

FORMA:PENSAMIENTO

INTERACCIONES ENTRE PENSAMIENTO FILOSÓFICO Y ARQUITECTÓNICO

Se ha citado la procedencia de todos los textos e ilustraciones que aparecen en este libro

Diseño gráfico: ARC Enginyeria i Arquitectura La Salle

Impresión: Romargraf, S.A., Barcelona

Distribución: ACTAR D
Tel. 93 417 49 93
Fax 93 418 67 07
office@actar-d.com

© 2006 Editorial Enginyeria i Arquitectura La Salle, Universitat Ramon Llull
Quatre Camins, 2
08022 Barcelona, España
doct_arq@salle.url.edu

© 2006 Leandro Madrazo (editor),
y cada autor de su artículo respectivo

Depósito Legal: B.29.848-2006
ISBN 84 - 931351 - 9 - 4 (edición en español)
ISBN 84 - 931351 - 8 - 6 (edición en catalán)

Leandro Madrazo	<i>Introducción</i>	5
Leandro Madrazo	<i>El concepto de forma como nexo entre filosofía y arquitectura</i>	21
Wittgenstein : Wittgenstein		
Miguel Candel	<i>Pensar, construir</i>	49
Manel Ferrer	<i>El autor como productor</i>	53
Heidegger : Mies		
Jordi Ibáñez	<i>Heidegger ad hoc</i>	65
Fernando Casqueiro	<i>Heidegger y Mies: realidad y apariencia</i>	71
Magda Mària	<i>El ser y la nada, el espacio y el vacío</i>	89
Foucault : Rossi		
Santiago López Petit	<i>Introducción (apresurada) a Foucault</i>	107
Maurici Pla	<i>Aldo Rossi: los objetos sin identidad</i>	115
Gadamer : Koolhaas		
Andreu Marquès	<i>La filosofía hermenéutica de Gadamer</i>	131
Jaime Sarmiento	<i>Rem Koolhaas: entre la tradición y la ruptura</i>	137
Victor Ténez	<i>¿Qué fue del urbanismo? Rem Koolhaas y la mutación de la ciudad</i>	153
	Conceptos	161
	Autores	169
	Imágenes	173

«¿A dónde vais? ¿De dónde partís? ¿A dónde queréis llegar? Todas estas preguntas son inútiles. Hacer tabla rasa, partir o repartir de cero, buscar un principio o un fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...)».

G. Deleuze, F. Guattari, *Rizoma*, 1976.

Introducción

Leandro Madrazo

1. Representación, Conocimiento, Arquitectura

5

El programa de doctorado «Representación, Conocimiento, Arquitectura», iniciado en el año 2002 en la Escuela de Arquitectura La Salle, Universidad Ramón Llull, tiene como objetivo crear un marco teórico transdisciplinar en torno al concepto de *representación*, en su sentido estético, epistemológico y metodológico. Se compone de cuatro cursos, cada uno de ellos definido a partir de la contraposición de categorías en las que se basa el conocimiento: FORMA : PENSAMIENTO, IMAGEN : PROYECTO, ESPACIO : RELACIÓN, y MÉTODO : SISTEMA.

Estas categorías hacen referencia a *conceptos fundamentales* los cuales, según Heidegger, son «representaciones más generales de ámbitos lo más amplios posible».¹ Las interacciones entre estos conceptos dan lugar a un conocimiento que traspasa los límites disciplinares. Con esta estrategia no pretendemos diluir la arquitectura en un debate multidisciplinar, sino extender su ámbito más allá del objeto construido, abarcando las estructuras conceptuales que lo prefiguran e interpretan. Tampoco se trata de ignorar la realidad a la que la arquitectura debe contribuir a dar forma, sino de comprender los procesos de construcción del mundo contemporáneo. En definitiva, se trata de establecer trayectos de ida y vuelta, desde la arquitectura a otras disciplinas, sin demorarse en los procesos (traducción, traslación, transcripción, transposición, transferencia, transformación) que llevan de una disciplina a otra.²

1. Según Heidegger, los conceptos fundamentales (*Grundbegriffe*) no pueden estar ligados a una disciplina concreta, ni tan siquiera a la filosofía. Son una apelación o exigencia dirigida al hombre, a la que éste debe corresponder, a fin de «concebir el fundamento, alcanzar el suelo, llegar a estar allí donde sólo mora una estancia y una constancia, donde ocurren todas las decisiones, pero de donde también toda indecisión toma prestado su escondite». M. HEIDEGGER, *Conceptos fundamentales*, Alianza, Madrid, 1999, p. 27.

2. Para Coles y Defert, el debate interdisciplinar oscila entre la tentación de quedarse atrapados en el proceso de traducción de un ámbito a otro y la necesidad de reprimir el deseo de retornar a la propia disciplina: «On the one hand, this entails resisting the motivation of

A medida que se ha ido constatando que la realidad es excesivamente compleja para comprenderla únicamente a través de los objetos y métodos de cada disciplina, el conocimiento se ha ido haciendo más interdisciplinario. Consecuentemente, la autonomía de la realidad respecto a los modelos conceptuales que la representan ha quedado en entredicho, ya que las formas multidisciplinares que adopta el conocimiento contemporáneo (la bioinformática, la neurolingüística, etcétera) no sólo representan una realidad compleja, sino que la crean a partir de sí mismas. Paralelamente, la progresiva autoconciencia de los procesos de adquisición del conocimiento, que caracteriza la evolución del pensamiento occidental, ha convertido los modos de pensar en materia de estudio. Consecuentemente, la metodología ha llegado a ser tan importante como el objeto a estudiar; incluso más importante, ya que éste, una vez subsumido en la metodología, se transforma. Como ha escrito Vattimo: «Si bien tal vez pudiera parecer vacío de contenido, el debate metodológico, que ocupa un tan considerable espacio en las ciencias humanas de hoy, constituye para ellas un momento no sólo instrumental o preliminar, sino central o substancial: contribuye, por lo menos, a desdogmatizarlas, a que se vuelvan fábulas conscientes de ser tales».³

2. FORMA : PENSAMIENTO. Interacciones entre pensamiento filosófico y arquitectónico

6

Antes de plantearnos la cuestión de la interacción entre filosofía y arquitectura, deberíamos aclarar dos cuestiones: «¿Qué es filosofía?» y «¿Qué es arquitectura?». Pretender dar a estas preguntas –en sí mismas filosóficas– una respuesta que no sea meramente positiva –filosofía es el conjunto de sistemas filosóficos; arquitectura son los edificios, proyectos y teorías arquitectónicas– se nos presenta como una tarea imposible. Quizás sea más efectivo invertir el proceso: reflexionando primero sobre las relaciones entre ambas disciplinas para luego descubrir lo específico de cada una, superando, a través del pensar, un conocimiento previamente establecido. Es decir, anteponiendo el pensar al aprender. Como afirmó Heidegger en *Was heisst Denken?* (1952): «Demostrar, es decir, deducir de presupuestos adecuados, se puede demostrar todo. Pero señalar, franquear el advenimiento por medio de una indicación, es algo que sólo puede hacerse con pocas cosas y con estas pocas cosas además raras veces».⁴ El pensar se convierte así en el puente que une filosofía y arquitectura, el lugar desde el que podemos atisbar lo específico de cada una, el espacio que nos permite pasar de una a otra para sondear qué hay de arquitectónico en la filosofía y lo que de filosófico hay en la arquitectura.⁵

tropes such as “translation” (too often an alibi for avoiding critical interdisciplinary work), and on the other, repressing the regressive desire to return to the pragmatic demands of a discipline». A. COLES, A. DEFERT, *The Anxiety of Interdisciplinarity*, BACKless Books, Londres, 1998, pp. i-ii. En el mismo volumen, Julia Kristeva advierte del peligro que supone no saber encontrar el camino de vuelta hacia la propia disciplina: «For instance, a student in literature or in architecture needs to have a basic knowledge of Freud, Hegel or Heidegger, and needs to know a bit of linguistic theory; inevitably, this is going to happen outside his or her “time of practice”. But the danger consists in locking oneself up in these theories and losing the connection with the demands and logic inherent in one’s own practice». J. KRISTEVA, «Institutional Interdisciplinarity in Theory and in Practice», en COLES, *op. cit.*, p. 8.

3. G. VATTIMO, *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 108.

4. M. HEIDEGGER, «¿Qué quiere decir pensar?». En *Conferencias y artículos*, traducción de E. Barjau, Serbal, Barcelona, 1994, p.118.

5. Según Rajchman, arquitectura y filosofía comparten un mismo proceso de construcción: «Then to think would always be to construct, to build a free plan in which to move, invent concepts, unfold a drama. Making a philosophy would become a matter of architecture in the way a novel, a painting, or a piece of music is, where the plan of construction must be always built anew, since it is never given in advance through a preset system or unbending rules. Philosophies would become free, impermanent constructions superimposed on one another like strata a city. For once the architectonic is loosened up, the twin questions that we find in all philosophy -how to construct a work, how to construct a life». J. RAJCHMAN, *Constructions*, The MIT Press, Cambridge, 1999, p. 2.

2.1 Objetivos y metodología

El propósito del curso FORMA : PENSAMIENTO ha sido construir una red de relaciones entre filosofía y arquitectura, a partir de la confrontación del pensamiento de autores representativos de ambos campos: Wittgenstein (filósofo) y Wittgenstein (arquitecto), Heidegger y Mies, Foucault y Rossi, y Gadamer y Koolhaas. Los autores elegidos abarcan el periodo que transcurre desde los inicios del Movimiento Moderno hasta el presente. Los emparejamientos entre filósofos y arquitectos se han basado más en intuiciones que en juicios previamente avalados por la crítica, y los vínculos que se sugirieron no eran más que hipótesis de trabajo que debían ser luego validadas o refutadas durante el curso. De hecho, a lo largo de las conferencias y debates se puso de manifiesto que, más que relaciones recíprocas entre un filósofo y un arquitecto, se producían múltiples cruces entre los diversos autores. Así, por ejemplo, la relación entre Koolhaas y Foucault resultó ser más fructífera que la propuesta inicialmente con Gadamer.

El curso se dividió en cuatro bloques, cada uno dedicado a explorar las relaciones entre un filósofo y un arquitecto –más concretamente entre el pensamiento vinculado a cada uno de ellos. Las clases fueron impartidas individualmente por diversos conferenciantes, que expusieron sus ideas sobre el autor que se les había asignado. Después de cada clase, los alumnos –y también los profesores encargados del curso– resumían la disertación del conferenciante en un conjunto de conceptos que definían con sus propias palabras. Estos conceptos se introducían en ARK.I.NET⁶ –un entorno informático, creado especialmente para este curso, que permite construir mapas conceptuales de manera colaborativa– y, a continuación, se agrupaban por temas y se establecían relaciones entre ellos. Una vez que se hubo repetido el proceso para cada uno de los cuatro bloques, el resultado fue un mapa conceptual que reproducía las relaciones entre el pensamiento de los siete autores estudiados, tal como había sido expuesto por el conferenciante e interpretado por los alumnos y profesores.

Un mapa conceptual es una representación del conocimiento construida con conceptos y relaciones que sirve de soporte al pensamiento y facilita el movimiento continuo de una idea a otra. Como escriben Deleuze y Guattari: «El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social».⁷

Desde el punto de vista pedagógico, con el curso FORMA : PENSAMIENTO hemos querido conjuntar de manera coherente el *contenido* –planteado como una estrategia abierta de relaciones, más que como un compendio cerrado de conocimientos–, la *metodología* –basada en el constructivismo, según el cual el conocimiento se construye a partir de la participación activa de docentes y discentes– y el *soporte informático*

6. ARK.I.NET, Architectural Knowledge in the Net, es un entorno informático que permite la construcción de mapas conceptuales de forma conjunta a través de Internet, creado por el grupo de investigación pedagógica ARC Arquitectura Representación Computación (www.salle.url.edu/arc), de Arquitectura e Ingeniería La Salle. Para una descripción detallada del entorno y la metodología pedagógica que conlleva, véase: L. MADRAZO, J. VIDAL, «ARK.I.NET, a general purpose environment to support the collaborative construction of knowledge», en Actas del Primer Congreso Internacional sobre Mapas Conceptuales, Pamplona, 2004.

7. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Rizoma*, Pre-textos, Valencia, 2000, p. 29.

devenir del concepto no es el conocimiento mismo, sino sólo su posibilidad. Así pues, el rastro que van dejando los conceptos al pasar de un plano a otro, «efectuando un retorno inmediato sobre sí mismo, plegándose, pero también plegando a otros o dejándose plegar», queda reflejado en los mapas conceptuales de ARK.I.NET.¹¹

A medida que el curso avanzaba, los participantes trazaban nuevos caminos sobre el mapa, al moverse de un plano a otro, de una meseta a la siguiente. Rajchman ha descrito este proceso de construcción del conocimiento con las siguientes palabras: «Cuando uno pasa de una zona o “meseta” a otra y vuelve a la primera, no tiene la sensación de un itinerario programado, por el contrario, se ve arrastrado en una suerte de travesía conceptual para la cual no hay mapa alguno, un viaje en el cual hay que dejar atrás el discurso habitual, con una incertidumbre permanente acerca del lugar al cual se va a arribar».¹² Para paliar esta incertidumbre, y también para tener constancia del recorrido seguido y poder valorarlo, al final del curso se requirió a los alumnos que extrajeran ideas de los mapas conceptuales y las desarrollasen en un breve texto. Una selección de estos textos se encuentra en www.salle.url.edu/arq/plaestudis/doctorat.

2.2 Resumen de los contenidos

En esta publicación se recogen las conferencias del curso FORMA : PENSAMIENTO, impartido en el año académico 2002-03. Los textos que aquí se presentan deben ser tomados no como una respuesta conjunta y coordinada por parte de sus autores al desafío planteado por el curso, sino como un compendio de ideas dispersas. Son un material de trabajo que permite esbozar un sistema de interacciones entre pensamiento filosófico y arquitectónico, pero que no aspira a constituir, como conjunto, una estructura razonada de relaciones entre las ideas expuestas.

La respuesta de los conferenciantes al desafío de construir relaciones entre filosofía y arquitectura ha sido diversa: algunos han optado por no traspasar los límites de la propia disciplina, otros han propuesto y desarrollado posibles nexos entre arquitectura y filosofía, y un tercer grupo ha sugerido la dirección en la que ambas disciplinas podrían encontrarse. De hecho, más allá de su contenido específico, lo que estos textos ponen de manifiesto es la dificultad metodológica de relacionar pensamiento filosófico y arquitectónico.

El pensamiento de la forma, la forma del pensamiento

«El concepto de forma como nexo entre filosofía y arquitectura» sirve de fondo a las contribuciones de los distintos autores. En este texto se identifican seis modos de pensar la forma –*Idea, idea, tipo, sistema, estructura*

11. Deleuze y Guattari reniegan de la informática que «mete los conceptos dentro de los ordenadores», y pretende sustituir el conocimiento por el procesamiento de información. No es el caso de ARK.I.NET: este sistema permite a un grupo de usuarios construir conjuntamente mapas conceptuales y les suministra el «andamiaje» necesario para hacerlo. Los mapas conceptuales son la representación de un conocimiento colectivo que, sin el soporte informático, sería imposible visualizar. Estos mapas son una representación del conocimiento que se ha adquirido colectivamente y permiten avanzar una «meseta» más en la construcción de este conocimiento.

12. J. RAJCHMAN, *Deleuze. Una guía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2004, p. 28. También coincidimos con Rajchman cuando afirma que «para hacer conexiones no es necesario el conocimiento ni la certeza, ni siquiera la ontología, sino la confianza en que algo saldrá de todo ello aunque uno no esté aún totalmente seguro de qué se trata». *Ibidem*, p. 12.

e *imagen*– que permiten establecer una multiplicidad de relaciones entre pensamiento arquitectónico y filosófico a lo largo de la historia de las ideas. La estructura del texto, sincrónica y diacrónica al mismo tiempo, permite organizar los diversos significados de forma en distintos planos con independencia de la época histórica y del ámbito de conocimiento.

WITTGENSTEIN : WITTGENSTEIN

Cuando Wittgenstein participa en la construcción de la casa en la Kundmannngasse, en Viena, filósofo y arquitecto concurren en la misma persona. Esta coincidencia ofrece la oportunidad de verificar si el pensamiento filosófico y la obra arquitectónica son necesariamente congruentes por ser fruto de un mismo autor. Los textos de Miguel Candel y de Manel Ferrer ponen de relieve, respectivamente, el carácter formal del pensamiento filosófico de Wittgenstein y la estructura conceptual que subyace en su obra construida.

En «Pensar, construir», Miguel Candel sostiene que la relación entre pensamiento arquitectónico y filosófico no debería buscarse en la mente de Wittgenstein, sino en la posibilidad de encontrar, en el ámbito de cada una de estas disciplinas, *estructuras* que se levantan como resultado de la interacción entre quienes las habitan. Porque las palabras no son planos con las que edificamos las ideas sino que, más bien, como escribe Candel, «no hay propiamente ideas, sino sólo palabras que se construyen al decirse».

10 El sistema de construcción del pensamiento de Wittgenstein comienza con la negación de la existencia de estados mentales que representan a las cosas, de manera que la ontología aristotélica queda reducida a dos elementos: por un lado, las cosas y, por otro, las palabras que significan los estados mentales que representan las cosas. De esta manera, el lenguaje deviene el único objeto de estudio para el filósofo. Es la realidad última, es decir, «un juego que no tiene más realidad que sus reglas». Sin embargo, la capacidad del lenguaje para producir todos los significados posibles a partir de sus propias reglas no alcanza todos los ámbitos de la existencia: lo místico, lo ético –también lo estético– e incluso la propia lógica se sitúan más allá del discurso. Como se enuncia en el *Tractatus* (6.421): «Está claro que la ética no resulta expresable. La ética es trascendental. (Ética y estética son una y la misma cosa)».

Según Candel, Wittgenstein continúa la tradición filosófica que, desde Platón, «sitúa en lo formal el ámbito propio del pensamiento». Sin embargo, el filósofo vienés no apela a una idea trascendental, sino que construye, pieza a pieza, un sistema formal estructuralmente desnudo y austero «que no pretende crear mundos interiores artificiales que nos sirvan de engañoso refugio, sino mantenernos impertérritamente asomados al duro espectáculo del mundo».

En «El autor como productor» –título que evoca el de una conferencia de Walter Benjamin–, Manel Ferrer analiza la contribución de Wittgenstein a la construcción de la casa en la Kundmannngasse que, según

demuestran los planos del proyecto, se circunscribió al diseño de elementos estructurales, cerramientos e instalaciones. A partir de la exposición visible de estos elementos, se crea un sistema que responde al principio de revestimiento formulado por Semper y materializado por los arquitectos vieneses Wagner y Loos. Si bien se pueden encontrar semejanzas entre la obra de Wittgenstein y la de los arquitectos más representativos de su tiempo, también hay diferencias, particularmente con la obra de Loos. Así, en la casa de Wittgenstein, al contrario de lo que ocurre en las de Loos, la organización del interior es visible desde el exterior. Asimismo, si Loos deja que el material determine la expresión formal del revestimiento, Wittgenstein somete la ubicación de los elementos que componen el interior al orden del módulo y de la medida.

De acuerdo con las propuestas formuladas por varios autores, las relaciones entre el pensamiento filosófico del *Tractatus* y la obra arquitectónica de su autor pueden ser de diversos tipos. Al igual que el lenguaje, la obra de arquitectura (la organización de los espacios, la disposición del revestimiento) posee su propia lógica, que es independiente del momento histórico. Tanto en la filosofía como en la arquitectura, las proposiciones –lógicas y formales– son autónomas respecto a la realidad percibida. El término wittgenstiano de figura (*Bild*) puede servir de nexo entre el mundo de las ideas y la obra construida. La casa puede entenderse por lo tanto como una figura que, en sí misma, contiene un modo de producción capaz de generar todas las soluciones posibles a partir de la combinación de los signos del lenguaje arquitectónico (columna, puerta, ventana, vestíbulo).

Finalmente, Ferrer sugiere que el cálculo y las matemáticas –a los que Wittgenstein se dedica con ahínco en la época de la construcción de la casa, motivado por la necesidad de resolver problemas técnicos– contribuyeron a forjar un vínculo sólido entre pensamiento filosófico y obra arquitectónica. Cabe pensar, por tanto, que la construcción de la casa pudo haber contribuido a la evolución de su filosofía. Desde este punto de vista, la casa puede entenderse como el nexo necesario que permitió a Wittgenstein pasar de la pura lógica del *Tractatus* a la contextualización del lenguaje en las *Philosophische Untersuchungen* (Investigaciones filosóficas).

HEIDEGGER : MIES

De entrada, la relación entre Heidegger y Mies puede justificarse por su pertenencia a una cultura y una época comunes, que delimitan un plano que los contiene a los dos. Más allá de esta coincidencia, irrelevante teniendo en cuenta el planteamiento del curso, pueden establecerse otros planos que permitan un diálogo productivo entre ambos. Dentro del ámbito de la filosofía, Jordi Ibáñez se ocupa principalmente de Heidegger, y distingue entre su pensamiento y el de Derrida a partir de sus distintas concepciones del espacio. Desde la arquitectura, Fernando Casqueiro elabora un nexo entre el pensamiento de Heidegger y Mies a partir de la noción –o nociones– de *verdad* que se dan en la obra de cada uno, y Magda Mària encuentra un vínculo entre pensamiento filosófico y arquitectónico en el concepto de la *nada*.

En «Heidegger ad hoc», Jordi Ibáñez propone pasar primero por Derrida antes de llegar a Heidegger; o, tal vez, es al revés. Se suele identificar a Derrida con la autonomía de la voz del texto, voz que conduce de un lugar a otro, de una referencia a otra, en un camino hacia un origen remoto que se enreda en sí mismo y termina por revelarse como una tarea ilusoria. En cambio, Heidegger, su predecesor, quiere llegar al origen para una vez allí fundar de nuevo no tanto la filosofía como la vida de los hombres y mujeres. Sólo después de Derrida es posible apreciar el sentido humanista del pensamiento de Heidegger.

Para ambos autores, el pensamiento filosófico es lenguaje, escritura y voces. El concepto de *iterabilidad*, que combina las nociones de alteridad y de camino, sirve tanto para Derrida como para Heidegger. Aunque la lectura de ambos pensadores nos conduce por caminos itinerantes, los caminos de Heidegger surgen al transitar por los «lugares del pensar» que se enlazan mediante secuencias textuales mientras que Derrida convierte el texto en «el único (e infinito) espacio del pensar».

En la iterabilidad del pensar –su recorrido por los lugares y en el espacio– está implícita la noción de tiempo. El tiempo se manifiesta en Heidegger y Derrida de dos maneras distintas, que se corresponden con sus dos concepciones del pensar: como conexión de lugares y como espacio infinito. Para Heidegger, la dimensión temporal es resultado de la tensión entre la concepción permanente y eterna del ser y el carácter efímero y cambiante del ente. Para Derrida, sin embargo, el reconocimiento de la imposibilidad de distinguir entre categorías lingüísticas (entre significante y significado, entre lengua y habla) le lleva a proponer un sistema productor de diferencias: la *différance*, es decir, el juego sistemático de diferencias, de huellas de diferencias, del ordenamiento por el que los elementos se relacionan entre ellos. Un espacio-tiempo que se cierra sobre sí mismo atrapando al ser en su interior.

12

En «Heidegger y Mies: realidad y apariencia», Fernando Casqueiro comienza estableciendo algunos paralelismos entre Mies y Heidegger, suscitados por su pertenencia a una época y cultura comunes. Pasando por alto estas «meras coincidencias», el objetivo que se propone Casqueiro es indagar no en las biografías de los dos autores, sino en sus obras respectivas. Antes de acometer esta tarea, se plantean algunas cuestiones metodológicas: ¿Hablamos de Mies-autor o de Mies-constructor? ¿En qué momento histórico del pensamiento de cada autor debemos fijar nuestra atención? La respuesta que Casqueiro ofrece a estas cuestiones es la siguiente: «Para enlazar una obra arquitectónica con una obra filosófica es necesario que una y otra sean mutuamente visibles. El discurso paralelo debe tender con claridad las reglas de su formación y control, porque de otro modo, casi cualquier cosa puede ser dicha».

La premisa de partida del autor es que la relación entre realidad y apariencia es un tema común tanto en la obra como en el pensamiento de Mies y Heidegger. A partir de aquí, propone el concepto de *verdad* como núcleo estable alrededor del cual se puede formar un sistema de relaciones entre ambos. Para Mies, interrogarse sobre el ser de la arquitectura es, fundamentalmente, preguntarse por la verdad. Casqueiro propone

buscar la verdad en las viviendas unifamiliares y traza un recorrido que comienza con la Casa Riehl y finaliza en la Casa de 50'x 50'.

En cuanto a Heidegger, Casqueiro identifica cinco nociones de verdad en su obra: verdad como *adequatio* (correspondencia, concordancia, conveniencia), como región abierta (posibilidad), como *aletheia* (desocultamiento, descubrimiento), como estancia abierta (el ser del hombre), y, finalmente, como claro en el bosque (claridad y a la vez oscuridad). A partir de estas cinco nociones de verdad establece tres tipos de enlaces entre Mies y Heidegger: *débiles*, *fuertes* y *necesarios*. El enlace *débil* pone de manifiesto el paralelismo existente en la labor de depuración que llevan a cabo los dos creadores –uno con sus casas y otro con sus escritos– en el camino hacia lo esencial. El enlace *fuerte* es aquél que considera que lo que ambos comparten, más allá de sus obras, es la voluntad de unir verdad y ser. Por último, el enlace *necesario* les une de tal manera que se hace imposible tratarlos separadamente: sólo si los contemplamos simultáneamente es posible vislumbrar la posibilidad de ser del pensamiento.

En «El ser y la nada, el espacio y el vacío», Magda Mària se propone crear un espacio de encuentro entre Mies y Heidegger que surja como consecuencia de profundizar en la obra filosófica del filósofo y en la obra arquitectónica del arquitecto. No se trata, por tanto, de encontrar referencias filosóficas en el pensamiento del arquitecto ni referencias arquitectónicas en los textos del filósofo, sino más bien de desplegar zonas de encuentro (o desencuentro) a partir de unos temas identificados a priori como comunes. Entre éstos, Mària se decanta por la relación entre el ser y la *nada*.

13

La nada es la conciencia del *Dasein*, el miedo que le produce su propia existencia. La nada es lo que se opone al ente sin negarlo, pertenece a la esencia misma del ser y es el origen y el destino de todo ente.

En el ámbito estético, Mària considera la tábula rasa de las vanguardias europeas como la expresión de la voluntad de comenzar desde el origen, es decir, desde la nada, rechazando los estilos y formas históricas. Así pues, el «menos es más» miesiano sería la expresión de la nada como objetivo estético que Mies quiere alcanzar depurando formalmente sus obras. Por tanto, para Mies la nada es el punto de partida del proceso creativo y el fin último de la obra construida.

Mies busca la nada, la simplificación más absoluta. Durante su etapa europea, intenta llegar a ella a través de la utilización de materiales transparentes y superficies brillantes; en su etapa americana, lo hace expulsando la estructura al exterior del edificio. Mies comparte con otros arquitectos de su tiempo la atracción por el cristal, al que considera símbolo de la técnica, el progreso y la modernidad. Las características del material se trasladan a los edificios: sus rascacielos de cristal son formas puras, claras y brillantes tanto en el sentido fenomenológico como en el conceptual. Edificios con espacios diáfanos y transparentes, donde

todo elemento superfluo –incluida la propia estructura, que Mies evita dibujar en las plantas del rascacielos de planta ondulante– ha sido eliminado.

Precisamente, este desplazamiento de la estructura desde el interior hasta al exterior, distingue a los edificios realizados por Mies tras su llegada a Chicago. Como escribe Mària: «La fuerza plástica de la obra americana de Mies tiende a gravitar hacia el perímetro del edificio –los cerramientos, el suelo y el techo– a través del encuentro entre los pilares y las vigas». La arquitectura de Mies tiene lugar en la frontera, allí donde –según Heidegger– comienza la esencia de las cosas. La Casa Farnsworth y la Galería Nacional son los dos edificios donde Mies consigue que el vacío se nos revele como la esencia de la arquitectura. Se trata de espacios que permiten al ser encontrarse con la nada y consigo mismo, arquitectura que cumple una función metafísica: confrontar el ser con la nada transformando el espacio en vacío.

FOUCAULT : ROSSI

La persistencia de las estructuras urbanas y epistemológicas, y la mirada arqueológica a la ciudad y el pensamiento, son las premisas que justifican la relación entre Foucault y Rossi. Por un lado, Santiago López Petit sintetiza la obra de Foucault y explica los significados de su mirada arqueológica. Por otro, Maurici Pla analiza dos formas del pensamiento de Rossi: el método racional científico, asentado en la palabra y el discurso, y el pensamiento analógico, basado en las imágenes y la memoria.

14

La «Introducción (apresurada) a Foucault», de Santiago López Petit resume la obra del filósofo en tres etapas, caracterizadas como «la mirada arqueológica sobre el mundo», «la preocupación en torno al poder y las instituciones», y «el arte de vivir y la búsqueda de la subjetividad plena». Este ordenamiento fue sugerido por el mismo Foucault, quien consideraba su obra como un análisis de los modos de subjetivación, es decir, de nuestra relación, en tanto que sujetos, con la verdad, el poder y la ética.

Tal como explica López Petit, «Foucault no se plantea el problema de la verdad en términos de correlación entre el pensamiento y su representación. Para él, el poder produce discursos que circulan como verdades». La tarea que se atribuye, como filósofo, es explicar los mecanismos de funcionamiento del poder, más concretamente, de los discursos que produce. No se trata de proponer un método de análisis, sino de describir, por un lado, los discursos y las prácticas de poder que los generan (la arqueología) y, por otro, hacer emerger las subjetividades más allá de las formas de sometimiento (la genealogía).

Para llevar a cabo su programa, Foucault necesita superar tres obstáculos heredados de la tradición humanista: el hombre como duplicación de lo empírico y lo trascendental, la imposibilidad de expresar lo impensado a través de la razón (*logos*) y la necesidad de retornar al origen, fuente privilegiada del conocimiento.

Con Foucault, el hombre y la razón dejan de ser el centro y el objeto del discurso. La mirada arqueológica saca al hombre del centro.

El significado de esta mirada arqueológica puede explicarse a través de dos textos: *Histoire de la folie* (Historia de la locura) y *Les mots et les choses* (Las palabras y las cosas). En el primero, la mirada arqueológica nos muestra que la locura surge como sedimentación de un cruce de discursos religiosos, médicos y legales, y que la arqueología de la locura es «la historia de la progresiva dominación [...] para integrarla dentro de la razón». En *Les mots et les choses*, la arqueología se ocupa de los distintos saberes, es decir, de lo que queda por debajo de los conocimientos de las ciencias. Foucault recurre al concepto de *episteme* para explicar un modo de relación entre las palabras y las cosas. La episteme no es el saber en sí, sino el principio de ordenación de los saberes. La historia de los saberes es la historia de las distintas epistemes, que se van sustituyendo unas a otras sin que ello dé lugar necesariamente al progreso del conocimiento. Es decir, una episteme no mejora la anterior sino que simplemente la sustituye.

Finalmente, López Petit explica que la mirada arqueológica actúa sobre la superficie de los discursos y los enunciados, es decir, se fija en lo que no es pronunciado por ningún sujeto, aquello que hay que buscar en las fuentes difusas del poder y de la resistencia.

En «Aldo Rossi: los objetos sin identidad», Maurici Pla expone dos formas del pensamiento de Rossi: 1. el pensamiento racional, es decir, la investigación por métodos científicos de las condiciones que en el pasado dieron lugar a la forma de la ciudad, y 2. el pensamiento analógico, o sea, la libre asociación de imágenes, que revela su proceso creativo y, al mismo tiempo, explica su concepción del arte.

15

Encuadrado en la tradición materialista, el Rossi racionalista considera a la arquitectura del pasado y a sus autores como hechos históricos, como la manifestación visible de un sistema de fuerzas que debe investigarse científicamente. Continuar con la tradición significa comprender los principios sobre los que se ha establecido y no simplemente imitar sus formas. Por tanto, el objetivo de la crítica racional tiene que ser entender las relaciones entre tipología edilicia y morfología urbana, es decir, exponer los mecanismos que rigen la construcción de la ciudad para luego poder intervenir en ella. Como afirma Pla: «El progreso, el devenir, deja de ser entendido como una exploración de nuestras posibilidades para poder llevarlas al límite, y pasa a convertirse en una indagación en el pasado». Por este motivo, Rossi elogia la arquitectura de la ciudad neoclásica y, al mismo tiempo, rechaza el vano intento que hace el Movimiento Moderno de negar la tradición y comenzar desde cero.

Con el concepto de *construcción*, Rossi busca superar el dilema entre la aceptación de las formas heredadas del pasado (la tradición, entendida únicamente como expresión formal) y su rechazo. La construcción sustituye a la idea metafísica: la forma (de los edificios, de la ciudad) es una construcción cuyos principios

constitutivos pueden ser objeto de análisis. Por tanto, ya no es necesario buscar el origen de la forma en el positivismo racionalista (es decir, en la función), ni en la belleza metafísica (es decir, en la idea romántica, puramente subjetiva), que Rossi considera como las «posiciones ideológicamente más reaccionarias y adversas al espíritu clásico».

A partir de cierto momento en la trayectoria intelectual de Rossi, la razón queda subsumida en el pensamiento analógico. Mientras que razonar sería asociar ideas correctamente, de un modo inmediato, pensar analógicamente consistiría en asociarlas de un modo mediato, dejando entre ellas un espacio que ocuparía la memoria. En la historia de las ideas, este pensamiento analógico precede al racional y, por tanto, como sugirió Foucault, es un pensamiento prerracional, es decir, precientífico y preanalítico. Sin embargo, en la historia personal de Rossi, el pensamiento analógico sucede, absorbe y redefine el pensamiento racional. Si la analogía relaciona dos términos de modo mediatizado, la razón lo hace de forma directa; si una se basa en imágenes, la otra opera con palabras; si la analogía se nutre de la memoria, la razón lo hace de los materiales del pasado.

GADAMER : KOOLHAAS

16

A pesar de las diferencias evidentes que existen entre Gadamer y Koolhaas, ambos comparten la necesidad de interpretar el pasado para construir y dar sentido al presente. Andreu Marquès se encarga de exponer dos ideas fundamentales de la filosofía hermenéutica: el cuestionamiento de la filosofía que nace con la Ilustración y la reivindicación del arte como forma de conocimiento. Por su parte, Jaime Sarmiento pone de manifiesto las coincidencias existentes entre los métodos compositivos de Koolhaas y los empleados por los maestros de la arquitectura moderna. Finalmente, Victor Ténez propone sustituir a Gadamer por Foucault, ya que tanto su discurso como el de Koolhaas prestan atención a lo que queda fuera de los ámbitos de las disciplinas establecidas, aquello que es rechazado por el poder predominante, lo marginal.

En «La filosofía hermenéutica de Gadamer», Andreu Marquès contrapone la filosofía hermenéutica, también calificada como posmoderna, a la filosofía moderna que se inicia con la Ilustración. La hermenéutica cuestiona dos principios básicos del pensamiento de Descartes y Kant: la importancia del método y la posibilidad de construir a partir de cero todo el edificio del saber. Con su método derivado de las ciencias físico-matemáticas, Descartes pretendía prescindir de todos los presupuestos con los que pensamos pero, según la hermenéutica, había uno del cual no se podía liberar: el lenguaje con el que filosofaba.

Para la hermenéutica contemporánea, conocer es interpretar, e interpretar es hacerse cargo de la realidad a partir de presupuestos que aporta el sujeto que interpreta. Estos presupuestos se pueden calificar de subjetivos, pero no por ello son necesariamente arbitrarios, ya que siempre pueden ser explicitados y discutidos, dentro de unos límites.

Con Gadamer, la hermenéutica –tradicionalmente considerada el arte de la interpretación de los textos– deviene una corriente filosófica que considera el mundo como un texto que debe ser interpretado. «La hermenéutica actual –nos dice Marquès– enfatiza la finitud del sujeto humano y, más concretamente, el hecho de que el sujeto esté profundamente condicionado tanto por la historia como por el lenguaje». Es decir, para poder entender un texto, el sujeto que interpreta debe tener la capacidad de dialogar con su autor y superar, a través del lenguaje, el tiempo histórico que les separa.

Sin embargo, la relación que la hermenéutica mantiene con el pasado no debe confundirse con el historicismo. No se trata tanto de sacar a la luz los vínculos entre el texto y las condiciones históricas en las que se forjó, como de saber escuchar en el texto el eco de las inquietudes del tiempo presente. Así pues, comprender y comprenderse son dos momentos inseparables de la interpretación, tal como la entiende la filosofía hermenéutica.

En el programa hermenéutico que Gadamer expone en *Wahrheit und Methode* (Verdad y método), la estética juega un papel fundamental. Gadamer critica la conciencia estética que se preocupa únicamente de la percepción de la belleza y reivindica la necesidad de valorar las obras de arte por su contenido moral o cognoscitivo. «La estética debe subsumirse en la hermenéutica», proclama el filósofo. Por tanto, la obra de arte no es ajena a la experiencia de la verdad, sino que nos invita a participar en ella; es un objeto de conocimiento, un juego (*Spiel*) de construcción y reconstrucción continuada. Según Gadamer, lo que caracteriza al auténtico arte es el hecho de tener una función, una utilidad.

En «Rem Koolhaas: entre la tradición y la ruptura», Jaime Sarmiento comienza esbozando el método que seguirá para intentar descubrir las potenciales relaciones entre el arquitecto y el filósofo. En vez de plantear de entrada las posibles intersecciones entre ambos, Sarmiento propone abordar primero la obra de Koolhaas para luego intentar relacionarla con las ideas del filósofo.

El autor cuestiona la pretendida autonomía de las propuestas de Koolhaas respecto a las del Movimiento Moderno. Los objetivos del texto son mostrar que algunos de los principios de la arquitectura moderna también están presentes en la obra de Koolhaas y comprobar hasta qué punto éste consigue liberarse de ellos.

Para analizar la obra de Koolhaas, Sarmiento parte de cuatro mecanismos compositivos: *fragmentación*, *yuxtaposición*, *dualismo* y *suelo fluctuante*. La *fragmentación* es un método de composición que Koolhaas toma de la arquitectura moderna. En un principio, la unión de elementos que emplea Koolhaas no parece distinta del *collage* que utiliza Mies para componer un edificio a partir de fragmentos heterogéneos. Sin embargo, si entendemos la arquitectura moderna como el resultado de un montaje, lo que hace Koolhaas –por ejemplo, en la *Kunsthal*– es dismantelar los objetos de los arquitectos modernos (la Galería Nacional de Mies y la Villa Savoye de Le Corbusier, entre otros) para luego montar un objeto nuevo volviendo a combinar las piezas. La *yuxtaposición* es la manera de agrupar los fragmentos estratificándolos, como sucede en

la Casa en Burdeos. Esta disposición en capas horizontales y verticales que dan forma a los espacios interiores, ya estaba presente en las obras de Le Corbusier, por ejemplo en la Villa Savoye. El término *dualismo* hace referencia al mecanismo de composición basado en dos geometrías opuestas que puede observarse en el Educatorium de Utrecht, donde la cinta ondulada que nace del suelo contrasta con la ortogonalidad de la caja que la contiene. Se trata de un mecanismo similar al empleado por Le Corbusier en el Pabellón de l'Esprit Nouveau o en la Asamblea de Chandigarh, edificios que resultan de la combinación de cilindros y prismas. Por último, el concepto de *suelo fluctuante* se refiere al procedimiento de generación del espacio a partir de las circulaciones, como ocurre con el suelo ondulado del Palacio de Congresos de Agadir o la rampa de la Biblioteca de Jussieu. La relación con la *promenade architecturale* de Le Corbusier no puede ser más evidente: Koolhaas retoma la *promenade* y la lleva hasta el límite de sus posibilidades, de manera que es precisamente en los espacios de circulación donde su arquitectura alcanza la máxima intensidad.

El gran número de puntos en común que hay entre Koolhaas y la arquitectura moderna obliga a preguntarse qué tiene de innovadora su obra. Para Sarmiento, la novedad que aporta Koolhaas es su capacidad para llevar al límite las ideas de los maestros modernos, exagerándolas y distorsionándolas como si de un juego se tratase. Precisamente, esta noción de *juego* es la que permite establecer una conexión entre Gadamer y Koolhaas: ambos demuestran –el primero a través de sus reflexiones sobre el arte y el segundo con sus procesos creativos– que el arte es juego (*Spiel*, que en alemán significa juego y también representación), un juego que mantiene su propia autonomía respecto a los jugadores y cuyas reglas internas existen con independencia de la conciencia de los participantes.

18

Por otra parte, tanto Gadamer como Koolhaas invocan al pasado para comprender y construir el presente a través de él. Sin embargo, esta coincidencia puede resultar engañosa: Gadamer se acerca al pasado con una voluntad constructiva, mientras que en la interpretación que hace Koolhaas hay una crítica encubierta a la modernidad.

En la última parte de su texto, Sarmiento deja de lado a Gadamer para traer a colación a Foucault, con el que cree que la obra de Koolhaas tiene más afinidades. Ambos autores coinciden en su interés por lo superficial, más que por la estructura profunda de las cosas y comparten asimismo los métodos para extraer el conocimiento de la superficie. En *Delirious New York*, Koolhaas emplea métodos de investigación poco convencionales para estudiar la ciudad, como el método paranoicocrítico daliniano. Por su parte, Foucault aplica su método arqueológico al estudio de lo marginal, de la locura.

Al inicio de su texto «¿Qué fue del urbanismo? Rem Koolhaas y la mutación de la ciudad», Víctor Téñez manifiesta la dificultad de caracterizar el conjunto de la obra de Koolhaas, debido a la originalidad de su trabajo, a la diversidad de las respuestas a las distintas situaciones que se le plantean y a la gran cantidad de obras y proyectos realizados. En la trayectoria de Koolhaas, es difícil encontrar esquemas que se repitan de

un proyecto a otro. Sus obras tampoco son la expresión de un estilo personal; más bien al contrario, parece que en cada proyecto ponga en juego estrategias distintas que dan lugar a formas igualmente diversas. Por ello Ténez se pregunta: «¿Quién es Rem Koolhaas?».

Para encontrar la respuesta, no hay que buscar en los objetos producidos por Koolhaas, sino en su labor literaria. En su escrito «What ever happened to Urbanism?», Koolhaas pone de manifiesto la contradicción que supone criticar el desarrollo frenético de la ciudad contemporánea y, al mismo tiempo, negarse a reconocer el fracaso del utopismo moderno, que se ha demostrado incapaz de proveer los recursos e instrumentos necesarios para enfrentarse con éxito al monstruo urbano. Ante esta situación, el *New Urbanism* es para Koolhaas la respuesta de una disciplina incapaz de entender la realidad urbana, que intenta conjurar la angustia que esto le provoca inventándose una escenografía formal para así preservar la ilusión de control. Como sugiere Ténez, esta contradicción entre una utopía inalcanzable y una realidad irreductible nos remite a la dualidad utopía/heterotopía formulada por Foucault: «Las *utopías* consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso [...]. Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello».

Pero el paralelismo entre Foucault y Koolhaas va más allá. Según Foucault, toda disciplina se define a partir de un conjunto de métodos y de objetos que delimitan un campo de conocimiento específico. Todo aquello que no se puede representar dentro de los límites de la disciplina es considerado ajeno a ella, marginal e incluso irreal. Según Koolhaas, el urbanismo ha intentado negar la existencia de ciudades que no respondían a los métodos de estudio de la disciplina: las megápolis que se extienden sin control, los sectores marginales de las grandes ciudades y las zonas creadas por error, imprevisión o ignorancia. Por ello, Koolhaas –siguiendo a Foucault– reivindica lo que queda fuera de la disciplina: la ciudad delirante, la ciudad informe, la ciudad marginal. Según él, el estudio de tales *monstruosidades* sería la única vía para poder actuar sobre la ciudad existente.

conceptos

ABSTRACCIÓN

[Worringer] impulso que lleva al espectador a imponer un orden geométrico a los fenómenos que percibe como caóticos y causantes de inquietud. Se contrapone a la *empatía* 35

reducción del *lenguaje* a un sistema de relaciones 60
idea 119

APARIENCIA

lo que se contrapone a la *realidad*, según la filosofía platónica 22, 39, 74

la manifestación visible de una *realidad* oculta 96

CABAÑA

[Vitruvio] origen histórico de la arquitectura 24

[Vitruvio] principio generador de la forma arquitectónica 24

[Laugier] expresión de los principios de la arquitectura, su *idea* 28, 29

[Laugier] precedente de la noción de *tipo* de Quatremère 29

[Heidegger] forma del *habitar*, que pone en relación tierra y cielo, divinos y mortales 67

COLLAGE

extraer elementos de su contexto para establecer nuevas formas de relación 124

[Rossi] forma de expresión del *pensamiento* analógico 124

método de composición basado en la yuxtaposición de fragmentos heterogéneos 138

CONCIENCIA

conocimiento que el sujeto tiene sobre sí mismo, y sobre sus capacidades cognitivas 26, 37, 40, 42, 43

[histórica] que pretende alcanzar la objetividad elevándose por encima de cualquier punto de vista temporal 135

CONOCIMIENTO

sobre uno mismo 100

adquirido por el *sujeto* a partir de la interpretación de unos hechos 133

CONSTRUCCIÓN

configuración de las fuerzas visuales en nuevas formas desvinculadas de las formas artísticas tradicionales 36

lo que es específico de la *forma* arquitectónica, aquello que no ha sido ya determinado por la morfología urbana 118

contrapuesto a la *idea* metafísica 121

DISCIPLINA

conjunto de *métodos* y objetos a los que se les aplican con el fin de extraer de ellos el *conocimiento* 73, 155, 158

DISEÑO

la *forma* en la mente hecha visible mediante una técnica de representación 26

EMPATÍA

la capacidad del espectador de representarse o proyectarse en los objetos 35

[empatía] : [Worringer] impulso del espectador a proyectarse en los objetos que se perciben como causantes de placer estético. Se contrapone a la *abstracción* 35

ENTORNO

el lugar físico en que se sitúa un edificio 100

[naturaleza] orden existente en el que se inserta un edificio, modificándolo 100

lo que envuelve o contiene a un edificio, a un individuo 101

EPISTEME

modo de pensar característico de una época 31, 45, 82
modo de relacionar las palabras y las cosas 82, 112
principio de ordenamiento de los saberes 112

ESENCIA

lo constitutivo de una obra de arquitectura, tras despojarla de todo lo accesorio 38
lo más simple, lo que se aproxima a la *nada* 92

ESPACIO

representación en perspectiva 27
contraposición interior y exterior 27, 57, 146
[Mies] la *esencia* de la arquitectura 38, 97
conformado por el *revestimiento* 57
receptor de objetos 58
del pensar 67
del *habitar* 68
[*Raumplan*] : [Loos] sistema de composición espacial 78, 147
envuelto por muros 79
universal 84, 97
vacío 96, 98, 103
interior 99
percibido 140, 148
[*promenade architecturale*] : [Le Corbusier] organización del espacio como recorrido 141, 142, 143, 147

ESTRUCTURA

modo de pensar la forma que supera la contraposición entre sujeto y objeto 30
la forma que adoptan los elementos constitutivos de un *sistema* 34, 50
[*Gestalt*] organización resultante de la interacción entre sujeto, objeto y representación mental 35, 36
[*Architektur*] : [Hildebrand] inherente a toda obra artística 36

categoría estética del arte moderno en cualquiera de sus formas 36, 37
soporte físico de un edificio 55, 93, 96, 99

FENOMENOLÓGICO

contrapuesto a lo *metafísico* 99
experiencia del *espacio* 99, 101, 102

FIGURA

[*Bild*] : [Wittgenstein] *estructura* lógica del *pensamiento* 39, 60

FORMA

fundamento común a todo *conocimiento* 21
concepto que evoluciona a lo largo de la historia 22
[simetría] : [Vitruvio] conmensurabilidad de las partes, la forma en sí del objeto 24
[proporción] : [Vitruvio] *método* o sistema de relaciones a aplicar en la creación artística 24
[euritmia] : [Vitruvio] la forma que el *sujeto* percibe como armonía de las partes con el todo, y consigo mismo 24
[arquitectónica] : [Vitruvio] la síntesis de tres naturalezas: estructural, geométrica y ornamental 25
[*concinnitas*] : [Alberti] facultad innata que permite a la mente percibir la belleza 26
construcción mental que representa lo esencial del objeto 30
modos de pensar 43, 45
[morfología] el estudio de los procesos que dan forma a la ciudad 116

HABITAR

[Heidegger] llenar un lugar de *tiempo* humano 67

HERMENÉUTICA

arte de la interpretación 133

HISTORIA

conjunto de hechos ordenados de manera que pueden explicarse sin recurrir a una *razón* o *método* universal 109, 117

[tradicón] principios que se derivan del devenir de la historia 118

lo que, junto con el *lenguaje*, condiciona el pensamiento del sujeto, según la filosofía hermenéutica. Se contraponen al historicismo 133

[historicismo] método que explica los fenómenos históricos a partir de su propio contexto 133

interpretación del pasado llevada a cabo desde el presente 149

HOMBRE

como *Dasein* 68

centro del pensamiento antropológico 110

libre, liberado de la masa 121

IDEA

[Platón] *realidad* trascendente, inteligible; la forma de una realidad 22, 24, 25, 39

[naturalista] conocimiento que el *sujeto* extrae de la naturaleza 25

imagen que el artista tiene en la mente, susceptible de ser visualizada 26, 121

[*Vorstellung*] : [Frankl] *construcción* mental que resulta de la experiencia de la arquitectura 36

construcción mental 50

IMAGEN

[Platón] el *mundo* captado por los sentidos; la *aparición* de una *realidad* 39

signo que debe ser interpretado 39

[Baudrillard] ámbito en el que confluyen todos los fenómenos artísticos, políticos y sociales 39

[imágenes] contrariamente a su significado platónico,

realidad que suplanta al *mundo* inteligible y trascendente 42

JUEGO

en el *lenguaje* 50, 61

en el arte 149

LENGUAJE

realidad última, autónoma 50, 61, 108

como hipertexto 66

espacio de asociaciones 123

lo que, junto con la *historia*, condiciona el pensamiento del sujeto, según la filosofía *hermenéutica* 133

instrumento que permite alcanzar el *conocimiento* 156

LÍMITE

lo que separa el *espacio* interior del exterior 27, 97

[frontera] : [Heidegger] lugar donde empieza la *esencia* de las cosas 97

de una *disciplina* 157

LÓGICA

del *material* 55, 95

del *lenguaje* 59

de las proposiciones matemáticas 61

de la arquitectura 76, 87

de la construcción 83

de un *sistema* filosófico 87

LUZ

[Heidegger] lo que se hace presente en el proceso de desocultamiento de la *verdad*, juntamente con la oscuridad 85, 86

MATERIAL

[Semper] uno de los factores que determinan la *forma* 32

[cristal] plano de una composición espacial 77, 79

[cristal] medio para desmaterializar la forma arquitectónica 93

[cristal] símbolo de la modernidad, de la *verdad* 93, 95

[cristal] *fenomenología* 96

MEMORIA

lo que otorga significado a las obras de arquitectura 58
individual, y en tanto que perteneciente al subconsciente, también colectiva 124

METAFÍSICA

su superación en la filosofía 66, 90

contrapuesta a la *fenomenología* 99

contrapuesta a la *realidad* 119

MÉTODO

[Durand] procedimiento para componer un edificio, paso a paso 33

[Foucault] procedimiento para llegar al *conocimiento* estableciendo las semejanzas y diferencias por comparación entre los individuos de grupos empíricamente constituidos. Se contrapone a *sistema* 33

el camino que conduce al *saber*. Se contrapone a *sistema* 33, 150

cartesiano 34, 132

su deconstrucción 109

[Le Corbusier] de composición espacial 143

MÍMESIS

en su sentido originario, representación personificada 23

categoría estética aplicada a la arquitectura 23

[Quatremère] característica esencial del arte 29

MODELO

[Quatremère] *imagen* aparente de un objeto reproducida como tal en la obra de arte. Se contrapone a *tipo* 29

MUNDO

conjunto de hechos 50

espacio construido por el individuo a partir de la experiencia del edificio 100

como *texto* 133

NADA

forma necesaria del *ser*, lugar donde el ser adquiere conciencia de sí 84, 91, 92

angustia del *ser* 91

vacío 92

punto de partida, principio creador 92, 93, 94

ORNAMENTO

aquello que impide percibir la *forma* del objeto 37

PENSAMIENTO

operación intelectual llevada a cabo por un *sujeto* 50

idea que antecede a la experiencia 51

sistema conceptual característico de un autor 59, 72

lo que se recoge a lo largo el camino del pensar 67

persistencia de la *estructura* 107

[analógico] : [Rossi] capacidad de establecer relaciones entre términos mediante imágenes. Se contrapone al pensamiento racional basado en la palabra 123

[analógico] : [Foucault] prerracional, precientífico, preanalítico 124

RAZÓN

su superación mediante la analogía 122

capacidad para asociar *ideas* 123

lógica 151

REALIDAD

lo que se contrapone a la *apariencia*, según la filosofía platónica 22, 39, 74

en la cultura contemporánea, lo constituido por las *imágenes* 42

lo que se oculta tras la *apariciencia* 96
 en el sentido materialista, opuesto al idealista 119

REVESTIMIENTO

[*Bekleidung*] : [Semper] expresión primigenia de la *forma* arquitectónica que precede la aparición del muro rígido y tiene su origen en las técnicas de tejer 32

[*Bekleidung*] : [Semper] la *forma* arquitectónica liberada de los requisitos de la función de soporte 56
 expresión de las características del *material* en la piel que envuelve el espacio 57

SABER

aquello de lo que se puede hablar en una práctica discursiva 111

[*mathesis universalis*] : [Descartes] ciencia general 132

SER

[*Dasein*] : [Heidegger] contrapuesto al ente 68

[*Dasein*] : [Heidegger] el ser que se funde con las cosas, dándoles significado a ellas y al propio ser 69

de la arquitectura 75

de la arquitectura, en tanto que construcción 83

[*Dasein*] : [Heidegger] alternativa al *sujeto* trascendental 90

SIGNO

según la semiótica, elemento constitutivo de la *realidad* 39

[simulacro] : [Baudrillard] que finge tener lo que en realidad no tiene 39, 41

en la *forma* arquitectónica 40

[*différance*] : [Derrida] la imposible coincidencia entre categorías estructuralistas o lingüísticas como significante y significado 67

SISTEMA

el orden del mundo físico y del mundo espiritual 30

[estilo] : [Semper] el sistema constituido por una *forma* esencial y los factores externos que la actualizan en un lugar y momento determinados 32

exposición del *saber*, una vez alcanzado. Se contrapone a *método* 33

[Foucault] procedimiento para llegar al *conocimiento* partiendo de un conjunto acabado y limitado de rasgos que se contrasta con los individuos para así enumerar las constantes y variaciones. Se contrapone a *método* 33

organización que adopta una totalidad con el propósito de cumplir una función determinada. Se contrapone a *estructura* 34

[*Architektonik*] : [Kant] el arte de construir un sistema 31, 52

SUJETO

consciente de su *ser* 22, 99, 102

inmerso y a la vez separado de la naturaleza 26

su evolución histórica 43

su muerte 67

trascendental 90, 99, 112

su relación con la *verdad*, el poder y la ética 109

que aporta los presupuestos para interpretar la *realidad* 133

centro de la filosofía *hermenéutica* 133

TÉCNICA

[Semper] procedimiento para convertir un *material* en *forma*, específico para cada material 32
sistema con su *lógica* interna 81

TEMPLO

[Vitruvio] [Laugier] origen de facto de la arquitectura 24, 25, 28, 29, 32

[Heidegger] forma del *habitar* que da sentido a un lugar y al propio *ser*; reflejo del ser 67, 68

TEXTO

hipertexto 66

[iterabilidad] característica del texto que le hace susceptible de recorrerse siguiendo múltiples y reiterados itinerarios 66

[discurso] mecanismo de construcción del pensamiento filosófico 66, 110, 112

constitutivo del *mundo* 133

TIEMPO

lo característico del *ser* 69

TIPO

principios objetivos de la *forma* que explican su constitución 27

[Quatremère] la *esencia* de un objeto que el artista capta y reproduce en la obra de arte. Se contrapone a *modelo* 29

[Semper] principio generador que subyace en las formas arquitectónicas 32

[Durand] esquema geométrico que representa lo esencial de una forma arquitectónica 33

[Wundt] la forma más simple que representa a una ley de la estructura o de la composición 35

[tipología] el estudio de los tipos de los edificios 116

TRANSPARENCIA

disolución de los planos que envuelven el *espacio* 81

expresión de la voluntad de transmitir la *verdad* de la obra arquitectónica 93

supresión del *límite* entre interior y exterior 99

desmaterialización 143

VACÍO

el silencio del *ser* 84, 98

consecuencia de la simplificación formal 93

la *nada* transformada en *espacio* 98

intrínseco a la arquitectura 97

espacio exento de ornamentación 98

VERDAD

principio sobre el que se fundamenta un *sistema* filosófico 31

correspondencia de la representación con la cosa 67, 74, 109

[Heidegger] como desvelamiento del *ser*, desocultación 67, 83, 84, 91

lo esencial de la arquitectura, lo que se está en su origen 75, 76, 77

[Heidegger] nociones de verdad en su obra 81

de la arquitectura en tanto que construcción 83, 84, 99, 101

lo que guía al *ser* y a la arquitectura 86

del *material* 95

razón de ser del arte 134

autores

Leandro Madrazo. [Introducción - El concepto de forma como nexo entre arquitectura y filosofía]

Doctor en arquitectura. Profesor titular de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura La Salle (Universidad Ramón Llull). Director del programa de doctorado «Representación, Conocimiento, Arquitectura» y del grupo de investigación ARC (www.salle.url.edu/arc). Ha publicado extensamente en revistas y congresos internacionales sobre teoría de la arquitectura y sobre la integración de las tecnologías de la información en la pedagogía de la arquitectura (www.salle.url.edu/~madrazo).

Miguel Candel. [Pensar, construir] *Wittgenstein : Wittgenstein*

Doctor en filosofía. Profesor titular de filosofía de la Universidad de Barcelona. Traductor del *Órganon* y la cosmología de Aristóteles para la Biblioteca Clásica Gredos. Autor de *El nacimiento de la eternidad. Apuntes de filosofía antigua* (Idea Books, 2002) y *Metafísica de cercanías* (Montesinos, 2004).

Manel Ferrer. [El autor como productor] *Wittgenstein : Wittgenstein*

Doctor en arquitectura. Profesor en el programa de doctorado «Representación, Conocimiento, Arquitectura». Profesor responsable de la asignatura de Proyectos Arquitectónicos y profesor de Composición en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura La Salle.

Jordi Ibáñez. [Heidegger ad hoc] *Heidegger : Mies*

Doctor en filología germánica. Profesor titular de estética y filosofía en el Departamento de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra. Ha publicado los ensayos *Después de la decapitación del arte* (Destino, 1996) y *La lupa de Beckett* (Machado, 2004). También ha publicado poesía y la novela *Una vida al carrer* (Tusquets, 2004).

Fernando Casqueiro. [Heidegger y Mies: realidad y apariencia] *Heidegger : Mies*

Doctor en arquitectura. Profesor asociado de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (Universidad Politécnica de Madrid). Profesor investigador de Proyectos Arquitectónicos. Profesor encargado de la asignatura Proyectos: Paisaje Urbano y Espacio Público.

Magda Mària. [El ser y la nada, el espacio y el vacío] *Heidegger : Mies*

Doctora en arquitectura. Profesora en el programa de doctorado «Representación, Conocimiento, Arquitectura». Profesora responsable de las asignaturas de Composición en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura La Salle. Profesora asociada de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés (Universidad Politécnica de Cataluña). Ha publicado, entre otros, los libros *Lecturas sobre manierismo* (Ediciones ETSAV-UPC, 1983) y *Renaixement i arquitectura religiosa. Catalunya, 1563-1621* (Edicions UPC, 2002). Coordina y edita la colección de Guies d'Arquitectura (Ediciones La Salle-URL, 2004).

Santiago López Petit. [Introducción (apresurada) a Foucault] *Foucault : Rossi*

Doctor en filosofía. Profesor titular de filosofía en la Universidad de Barcelona. Imparte clases de filosofía contemporánea, especialmente francesa. Ha publicado en los últimos años los libros *Entre el ser y el poder: una apuesta por el querer vivir* (Siglo XXI, 1994), *Horror vacui: la travesía de la noche del siglo* (Siglo XXI, 1996) y *El infinito y la nada: el querer vivir como desafío* (Bellaterra, 2003). Asimismo ha colaborado en diferentes libros colectivos y en revistas como *Archipiélago*, *Riff Raff*, *El Viejo Topo*, *Futur Antérieur* y *Posse*. Su campo de estudio es la interrelación entre vida, política y arte.

Maurici Pla. [Aldo Rossi: los objetos sin identidad] *Foucault : Rossi*

Doctor en arquitectura. Profesor asociado del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (Universidad Politécnica de Cataluña). Ha publicado artículos teóricos y críticos sobre arquitectura en diversas revistas nacionales e internacionales, recogidos en el volumen *La arquitectura a través del lenguaje* (Gustavo Gili, 2005). Es coautor, junto con Manuel Gausa y Marta Cervelló, de *Barcelona: guía de arquitectura moderna 1860-2002* (Actar, 2001) y, junto con Antonio Pizza, de *Viena-Berlín: teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX* (Ediciones UPC, 2002).

Andreu Marquès. [La filosofía hermenéutica de Gadamer] *Gadamer : Koolhaas*

Doctor en filosofía. Profesor de filosofía del lenguaje, hermenéutica filosófica y filosofía contemporánea en la Facultad de Filosofía de la Universidad Ramón Llull y en el monasterio de Montserrat. Especialista en hermenéutica filosófica, ha publicado diversos trabajos sobre la obra de Paul Ricoeur. Es autor de los libros *Evangeli per a llops* (PAMSA, 1977), *Coñeixement i decisió* (PAMSA, 1996) y *Comprendre la paraula* (PAMSA, 2001).

171

Jaime Sarmiento. [Rem Koolhaas: entre la tradición y la ruptura] *Gadamer : Koolhaas*

Doctor en arquitectura. Profesor en el programa de doctorado «Representación, Conocimiento, Arquitectura». Profesor en las asignaturas de Composición y Estructuras de Edificación y coordinador de Cultura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura La Salle. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales y ha sido profesor invitado en varias universidades.

Víctor Témez. [¿Qué fue del urbanismo? Rem Koolhaas y la mutación de la ciudad] *Gadamer : Koolhaas*

Arquitecto y paisajista. Profesor en el Departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés. Profesor responsable de la asignatura Teoría del Paisaje del graduado superior en Paisajismo de la Universidad Politécnica de Cataluña y profesor del máster de Arquitectura del Paisaje de la misma universidad. Ha sido traductor de *Mutaciones* (Actar, 2000) y de *Rem Koolhaas: conversaciones con estudiantes* (Gustavo Gili, 2001). Es autor de varias publicaciones sobre paisajismo. En la actualidad ultima su tesis doctoral sobre la relación entre las nuevas formas de urbanización y los espacios del agua.