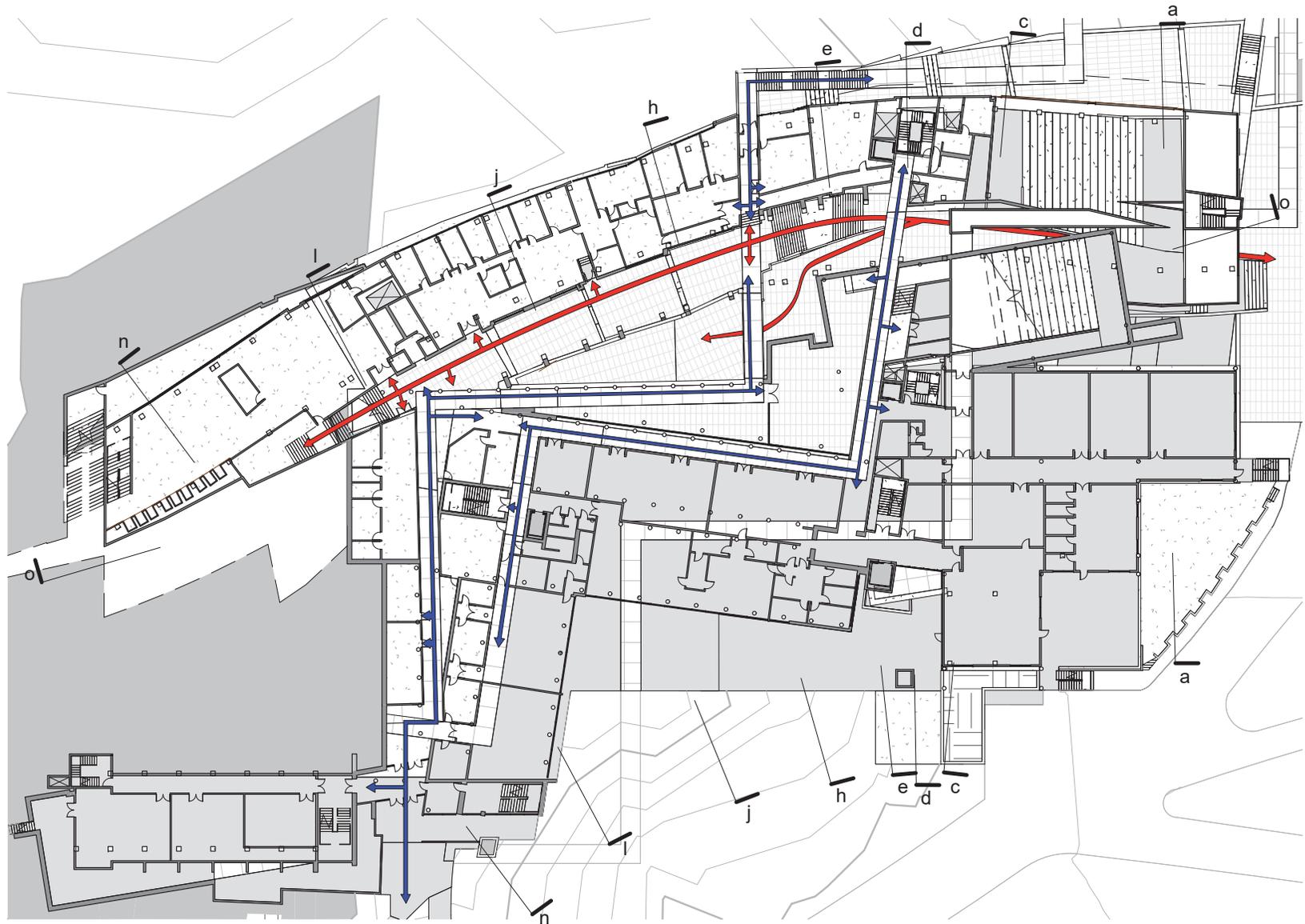
El atrio interior es el espacio vital del edificio, y es precisamente allí, dentro del edificio donde se halla el “mensaje” del proyecto. Un lado del atrio se abre una gran escalinata, puentes vuelan de un edificio a otro, balcones forman ángulos inusuales, en tanto que las sombras torcidas son lanzadas desde el lucernario que cubre el atrio, cielorosas se retuercen y muros de inclinan. Este cúmulo de formas –elementos (fig. 46)– fracturadas provocan en el usuario un constante ajuste sensorial y las vivencias van de la meditación a la duda y de la desorientación a la angustia.

Esta noción del interior es resultado del tratamiento espacial que ha generado como una especie de excavación en la volumetría virtual general del proyecto. Donde los intersticios aligeran el espacio interno que se ve oprimido por centrarse en sí mismo, por lo que se lo puede considerar como espacio negativo que se reconoce intuitivamente (Fernández, 2013, pág. 378).

Se despliega sobre la estructura geométrica la información más convencional como la función, los aspectos constructivos o estructurales. Esto determina una constante en los proyectos de Eisenman, que después de haber resistido a toda forma usual, son colonizados por los elementos arquitectónicos más comunes como la puerta, las ventanas, escaleras, los ascensores. Esto le sirve como manifiesto crítico a las “prácticas convencionales” pues explota la estructura espacial, el método constructivo y la función como contradicción mas no como mediación. Sin embargo, en el Aronoff esta característica promueve una fuerte vacilación, pues la estructura de hormigón se la aprecia como demasiado obstructiva e invasiva. Planteando que tal vez una distinta elección de materiales, como el acero, hubiese sido un mejor mediador entre la envolvente y la estructura espacial (Zaera, 1997, pág. 60).



46. Vista del atrio interior. Se aprécialos elementos acumulados y fracturados, donde los espacios intersticiales sirven como paso para las circulaciones.



47. Plano de circulación de segunda planta alta.



0 1 5 10 20



En la etapa de proyecto se percibe cómo la secuencia de las decisiones que lo conforman se prestan para cumplir los objetivos funcionales del programa, como auditorios, aulas, bibliotecas, laboratorios, talleres, etc. Así como cumplir sus primeros propósitos, la unificación de las escuelas y la creación de espacios lúdicos, consiguiendo que los edificios existentes interactúen con la ampliación. Todo esto ocurre en el marco de una elección de colores pálidos, que aproximan al objeto a una realidad apreciable del sentido estético del Movimiento Moderno. A la vez, lo distancia del mundo de las ideas de generación geométrica resaltando su óptica poco esencial (Fernández, 2013, pág. 378).

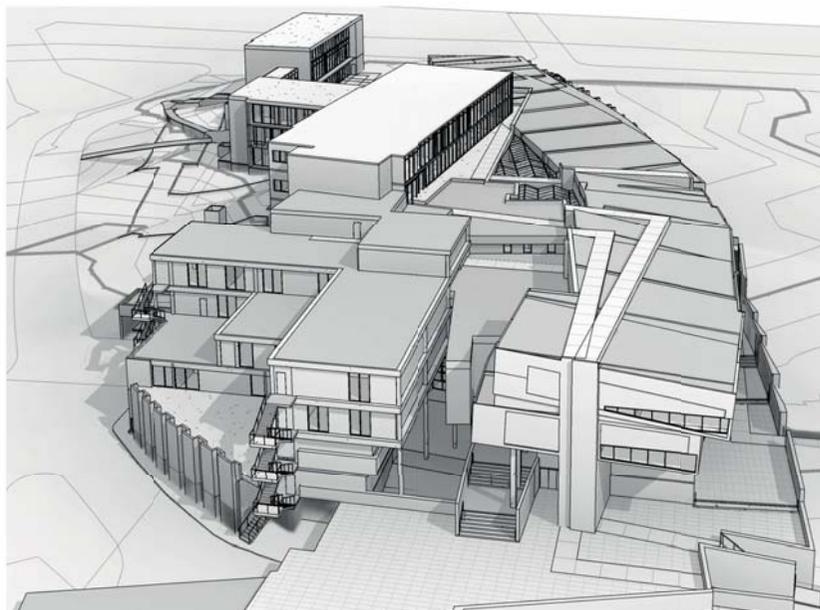
El Centro Aronoff, en una lectura textual, plantea la incertidumbre de su definición. Su figura nos mostrará un objeto extraño que se encuentra surgiendo del terreno mientras abraza a la pre-existencia. Aparentemente es un desorden de capas superpuestas atravesadas por un conjunto de tres zigzags yuxtapuestas que gracias a los elementos comunes de la arquitectura (columnas, puertas, escaleras, etc.) es posible reconocerlo como un edificio. Pues éstos producen una lectura narrativa y lineal que permite al usuario entender su funcionamiento y ver en él un espacio arquitectónico habitable.

La imagen del Aronoff se presta para realizar sobre ella lecturas textuales, con la que se modifica la interacción del espectador con el edificio que debe ir descubriendo mientras se adentra en él. Convirtiéndose en una alternativa a la forma –de carácter narrativa–, afirmando la primacía de la imagen como elemento característico del momento histórico que atraviesa.

La transición a su construcción como es característico en los trabajos de Eisenman, se presta a varias modificaciones planteando dos momentos del proyecto –el diseño y la construcción– que se muestran similares mas no iguales. Esto se debe a que el proceso de ejecución no se rige a lo planificado, presentando cambios tanto de ampliación como de reducción del programa que pueden ser



48. Acceso que da a los estacionamientos. Visualización de la estructura usada.



49

49. Vista aérea del proyecto diseñado por Eisenman en 1988.

50. Vista aérea de Centro Aronoff proyecto construido.



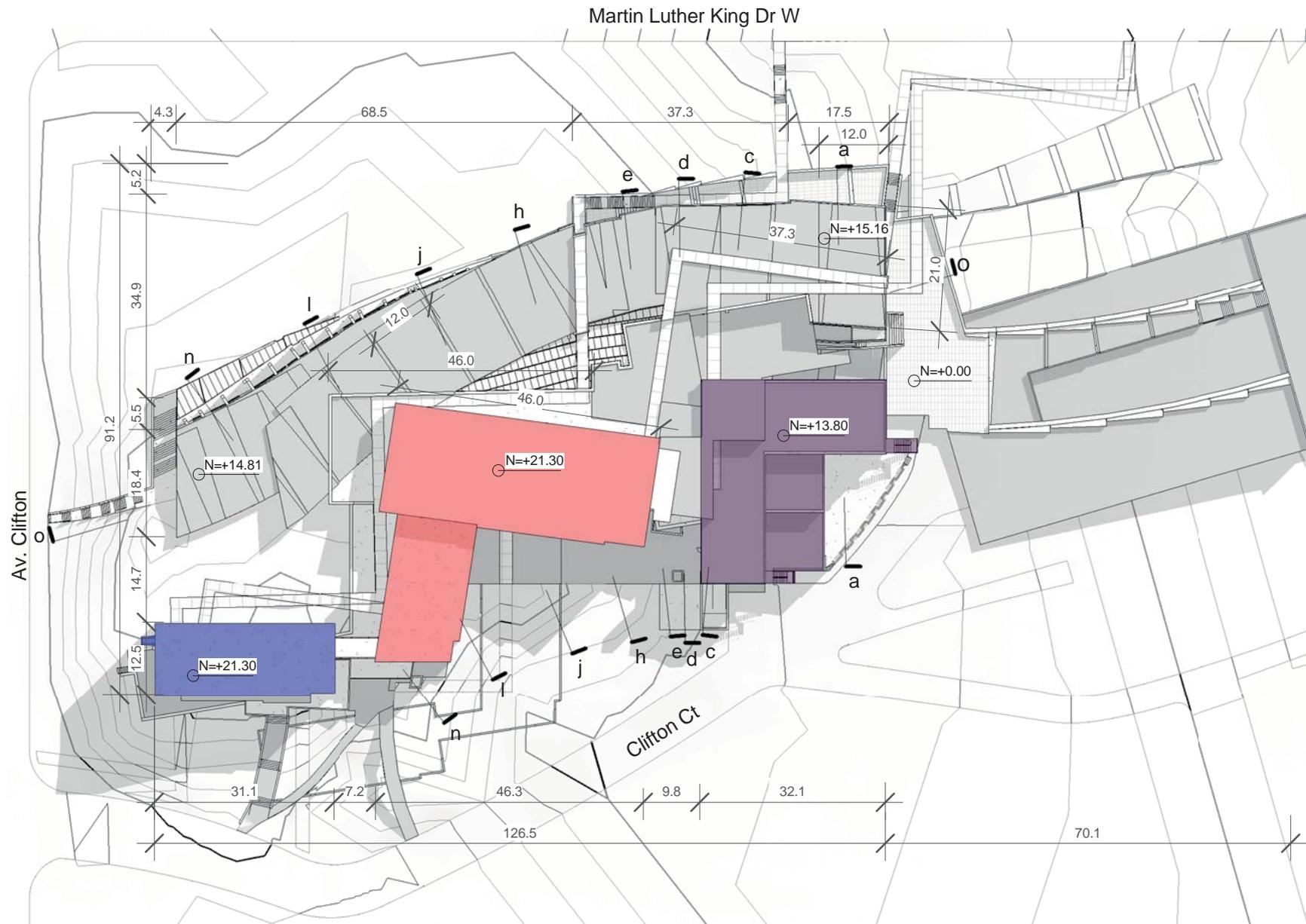
50

disimulados por la ductilidad inherente del proyecto (fig. 49 y 50). Así se observa como en la parte frontal del edificio varía el atrio y los accesos laterales que dan a él. Se modifica también el acabado de la cubierta que refería al proceso, pues –en la construcción– no se conservan los escalonamientos. Siendo más evidente en la eliminación de la escalera de ingreso, unificando el nivel del atrio con el primer vestíbulo. Igualmente en la omisión de los módulos en segundo y tercer nivel de la fachada frontal, resaltando el volumen de la circulación vertical.

A pesar de estas variaciones se debe resaltar la complejidad que representó el replanteo y la articulación en el sitio de las distintas disciplinas. Basados en sistemas digitales de coordenadas tridimensionales apoyados en una técnica de estriación y una retícula cartesiana como sistema de referencia (Zaera, 1997, pág. 62). Concluyendo:

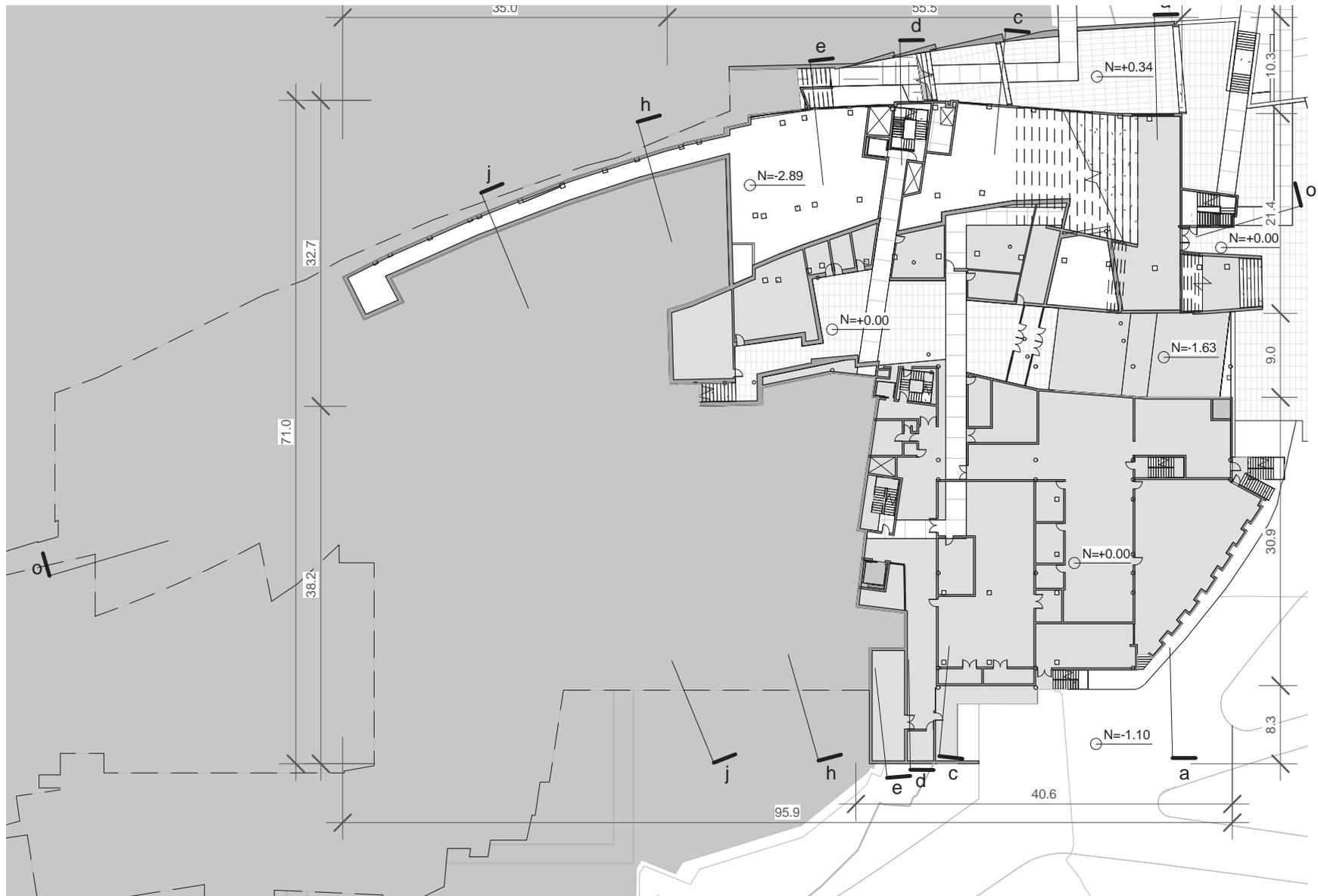
1. La premisa: “la forma sigue a la función”, es negada en el proyecto en cuanto la función se adapta a las relaciones sintácticas de la geometría que se prefigura. El programa y los sistemas materiales se acomodan al volumen, condición que varía con respecto a la primera etapa donde no se prestó atención a las relaciones de uso.
2. El carácter de incertidumbre convierte a la edificación en indecible, pues plantea las cuestiones: qué define qué, el por qué y para qué, invitando al espectador a descubrirlo por sí mismo.
3. Es una edificación que cuestiona a la forma como objetivo primario en la arquitectura, proponiendo una alternativa en base a la figura o apariencia como generadora de la envolvente.

El hablar del Centro Aronoff para Diseño y Arte es referirse a la invitación de recorrer sus pasillos que se prestan como elementos didácticos para explorarlo y descubrirlo con cada paso, recordando a una cueva, que al entrar y profundizarse en ella se verá en cada grieta –intersticio– una nueva posibilidad de ruta u ocupación.

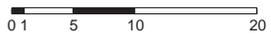


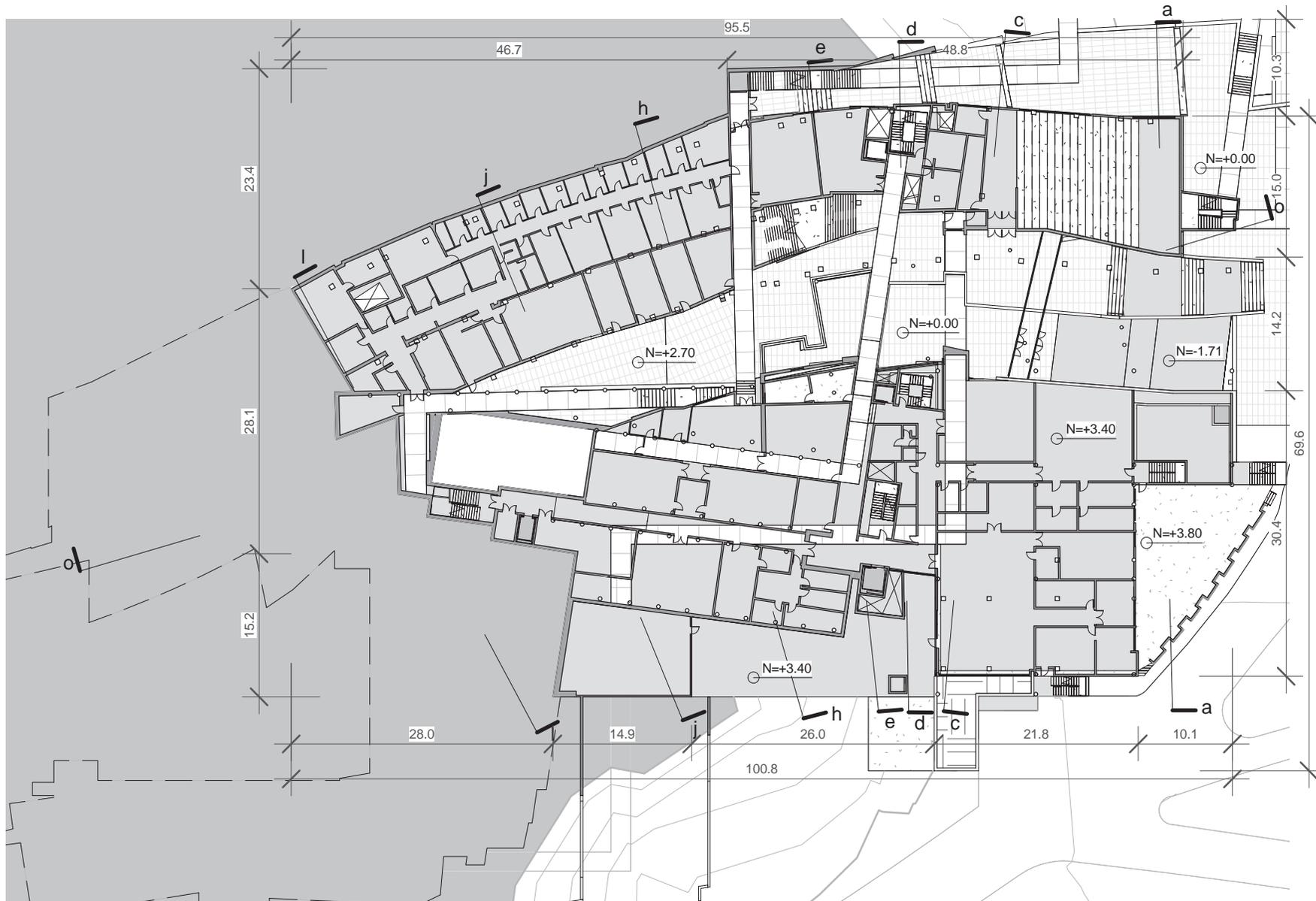
51. Emplazamiento y planta de cubiertas, reconocimiento de las edificaciones existentes: Alms (azul), DAAP (rojo) y Wolfson (violeta).



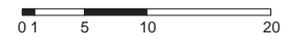


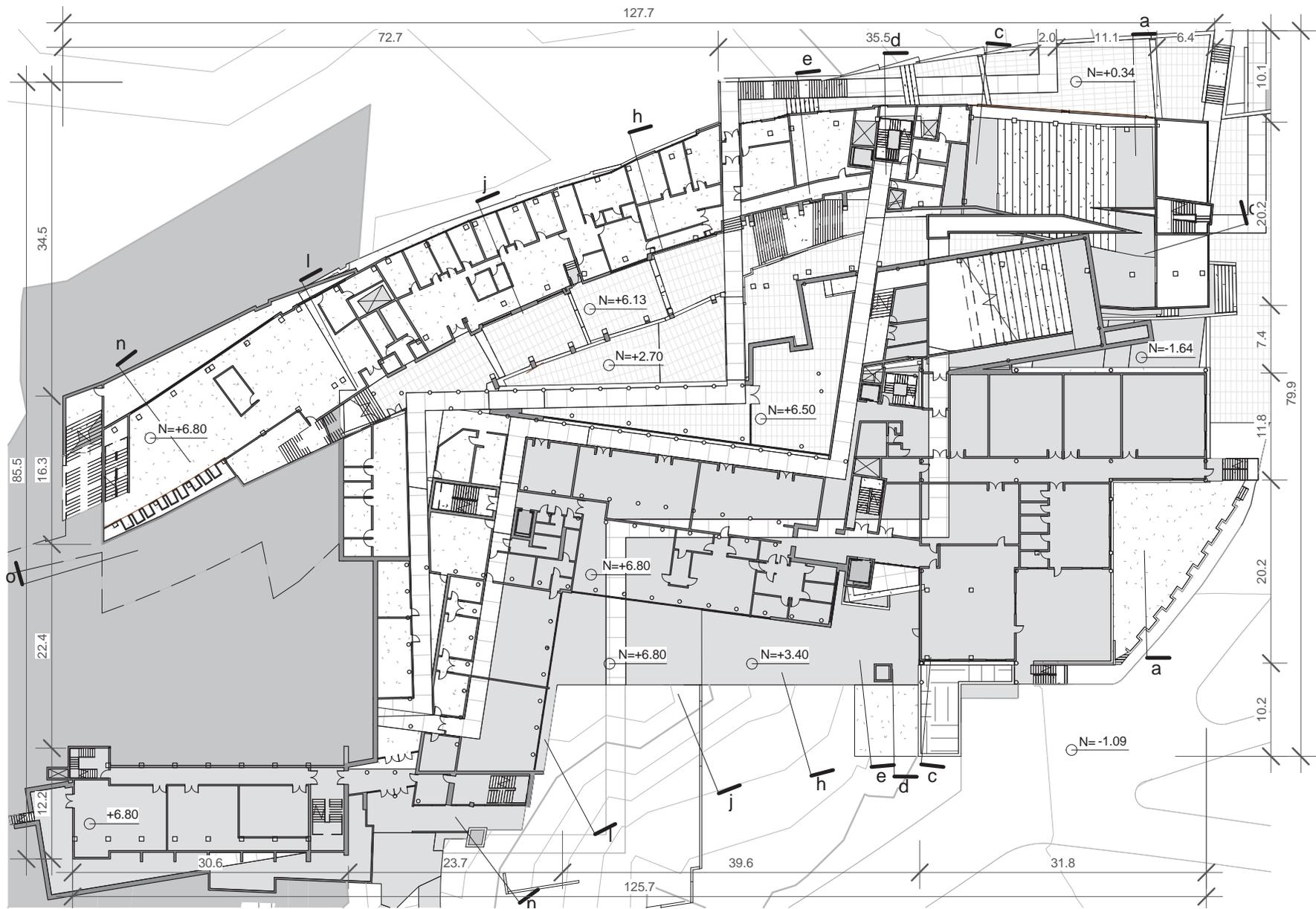
52. Planta baja.





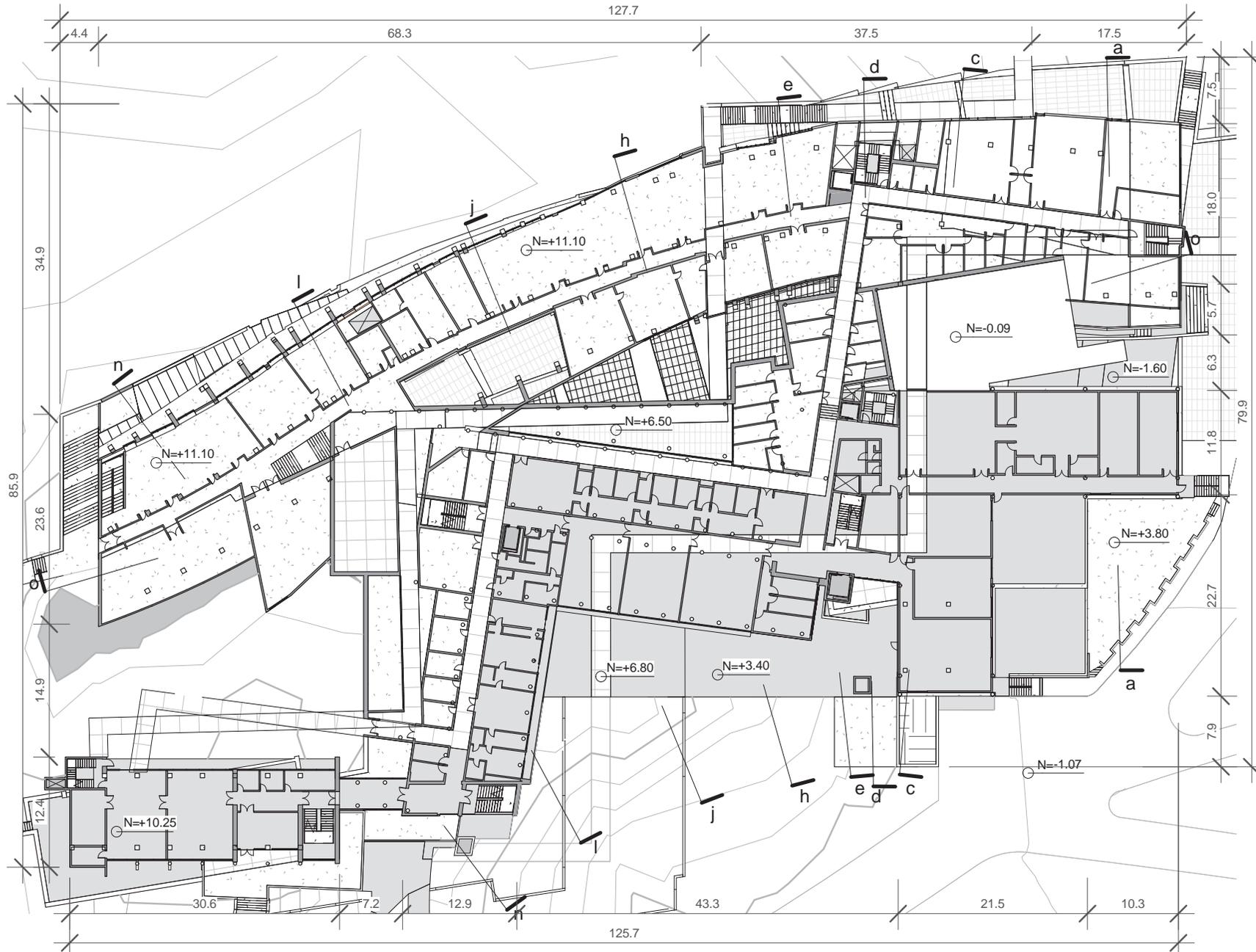
53. Primera planta alta.



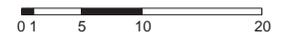


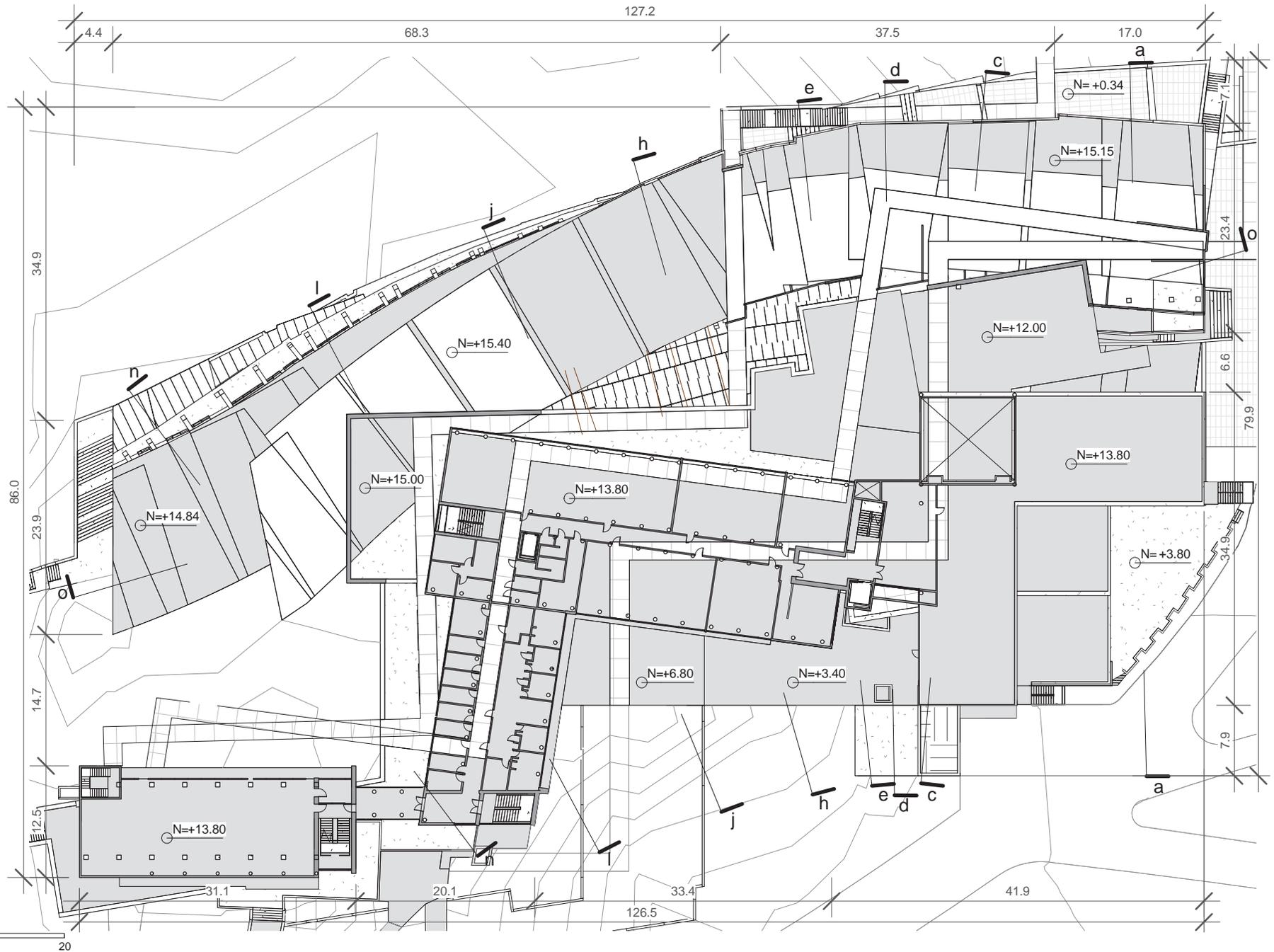
54. Segunda planta alta.



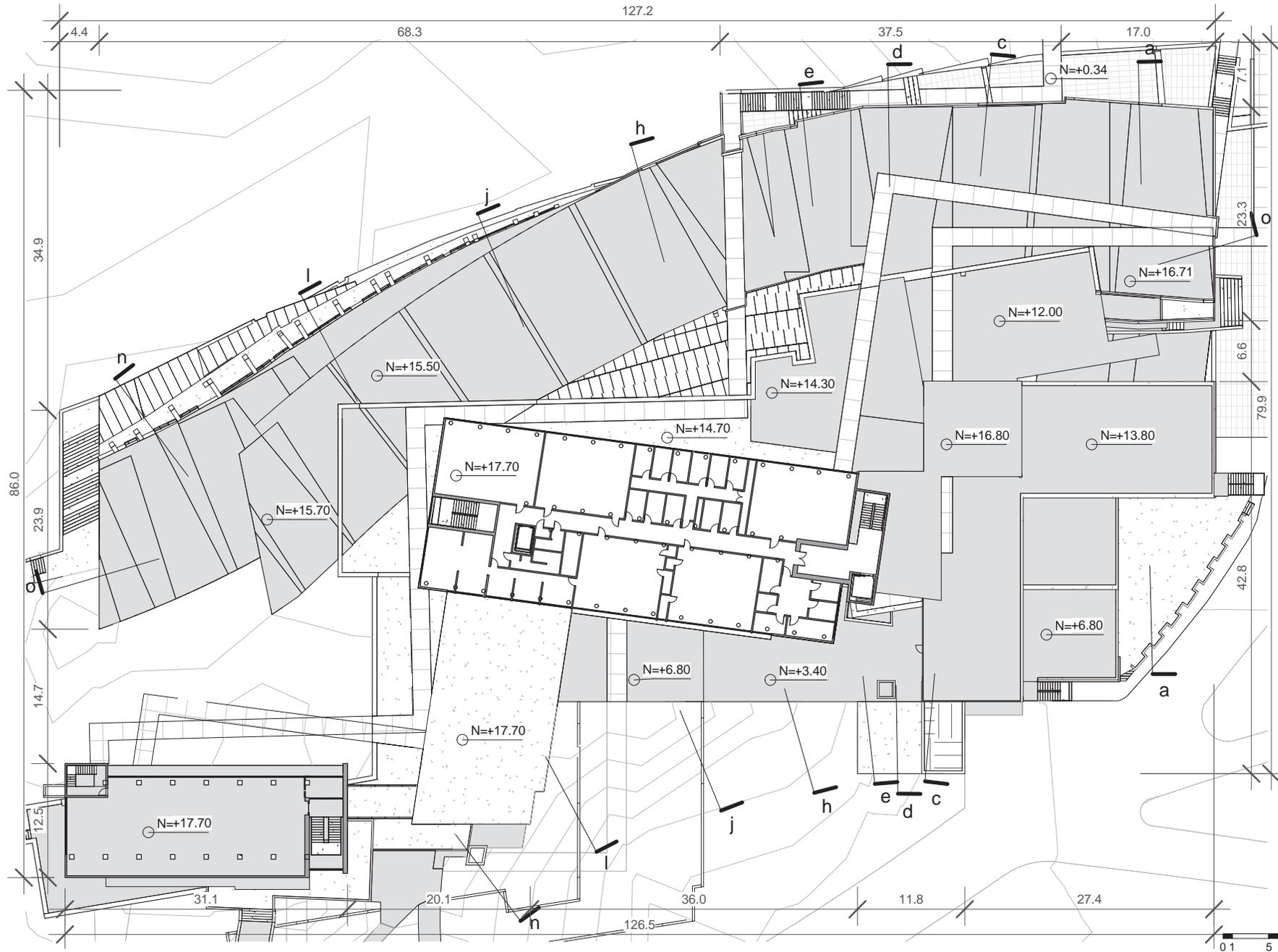


55. Tercera planta alta.





56. Cuarta planta alta.

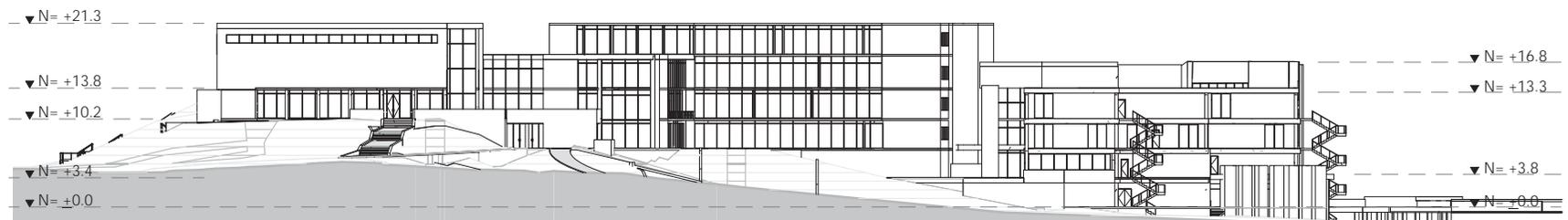


57. Quinta planta alta.

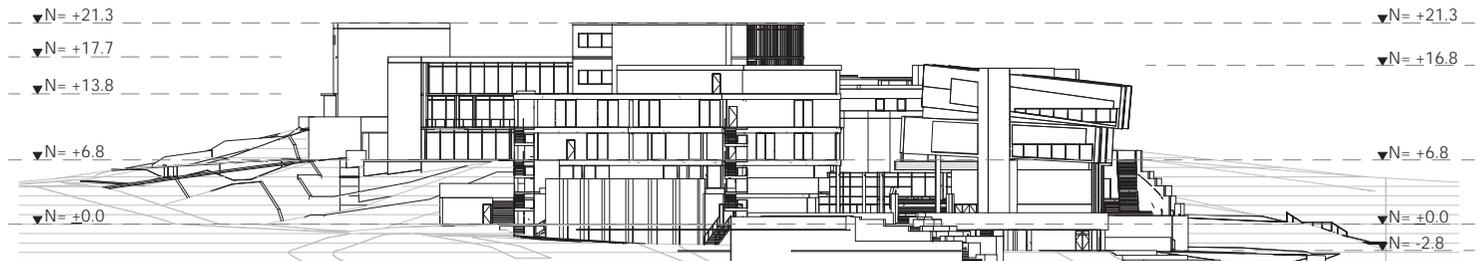




58



59



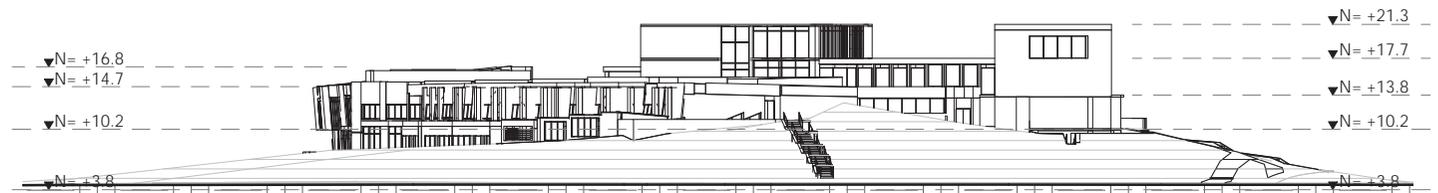
58. Elevación norte.

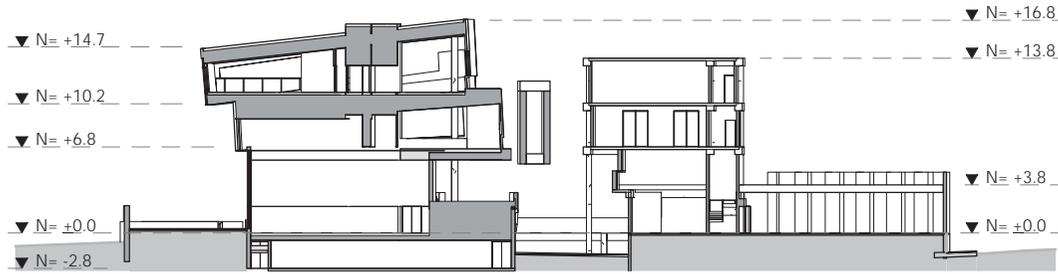
59. Elevación sur.

60. Elevación este.

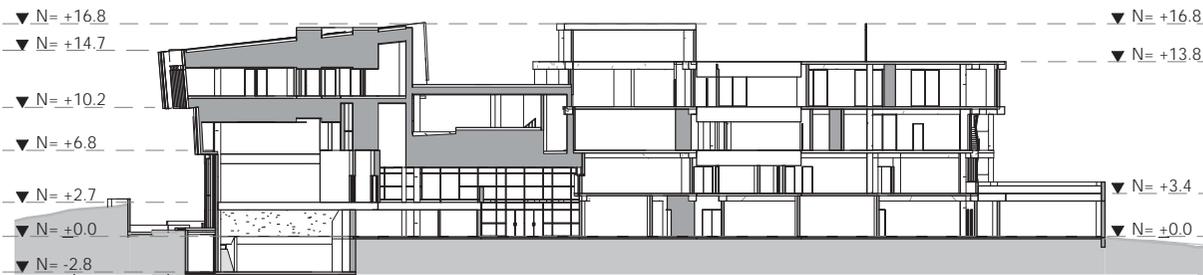
61. Elevación oeste.

61

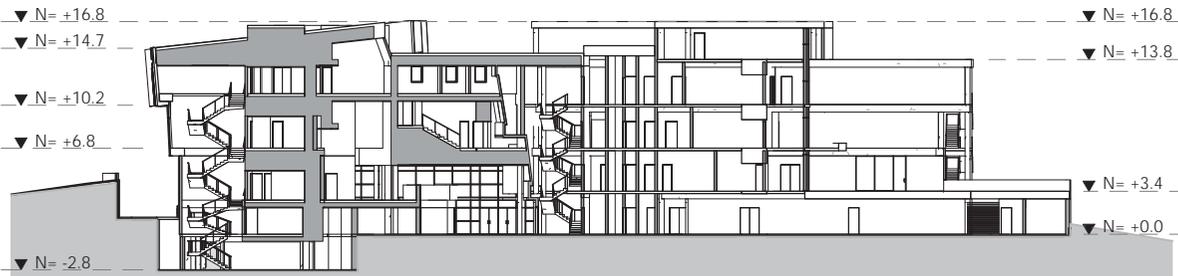




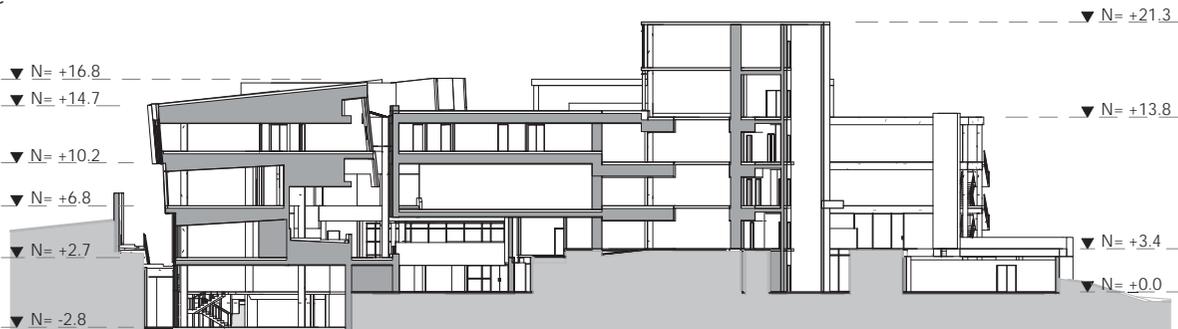
62



63



64



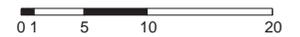
65

62. Corte a-a.

63. Corte c-c.

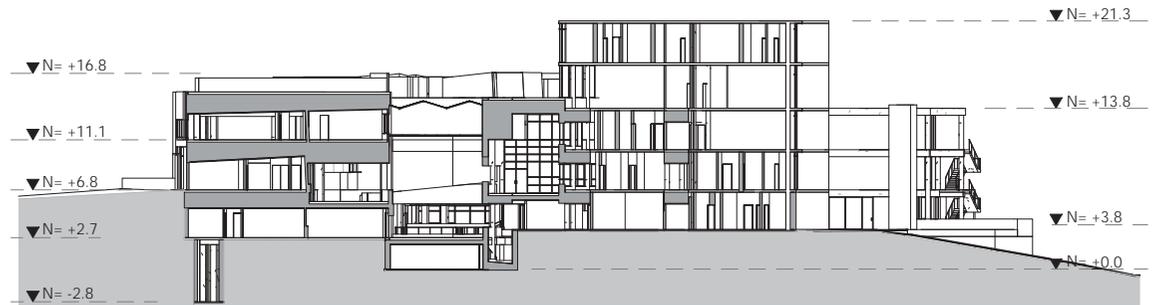
64. Corte d-d.

65. Corte e-e.

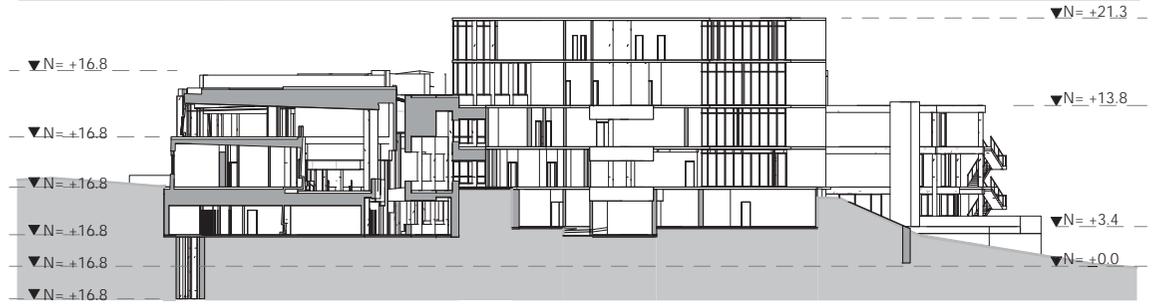




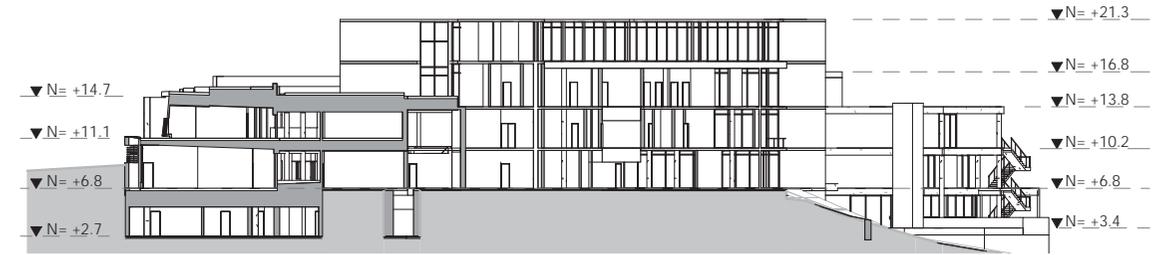
66



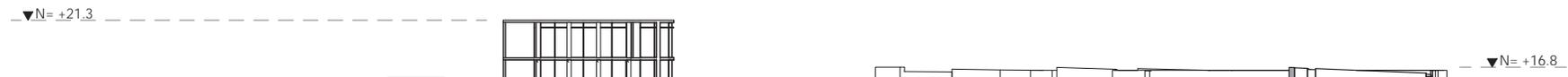
67



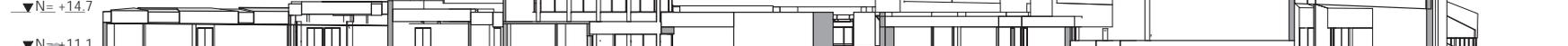
68



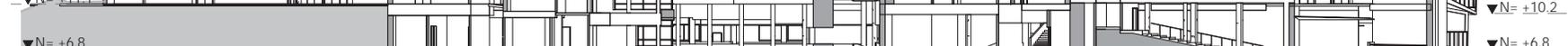
66. Corte h-h



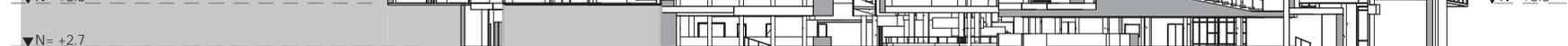
67. Corte j-j.



68. Corte l-l

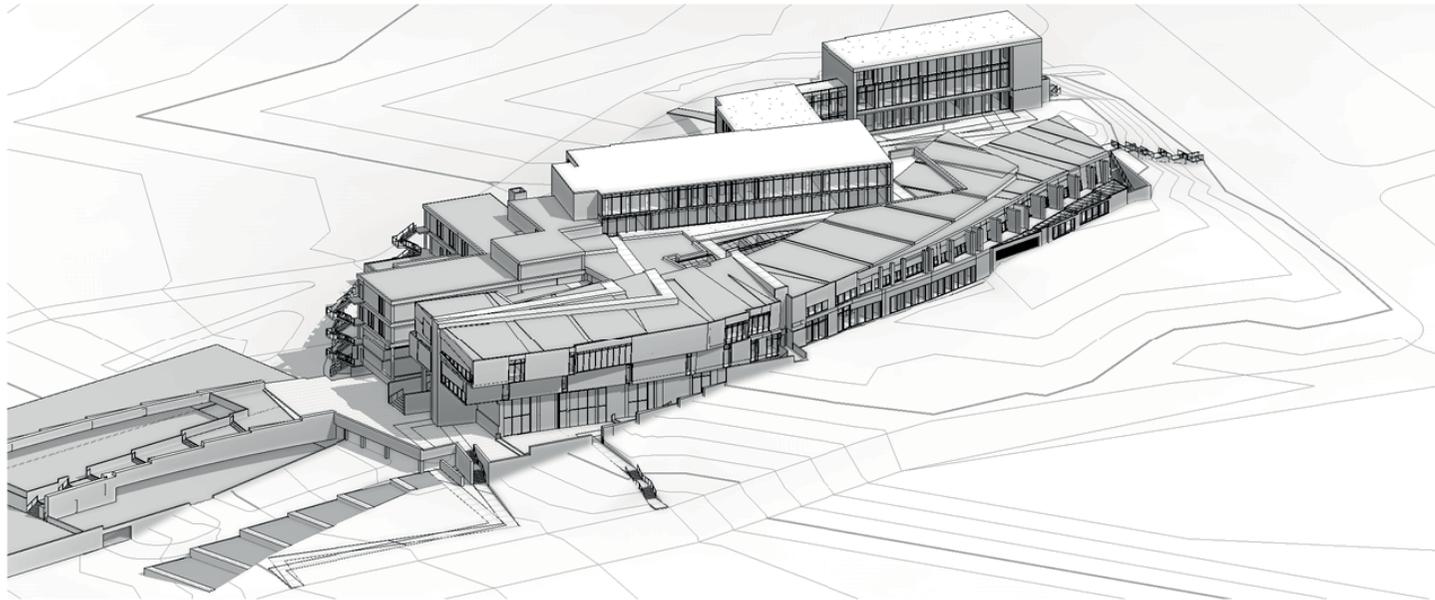


69. Corte o-o.

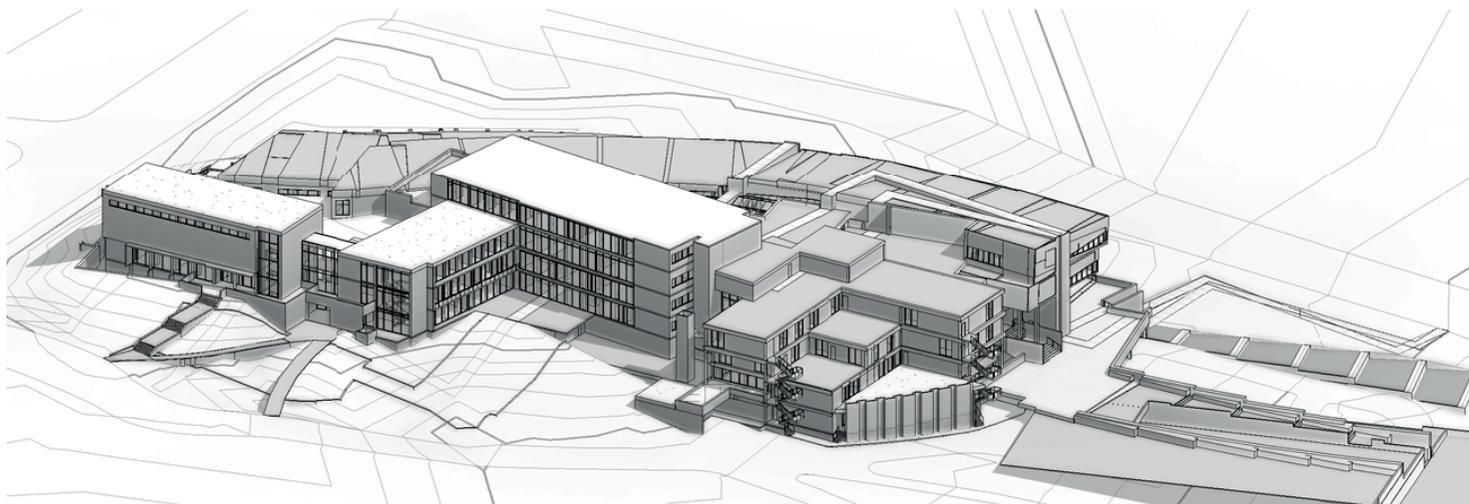


69





70



70. Axonometría
noreste

71. Axonometría
sureste

71



72. Perspectiva del
atrio interior

73. Perspectiva
interior del acceso
de planta baja
a primera planta
alta

72



73



74. Eisenman, P.
Memorial a los
Judíos Caídos de
Europa. Berlín,
Alemania.
1998-2005.



Memorial a los Judíos Caídos de Europa (1998-2005). De lo manual a lo maquínico.

El Memorial a los Judíos Caídos de Europa, ubicado en Berlín, construido entre 1998 y 2005. Se diseñó con la finalidad de recordar el horror que representó el Holocausto. Constituido por 2711 bloques de concreto de 0.95x2.37m, cuyas alturas alcanzan los 4m, implantados en un campo de 19000m². Los cuales se encuentran separados por una distancia igual a su ancho; es decir, 95 cm (Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, 2015).

Esta obra resultó de un largo proceso; debido a su complejidad pues estaba en discusión qué debía memorar. En el discurso anunciado para el concurso del memorial se muestra un interés distinto de abordarlo, según la escritora y diseñadora Sarah Gelbard, su presentación tenía rasgos filosóficos deconstructivistas, describiéndolo:

El poder artístico contemporáneo simbolizaría el vínculo del dolor, los golpes y el respeto con la vergüenza y la culpa. El conocimiento de esto hará crecer la libertad, la igualdad y tolerancia también la convivencia futura en paz (citado en Gelbard, 2007, pág. 8) [traducción propia].

El discurso hacía alusión a esta relación de presencia/ausencia de la filosofía derridiana. El “dolor y los golpes” representan el hecho histórico del holocausto entendiéndolo como un suceso pasado, ausente. Mientras que el sentimiento de “respeto”, con la “vergüenza y la culpa” implícitas, se manifiesta en el presente, aludiendo a la presencia.

Para ejecutar el memorial se llevó a cabo dos concursos, el primero en 1994 en el que participaron más de 500 propuestas. A pesar de que sobresalieron dos proyectos, no fueron tomados en cuenta por distintos motivos por lo que se hizo una nueva convocatoria. La segunda fue realizada en 1995, invitando a 25 participantes, favoreciendo la propuesta de Peter Eisenman y Richard Serra. Más tarde, Serra se retiró del proyecto; debido a, que no estuvo de acuerdo con los cambios que el gobierno alemán solicitó (Barris, 2008, pág. 7).

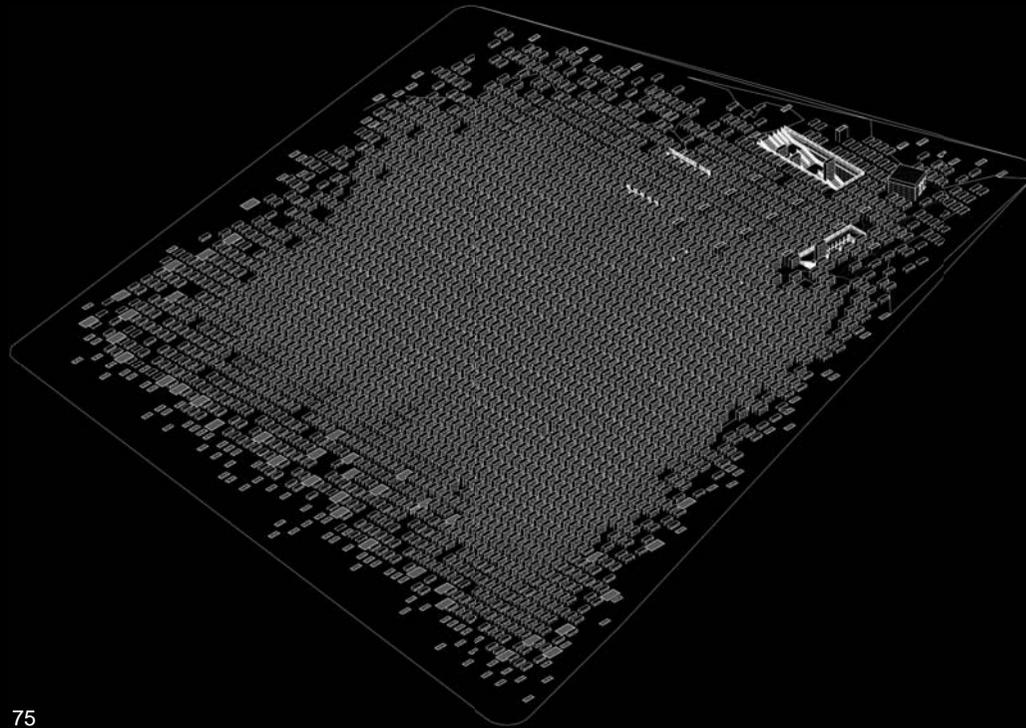
Para el planteamiento del proyecto, es imprescindible reconocer que un memorial se ejecuta con el propósito de recordar un hecho del pasado para que permanezca en la memoria colectiva de una cultura, función metafórica. Por lo general estas obras eran narrativas que evocaban la memoria contando el pasado en sus hechos y personajes. Un proyecto como éste no tiene necesidades convencionales de ocupación, lo que no le da una funcionalidad práctica al sujeto, que no busca permanecer en él, sino únicamente recorrerlo.

Eisenman se apoyó en los conceptos del crítico y ensayista Marcel Proust's (1871-1922), quien distingue dos clases de memoria: la nostálgica o sentimental y la viviente. La primera nos remite mediante un relato a la historia, mientras que la segunda basada en el pasado busca crear una experiencia en el presente (Barris, 2008, pág. 8). Eisenman presenta el proyecto en estas palabras:

La dimensión y escala del horror del Holocausto es tal que cualquier intento para representarlo por el medio tradicional es inevitablemente inadecuado [...] Nuestro memorial intenta presentar una nueva idea de memoria distinta de la nostalgia [...] solo podemos conocer el pasado, a través de esta manifestación en el presente (Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, 2015)[traducción propia].

El cambio de memoria es la base –como se ha visto– de este proyecto; debido a que el recuerdo del Holocausto se lo trata como un trauma. Este se caracteriza por su “negación –según Gelbard (2007, pág. 4) [traducción propia]– a ser integrado; es decir, situado temporalmente o espacialmente, en la memoria normal del sujeto, este no puede ser recordado”. Idea apoyada en la descripción de la experiencia traumática de Ruth Leys, quien dice:

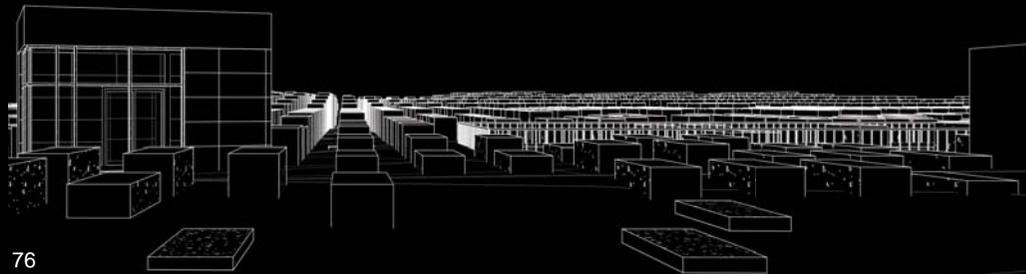
El evento traumático no puede ser recordado, ciertamente porque este “revive” en la relación transferencial no en la forma de recuerdo de un evento pasado sino de una identificación hipnótica con otra en el presente –en la atemporalidad de la inconsistencia– caracterizada por una profunda amnesia



75. Axonometría
aerea del proyecto
construido.

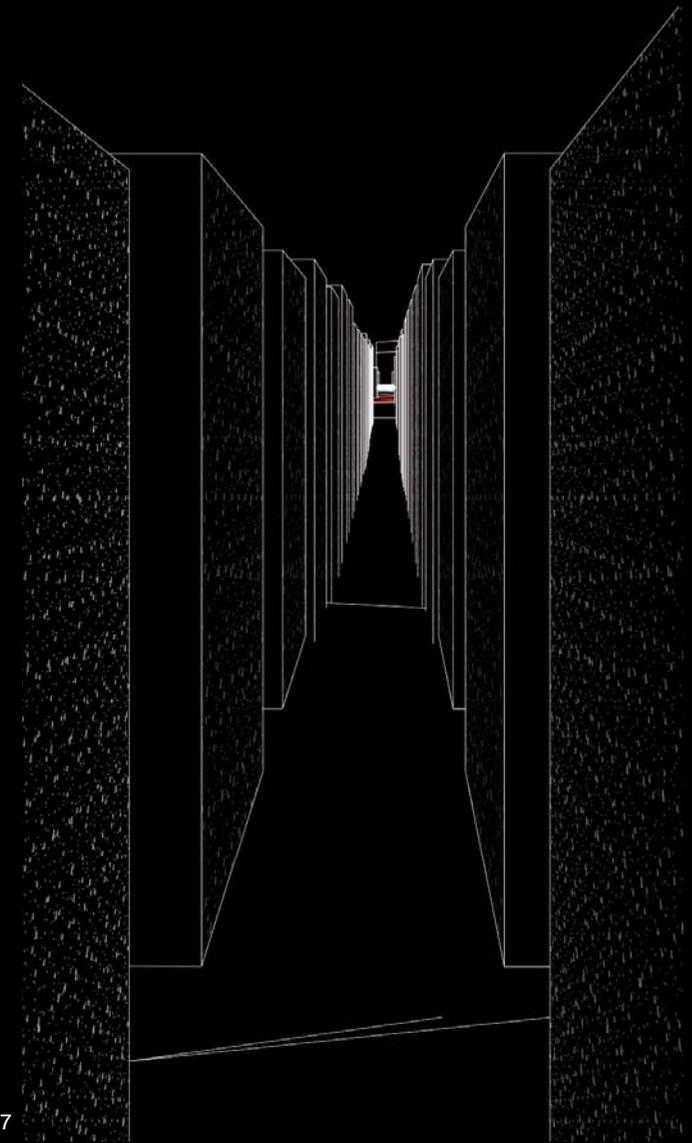
75

76. Perspectiva
perimetral
del proyecto
construido.



76

77. Perspectiva
interior del proyecto
construido.



77



o ausencia de sí mismo (citado en Gelbard, 2007, pág. 4) [traducción propia].

Entendiendo al trauma como una asociación inconsciente de un hecho pasado que está reprimido o ausente, revivido ante un hecho u objeto actual que lo relaciona con la memoria viviente. Este vínculo da la pauta para un proyecto que trata la ausencia como signo del trauma promoviendo la experiencia de respeto en el presente.

Esta condición presenta la interrogante ¿cómo presentar la ausencia mediante un objeto físico como la arquitectura? Para lograr esto se apoya en la teoría derridiana¹⁶ de opuestos binarios, donde la dualidad de Saussure muestra una disimetría que habla de una falsa unidad regida por el exceso.

El arquitecto Mark Wigley (1956) lo expresa:

La sustitución de signos por la ausencia de objetos compensa su ausencia por la representación de presencia (citado en Gelbard, 2007, pág. 9) [traducción propia].

En el memorial lo que se trató de hacer es la saturación de la presencia para resaltar la ausencia: con la repetición del bloque (fig.75), que sobreestructura el espacio (fig. 77 y 78), se consigue realzar el vacío generado entre los elementos. De esta manera se consigue desviar la atención del bloque a la idea que lo constituye, situación similar a lo que ocurre en la obra de Warhol, *Latas de sopa Campbell*¹⁷, a la que se refiere:

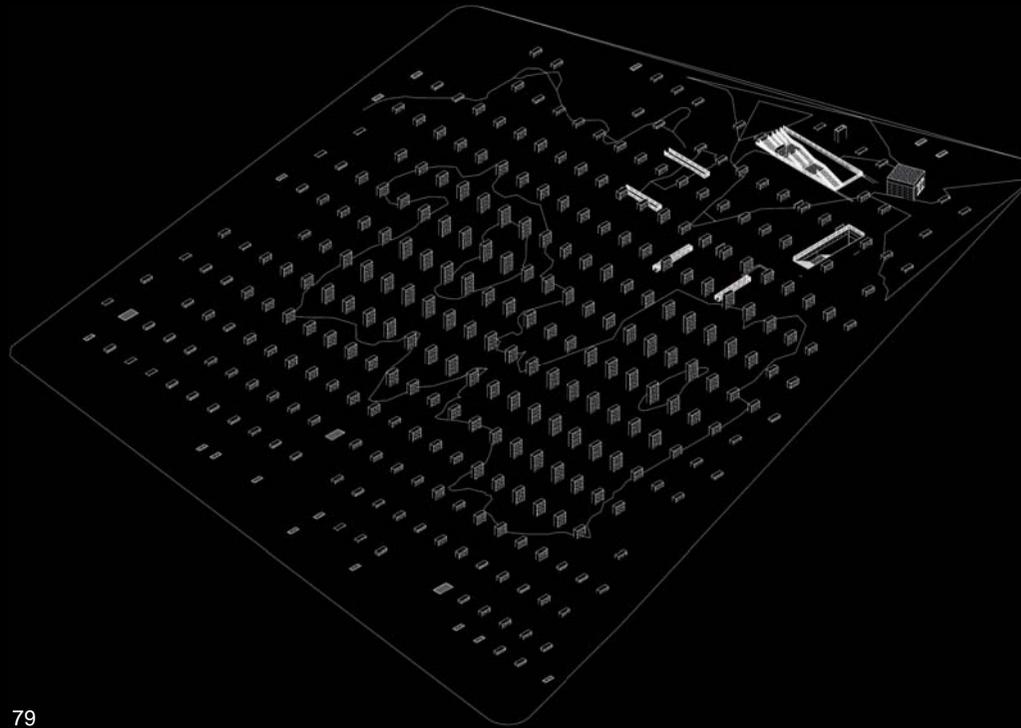
Si tomas una lata de sopa Campbell y la repites cincuenta veces, no estás interesado en la imagen retinal. De acuerdo con Marcel Duchamp, lo que te interesa es el concepto que quiere poner cincuenta latas de sopa Campbell en un lienzo (Constable, 1964).

16 Revisar capítulo 1 Estética, interpretación y entendimiento, pág. 36.

17 Revítese la obra *Latas de sopa Campbell* de Warhol en el capítulo 1 en Arte, representación y objeto en la pág. 46.



78. Vista interior.

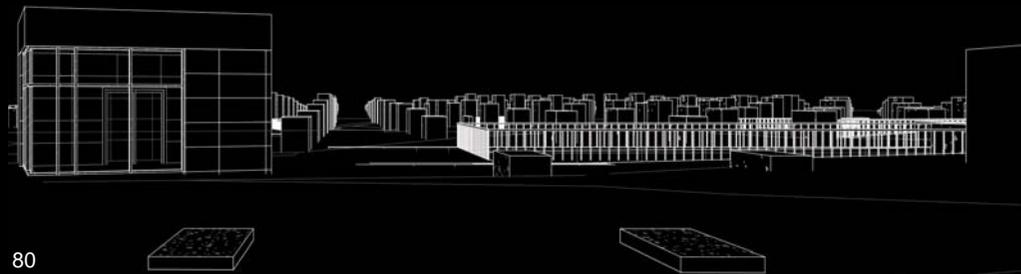


79. Simulación en axonometría del memorial donde se reduce el número de bloques que lo conforman.

80. Perspectiva perimetral del ejercicio de simulación donde se reduce el número de bloques que lo conforman.

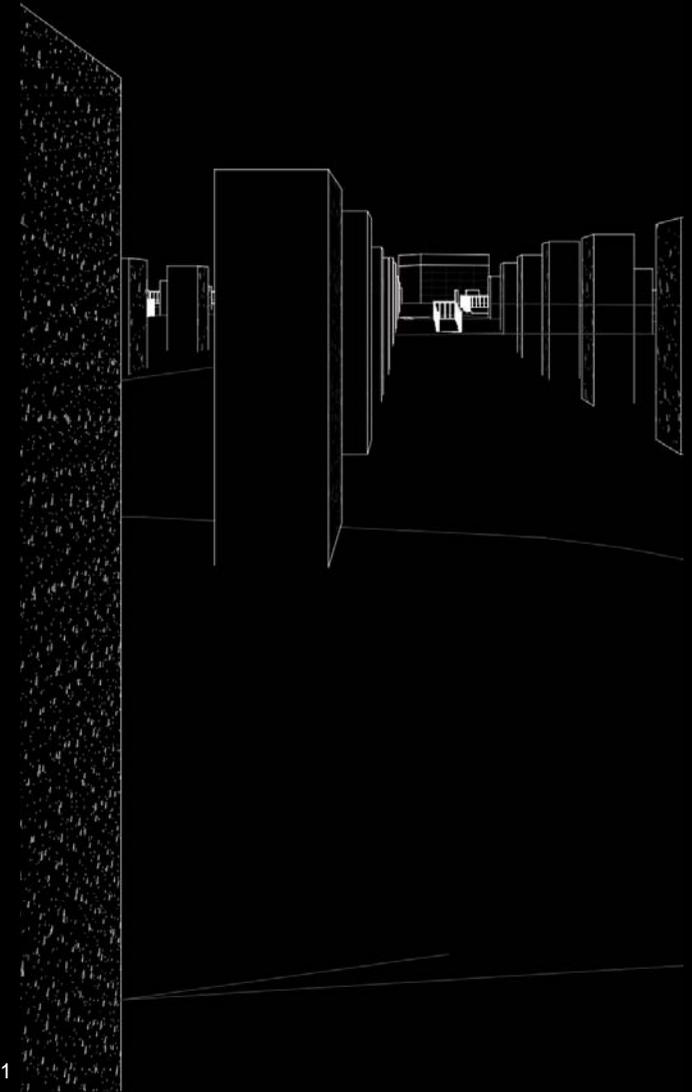
79

81. Perspectiva interior de la simulación donde se reduce el número de bloques que lo conforman.



80

81





Por tanto, el área libre obtenida se encuentra sofocada por el sistema presente, obligando al espectador a transitarlo individualmente y desviar su atención del objeto al espacio virtual de la experiencia. Esta característica genera la crítica conceptual a los principios vitruvianos de la arquitectura al negar la utilidad (utilitas) y la firmeza (firmitas). El primero queda anulado al ser un espacio que no suscita habitabilidad, mientras que el segundo se pierde en su composición excesivamente estructural que aparenta ser maciza y sobredimensionada contrastando con su realidad no estructural (Gelbard, 2007, pág. 9). Corroborando a la represión del espacio entre los bloques, que apoyada por la frialdad del material, logra la sensación de soledad que provoque la experiencia de choque –trauma– de la sociedad judía sometida (Barris, 2008, pág. 9). Para este proyecto se demuestra que la opción de la repetición del bloque es válida, caso contrario –como se muestra en el simulacro (fig. 79)– la atención se fijaría en el elemento y la experiencia buscada no sería posible.

En este sentido el memorial se convierte en un ejemplar de la arquitectura de trauma, porque expresa la omnipresencia del conflicto interno entre lo que es y lo que debe significar para crear un mecanismo de reflexión (Wigley, 1993, pág. 209).

El memorial –según el arquitecto Roberto Fernández– es un ejemplo de la influencia del minimalismo, donde se consigue la experiencia deseada mediante el uso del bloque de hormigón como medio autónomo en su claridad estructural, medios y simplicidad. De esta manera, lo relaciona con las obras de Donald Judd¹⁸ (Fernandez, 2013, pág. 379) que mostrándose como específicas convergen en lo que Eisenman reconoce –según Gelbard– como un “lugar sin significado¹⁹”. Como significante, por sí solo, no presenta significado, argumentando que se debe a “la falta de significado de forma” (Gelbard, 2007, pág. 9). Sin embargo, el memorial se presta para diferentes lecturas; es decir, no es lo mismo verlo desde el

18 Revisar obra de Donald Judd en el Capítulo 1 en Arte, Representación y Objeto, pág.41.

19 Entendido de la dualidad significado y significante de Saussure. Véase el Capítulo 1 en Estética, interpretación y comunicación en la pág. 32.



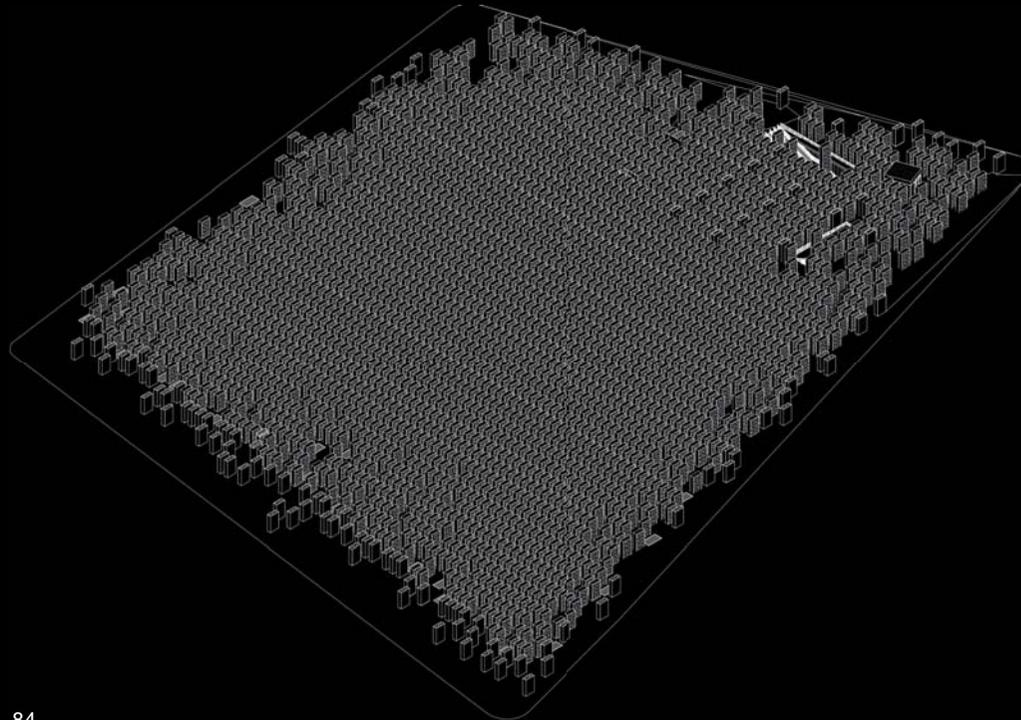
82



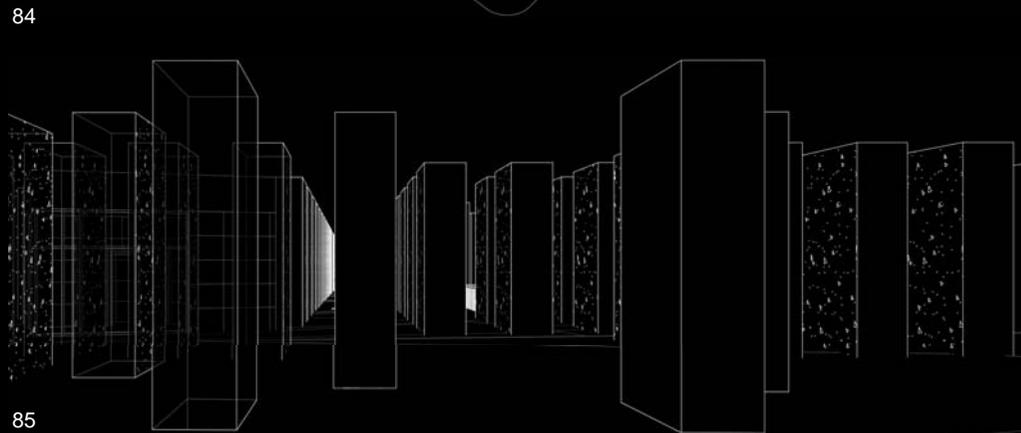
83

82. Vista
perimetral.

83. Imagen de un
camposanto donde
se han acumulado
lápidas.

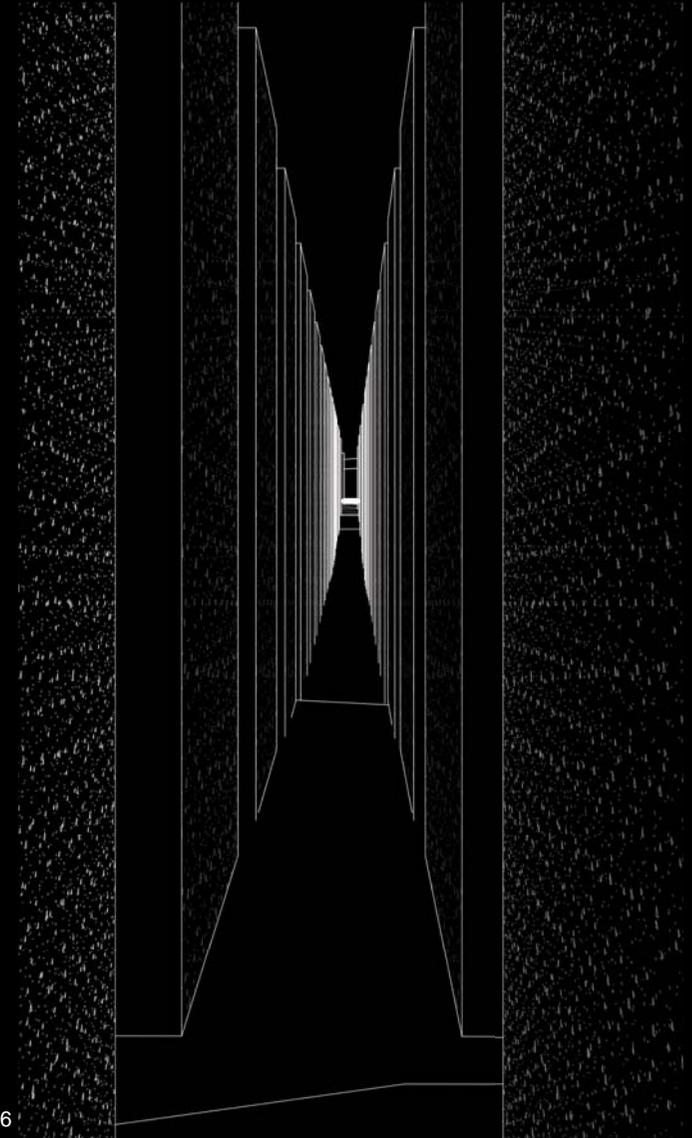


84. Simulación del memorial que mantiene nivelada la altura de los bloques.



85. Perspectiva perimetral de la simulación donde se nivela la altura de los bloques.

85



86. Perspectiva interior de la simulación donde se nivela la altura de los bloques.

86



perímetro como durante el recorrido por los caminos generados entre los bloques. Condición que variaría si los bloques alcanzaran un mismo nivel, como se muestra en el simulacro de la fig. 84, creando una masa regular que generaría perspectivas uniformes.

Wigley lo plantea como una obra que no sigue una misma línea de análisis dentro de los parámetros tradicionales de la arquitectura y filosofía. En otras palabras toman en cuenta otras condiciones que habitualmente estaban veladas dentro de la arquitectura del Movimiento Moderno (Gelbard, 2007, pág. 6). Desprendiéndose de la representación, de la construcción material y del contexto de lugar lo que en una lectura conceptual²⁰, Eisenman denomina lectura en detalle.

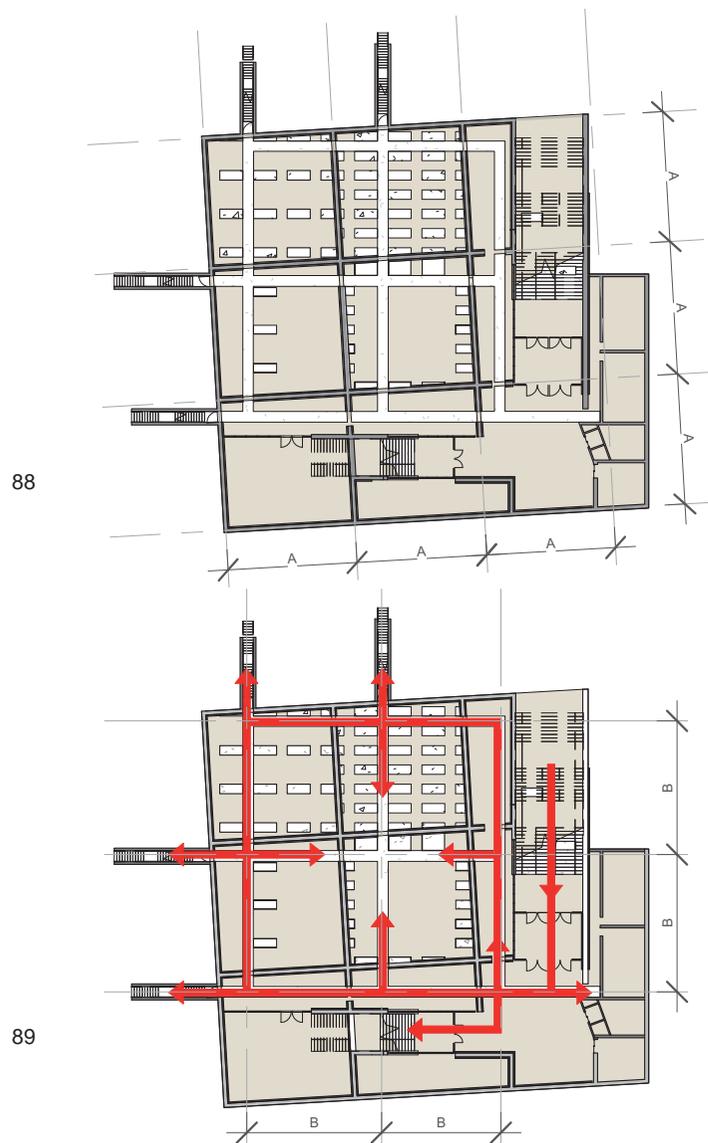
La lectura conceptual del memorial, figura un cementerio (fig. 82), cuya distancia entre las lápidas, representadas por los bloques, dan lugar a la proporción lleno/vacío de los espacios fúnebres creada por la “acumulación opresiva de prismas” (fig.83) (Fernández, 2013, pág. 379). Estos elementos conforman una malla ortogonal que se sobrepone al mapa topográfico de Berlín. La sobreposición de éstos es apreciable al observador cuando se ubica sobre uno de los bloques más bajos y próximos al perímetro (fig. 87) o en su defecto por una foto aérea. Además esta característica determinó la altura de los componentes de hormigón que se contraponen a la ondulación del piso. Cualidad que con el movimiento del espectador a través de la plaza pareciera anular la regularidad de la retícula que los produjo; puesto que, el espacio se ve deformado y extraño por la diferencia de escalas de alturas entre cada elemento y el suelo (Barris, 2008, pág. 8) –caso opuesto de lo que ocurriría en el simulacro de la fig. 84. Esta característica que individualiza a cada bloque pareciera ser –lo que Deleuze describe– la repetición diferenciada²¹ que los aleja del original. La cual se rectifica con las variadas vistas del entorno que están enmarcadas y obstruidas



87. Relación inversa de la topografía y las alturas de los bloques de hormigón.

²⁰ Revisar capítulo 2 en Visión, pág. 55.

²¹ Revisar capítulo 1 Estética, interpretación y entendimiento, pág. 35.



88. Planta de subsuelo. Diagrama de nueve cuadros.

89. Planta de subsuelo. Cuadrícula bipartita y esquema de circulación.

por las mismas unidades. En otras palabras en el memorial se reconoce el estratagema²² que Eisenman; puesto que, el proceso que genera el proyecto está bajo el marco de lo formal y conceptual.

En un principio no estaba contemplado que el memorial cuente con instalaciones de información y exposición. Ante el pedido de las autoridades, Eisenman planteó en el subsuelo el centro de información, cuyo diseño interior estuvo apoyado por Dagma von Wilchen. Para el crítico Hanno Rauterberg (1967) el memorial “sin la exhibición explicativa, lo inexplicable por encima del suelo sería poco más que un campo de misterio”(Barris, 2008, pág. 10) [traducción propia]. Por lo tanto el nivel superior –plaza– y el subsuelo dependen entre sí. No basta con las sensaciones de desolación y abandono que se provoca en el espectador al atravesar la plaza, es necesario darle valor y conocimiento a lo que se siente. Pero la historiadora Roann Barris comenta esta situación como una incoherencia del proyecto, pues la intención de Eisenman se basa en la memoria viviente, y al proveerlo de salas que evocan una memoria nostálgica, esta intención pierde sentido (Barris, 2008, pág. 10).

La planta de subsuelo se desarrolla a partir de una malla de nueve cuadrados (fig. 88), la cual no está alineada con respecto al mapa o los bloques de la plaza. Esta característica es evidente al observar la desalineación entre los muros y la ortogonalidad del diseño del cielo raso; que registra la disposición de los bloques, además de representar la topografía del terreno.

Para acceder a las salas es necesario atravesar los pasillos paralelos a las escaleras de acceso. Estos están llenos de datos, tanto en el vestíbulo de entrada y el portal de información de los sitios europeos de la memoria. Las escaleras y la circulación interior se alinean con la retícula de la plaza, manteniendo (excepto las escaleras principales) la misma sección que la existente entre los bloques de la planta superior. El recorrido principal que conecta las

²² Revisar capítulo 2 en Eisenman desplegado (de lo manual a lo maquínico) en pág. 77.



instalaciones, marcado en el piso, genera una cuadrícula bipartita (fig. 89) que se sobrepone a la de nueve cuadros la cual define los espacios, particularmente las cuatro salas de exhibición. Estas últimos demuestran estar acorde a la idea deconstructivista de la arquitectura como metáfora, determinando una manera textual de apreciar estos espacios, que podría ser:

En la primera sala de las dimensiones (fig. 90), se puede tener conocimiento de la magnitud del daño que causó el Holocausto, ilustrado en las placas iluminadas de vidrio que se encuentran en el piso. Éstas se presentan como proyecciones de los bloques de la plaza, exponiendo un registro documental como evidencia oficial de la masacre ocurrida (Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, 2015).

En la sala de las familias (fig.91) –la segunda– pareciera que quince bloques de la plaza han atravesado el entresuelo para asentarse en la estancia, quedando suspendidos a una altura de 70cm. Cada unidad cuenta la transición de quince familias judío europeas antes, durante y después de la persecución que destruyó la cultura judía (Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, 2015).

En la sala de los nombres (fig. 92) –la tercera– tiene el motivo de recordar a aquellas víctimas del holocausto desaparecidas mediante la proyección esporádica de los nombres. Se puede observar como tres asientos se encuentran en un espacio dominado por el vacío.

Finalmente en la sala de los lugares (fig. 93) –la cuarta– evoca a los campos de concentración y exterminación, espacios de fusilamientos masivos, etc. Los bloques que emergen de las paredes donde se proyecta la información de estos sitios.

Además de estas salas el memorial cuenta con algunos otros espacios como la videoteca, la sala de lectura y recepción que complementan el programa de subsuelo. Las cuales ocupan a las áreas restantes del diagrama de nueve cuadros acoplándose según la disposición de las escaleras.



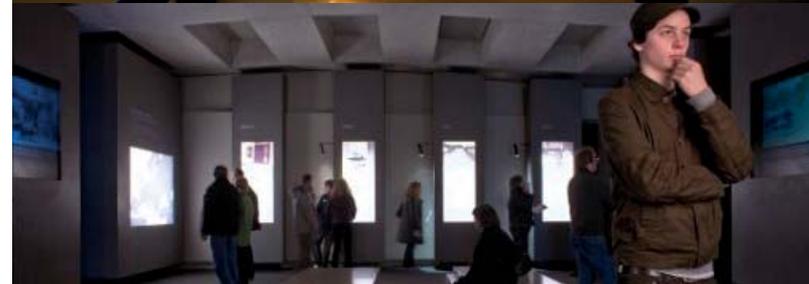
90



91



92



93

90. Sala de las dimensiones

91. Sala de las familias

92. Sala de los nombres

93. Sala de los lugares



94. Vista de escalera secundaria.

El hablar del memorial presenta una variedad de cualidades encadenadas que surgen de la denominación dada por el mismo Eisenman: “lugar sin significado”. Esta condición crea un conflicto entre la dualidad del significante y significado, presentado por el binarismo de Derrida, donde el ente se manifiesta por la condición del “estar ahí”, del ser, entrando en la relación de presencia y ausencia. Reciprocidad usada en el proyecto para resaltar la ausencia por medio de la sobre estructuración de la presencia, recalcando nuevamente la disimetría del vínculo de estas componentes. Decisión que confluye en la creación del espacio virtual como esencia del objeto arquitectónico, el cual por intención primordial genera lo que Eisenman reconoce como “aura”.

El aura en el Memorial de los Judíos Caídos de Europa es la perspectiva conceptual de la memoria viviente, es decir, la recreación de la experiencia del individuo judío en la incertidumbre de la persecución del Holocausto. Situación que al ser del pasado no se inscribe en la presencia—el “estar ahí”, presente—de la teorización de Derrida; por lo tanto, está ausente. Eisenman reconoce la relación entre la arquitectura y la presencia, denominándola “presentness” que—según él—está dominada por el aura, que al ser ausencia, ve en el presentness la posibilidad de presencia en algo más que si mismo (Eisenman, 1990). Para el caso del memorial, es usado la sobre estructura producida por el bloque de hormigón, que al ser un desequilibrio del binarismo, se refiere a su par opuesto, es decir, la ausencia y por ende al aura.

Entonces, presentness es una tercera condición en la relación de opuestos binarios, esta posición es negada completamente por Derrida, pues para él no existe un “elemento” que pueda cuantificar o definir dicha relación. Mientras, para Eisenman, este le permite la presentación en la arquitectura, condición que distingue esta práctica de la filosofía. Hace uso de ésta para tratar la ausencia como un simulacro de la intención previa, marcada en la memoria viva. Construyendo en la percepción del espectador un simulacro que origina la experiencia de soledad, angustia e incertidumbre del



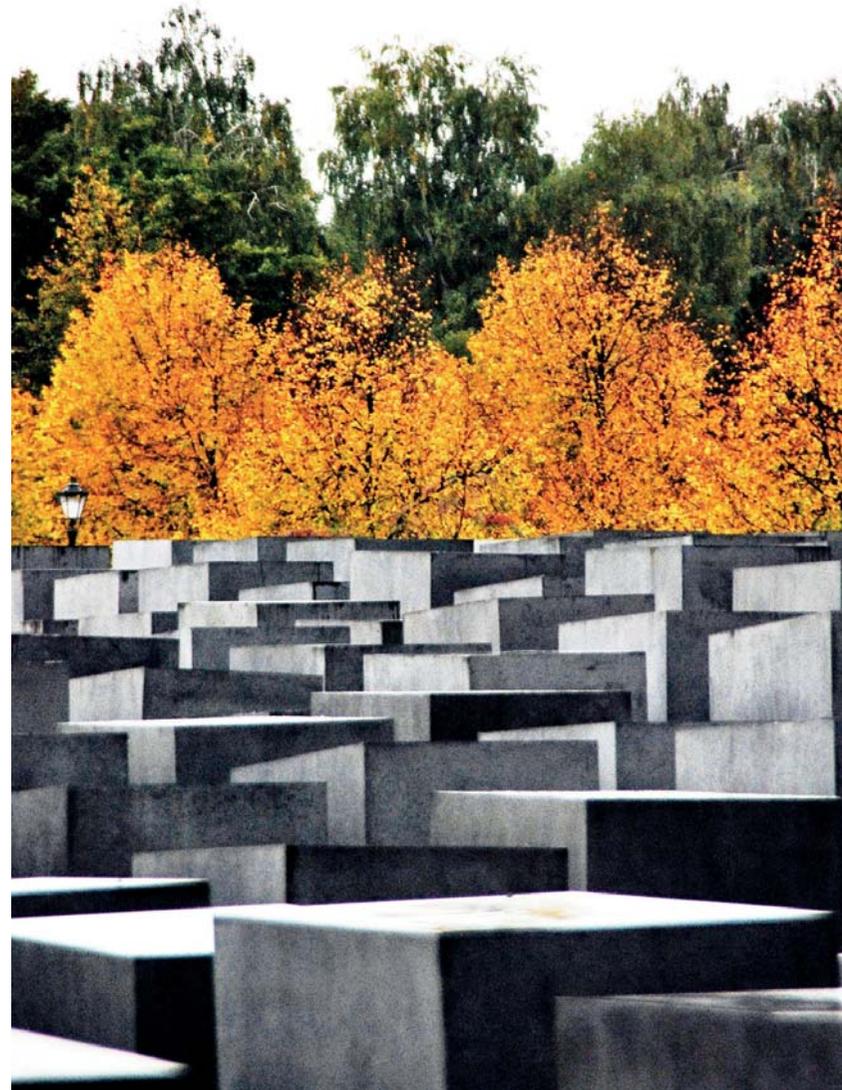
trauma. Se podría ver al memorial como la cicatriz de la analogía citada por Gelbard (2007, pág. 4) de Deleuze:

Una cicatriz es un signo no de una herida del pasado sino de “un hecho presente de haber sido herido”: podemos decir que esto es la contemplación de la herida, que contrasta todas las instancias que separamos del interior de la vivencia presente.

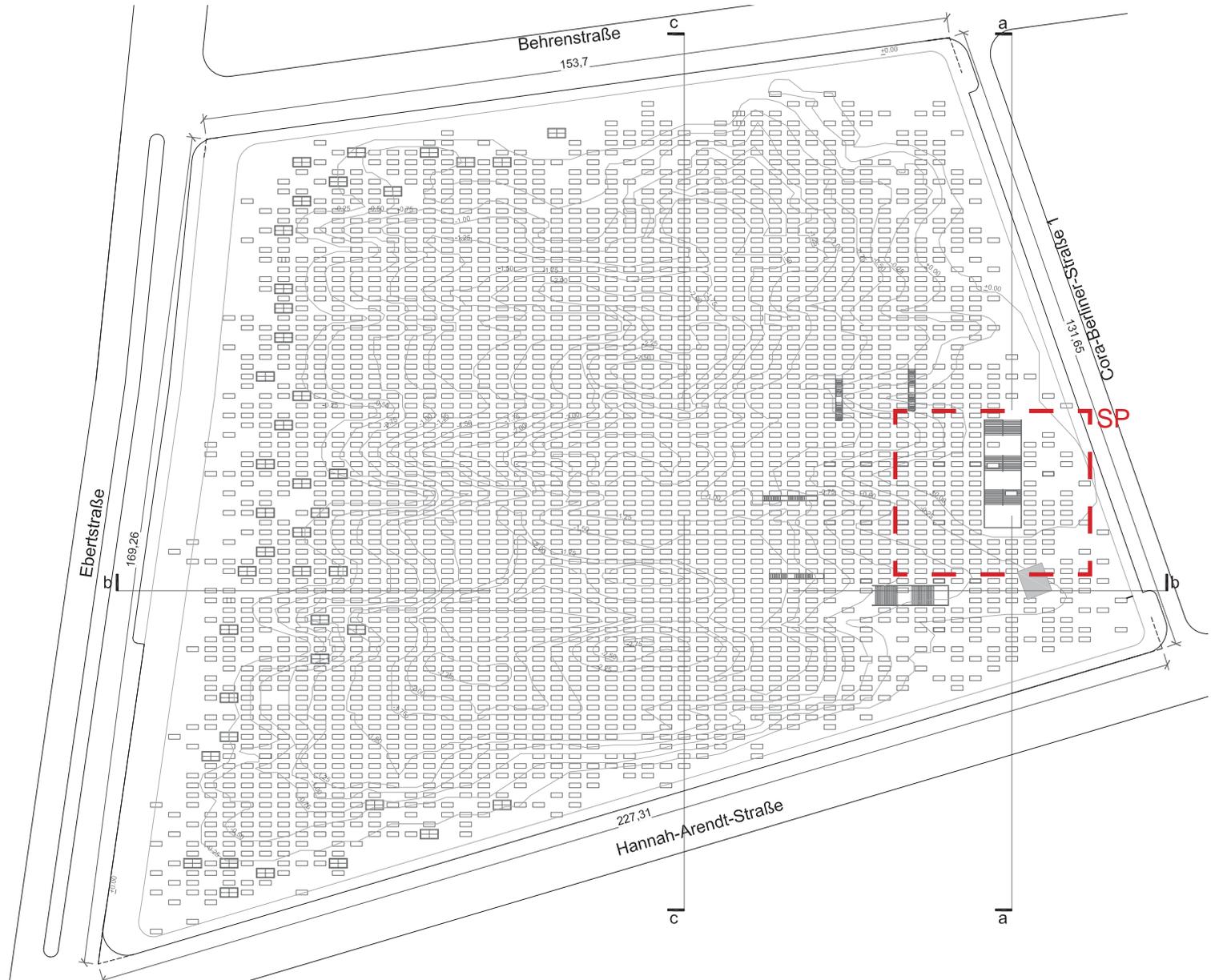
El Memorial a los Judíos Caídos de Europa se torna como un ejemplo distinto de arquitectura. Trata la intención –presente por medio de la iconografía– la que coincide con el programa, desde una visión distinta que busca alcanzar la sensibilidad del espectador. Creando en él una reflexión, no desde la semántica de la memoria nostálgica, sino desde la reencarnación de la experiencia dada por la memoria viviente. Destacando los siguientes puntos:

- 1.El espectador, por medio de la función metafórica, en su reencuentro con la emotividad del Holocausto, experimenta la indecidibilidad del espacio, que lo aísla, aturde y revive, en cierta manera, el trauma que vivieron los judíos.
- 2.Bajo las teorías filosóficas consigue la alusión de nuevas circunstancias que intervienen en la arquitectura como la ausencia que es representada por medio de la sobre estructura de los bloques, en lo que Eisenman denomina presentness.
- 3.El memorial es un ejemplo de como la arquitectura, como práctica, rompe los alcances de habitabilidad para hacer trascender la comprensión de la realidad del espectador a otros niveles como la metafísica.

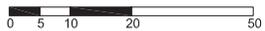
Con estas características el memorial es una obra que media entre la escultura y la arquitectura. Como el primero, los bloques por sí solos se encuentran ocupando y no conteniendo un espacio; mientras que como el segundo, por la distancia entre los mismos crean espacio.

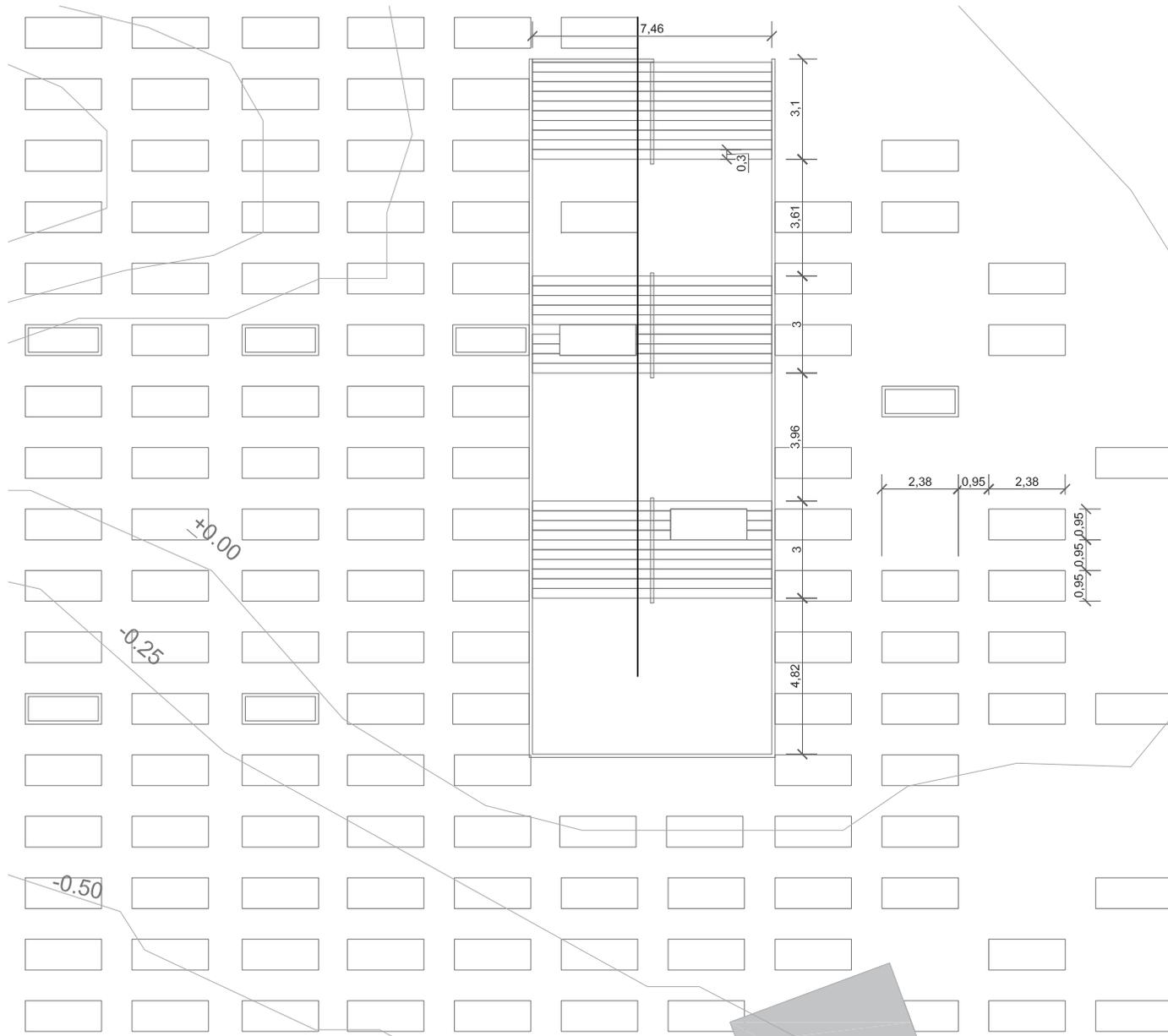


95. Vista
perimetral.



96. Emplazamiento





97. Ampliación de la sección SP del emplazamiento del memorial.

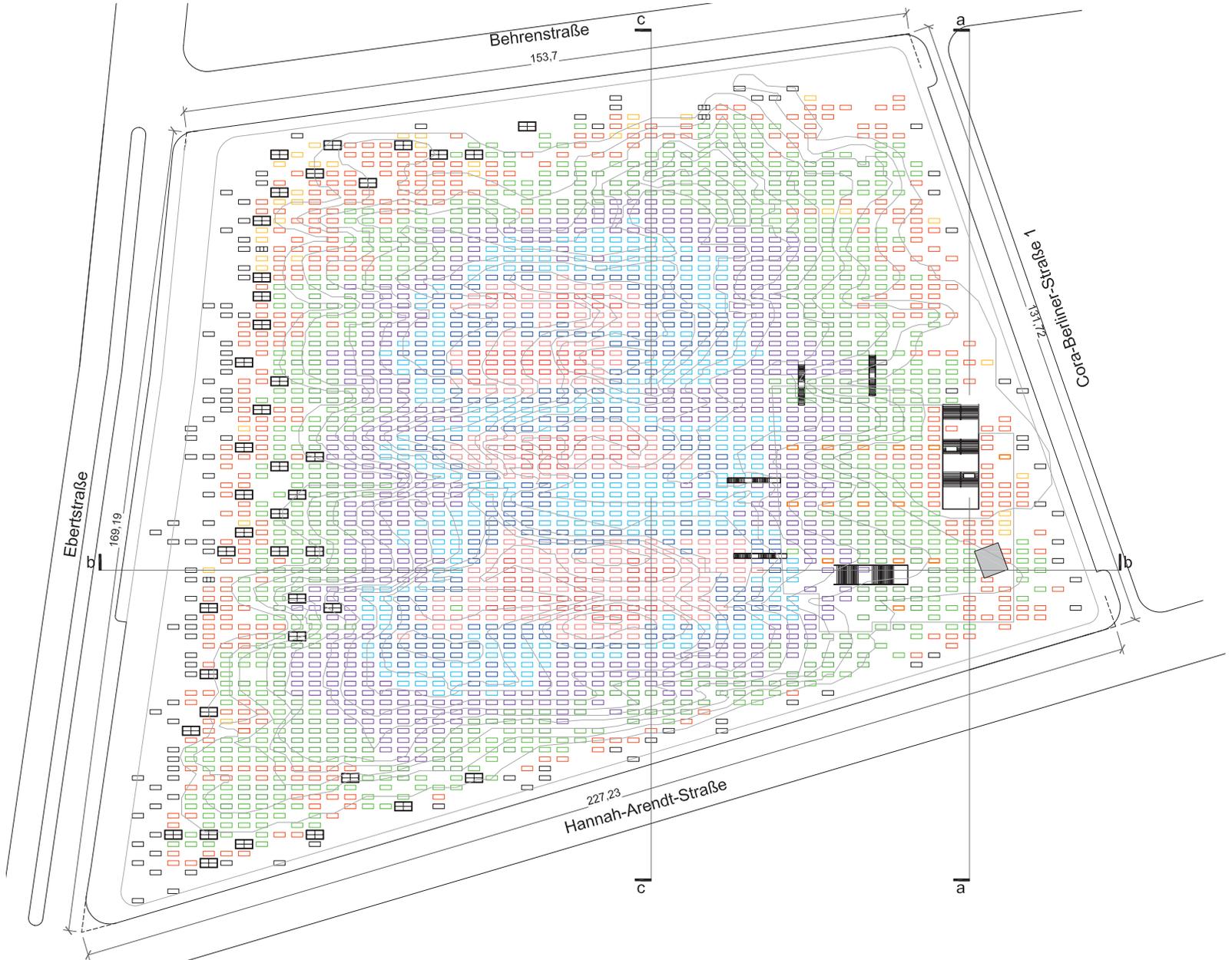


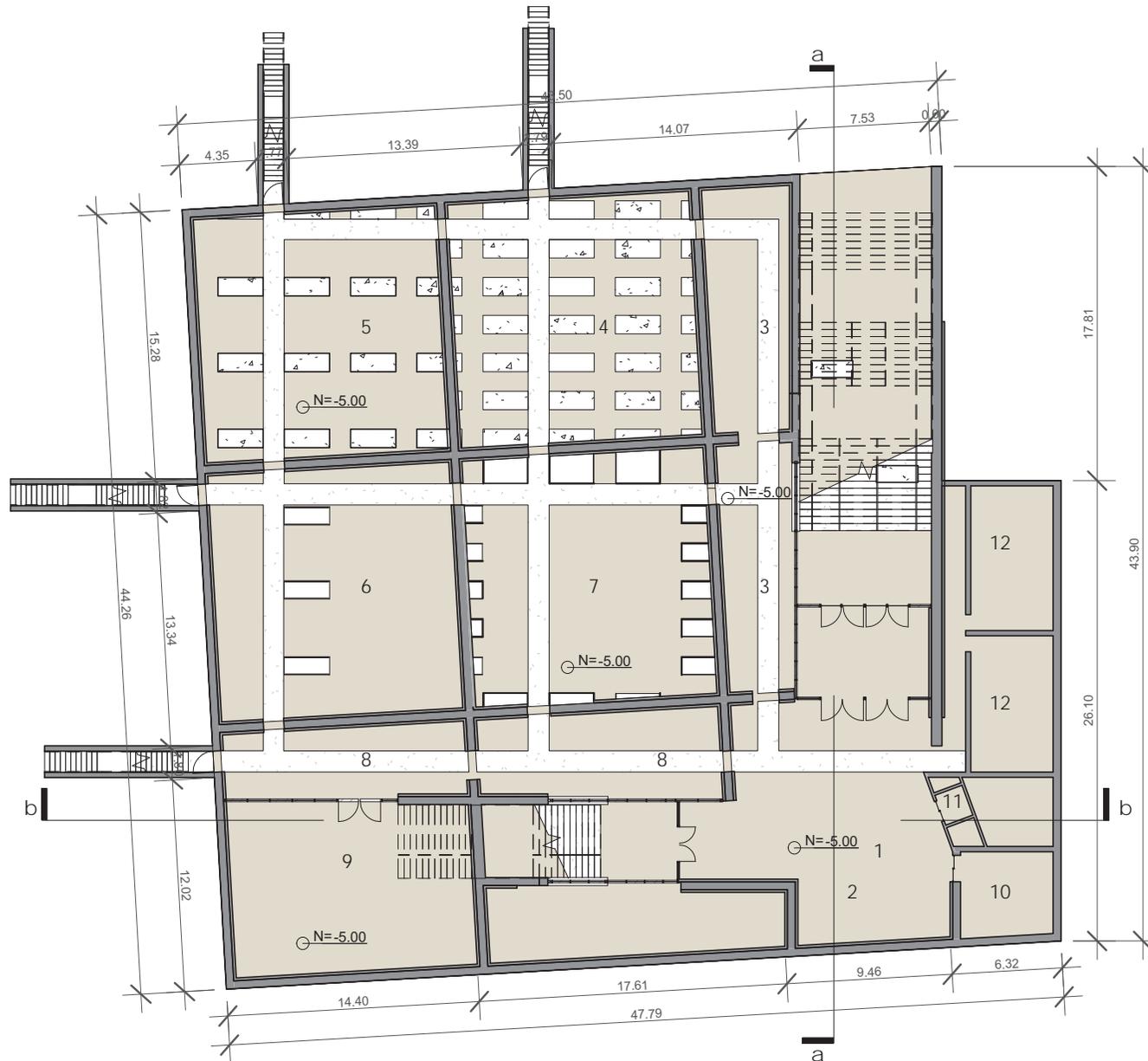


98. Planta única del Memorial a los Judíos Caídos de Europa, altura de los bloques de hormigón.

RANGOS

- h < +0.36 m
- h < +0.72 m
- h < +1.08 m
- h < +1.44 m
- h < +1.80 m
- h < +2.16 m
- h < +2.52 m
- h < +2.88 m
- h < +3.24 m
- h < +3.60 m
- h < +4.00 m





99. Planta de subsuelo.

Espacios

1. Vestibulo
2. Recepción
3. Sala de inicio
4. Sala de las dimensiones
5. Sala de las familias
6. Sala de los nombres
7. Sala de los lugares
8. Portal de información
9. Videoteca
10. Sala de lectura
11. Ascensor
12. S.S.H.H.

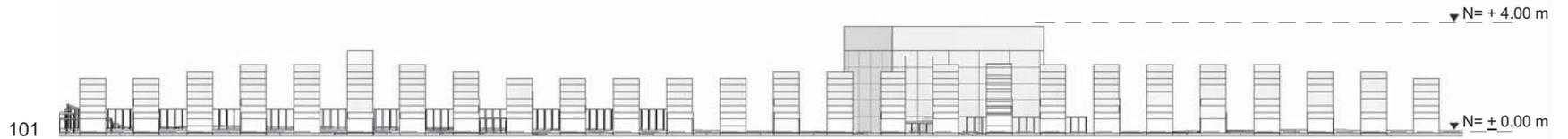




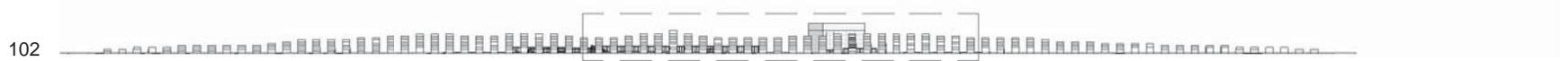
100. Elevación Norte



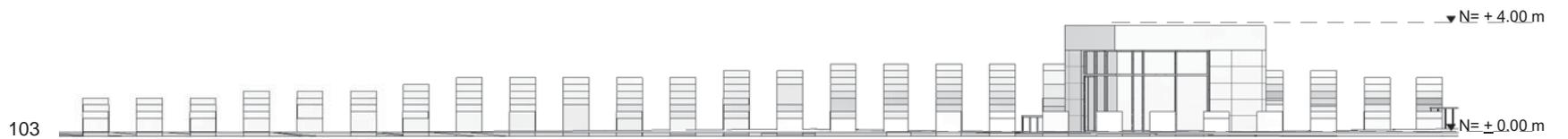
101. Segmento de la elevación Norte, relación de la entrada del ascensor con los bloques de hormigón.



102. Elevación Sur



103. Segmento de la elevación Sur, relación de la entrada del ascensor con los bloques de hormigón.



104. Elevación Este



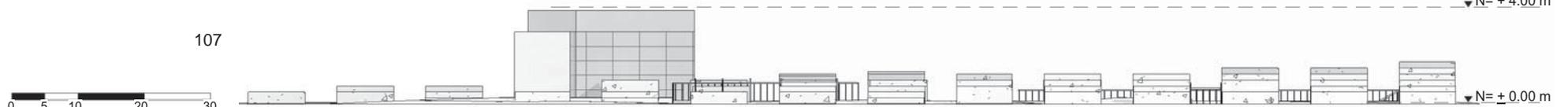
105. Segmento de la elevación Este, relación de la entrada del ascensor con los bloques de hormigón.

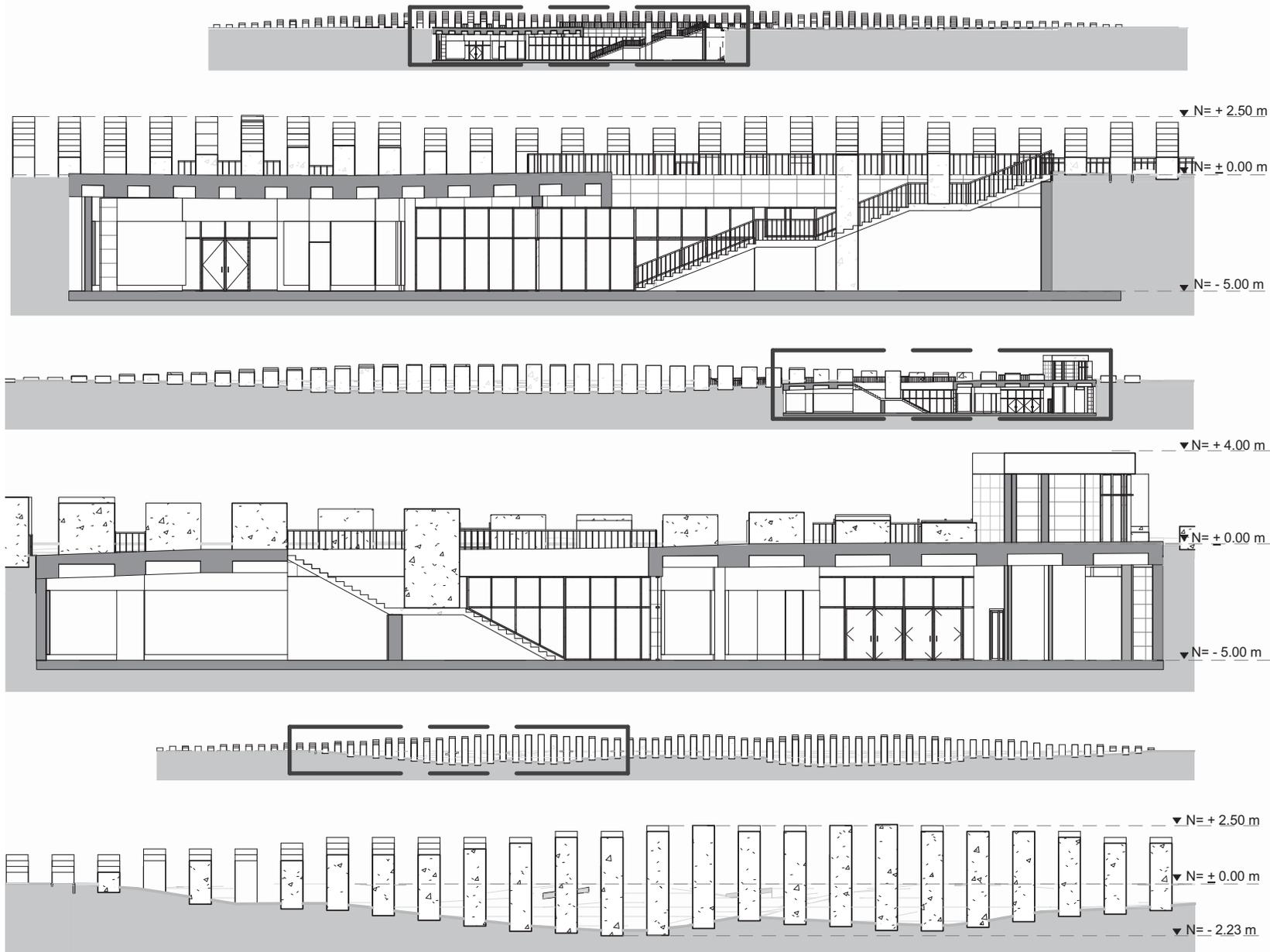


106. Elevación Oeste



107. Segmento de la elevación Oeste, relación de la entrada del ascensor con los bloques de hormigón.





108

109

110

111

112

113

108. Corte a-a

109. Segmento del Corte a-a, vista de las escaleras principales y parte del vestíbulo.

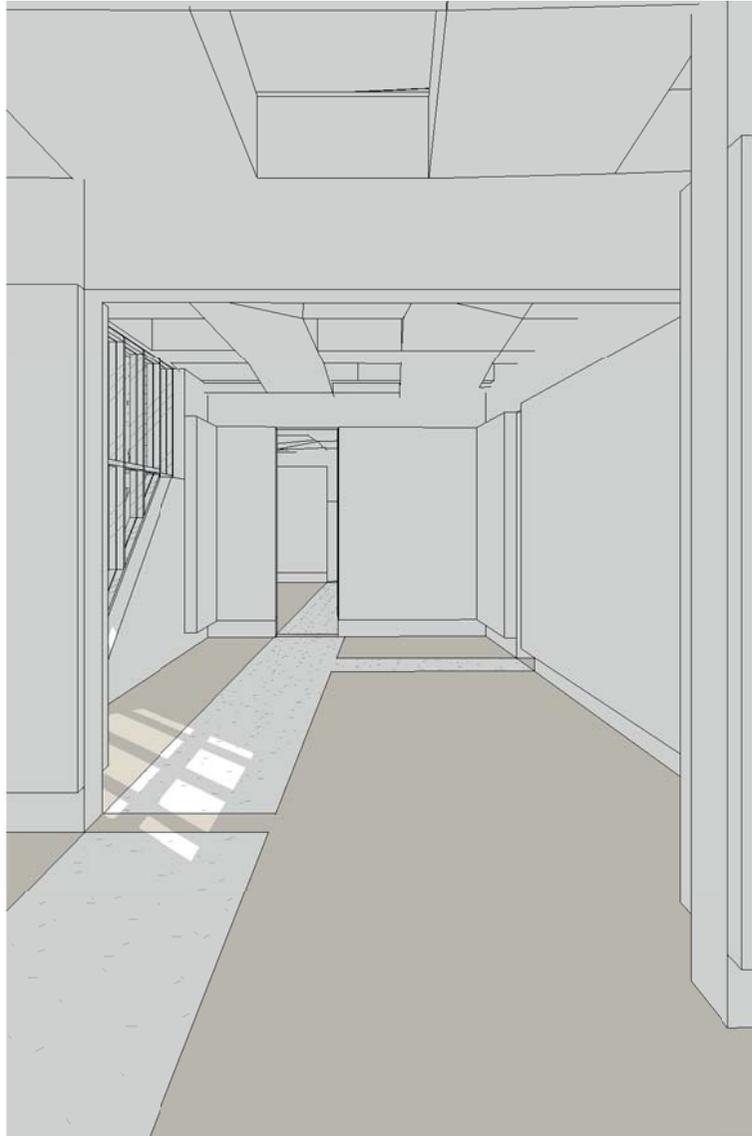
110. Corte b-b

111. Segmento del Corte b-b, vista de las escaleras secundarias y parte del vestíbulo.

112. Corte c-c

113. Segmento del Corte c-c, acercamiento a los bloques de hormigón.





114. Perspectiva de la Sala de inicio, pasillo 1

115. Perspectiva del portal de información, pasillo 2

114



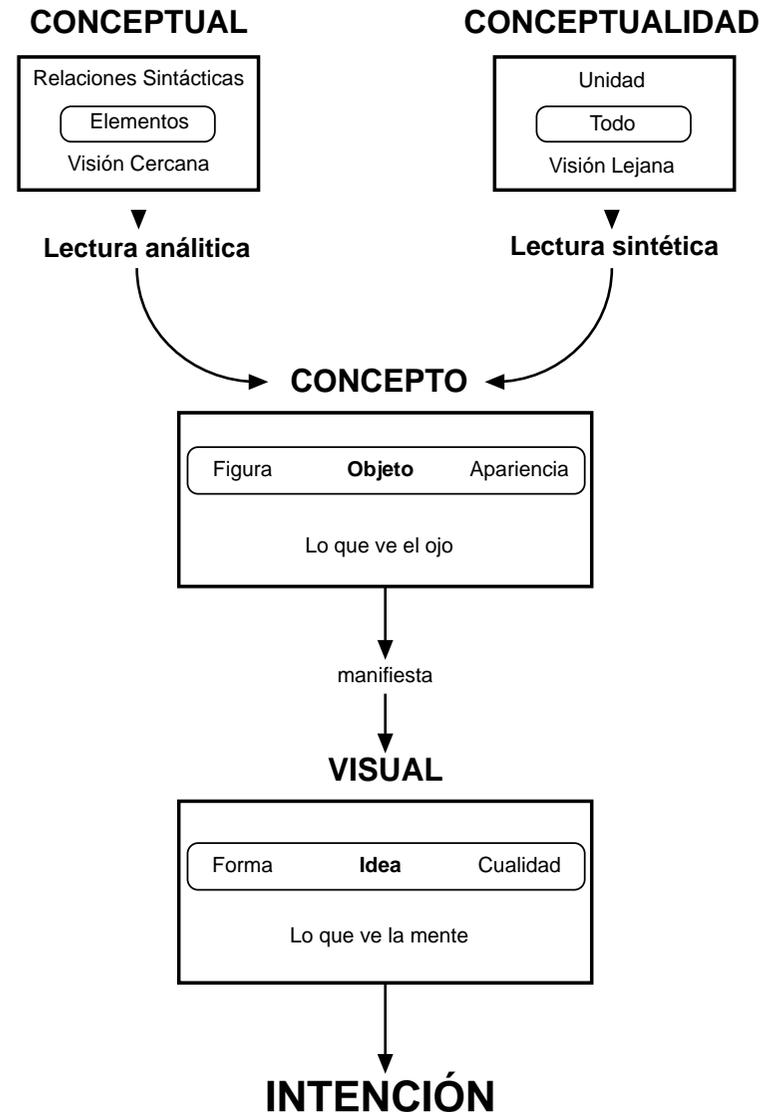
115



116. Perspectiva de las escaleras principales.



Síntesis



Esquema 1.
Lectura Conceptual
y Conceptualidad
realizadas sobre
los Conceptos
con el fin de
alcanzar lo Visual.
Elaborado por los
autores, tesis “La
arquitectura de
Peter Eisenman”,
2015

La arquitectura que Peter Eisenman nos presenta se encuentra sustentada bajo argumentos teóricos basados en el Estructuralismo, la Semiótica, la Semiología, el Post estructuralismo y el Deconstructivismo. Además se respalda en las prácticas artísticas del siglo XX, como el Suprematismo, el Neoplasticismo, el Minimalismo, el Process Art, la Abstracción Excéntrica y el Arte Conceptual. Es así como su obra refleja lo que ha ocurrido en el campo del arte y la arquitectura desde 1960 hasta nuestros días.

Tras el análisis de estas disciplinas se reconoce a la forma como un sistema sintáctico que es parte del sistema semántico. Cambiando la visión de ésta para considerarla como una idea más en el conjunto de conceptos que intervienen en la intelección de la realidad. Razón por la cual es oportuno hablar de conceptos en el proceso de diseño.

Este trabajo muestra la transición de Eisenman por el proceso de proyecto para alcanzar el “espacio virtual” por medio de la figura que prima ante la forma –representación del lugar programa y construcción material. Situación que logra mediante las relaciones sintácticas, las estructuras superficiales y profundas, la semántica del lugar y la práctica conceptual en el empleo de elementos modificando la relación entre sujeto y objeto. Este cambio consigue incluir al espectador en la dinámica del objeto, que a través de la visión cercana le produce sensaciones. Así establece una diferencia entre la lectura de conceptualidad (sintética) y la lectura conceptual (analítica) que son realizadas sobre el objeto dándole sentido al concepto en el que se puede encontrar la esencia del espacio y la intención del autor.

Su trabajo ha sido una constante búsqueda ante la posibilidad de presentar nuevas alternativas para analizar y percibir el espacio arquitectónico, identificándolo con el término texto –sistema abierto que se presta para varias interpretaciones– de Barthes y Derrida. Cada etapa de Eisenman se ha caracterizado por haber tenido un interés particular, lo cual no ha implicado que las experiencias

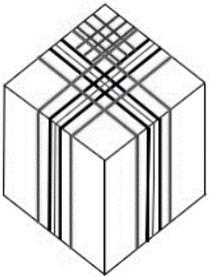
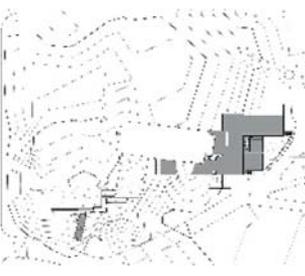
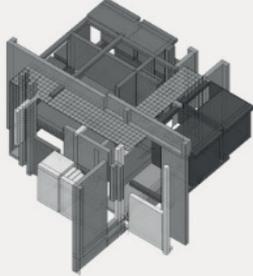
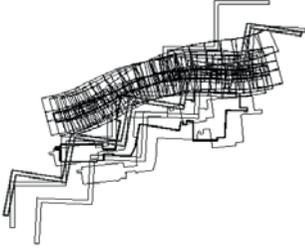
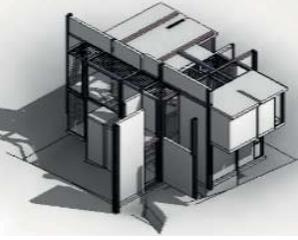
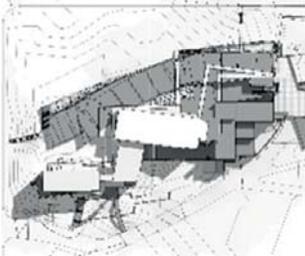
		1ra Etapa	2da Etapa	3ra Etapa
Primeridad Presentimiento Posibilidad Cualidad indefinida	Representamen	Cubo inicial	Mapa	Figura
	Posibilidad Cualidad pura del signo Significado	Ideación		
Segundidad Hecho real	Objeto		Tácticas	Estrategias
	Referente real y ausente del signo Significante	Diagrama		
Terceridad Idea Pensamiento Lo mental	Interpretante		Estructuralista	Contaminado
	Razón o ley Interpretación mental de los signos Un nuevo signo igual o más desarrollado	Entendimiento		

Tabla 1. Proceso de proyección de Peter Eisenman. Elaborado por los autores, tesis "La arquitectura de Peter Eisenman", 2015



obtenidas anteriormente hayan sido omitidas, sino han reforzado las nuevas investigaciones.

Del análisis de las sus obras –Casa VI (1972-1975), el Centro Aronoff para Diseño y Arte (1988-1996) y el Memorial a los Judíos Caídos de Europa (1998-2005) – se reconoce un proceso constante que se da en tres “fases” complementarias. La primera, la determinación de una intención que establezca la idea que regirá el proyecto, obteniendo una relación de conceptos. La segunda, el desarrollo de una geometría, envolvente, que sea capaz de transmitir la semántica de las reglas de la idea establecida. La tercera, se adapta la función, la estructura portante, y los elementos arquitectónicos tradicionales.

Por lo tanto se concluye que en la primera se trata las cualidades conceptuales asignadas a los elementos; es decir, desde la ideación se inicia un análisis de los componentes como transmisores del mensaje que se desea dar. Mientras que en la tercera fase se da la acción de las relaciones sintácticas que compone al objeto físico. Determinando que el diagrama se encuentra desarrollado en la segunda fase, donde cumple un papel conciliador entre lo conceptual de la idea y las relaciones sintácticas del espacio.

Al establecer estas “fases” en el trabajo de Eisenman, se propone una asociación con la teoría Semiológica y Semiótica, con el fin de conseguir una caracterización de su proceso de diseño. Para ello se contempla las definiciones de significado/significante y primeridad/segundidad/terceridad, por referirse de manera más directa al entendimiento de la percepción humana sobre su entorno. Así es posible mantener en una comparación de la primera fase, ideación, con el de significado; es decir, es la idea conceptual original que se desea transmitir al espectador, como crítica a las prácticas tradicionales que llevan de fondo las obras. A su vez se la propone dentro de una analogía con la primeridad como el “antes” del proceso de diseño y la posibilidad de cualquier definición. Siendo característico de esto la elección y determinación de las cualidades (cubo moderno –primera etapa–, mapa –segunda etapa–, figura –tercera etapa–) que serán las guías para el trabajo de proyección.

Un significado necesita de un significante para ser expresado, de igual manera una primeridad requiere de una segundidad que la presente. Por tanto la segunda fase cumple el papel de manifestar la intención de la primera fase por medio de reglas (tácticas –primera etapa–, estrategias –segunda etapa–, estratagema –tercera etapa–) que determinen las relaciones sintácticas de los conceptos aplicadas en el diagrama.

Por último, en este proceso de caracterización, Peirce agrega a la dualidad de significado y significante la necesidad de un interpretante, quien relaciona primeridad y segundidad determinando la terceridad. La cual, en el proceso de diseño arquitectónico de Eisenman, se compara con las cualidades de la tercera fase. Donde la concepción del espacio adopta las características de habitabilidad; es decir, la adaptación de programa y sistemas materiales.

Con esta comparación se muestra como la semiología y la semiótica analizan como un sistema de significación a la arquitectura. Que en el caso particular de Eisenman podría ser la mejor manera para comprender las condiciones y las decisiones que intervienen en el proceso de diseño. Quien busca desde la imposición de una intención abrirse a la interpretación y experiencia individual como resultado de la dinámica entre espectador y objeto. Esto se genera por medio de la figura que admite una rápida asociación que afecta al estado anímico, y no al racional, creando nuevas apreciaciones del espacio.

Es cierto que el Movimiento moderno demuestra mayor aceptación por tener una clara y establecida base teórica que se ha elaborado desde el siglo XVIII, validando su acción en la historia. Sin embargo, el trabajo de Eisenman muestra ser la respuesta del tiempo a la era de las comunicaciones que se vive desde mediados del siglo XX. Ésta ha permitido que tanto el arte, la filosofía y la arquitectura se desarrollen a la par, en una suerte de validación o negación empírica. Debido a que todos los trabajos realizados sincrónicamente se pueden confirmar por medio de otras teorías que refuerzan las hipótesis planteadas por el contacto que se tiene a nivel global. Así arquitectos como Peter Eisenman han aprovechado esta gran información con la que experimentan alternativas en la presentación de espacios. Es así como el rápido desarrollo de la vida actual, se manifiesta en las etapas de Eisenman donde el arquitecto evoluciona en su planteamiento que cuestiona y replantea para avanzar.



Consideraciones y Recomendaciones

El trabajo de investigación y análisis de la obra de Peter Eisenman se consideró como ejemplo que permite acercarse al panorama arquitectónico desde la década de los 60 hasta la actualidad. Tarea que se ha enfocado en la asociación de la filosofía y el arte con la arquitectura, así como en la comparación teórica de criterios proyectuales que hace uso el autor con respecto a los que él llama “tradicionales” –del Movimiento Moderno.

De este proceso se puede resaltar la postura crítica que un profesional debe adquirir para –con el respaldo teórico– aceptar o cuestionar las convenciones establecidas y proponer nuevas alternativas. En el caso de Peter Eisenman lo llevó a plantear distintos cuestionamientos para negar los principios del Movimiento Moderno y abordar temas que éste había dejado de lado. Todo esto respaldado en teorías lingüísticas, filosóficas y artísticas que a su vez lo abrieron a nuevas condiciones con las que reevalúa la arquitectura. Convierte su obra en instrumentos de exploración teórica y constructiva de la crítica que establece. Por tanto, sus obras más que ser vistas como “grandes edificaciones” son “edificaciones canónicas”¹ que sirven para estudiar y analizar distintos panoramas sugeridos por Eisenman.

¹ Eisenman en su libro Diez edificios canónicos (2011) define como un “gran edificio” a aquel que cumple todos los requerimientos que se le estableció; por lo tanto, son invulnerables a la crítica. Mientras que un “edificio canónico” es aquel que se presta para el estudio y análisis de los parámetros en los que se desarrolla, siendo susceptible a la crítica.

Se debe tener en cuenta que para el análisis de este tipo de proyectos se ha de negar la visión de la arquitectura con el único fin de cumplir las necesidades funcionales de sus usuarios. Así también se considera que esta obra no se la puede ver como un todo, pues surge del planteamiento de que la unidad no se puede lograr sin la suma del espectador como uno de los elementos que la conforman.

Con estas premisas de la obra de Peter Eisenman se recomienda promover nuevas investigaciones como:

- La confrontación de dos visiones sobre el proyecto arquitectónico como la de Movimiento Moderno y Posmodernismo que permitan determinar los valores y criterios comunes o diferentes considerados por cada uno de ellos al momento de analizar una obra arquitectónica.
- El análisis de otros autores del mismo periodo como James Stirling o Daniel Libeskind. El primero, cuya propuesta arquitectónica hace una confrontación a la formalidad, al negar el todo como unidad, tal como se muestra la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Leicester (1959-1963) haciendo una crítica a lo conceptual de los materiales y a la composición. Y el segundo, que muestra una arquitectura que se asocia al lenguaje metafísico de la presencia y ausencia, el ser y el ente. Sus obras, como el Museo a los Judíos (1989-1999), hacen una crítica a la relación que existe entre



el edificio y el lugar además de la relación con el movimiento que hace el sujeto a través del mismo.

- La capacidad de análisis arquitectónico por parte de la Semiología y Semiótica, aplicada a distintas obras donde se pueda hacer una interpretación de los signos. Por ejemplo ¿qué resultaría al hacer una lectura de signos de una iglesia barroca? Arquitectura caracterizada por la marcada transición entre el espacio exterior e interior, sus espacios interiores compuestos por figuras basadas en elipses y líneas curvas, definidos por el movimiento de los elementos.
- Las relaciones entre sujeto/objeto que la arquitectura actual ha tratado de reconsiderar, al involucrar al sujeto como parte de un todo cuestionando a la idea moderna donde este cumple la función de reconocer forma. Por ejemplo en obras como el Museo a los Judíos de Daniel Libeskind donde cuestiona la relación tradicional sujeto/objeto que dependía de un eje transversal para la circulación al proponer un eje continuo inaccesible. Así también la propuesta de Rem Koolhaas en las Bibliotecas Jussieu en donde a través de la continuidad de las plantas, gracias a los planos inclinados, el sujeto es como otro objeto más dentro del edificio al ser visto desde cualquier otro punto por otro sujeto.
- La trascendencia de la forma a la figura; es decir, profundizar en el análisis de la arquitectura en la que no prima el sentido de forma –no responde a la realidad material– sino el mundo de las ideas donde ha visto en la figura un instrumento para

crear espacios que le permitan presentar la intención del autor.

Durante el desarrollo de la investigación se presentaron algunos obstáculos que de cierta manera limitaron el avance del proceso como:

- La falta de preparación en teorías filosóficas y artísticas que dificultaron la mediata comprensión.
- La limitada cantidad de fuentes bibliográficas; ya sea, por dificultades del idioma o por confidencialidad de los documentos técnicos de los proyectos.
- La indisponibilidad para la visita de las obras insitu ha generado que la experiencia del trabajo sea limitada.

Para llevar a cabo este trabajo de investigación la metodología usada se fundamentó según los capítulos desarrollados. En el capítulo I, enfocado a analizar las influencias teóricas y artísticas que están presentes en la obra de Eisenman está basado en:

- Recopilación de información a través de fuentes bibliográficas.
- Clasificación de la información por orden cronológico o por grado de influencia catalogándolos como teórico y artístico.
- Síntesis.

En el capítulo II, encaminado a determinar los valores y criterios considerados por Eisenman para desarrollar un proyecto arquitectónico se fundamentó en:



- Recopilación de información a través de fuentes bibliográficas de estudios previos o similares que de una u otra manera encaminaron la investigación.
- Análisis de los escritos realizados por Eisenman como: Notes on Conceptual Architecture (1970), Posfuncionalismo (1976), El fin del Clásico (1984) y Diez Edificios Canónicos 1950-2000 (2011).
- Confrontación de teorías con respecto a algunos referentes contemporáneos.
- Clasificación de la información, a través de la elaboración de mapas conceptuales y un glosario de términos, lo que permitió determinar los puntos que se debía considerar, relacionar y profundizar para la construcción de criterios de la investigación.
- Síntesis.

En lo referente al capítulo III dirigido al estudio de las obras arquitectónicas se siguió la siguiente metodología:

- Determinación de los criterios de selección de las obras a analizar según los valores que caracterizan a cada etapa.
- Recopilación de información gráfica –planos, fotografía y videos– y textos.
- Análisis y confirmación de la información a través del redibujo de los planos, para establecer las relaciones y los criterios contenidos en las obras arquitectónicas.
- Síntesis.

Para complementar el estudio de los proyectos se cree que hubiese sido oportuno visitar las edificaciones como parte de la metodología para tener una aproximación directa a las obras. Se culmina con la síntesis para presentar de manera clara y precisa los antecedentes, procesos y resultados de la arquitectura de Peter Eisenman.



Glosario

Abstracción

RAE: 1. Acción y efecto de abstraer o abstraerse. 2. Separar por medio de una operación intelectual las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo objeto en su pura esencia o noción.

Piñón (2008, pág. 24): Se entiende “como un propósito de desvanecer los valores peculiares de las cosas ligadas a su apariencia, respecto a los valores universales que se contienen en las relaciones entre los elementos que pertenecen a un universo formal consistente”.

Alusión

RAE: Evocación de alguien o algo no mencionados por medio de una referencia cultural, histórica, mitológica, etc.

Análogo

RAE: 1. Relación de semejanza entre cosas distintas. 2. Semejanza formal entre los elementos lingüísticos que desempeñan igual función o tienen entre sí alguna coincidencia significativa.

Antiforma

Guasch (2005, pág. 43): “Supone el fin del arte como representación, así como un ataque a la noción racionalista según la cual el arte es una forma de trabajo que desemboca en un producto acabado”.

Antihumanismo

Es el término que se aplicó al grupo de pensadores opuestos al proyecto de una filosofía antropológica. El antihumanismo proclama la muerte del hombre.

Apariencia

RAE: 1. Aspecto o parecer exterior de alguien o algo. 2. Verosimilitud, probabilidad. 3. Cosa que parece y no es.

Hilderbrand: Imagen de la representación espacial (Piñón, 2008, pág. 55).

Arbitrario

RAE: 1. Que depende del arbitrio. 2. m. Voluntad no gobernada por la razón, sino por el apetito o capricho.

Argumento

RAE: Razonamiento para probar o demostrar una proposición, o para convencer de lo que se afirma o se niega.

Peirce: “Es la idea desarrollada por la interpretación razonada y reflexionada del signo” (Alvarado, 2015).

Arquitectura

RAE: Arte de proyectar y construir edificios.

Le Corbusier (Vers une Architecture, 1923) “La arquitectura está más allá de los hechos utilitarios. La arquitectura es un hecho plástico [...] La arquitectura es el juego sabio, correcto, magnífico de los volúmenes bajo la luz. [...] Su significado y su tarea no es solo reflejar la construcción y absorber una función, si por función se entiende la de la utilidad pura y simple, la del confort y la elegancia práctica. La arquitectura es arte en su sentido más elevado, es orden matemático, es teoría pura, armonía completa gracias a la exacta proporción de todas las relaciones: ésta es la función de la arquitectura”.

Arte

RAE: Manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.



Artificio

RAE: Disimulo, cautela, doblez.

Artimaña

RAE: Trampa. Artificio para engañar.

Asintótica

RAE: Geom. Dicho de una curva: Que se acerca de continuo a una recta o a otra curva sin llegar nunca a encontrarla.

Atemporal

RAE: 1. Que esta fuera de su tiempo. 2. Que está fuera del tiempo o lo trasciende.

Atrio

RAE: 1. Espacio descubierto, rodeado de pórticos, que hay en la entrada de algunos edificios. 2. Andén que hay delante de algunos templos y palacios, por lo regular enlosado y más alto que el piso de la calle. 3. Zaguán.

Aura

RAE: Halo que algunos dicen percibir alrededor de determinados cuerpos y del que dan diversas interpretaciones.

Ausencia

RAE: Acción y efecto de ausentarse o de estar ausente.

Autoexpresión

Acción y efecto de expresarse uno mismo.

Azar

RAE: Casualidad, caso fortuito.

Bajo relieve

RAE: Relieve en que las figuras resaltan poco del plano.

Boceto

RAE: 1. Proyecto o apunte general previo a una obra artística. 2. Esquema o proyecto en que se bosqueja cualquier cosa.

Piñón (2006, pág. 138): “*Boceto es dar muestra somera del propósito que anima a quien proyecta: de poco sirve si no se refiere a un sistema constructivo concreto y a una estructura organizativa precisa y consistente; el boceto es un documento más descriptivo que conceptual: parece esbozar una realidad que ya existe, más que anunciar los rasgos de una obra por concebir; en realidad, a menudo se suele elaborar con la obra ya construida*”.

Canónico

RAE: 1. Regla o precepto. 2. Modelo de características perfectas.

Eisenman (2011, pág.15): 1. Un modelo canónico contiene una incertidumbre. 2. Un modelo canónico es el contrapunto, que se repite, pero que también cambia continuamente.

Código

RAE: Sistema de signos y de reglas que permite formular y comprender mensajes secretos.

Alvarado (2015): El primero es la convención social que rige el funcionamiento y uso de un lenguaje mediante una estructura, códigos y reglas.

Composición

RAE: Arte de agrupar las figuras y combinar los elementos necesarios para conseguir una obra plástica lo más armoniosa y equilibrada posible.

Kandinsky: *Composición es la relación ordenada entre los elementos, presentada como tensiones* (Piñón, 2008, pág. 91).



Concepto

RAE: Representación mental asociada a un significante lingüístico.

Piñón (2006, pág. 90): “es una especie de descripción sintética de la obra fenómeno, no previo a ella, con validez autónoma”; por lo tanto, es “una abstracción de la realidad que actúa como instrumento para conocerla, de modo que su aplicación al arte requiere, como mínimo, una aclaración” (*Piñón*, 2006, pág. 76).

Conceptual

RAE: Perteneciente o relativo al concepto.

Conceptualidad

Piñón (2006, pág. 90): “Es una dimensión virtual y no real de la obra; es decir, el objeto arquitectónico se comporta como si respondiese a un concepto, aunque en realidad no sea así”.

Concreción

RAE: Acumulación de partículas unidas para formar una masa; es decir, concretar .

Connotativo

RAE: 1. Que connota. 2. Dicho de una palabra: Conllevar, además de su significado propio o específico, otro de tipo expresivo o apelativo.

Barthes: Se refiere a la interpretación a través de códigos analógicos (*Alvarado*, 2015).

Consumismo

RAE: Tendencia inmoderada a adquirir, gastar o consumir bienes, no siempre necesarios.

Consumo

RAE: 1. Utilizar comestibles u otros bienes para satisfacer necesidades o deseos. 2. tr. Gastar energía o un producto energético.

Construcción

RAE: 1. Acción y efecto de construir. 2. Hacer algo utilizando los elementos adecuados.

Piñón (2006, pág. 122): “La construcción es un instrumento para concebir, no una técnica para resolver: no debe determinar solución alguna, sino propiciar decisiones cuyo sentido necesariamente ha de trascenderla; su destino es contribuir decisivamente a la sistematicidad congénita del edificio. La construcción es la condición de la arquitectura”.

Contemporáneo

RAE: Perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive.

Cualisigno

Peirce: Es un representamen indefinido, de carácter general y parcial del signo, es posibilidad pura –primeridad– “un puede ser así” (*Alvarado*, 2015).

Cubismo

RAE: Movimiento artístico surgido en Francia a principios del siglo XX, que rompe con las leyes de la perspectiva clásica y descompone los objetos en estructuras geométricas.

Cultura

RAE: Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.

Denotativo

Barthes: La descripción sensorial del objeto en cuestión –significante– mediante códigos digitales (*Alvarado*, 2015).

Diacrónico

RAE: Dicho del estudio de la estructura o del funcionamiento de una lengua o un dialecto: Que atiende a las fases sucesivas de su evolución.

Barthes: Es el análisis evolutivo de un lenguaje a través del tiempo y la historia (*Alvarado*, 2015).



Diagrama

RAE: 1. Dibujo en el que se muestran las relaciones entre las diferentes partes de un conjunto o sistema.

Eisenman: Genéricamente un diagrama es una taquigrafía gráfica pese a hacer un ideograma, no es realmente una abstracción. Es una representación gráfica de algo que no es una cosa en sí misma. En este sentido no puede ayudar sino formar parte de. Nunca puede estar libre de valor o significado, incluso cuando pretende expresar las relaciones de formación y sus procesos. Al mismo tiempo un diagrama no es ni una estructura ni una abstracción de una estructura. Aunque explica las relaciones de un objeto arquitectónico, no posee su misma forma (citado en Marcos, 2011, pág. 106).

Dialéctico

RAE: En la tradición hegeliana, proceso de transformación en el que dos opuestos, tesis y antítesis, se resuelven en una forma superior o síntesis.

Dicente

Barthes: Es la relación de ideas que generan una ley particular que se refiere al signo de manera más específica (Alvarado, 2015).

Digitales

RAE: Dicho de un aparato o de un sistema: Que presenta información, especialmente una medida, mediante el uso de señales discretas en forma de números o letras.

Elemento

RAE: Parte constitutiva o integrante de algo.

Ente

RAE: Lo que es, existe o puede existir.

Esquema

RAE: Representación gráfica o simbólica de cosas materiales o inmateriales.

Marcos (2011, pág. 105): *un esquema no es un dibujo sino una manifestación plana, con cierta abstracción, donde lo que prima son las relaciones conceptuales, no geométricas, de jerarquía o conectividad entre las partes que la componen.*

Estratagema

RAE: Astucia, fingimiento y engaño artificioso.

García (1988, pág. 100): *Cualidad que se debe a la artimaña o artificio de superposición de dos diagramas con los que se busca desestabilizar la forma. Este segundo diagrama que se usa tiene la característica de ser arbitrario, a más de poder ser no arquitectónico.*

Estrategia

RAE: En un proceso regulable, conjunto de las reglas que aseguran una decisión óptima en cada momento.

García: *La estrategia es una intervención mediante reglas de un caso particular, que en este punto fue dado por el mapa que debía ser leído como un texto que incluso pudo relacionar componentes opuestos* (1988, pág. 97).

Estructura

RAE: Disposición o modo de estar relacionadas las distintas partes de un conjunto.

Estructuralismo

Es un sistema de signos, una trama de relaciones entre las partes de un conjunto y el conjunto en sí.



Expresión

RAE: 1. Acción de expresar. 2. f. Efecto de expresar algo sin palabras.

Fenómeno

RAE: 1. Toda manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción. 2. m. Fil. En la filosofía de Immanuel Kant, lo que es objeto de la experiencia sensible.

Ficción

RAE: 1. Invención, cosa fingida. 2. Dar existencia ideal a lo que realmente no la tiene.

Figura

RAE: Forma exterior de alguien o de algo.

Piñón (2006, pág. 38): “Es el conjunto de rasgos que determina la apariencia de un objeto.

Figurativo

RAE: Que es representación o figura de otra cosa.

Forma

RAE: Modo o manera de estar organizado algo

Piñón (2006, pág. 146): “La idea moderna de forma se basa – como se vio- en las relaciones que constituyen la estructura organizativa del objeto y por extensión, del episodio espacial en el que surge “.

Candé: “La manifestación superior de una estructura organizadora, de una intervención de la inteligencia sobre el azar”, y añade que ‘la forma es la condición del arte’ (Piñón, 2006, pág. 38)

Formalismo

RAE: Doctrina que sostiene que las verdades científicas son meramente formales, y se apoyan en las convenciones.

El formalismo es la práctica del reconocimiento de una estructura, llamada forma, por el cual se hace comprensible el sistema que lo compone.

Futurismo

RAE: Movimiento impulsado a comienzos del siglo XX por el poeta italiano F. T. Marinetti, y que expresa artísticamente los avances de la técnica y de la sociedad moderna.

Habla

RAE: Acto individual del ejercicio del lenguaje, producido al elegir determinados signos, entre los que ofrece la lengua, mediante su realización oral o escrita.

Saussure: Es la práctica del lenguaje, parte material y perceptible (Alvarado, 2015)

Hiperrealidad

Baudrillard: enuncia el término para definir la época actual como era de simulación (Vaske, 2008, pág. 200).

Historicismo

RAE: En las disciplinas humanísticas, tendencia metodológica que prima la consideración de los datos históricos.

Huella

RAE: Rastro, seña, vestigio que deja alguien o algo.

Humanismo

RAE: 1. Doctrina o actitud vital basada en una concepción integradora de los valores humanos. 2. m. Sistema de creencias centrado en el principio de que las necesidades de la sensibilidad y de la inteligencia humana pueden satisfacerse sin tener que aceptar la existencia de Dios y la predicación de las religiones.



Ícono

RAE: Signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado.

Peirce: Ícono, signo que representa por apariencia a un objeto, “se parece a...” (Alvarado, 2015)

Idea

RAE: 1. Conocimiento puro, racional, debido a las naturales condiciones del entendimiento humano. 2. f. Plan y disposición que se ordena en la imaginación para la formación de una obra.

Ilusionismo

Prácticas de establecer realidades artificiales por medio de simbolismos.

Imagen

RAE: Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.

Incertidumbre

RAE: Falta de certeza u obligación de cumplir algo.

Indecidible

RAE: Dicho de una proposición: Que, en un sistema lógico, no es posible demostrar si es verdadera o falsa.

Indecidibilidad

Derrida: “Unidades de simulacro, falsas propiedades verbales, nominales o semánticas, que ya no se dejan comprender en la oposición filosófica (binaria) y que no obstante la habitan, la resisten, la desorganizan, pero sin construir nunca un tercer término, sin dar lugar nunca a una solución en la forma de la dialéctica especulativa” (Sacbé, 2006, pág. 102).

Índice

RAE: Indicio o señal de algo.

Peirce: Se relaciona con su objeto por evidencia física –segundidad–, es el signo que, como remite la palabra, nos “indica, señala, apunta o dirige al objeto que representa” (Alvarado, 2015).

Intención

RAE: Determinación de la voluntad en orden a un fin.

Interpretante

Peirce: Es la asociación del representamen con el objeto del signo generado en la mente, “que puede ser equivalente al signo percibido o inclusive más desarrollado” (Alvarado, 2015).

Intersticial

RAE: Que ocupa los intersticios que existen en un cuerpo o entre dos o más.

Intersubjetividad

RAE: Que sucede en la comunicación intelectual y subjetiva entre dos sujetos; es el punto de convención entre el creador y espectador para definir lo bello y lo sublime.

Intervalo

RAE: El conjunto de valores que toma una magnitud entre dos límites dados.

Intuición

RAE: 1. Facultad de comprender las cosas instantáneamente, sin necesidad de razonamiento. 2. Percepción íntima e instantánea de una idea o una verdad que aparece como evidente a quien la tiene.

Jerarquía

RAE: Gradación de personas, valores o dignidades.

Legisigno

Peirce: Son convencionalismos del signo. Es un cualisigno que valida su existencia por leyes y conceptos –terceridad– “un debe ser así” (Alvarado, 2015).



Lengua

RAE: Sistema lingüístico considerado en su estructura.

Saussure: Es la convención social que rige el funcionamiento y uso de un lenguaje mediante una estructura, códigos y reglas (Alvarado, 2015).

Lingüística

RAE: 1. Ciencia del lenguaje. 2. Estudio teórico del lenguaje que se ocupa de métodos de investigación y de cuestiones comunes a las diversas lenguas.

Localización

RAE: 1. Acción y efecto de localizar. 2. Determinar o señalar el emplazamiento que debe tener alguien o algo.

Mapa

RAE: Representación geográfica de una parte de la superficie terrestre, en la que se da información relativa a una ciencia determinada.

Marcos (2011, pág. 97): como elemento operativo y no analítico, que requirió una acción particular y no general, abandonando la táctica por la estrategia.

Mapear

RAE: Trasladar a un mapa sistemas o estructuras conceptuales.

Mensaje

RAE: Conjunto de señales, signos o símbolos que son objeto de una comunicación.

Metafísica

RAE: 1. Parte de la filosofía que trata del ser en cuanto tal, y de sus propiedades, principios y causas primeras. 2. Oscuro y difícil de comprender.

Metáfora

RAE: Acción de comparar o representar una realidad con un elemento figurativo.

Metalinguaje

RAE: Lenguaje utilizado para describir un sistema de lenguaje de programación.

Barthes: “Un metalinguaje, es aquel lenguaje que habla sobre el lenguaje mismo o sobre otro lenguaje” –lenguaje objeto que es un sistema de significación más simple (Alvarado, 2015).

Minimalismo

RAE: Tendencia estética e intelectual que busca la expresión de lo esencial eliminando lo superfluo.

Módulo

RAE: Dimensión que convencionalmente se toma como unidad de medida, y, más en general, todo lo que sirve de norma o regla.

Movimiento

RAE: Desarrollo y propagación de una tendencia religiosa, política, social, estética, etc., de carácter innovador.

Narrativa

RAE: 1. Pertenciente o relativo a la narración. 2. f. p. us. Habilidad o destreza en narrar o en contar algo.

Noción

RAE: Conocimiento o idea que se tiene de algo.

Nominación

RAE: Acción y efecto de nombrar.

Objeto

RAE: 1. Todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso este mismo. 2. m. Fin o intento a que se dirige o encamina una acción u operación.



Obra

RAE: Cosa hecha o producida por un agente.

Óptico

RAE: Perteneciente o relativo a la visión.

Eisenman (2011, pág. 16) “*lo que el ojo ve*”.

Paradigma

RAE: Relación de elementos que comparten un mismo contexto fonológico, morfológico o sintáctico en función de sus propiedades lingüísticas.

Saussure: Es la razón que adquiere un elemento al relacionarse con otro en la secuencia lineal del sintagma (Alvarado, 2015)

Posestructuralismo

Es la teoría que cuestiona al estructuralismo en una reevaluación de los principios dados por Saussure.

Posmodernidad

RAE: Movimiento artístico y cultural de fines del siglo XX, caracterizado por su oposición al racionalismo y por su culto predominante de las formas, el individualismo y la falta de compromiso social.

Presencia

RAE: Asistencia o estado de una cosa que se halla delante de otra u otras o en el mismo sitio que ellas.

Presente

RAE: Que está delante o en presencia de alguien, o concurre con él en el mismo sitio.

Process art

Arte procesual es un movimiento artístico, que concentraba su atención al proceso de desarrollo o formación del arte. Estaba preocupado por mostrar al arte como un rito y performace.

Proximidad

RAE: Cualidad de próximo, cercano, que dista poco en el espacio o en el tiempo.

Proyecto

RAE: Primer esquema o plan de cualquier trabajo que se hace a veces como prueba antes de darle la forma definitiva.

Piñón (2006, pág. 212): “*El proyecto es el instrumento de la acción ordenadora, es decir, de la construcción de la forma*”.

Racional

RAE: Perteneciente o relativo a la razón.

Razón

RAE: 1. Facultad de discurrir. 2. Argumento o demostración que se aduce en apoyo de algo.

Realidad

RAE: Existencia real y efectiva de algo.

Rema

RAE: Parte de un enunciado que contiene información nueva, por oposición al tema.

Peirce: “*Es la idea o ley general que hacemos de un signo. Su interpretación se limita a un nivel puramente descriptivo*” (primeridad) (Alvarado, 2015).

Representamen

Peirce: *Es el ente, un estímulo de algo* (Alvarado, 2015).

Secuencia

RAE: 1. Continuidad, sucesión ordenada. 2. f. Serie o sucesión de cosas que guardan entre sí cierta relación.

Semiología

“Ciencia que estudia los signos”.



Semiótica

Teoría general que estudia los signos en base a la pragmática.

Sensación

RAE: Percepción psíquica de un hecho.

Ser

RAE: Esencia o naturaleza.

Significación

RAE: Acción y efecto de significar o significarse.

Significado

RAE: Cosa que se significa de algún modo.

Peirce: Es el entendimiento de la existencia (Rico, 1995).

Significante

RAE: Fonema o secuencia de fonemas que, asociados con un significado, constituyen un signo lingüístico.

Peirce: “El primero la existencia material del signo” (Alvarado, 2015).

Signo

RAE: Objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención representa o sustituye a otro.

Símbolo

RAE: Elemento u objeto material que, por convención o asociación, se considera representativo de una entidad, de una idea, de una cierta condición, etc.

Peirce: se asocia con su objeto por concepto, idea, o convención cultural –terceridad–. Esta relación no tiene una lógica o un convencionalismo que la rija, sino se basa en aprender la analogía arbitraria entre el signo y su significado (Alvarado, 2015).

Simulación

RAE: Acción y efecto de simular. Representar algo, fingiendo o imitando lo que no es.

Simulacro

RAE: Ficción, imitación, falsificación.

Sincrónico

RAE: Dicho de un proceso o de su efecto: Que se desarrolla en perfecta correspondencia temporal con otro proceso o causa.

Peirce: Es el análisis de un segmento de tiempo, donde estudia al lenguaje en su estado inmutable (Alvarado, 2015).

Sinsigno

Peirce: Es un cualisigno o un conjunto de ellos que formulados correctamente forman un signo, ya no es una posibilidad, sino una realidad –segundidad–un “es así” (Alvarado, 2015).

Sintagma

RAE: 1. Palabra o conjunto de palabras que se articula en torno a un núcleo y que puede ejercer alguna función sintáctica.

Peirce: “El sentido de las relaciones lineales de los signos” (Alvarado, 2015).

Sintaxis

RAE: Parte de la gramática que estudia el modo en que se combinan las palabras y los grupos que estas forman para expresar significados, así como las relaciones que se establecen entre todas esas unidades.

Sistema

RAE: Conjunto estructurado de unidades relacionadas entre sí que se definen por oposición.

Sujeto

RAE: Ser del cual se predica o enuncia algo.



Sustitución

RAE: 1. Acción y efecto de sustituir. 2. tr. Poner a alguien o algo en lugar de otra persona o cosa.

Táctica

RAE: 1. Método o sistema para ejecutar o conseguir algo; 2. conjunto de reglas a las que se ajustan en su ejecución a las operaciones militares.

Tendencia

RAE: Idea religiosa, económica, política, artística, etc., que se orienta en determinada dirección.

Texto

Guasch (2005, pág. 382): *Es una dimensión de varias interpretaciones que; por lo tanto, destruye la unidad.*

Ubicación

RAE: Lugar en que está ubicado algo.

Unidad

RAE: Propiedad de todo ser, en virtud de la cual no puede dividirse sin que su esencia se destruya o altere.

Mondrian: La que viene dada por el equilibrio de la dualidad de opuestos (Piñón, 2008, pág. 95).

Universal

RAE: 1. Que lo comprende todo en la especie de que se habla. 2. Propiedad común a todas las lenguas.

Universalidad

RAE: 1. Cualidad de universal.

Variaciones

RAE: 1. Cada uno de los subconjuntos del mismo número de elementos de un conjunto dado, que difieren entre sí por algún elemento o por el orden de estos.

Vanguardia

RAE: 1. Avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico, etc.

Vanguardia constructiva

Piñón (2008, pág. 118): *“Las vanguardias constructivas del siglo XX dieron cuerpo a lo que hasta entonces no era sino una doctrina sin referente”.*

Visión

RAE: 1. Imagen que, de manera sobrenatural, se percibe por el sentido de la vista o por representación imaginativa.

Visual

Eisenman (2011, pág. 16): *“Lo que ve la mente”.*



Bibliografía

- Alvarado, R. (2015). *Semiótica 1: Cuaderno Docente*. Cuenca: Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.
- Barris, R. (2008). *Architectures of Memory and Counter-Memory: Berlin and Bucharest*. Writing.
- Blotkamp, C. (1986). De Stijl. the Formative Years. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 85-88.
- Cano, J. (2004). El arqueólogo desmemoriado. *Tempestad*, 36(la antimemoria), 76–79. Retrieved from <http://canovera.com/tempestad392004eisenman.pdf>
- Chitwood, H. (2000). The Aronoff Center for Design and Art at the University of Cincinnati. University of Cincinnati.
- Constable, R. (1964). New York's Avant Garde and How it Got There. *New York Herald Tribune*.
- Derrida, J. (1989). *Entrevista con Jacques Derrida. Política y sociedad*. Madrid.
- Eisenman, P. (1970). Notes on Conceptual Architecture, 319–323.
- Eisenman, P. (1976). Post-funcionalismo.
- Eisenman, P. (1984). El fin del clásico.
- Eisenman, P. (1990). A reply to Jacques Derrida. *Assemblage*, 12(12), 14–17.
- Eisenman, P. (2011). *Diez edificios canónicos 1950-2000*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Feliuc, V. P. (2006). *Siete Estrategias. II ESTRATEGIAS*.
- Fernández, R. (2013). *Inteligencia Proyectual*. Buenos Aires: Editorial Teseo.
- García, M. (1988). ¿ POR QUÉ PETER EISENMAN HACE TAN BUENOS DISEÑOS ? TÁCTICAS , ESTRATEGIAS Y ESTRATAGEMAS axonométricas y retículas. *Expresión Gráfica Arquitectónica*, (Frampton).
- García, M. (2006). Peter Eisenman: herramientas gráficas y estrategias proyectuales. In *XV Congreso Expresión Gráfica Arquitectónica* (pp. 1–9). Valladolid, España.
- García, M. (2009). Un Investigador Arquitectónico, PETER EISENMAN. In *Naturaleza de Investigación en Arquitectura: libro de actas de las III Jornadas Internacionales sobre Investigación en Arquitectura y Urbanismo*. Madrid.
- García, M. (2011). *Permanencia alterada. las ciudades de excavación artificial de peter eisenman*.



- García N., J. (2000). Abstracción Vital. *Documents de Projectes d'Arquitectura*, 16(Influencia de la abstracción desde el s XX hasta nuestros días), 28–33. Retrieved from http://issuu.com/maearq_med/docs/dpa16_abstraccion
- Gelbard, S. (2007). *Deconstructing and Monumentalizing National Trauma: Berlin's Memorial to the Murdered Jews of Europe*. Mc Gill University.
- Guasch, A. (2005). *El arte último Del s. XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, España: Alianza Ed.
- Krieger, P. (2004). La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004). *Anales Del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 84, 179–188.
- Luzuriaga, M. (2000). El plan maestro de la Universidad de Cincinnati y la DAAP de Peter Eisenman. *Trama. Arquitectura Y Diseño Desde Ecuador*, 71, 1–6.
- Marcos, C. L. (2011). Ser y devenir en los diagramas. Huellas y protoformas como subtexto arquitectónico: De Deleuze a Eisenman. *EGA Revista de Expression Grafica Arquitectonica*, 18(1), 102–115.
- Moneo, R. (2004). *Inquietud teórica y estrategia proyectual*. Barcelona: Actar.
- Montaner, J. (1993). *Después del Movimiento Moderno (2da ed.)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ortega y Gasset, J. (1925). *La deshumanización del arte. El sentimiento estético de la vida*.
- Overy, P. (1991). *De Stijl*. Thames and Hudson.
- Peirce, C. S. (1986). *La Ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Pérez, F. (1983). *Lógica y figuratividad en Peter Eisenman*.
- Pimm, D. (2001). Some Notes on Theo van Doesburg (1883-1931) and His "Arithmetic Composition 1." *For the Learning of Mathematics. An International Journal of Mathematics Education*, 21(2), 31–36. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40248360>
- Piñón, H. (2006). *Teoría del Proyecto*. Barcelona: Edicions Universitat Politècnica de Catalunya, SL.
- Piñón, H. (2008). *El Formalismo Esencial de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Edicions UPC.
- RAE. (Octubre de 2014). *Real Academia de la Lengua Española*. Obtenido de Real Academia de la Lengua Española: <http://www.rae.es/>
- Revista de arquitectura*, n. 4. (Ed.). (agosto-diciembre de 2001). [Redalyc.org](http://www.redalyc.org). Recuperado el 28 de agosto de 2015, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=125118205001>
- Rico, A. (1995). *El Estructuralismo*, 1, 3. Retrieved from http://books.google.com/books?hl=en&lr=&id=Ca3fdvwKpkMC&oi=fnd&pg=PA1&dq=El+estructuralismo&ots=7QSy_Cyp0S&sig=AGpn3DltFeEbYA5Pt-x5y-eKJY0

Río, V. del. (2006). El concepto de neovanguardia en el origen de las teorías del arte postmoderno ., 1–17.

Ruiz, I. (2012). Contradictio in terminis.

Sacbé, A. (2006, December). Derrida: La estructura desplazada y el problema de la Différance. *Liminar. Estudios Sociales Y Humanísticos*, Vol. IV, 99–108. Retrieved from <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74540208>

Saussure, F. d. (2007). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas. (12 de Septiembre de 2015). Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Obtenido de <http://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/the-memorial-to-the-murdered-jews-of-europe.html>

Vaskes, I. (2008). *La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total*. Cali. Universidad del Valle.

Wigley, M. (1993). *The architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*. Cambridge: MITUP.

Zaera, A. (1997). Peter Eisenman 1990 1997. *El Croquis*, 83(Peter Eisenman), 171.

Zecchetto, V., Dalera, O., Marro, M., Braga, M., & Vicente, C. (2000). *Seis semiólogos en busca del lector*. Quito: AbyaYala

