



ANTIMANIFIESTO

LOS CINCO PUNTOS DEL
INACABACIONISMO.

Antimanifiesto
Los cinco puntos del inacabacionismo y
la historia de los manifiestos.

Carlos Núñez Lacasta
Nº Expediente: 21331954

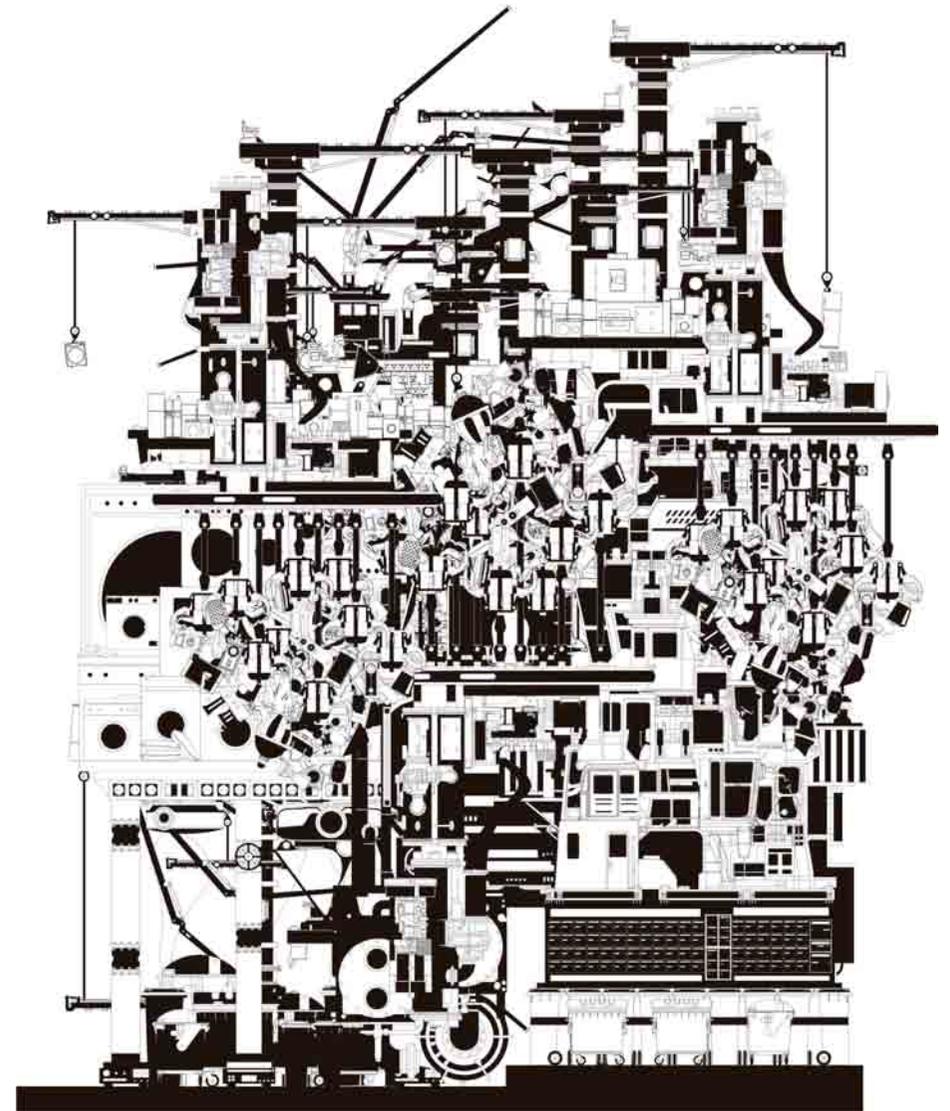
Edición: Madrid, España, Julio 2020

Trabajo de Fin de Grado
en Fundamentos de la Arquitectura

Tutores:

Acebo García, María Victoria
Espuelas Cid, Fernando
Hurtado Toran, Eva María
Jurado Egea, José
Montenegro Mateos, Néstor
Perea Ortega, Andrés

Escuela de Arquitectura, Ingeniería y Diseño
Universidad Europea de Madrid

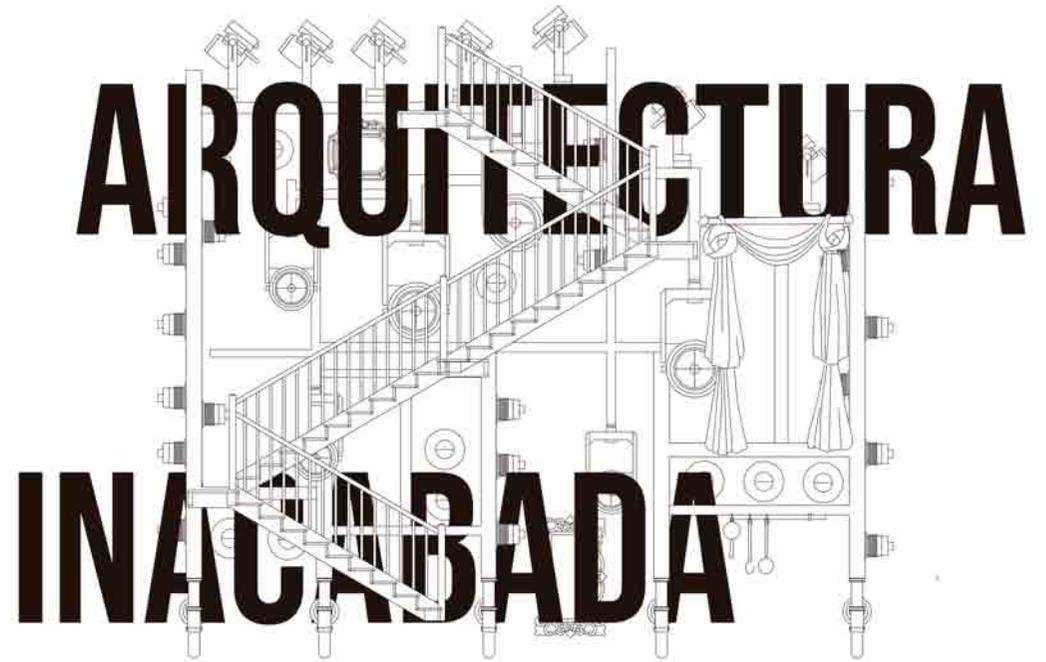


PANFLETO

FILICIDAS

Lo *inacabado* pertenece al reino de la arquitectura y no al del manifiesto. Describir lo inacabado suprime su prefijo, definir sus antinomias lo desacredita. Esta prueba de estrés *inacabacionista* sobre lo pre establecido y lo pre determinado se traduce en la deficiencia léxica para alcanzar la pureza inacabada. Cuanto más ambiguo sea el texto, mayor número de interpretaciones será capaz de ingerir y representar, acercándose así, a su fin último, lo inacabado. Lo inacabado es una realidad: una realidad descontextualizada, indeterminada, *inobjetiva*, incontinente e *infrágil*. Una realidad que nosotros hemos desvirtuado enunciándolas como cinco, las cinco antinomias. Preferimos las antinomias, creemos que, en esta desacreditación autoimpuesta, sería más lógico definir los puntos como contradicciones del pensamiento humano (antinomias) con el único fin de encontrar una tercera vía, una vía indeterminada, una vía de incertidumbre, nuestra lógica es ilógica. El número cinco tan solo es un símbolo, no se puede contener *lo incontenible*, pero si no existe un comienzo no existen las posibilidades a futuro. Aunque este comienzo signifique desacreditar y asesinar nuestro (anti)manifiesto.

¡SOMOS ASESINOS!



PANFLETO

INGENUOS

Nos centraremos en los dos últimos siglos, donde el término se ha encorsetado y sus arquitecturas se han monumentalizado. Unos siglos donde los argumentos se construían, unos siglos donde los programas condenaban a los portadores, unos siglos donde lo inacabado era un sinónimo de negatividad. Aun así, hemos sido capaces de encontrar obras que tras su descontextualización han demostrado soportar la ingesta dogmática de sus autores.

¡SOMOS INGENUOS!

ARQUITECTOS

Nosotros dibujamos la belleza de *lo inacabado* a través de la materialidad. Una manera más pura de describir y enunciar lo *inacabado*. Pero la pureza del término es inalcanzable y he ahí su magnificencia. Sobre la obra gráfica se vierte la inevitable contextualización del artista. La incapacitación para desvincular al artista de su obra conlleva a los diferentes grados de *lo inacabado*. El movimiento responde ante la arquitectura y por ello, su lenguaje es arquitectura, capaz de generar una ambigüedad más potente. No perderemos más tiempo en entorpecer la lectura de dicho manifiesto ya que este, está suficientemente envenenado con el contexto de sus artistas. Enunciarlo y resumirlo sería desvirtuarlo. ¡PASEN Y VEAN! Pero no impongan.

¡SOMOS ARQUITECTOS!



ANTIMANIFIESTO

Las cinco antinomias de *lo inacabado*.

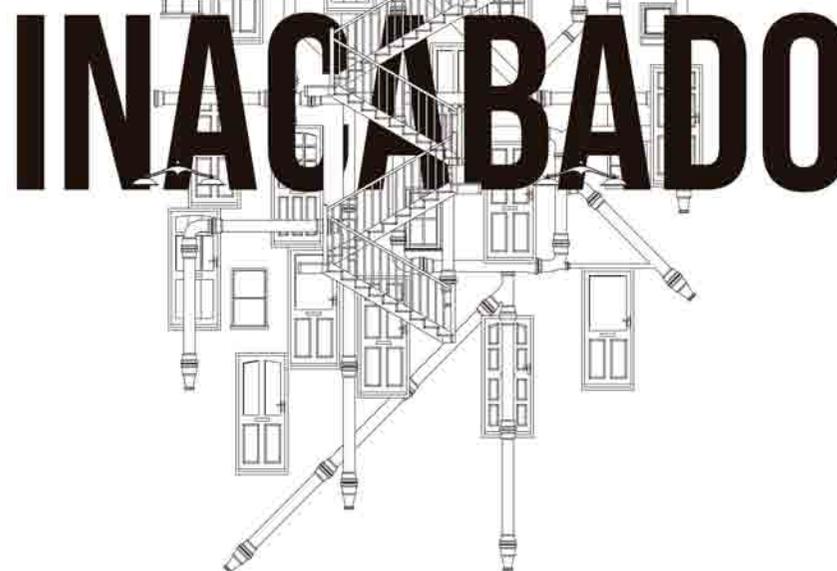
"Con entusiasmo enunciamos a día 02/06/2020 inaugurado el movimiento *inacabacionista* en Madrid. Pero a nuestro pesar, a día 02/06/2020 debemos renunciar a él. El movimiento ha muerto... Esperemos al menos que no sea su última vez. Seguramente tampoco es la primera."

EXALTACIÓN INACABADA

Nos proclamamos defensores de las virtudes *inacabacionistas*. Desprovistos de ninguna certeza que nos haga sentir seguros, lo acabado nos inquieta, nos reprime. El cambio se ha vuelto monotonía, la obligación delito y la libertad orden. Bajo esta nueva triada nace nuestro movimiento, un movimiento inacabado. Nuestro objetivo, la arquitectura, como el máximo exponente de las artes.

Inacabados nos indefinimos, nos liberamos.

Encontramos belleza en algo que es capaz de aguantarlo todo, capaz de soportar el deseo y su continua agitación. Contenedores del cambio, contenedores de la humanidad, contenedores incontentidos. Estructuras inacabadas con el poder de saciar la reinterpretación, la reproducción y el tiempo. Nos negamos a seguir vertiendo caducas pretensiones a la solidez. No verteremos nuestros deseos efímeros sobre la arquitectura. La arquitectura debe reproducir el deseo, no albergarlo. La arquitectura debe desgastarse, no morir. La arquitectura es *infrágil*.



INACABADO

ANTIMANIFIESTO

Son los estados intermedios de la arquitectura a los que debemos nuestra democracia del deseo individual. Todos tenemos la misma superficie sobre la que soñar y todos tenemos nuestro particular sueño. Se alimenta y crece, solo refrenado por la capacidad personal de dicha imaginación. *Lo inacabado es inobjetivo.*

Arquitectura inacabada, catalizadora de la imaginación, superficie infinita de infinitos estilos, sin tiempo que la moldee o deseo que la embarace.

ANTINOMIAS

Kant se refiere a las antinomias como contradicciones del pensamiento humano deslegitimando así, la lógica de cualquier pensamiento que parezca sólido e inamovible, ya que por cada argumento hay un contrargumento igual de lógico que desvirtúa al anterior. Por eso, nosotros los *inacabacionistas* preferimos las antinomias a los puntos. Somos conscientes de la fragilidad de las ideas. Atribuir la solidez del punto a la fragilidad de la idea es un acto de desacreditación futura y lo más peligroso, la condena del objeto. La solidez lo mantiene operativo pero su alma estática no le deja evolucionar. Aceptamos pues la dualidad y desacreditación de las antinomias frente a las estáticas acreditaciones del punto. Alabamos la ilegitimidad e insuficiencia de cinco componentes en contra posición al despotismo de creer que esas cinco serían legítimas o suficientes.

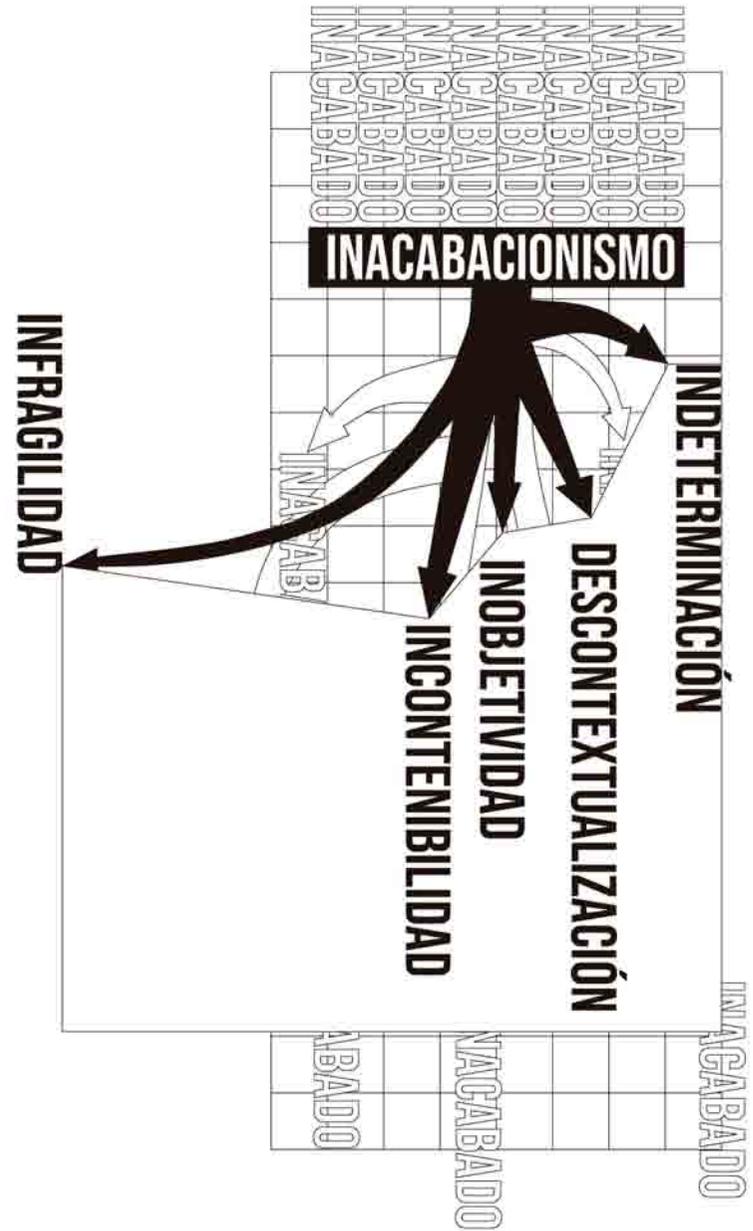


ANTIMANIFIESTO

Cinco antinomias indefinen *lo inacabado*, cinco puntos definirían *lo acabado*.

Por consiguiente, declaramos que nuestro anti-manifiesto es ilegítimo. Debido a la contradicción de definir lo indefinido, de contextualizar lo descontextualizado, de objetivar lo *inobjetivable*, de contener lo incontinente, de fragilizar lo *infragilizable*. Esto es un acto de autodestrucción. Alejando de esta manera a la arquitectura del contexto, de la determinación, de la objetivación, del contenido y de la fragilidad que supondría construir un argumento y llamarlo arquitectura. Ilegítimo porque lo inacabado no nos pertenece, nunca lo ha hecho y siempre lo ha sido.

Nuestro manifiesto deslegitimado, nuestra arquitectura inacabada, nuestros puntos antinomias.



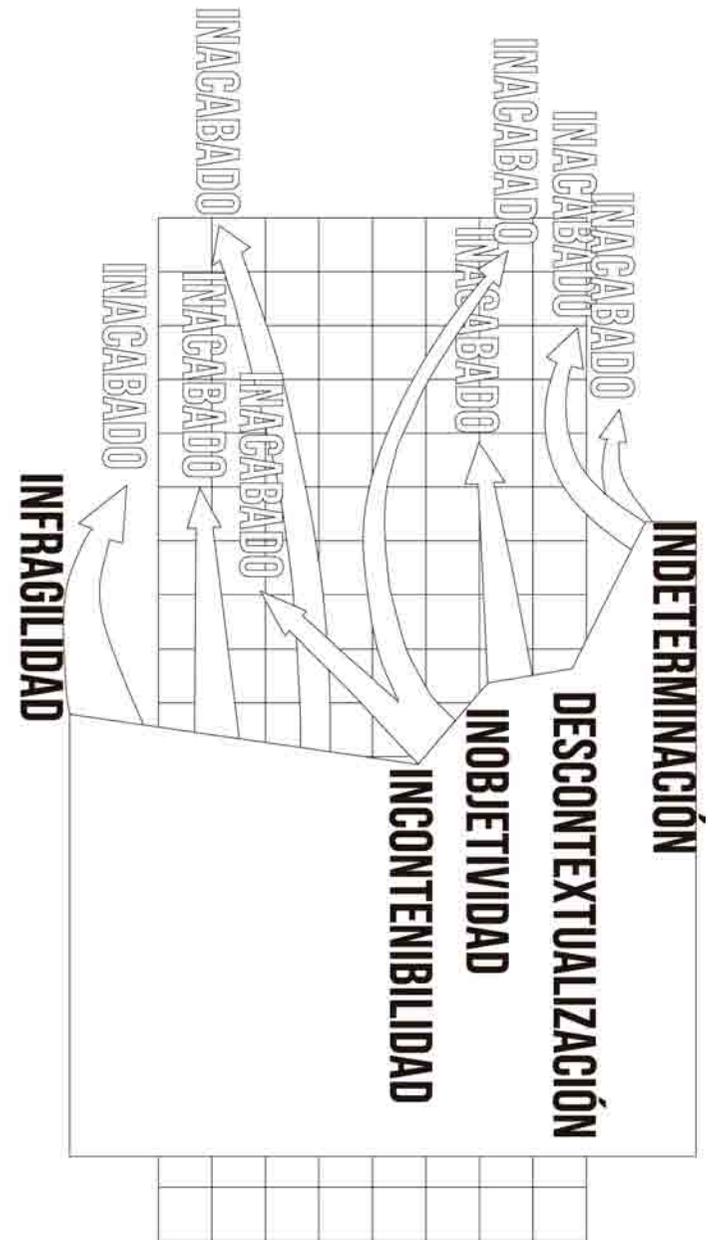
ANTIMANIFIESTO

ANTIMANIFIESTO

Si las antinomias son nuestro último recurso para definir lo indefinible, el anti-manifiesto es el último recurso para contener lo incontenible, para determinar lo indeterminado.

A lo largo de la historia de la arquitectura se construyen manifiestos de manera física e intelectual. La primera condena al objeto y la segunda sirve para su relectura, su puesta en crisis y su evolución, generando así un nuevo manifiesto capaz de convivir con doctrinas anteriores o bien como una oposición frontal a ellas. Cuanto más sólido y restrictivo es el manifiesto mayor oposición confrontará en el futuro. Ayudando de esta manera al progreso de la disciplina, como si de un peldaño se tratase. Nosotros respetamos los manifiestos, respetamos a la academia. Son herramientas fundamentales del progreso. Pero: *Sic semper tyrannis*

Nos oponemos a la construcción de arquitecturas igual de restrictivas y determinantes que sus manifiestos. Incluso los que se esconden bajo el manto de la ambigüedad son capaces de desvirtuar sus obras intelectuales, a costa de su materialización arquitectónica, que por otra parte carece de esa ambigüedad. El problema de la conversión del peldaño intelectual en arquitectura material, es que ésta no sirve para avanzar ni evolucionar, este peldaño físico se fragiliza. Cuanto más sólida es la idea con la que se levanta, más protección se le proporciona, convirtiéndola así en un monumento, degradándola a una escultura, una escultura grande. No se la puede pisar, solo admirar. Se vuelve injustificable, ya no es arquitectura, es una maqueta a escala 1:1. Solo sirve para recorrer un discurso antiguo cuya contextualización no la hará más apta a nuestro contexto.

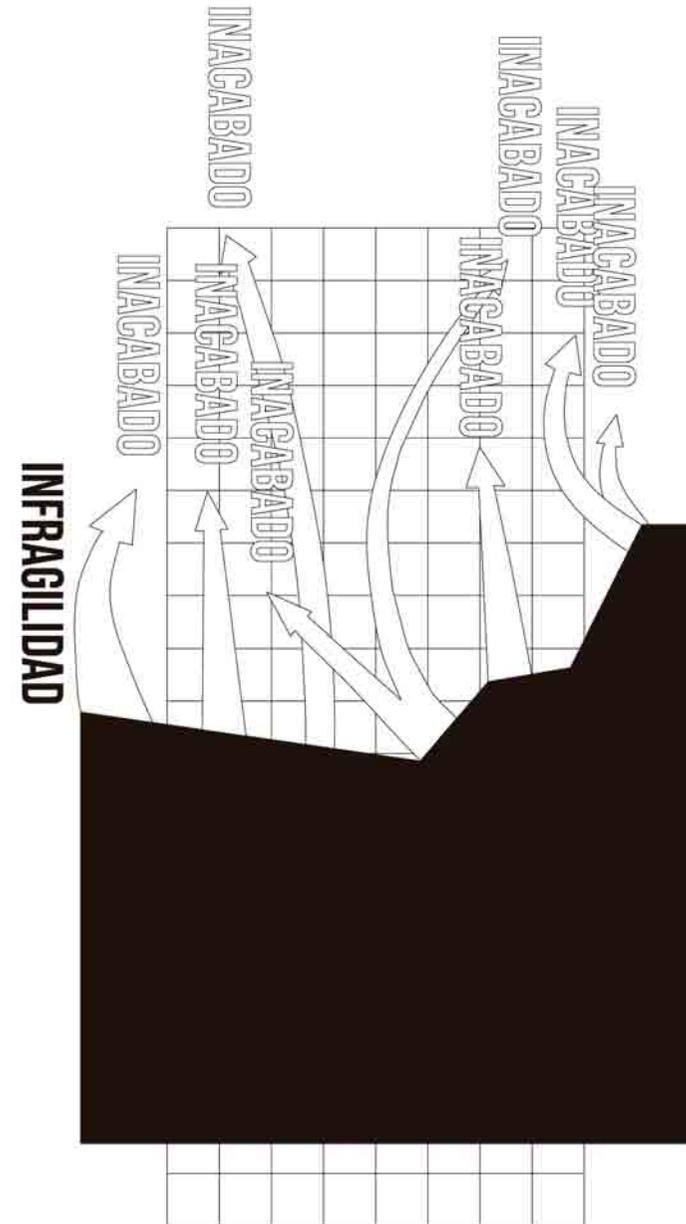


ANTIMANIFIESTO

Por el contrario, si su idea es débil y no consigue pasar por debajo de las puertas del arte, se la condena a morir. Un destino mucho más honorable. ¿Pero a qué precio? ¿Estaba programada dicha muerte? O, por el contrario, ¿fue una muerte agónica, de la cual no se puede sacar nada en positivo? Quizás antes en un tiempo donde los recursos se trataban de manera ilimitada, era posible desentenderse de la muerte arquitectónica, ahora ya no. Ahora no deberíamos proyectar arquitecturas vivas, si no arquitecturas muertas que alberguen la vida. Estas nuevas arquitecturas muertas no son frágiles, ni se las protege, sobre ellas se reconstruye y de-construye incesantemente. Albergan la vida a través de la muerte.

Nuestro anti-manifiesto es "anti" por dos razones; *lo inacabado* es incontenible e indeterminado y los manifiestos son armas de doble filo. Las ideas son caducas al igual que sus contextos, su justificación es el último suspiro de una escultura que dejó de ser arquitectura. No queremos que el manifiesto *inacabacionista* condene a la arquitectura inacabada, queremos que el anti-manifiesto *inacabacionista* proteja a la arquitectura inacabada de cualquier dogma, incluso del suyo propio.

Protegemos la desprotección de la arquitectura, protegemos una arquitectura que habilite y posibilite la reinención.



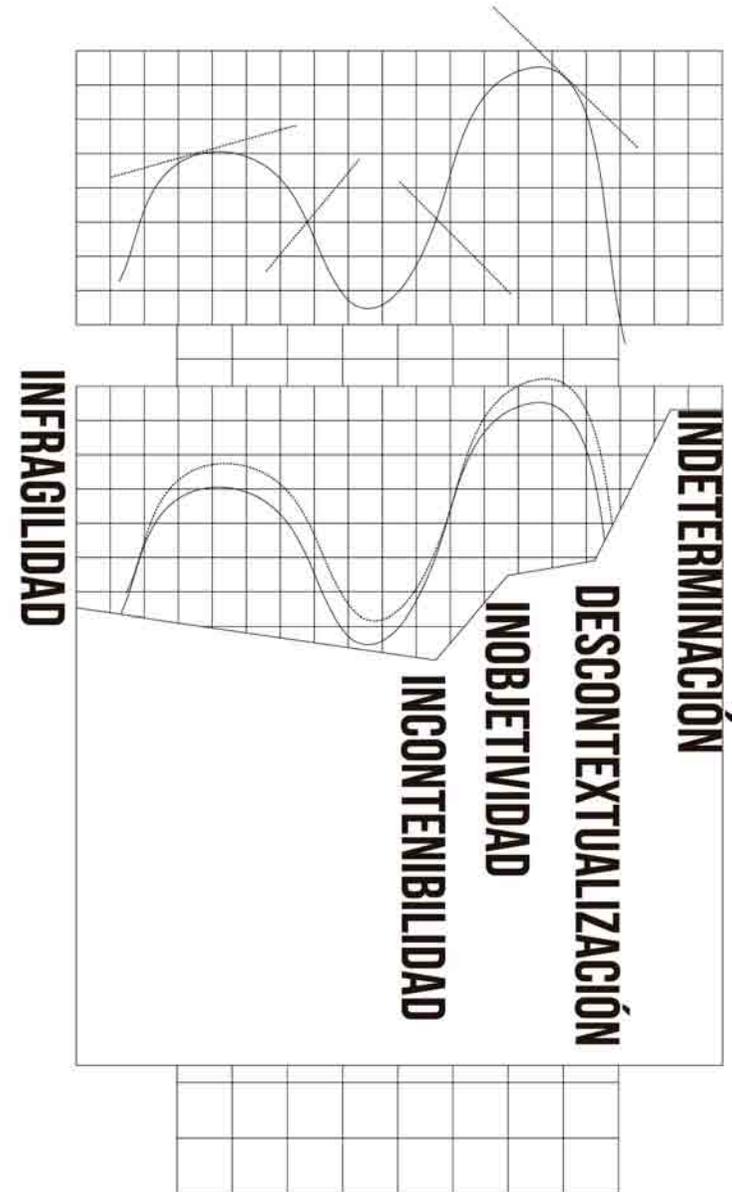
CINCO

El *inacabacionismo* es un acto de autodestrucción o, por el contrario, un acto en continua expansión. No hay cinco puntos indestructibles, ni siquiera son suficientes para explicar *lo inacabado*. Necesitamos un comienzo con la promesa de darle una continuidad, una continuidad infinita, una continuidad inacabada. Hemos seleccionado y hemos condicionado cinco puntos entre un mar de posibilidades. Si volviésemos a empezar, quizás deberían ser otros. Pero son estos cinco, cinco insuficiencias, cinco vectores de mil posibilidades.

Cinco puntos, Cinco antinomias, incalculables comienzos.

CREACIONES Y PREXISTENCIAS.

Lo inacabado siempre ha existido. ¿Se puede crear lo inacabado? Se puede, aunque hablar de creación es algo anticuado, la creación está desfasada. Nosotros preferimos encontrar y catalizar las prexistencias inacabadas. *Lo inacabado* siempre ha existido en diferentes programas, formas y grados. Tampoco olvidaremos a las prexistencias, ni acabaremos nuestras futuras arquitecturas.



CINCO

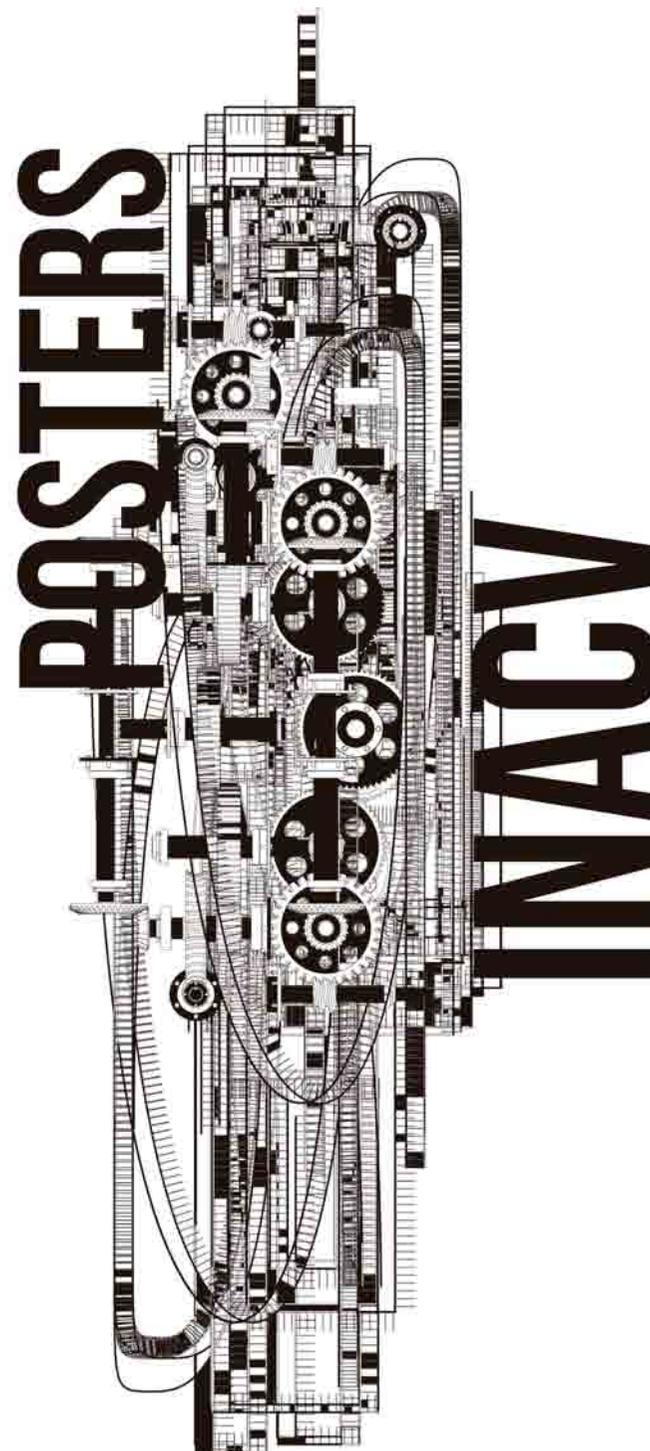
DESCONTEXTUALIZADO

“Quien contextualiza, ancla”

Más que punto, flecha. Una herramienta que corta a su paso las ataduras que recaen sobre la arquitectura. Exigimos que los edificios vuelen, leviten por encima de sus dogmas absurdos que solo los anclan a realidades estáticas. Nuestras realidades son dinámicas, son impredecibles. Debemos aligerar el peso de nuestras arquitecturas, a donde van solo hay vida. Pesan demasiado y se reinterpretan muy poco. ¡Debemos arrojar la carga fuera y cortar sus lazos contextuales! Nuestros contextos ya no son lo que eran, ya no duran generaciones, son impredecibles, violentos y acelerados. El contexto es el pretexto para mantener con vida lo que ya está muerto.

El Partenón podría ser una heladería, un club nocturno o la sede de un sindicato, pero hemos decidido fragilizarlo, hemos decidido contextualizarlo y protegerlo. El Partenón pudo ser y no fue, qué pena que dejase de ser, qué pena que solo sirviese como escultura para el “Manifiesto moderno”. Ahora tan solo es una Gioconda más, una Gioconda en el Louvre, solo que esta está en Atenas y su autor es Fidias. Si tan solo los que decidieron refenerla, hubiesen imaginado el abanico de posibilidades evolutivas y transformativas que se podrían haber dado, no la hubieran condenado al cautiverio. ¡Ellos son los culpables! Ciegamente se disponen a protegerla, no dejan que la vida respire y obre, no dejan que evolucione. Como dijo Le Corbusier; *“La vida siempre tiene razón, el arquitecto es quien se equivoca”*. Lo sublime converge en lo accidentado y no en lo hermetizado. La vida es una sucesión de impurezas. Quien decide embellecerlas y encapsularlas, ilas mata!

PUNTO 1



CINCO

El Partenón no es un monumento, el Partenón es arquitectura, irecuperemos el Partenón! Recuperemos la posibilidad de animarlo.

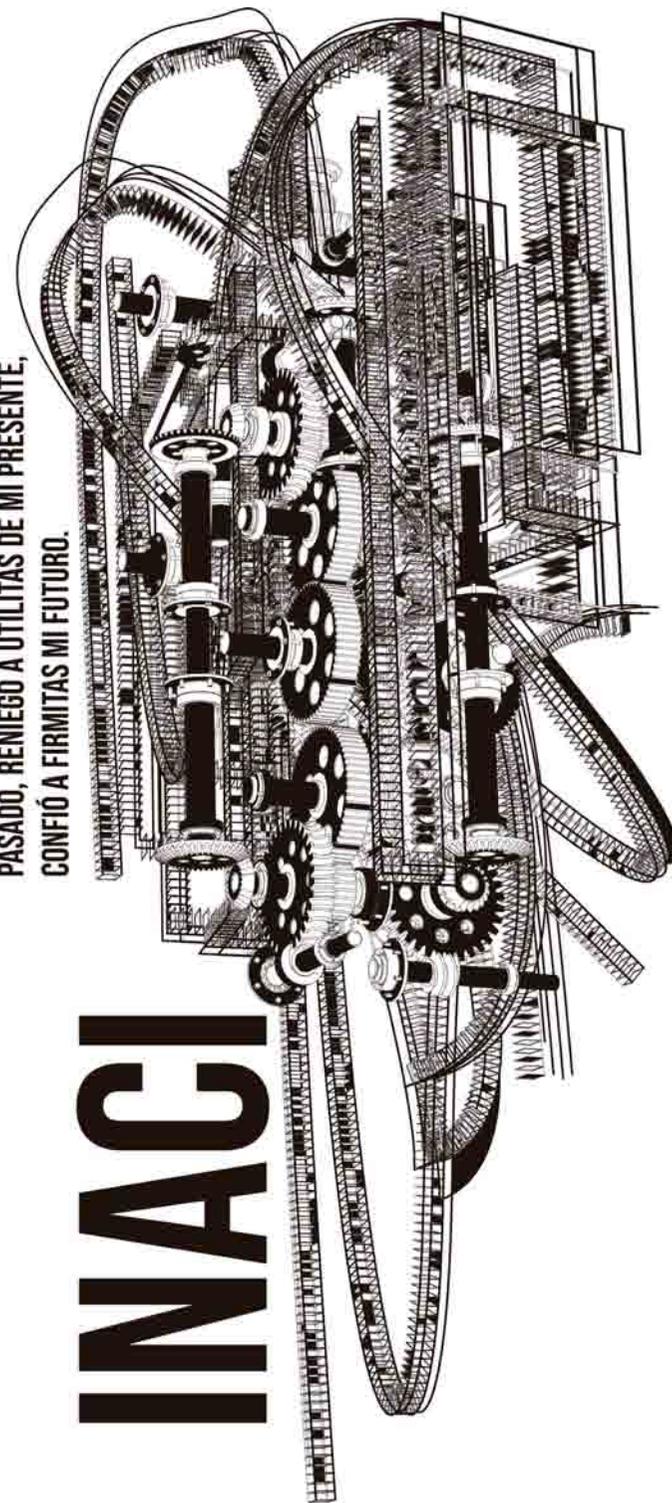
Esto no significa que la arquitectura quede exenta de responder al lugar o la técnica. Somos portadores de la *Contradicción y Complejidad* de Venturi, pero no sobre la arquitectura, sobre a la humanidad. Por eso, la palabra contexto aflora las peores sensaciones estáticas en nosotros, visualizando así arquitecturas que se degradan hacia el monumento, la escultura o la ruina (en el mejor de los casos, ya que ahí al menos podría ser habitada, aunque no por humanos, no de manera continua). Nosotros cuestionamos el contexto estático, somos conscientes de que no podemos construir sin contexto, pero sí una arquitectura consciente de la precariedad de este. Las arquitecturas que han quedado ancladas a contextos anticuados que no las dejan evolucionar, deben ser liberadas, deben retomar su función, deben habitarse. No hay arquitecturas anticuadas, hay lazos obsoletos.

“¡ingenuos!”

¿Lo somos? ¿Somos ingenuos por ver la arquitectura tal y como se nos presenta? ¿Por entender nuestro contexto? ¿Por no entender ni querer entender contextos autoimpuestos del pasado? Además, ¿Qué contexto? ¡Nosotros no tenemos contexto! ¡Nuestro contexto es el cambio! ¡Nuestro contexto no es firme! Nuestra arquitectura sí lo es, y si esto conlleva a la ingenuidad, lo aceptaremos. Nos enorgulleceremos de ella con el único propósito de desarmar a los *contextualizadores*. La arquitectura es un recurso, nadie debería monopolizarla ni encapsularla. No estamos en un momento en el que tengamos que contextualizar las ideas de los arquitectos, más bien debemos re-contextualizar sus arquitecturas, que en definitiva siguen vivas, siguen inacabadas.

FIRMEZA. RECHAZO A VENUSTAS POR MI
PASADO, RENIEGO A UTILITAS DE MI PRESENTE,
CONFÍO A FIRMITAS MI FUTURO.

INACI



CINCO

"La descontextualización es la medicina de las arquitecturas encorsetadas por sus antiguos ideales"

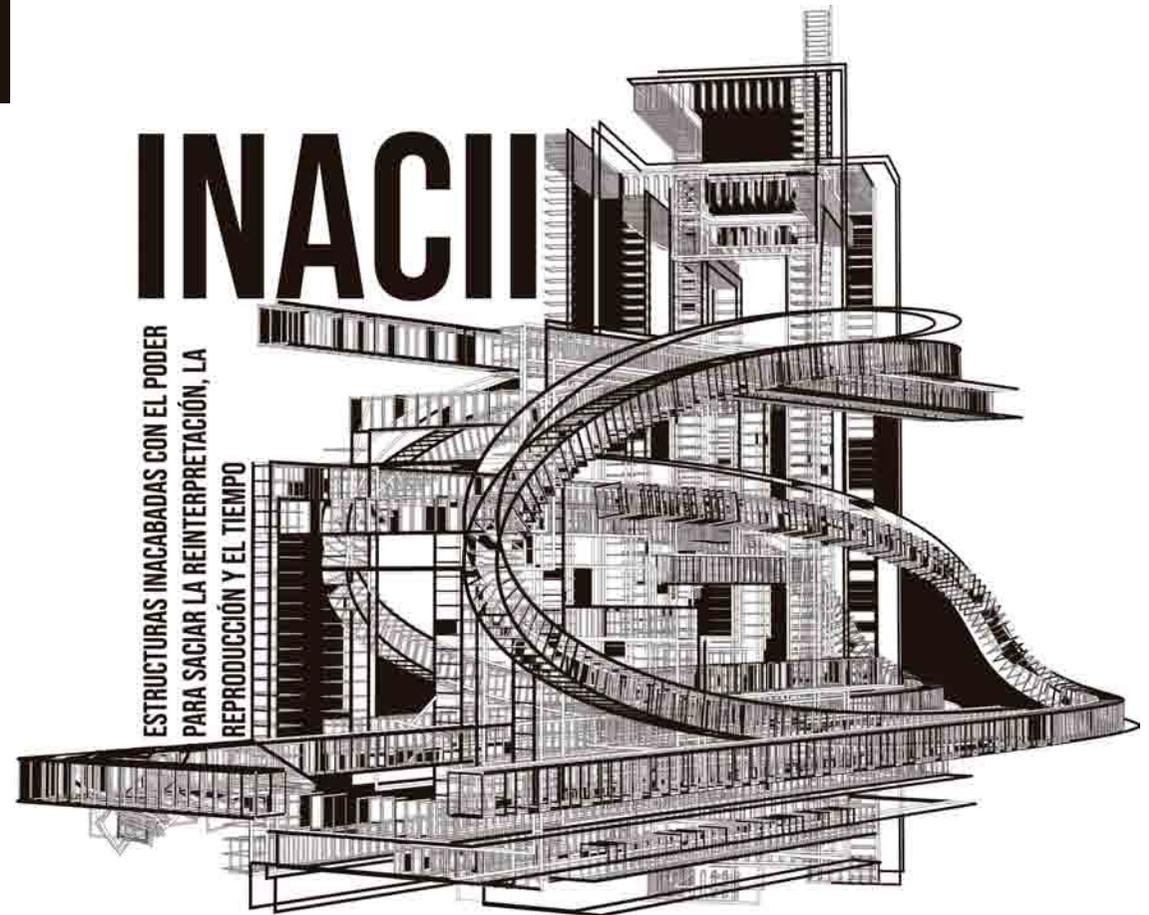
INDETERMINADO

"En esta apoteosis de la elección múltiple, nunca volverá a ser posible reconstruir la causa y el efecto. Funciona, eso es todo."- (R. Koolhaas, Espacio Basura)

La indeterminación es la función, el programa del *inacabacionismo*. Es el antecedente a la creación o el "nuevo germen" de lo existente. Las arquitecturas estáticas contienen nuestras sociedades "líquidas" (como diría Bauman) cada vez más globalizadas, pero estas sociedades se nos presentan en varios estados. ¿Cómo determinar algo así? Algo cambiante, algo humano. Es un acto de temeridad, ide arrogancia! No controlamos el destino de los individuos ni ornamentaremos nuestras arquitecturas con programas barrocos y mucho menos los materialicemos en la arquitectura.

Esas sociedades plastificadas que se representan de manera líquida, sólida o gaseosa, solo buscan adornar el plano arquitectónico y congelar su movimiento. La era estática del plano llega a su fin, es la hora de proyectar el movimiento. No cometeremos el mismo error de nuestros antecesores, no impondremos ni construiremos discursos percederos. Lo que queremos, es romperlos o no tenerlos. Pero si tuviésemos que construir, entonces serian lienzos, lienzos blancos, lienzos urbanos, dispuestos a albergar la belleza errática de la evolución, pero no la nuestra, no la del artista, la de la humanidad. Hemos dejado de ser contenibles, estáticos o determinados.... El programa tal y como lo conocíamos ha dejado de cumplir su función. Ahora el programa es ornamento y el ornamento, un delito.

PUNTO 2



CINCO

Para el *inacabacionista* es más arriesgado programar que construir. Desechado cualquier cauce que imponga un estilo capaz de reglamentar tranquilidad sobre forma, nos hemos visto atraídos por la ornamentación blanda y etérea, alejándonos así de la arquitectura. Un ornamento vivo sobre un soporte muerto, un ornamento caduco, semisólido, que condiciona el conjunto. De esta manera, solo conseguiremos seguir desfigurando a nuestras arquitecturas. Sus programas se traducen en decoración, no son más que la vida, la vida congelada en un plano con fecha de entrega. No nos conformamos con la planta libre, también queremos la función libre. Una función desecha de cualquier predicción, que espera construir el placer del individuo libre. ¡Nuestra arquitectura no se desfigura, aguantará cualquier función, cualquier capricho sin presión ni desfase y para las preexistencias que ya no aguantan... ¡Descompresión!

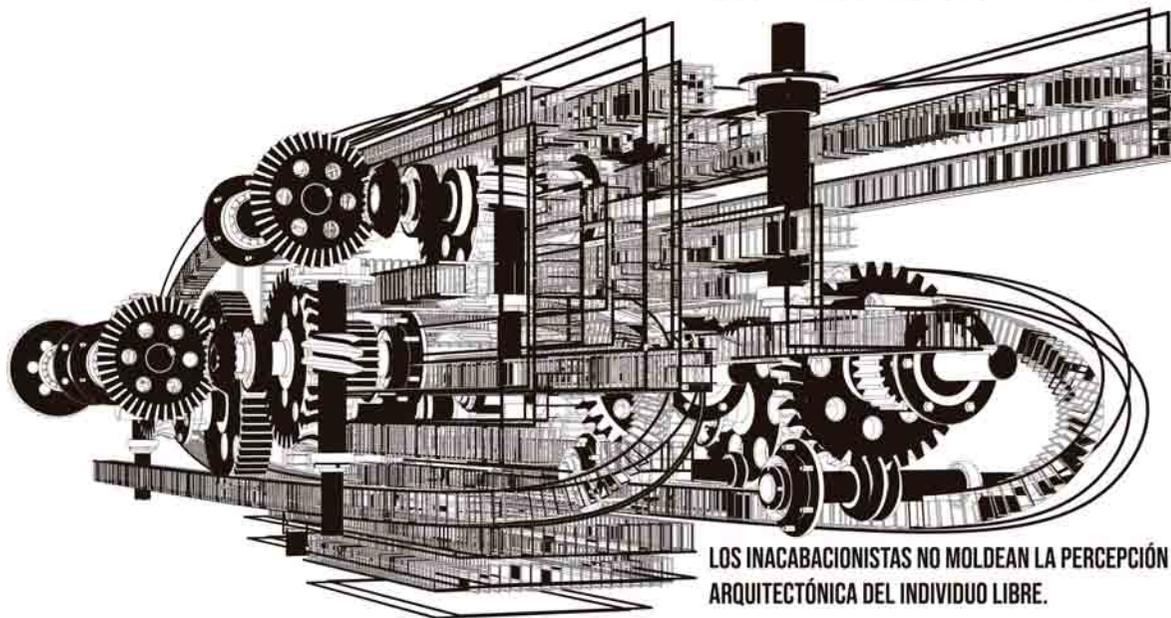
“Como si nosotros, acumuladores y generadores de movimiento, con nuestras prolongaciones mecánicas, con el ruido y la velocidad de nuestra vida, pudiéramos vivir en las mismas casas, en las mismas calles construidas para las necesidades de los hombres de hace cuatro, cinco o seis siglos.”—Sant’Elia.

Hacemos nuestras las palabras de Sant’Elia, nosotros acumuladores del movimiento somos incapaces de seguir viviendo en las mismas calles, en las mismas casas de hace siete siglos. Los programas ya no sirven, ya no determinan nuestra evolución. Prever conlleva a la simplificación, determinando así nuestra complejidad. El programa está anticuado, no somos videntes, somos arquitectos.

“La indeterminación prevé la contextualización y es el principio de la descontextualización”

TEMPORALIDAD Y LIBERTAD. ALIMENTADAS POR SU CAPACIDAD IMAGINATIVA. SU MOVIMIENTO SE VE LIMITADO TAN SOLO POR EL DESEO “MATERIALIZADOR” DE LA IMAGINACIÓN.

INACIV



LOS INACABACIONISTAS NO MOLDEAN LA PERCEPCIÓN ARQUITECTÓNICA DEL INDIVIDUO LIBRE.

CINCO

INCONTENIBLE

"Lo *incontenible* es la materialización de *lo indeterminado*"

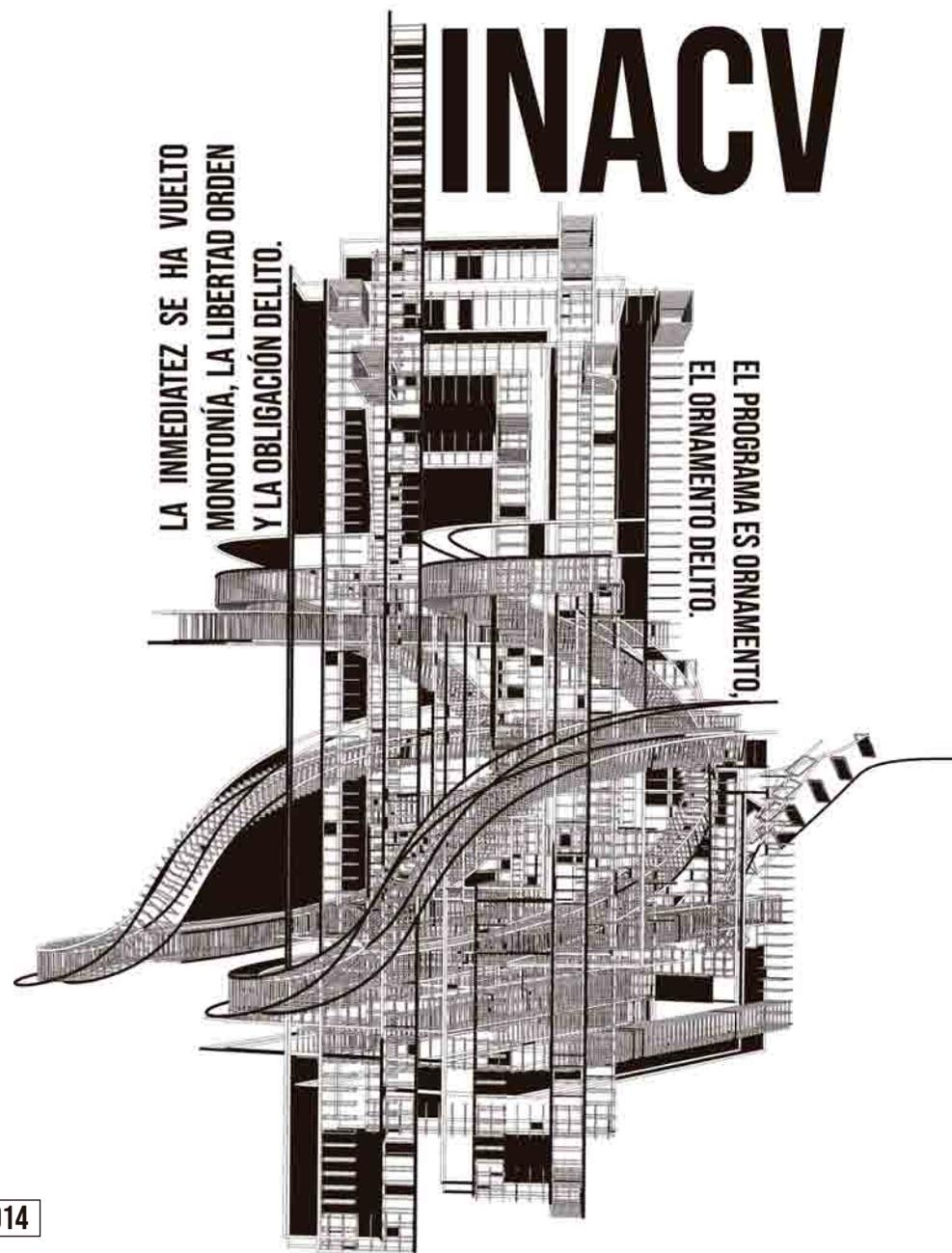
Es el deseo hecho realidad. No debemos restringir el capricho ni la materialización de este, simplemente lo convertiremos en aceite y la arquitectura en agua. Esta será el soporte del deseo y sus distintas materializaciones que se definen como *lo incontenible*. Los *inacabacionistas* no luchamos frente a los distintos caprichos arquitectónicos, nos alimentamos de ellos. Son oxígeno para nuestros pulmones, alimentan las explosiones de la indeterminación, las dota de expresividad y libertad.

"Lo *incontenible* es la explosión material del deseo"

Nuestro programa es la explosión, nuestra materia prima, la insostenibilidad. Alimentada por su capacidad imaginativa, la detonación se ve limitada tan solo por el deseo *materializador* de la creatividad. En la actualidad, las explosiones suceden en el interior de nuestras arquitecturas, estas son incapaces de contener la presión que va en aumento. Explosiones derivadas de programas deterministas sobre individuos indeterminados. La válvula de escape se materializa en *lo incontenible*, que descomprime o explota las arquitecturas que se encuentran bajo el yugo de la tiranía. La materia se abrirá dando paso a una nueva sustancia porosa, donde no volverá a haber contenedores, el deseo individual podrá albergarse y morir sin condicionar a la vida. Una arquitectura viva para una humanidad viva, ya no habrá contenedores desprovistos de la diversidad, habrá contenedores incontenidos.

PUNTO 3

014

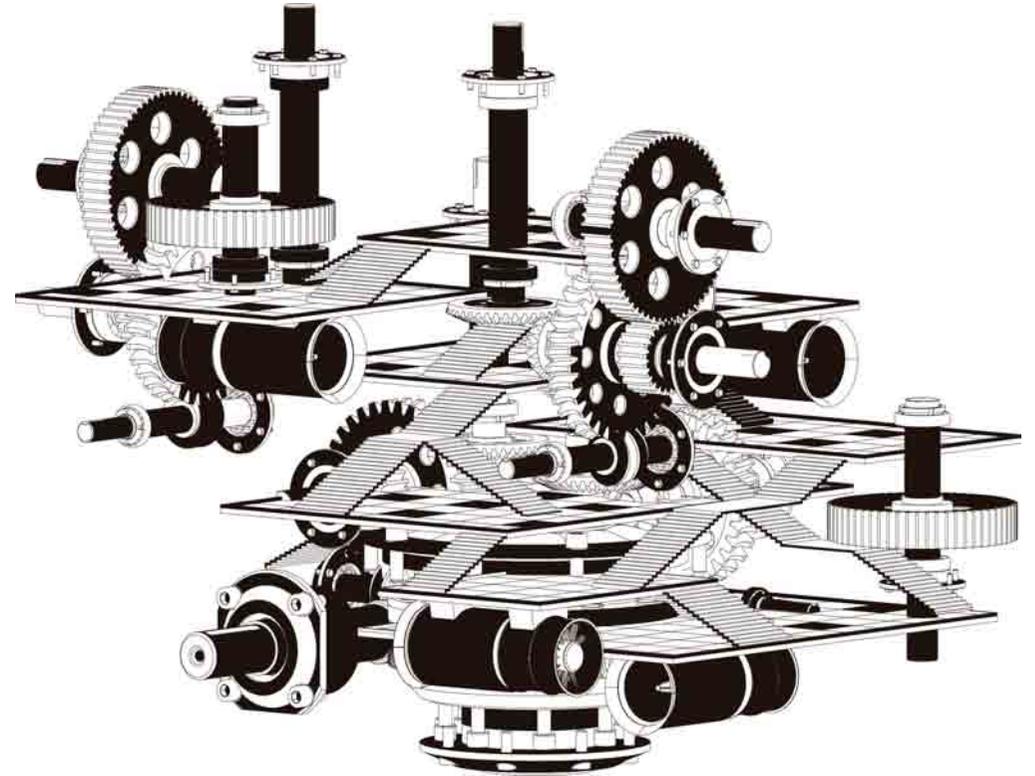


CINCO

Explosiones de diversidades que se mueven a su antojo, creciendo y decreciendo, sin límites ni normas, sin buenas o malas arquitecturas. Ahora se albergan bajo el manto de la *infragilidad* que las cataliza y soporta.

Subsanar una explosión conlleva a la pérdida de recursos de manera inútil. La evolución tiende a programar indefinidas explosiones en nuestros armazones arquitectónicos, provocando que la presión aumente, es hora de rebajar la presión, es hora de que la arquitectura sea la superficie donde las explosiones puedan resonar sin eco, en busca del oxígeno que provoque un fuego voraz, el del programa, el de la indeterminación. Seremos suministradores de materia inacabada, de todos los colores y formas, sin comprometer al soporte en la cual reside y habita *la incontenibilidad*.

"Lo incontenible es movimiento, es expansión, contracción, somos nosotros, son nuestros reflejos."



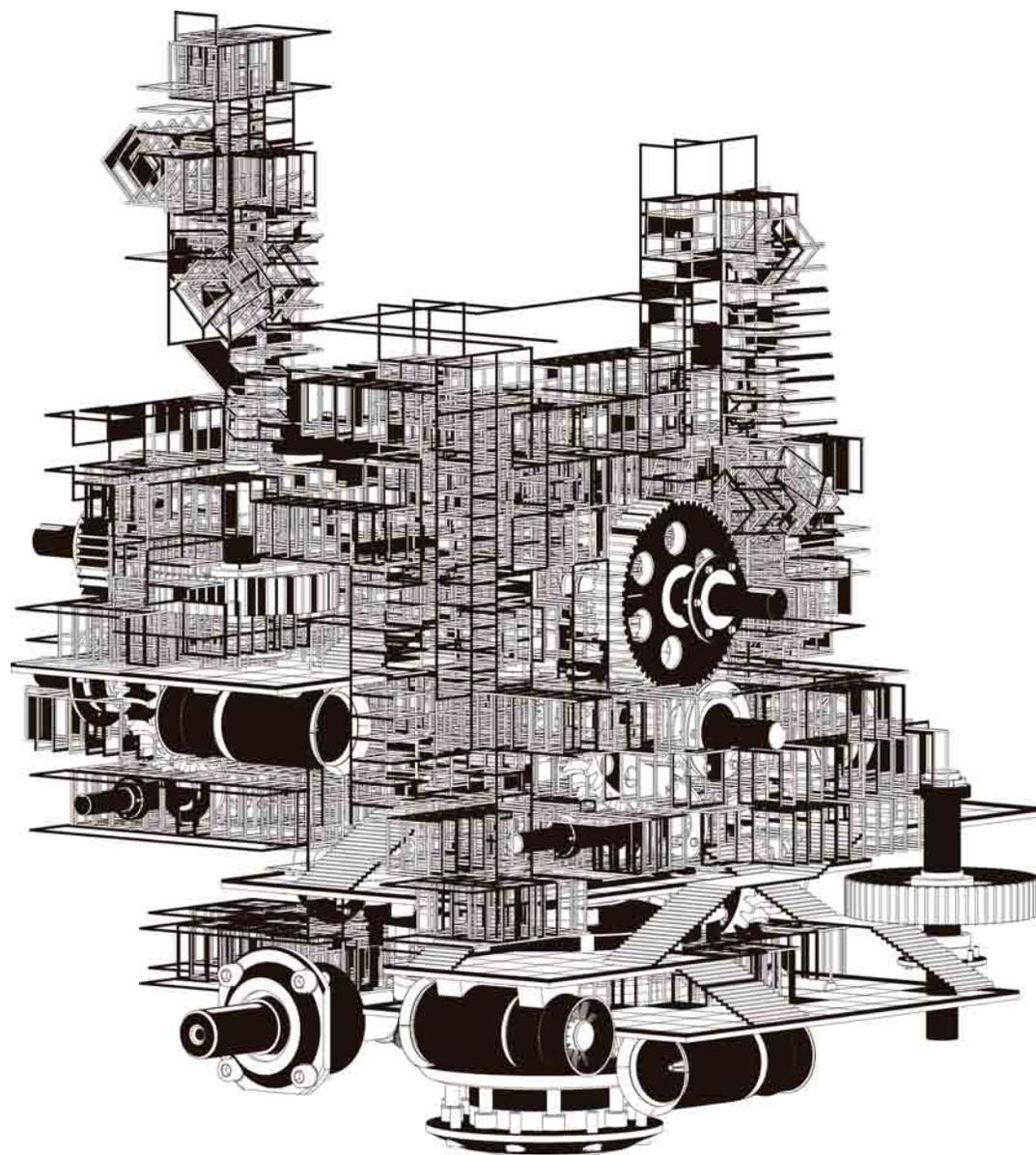
CINCO

INFRÁGIL

"Infragilidad sobre la que abstraer y moldear"

Nuestras arquitecturas son sólidas y muchas más seguirán siéndolo, por lo que debemos utilizarlas como recurso, moldearlas y reinterpretarlas. Acuñamos el término *infragilidad* para expresar la resistencia que subyace en la arquitectura de manera explícita. La arquitectura pertenece al desgaste y el tiempo al hombre. No debemos dotar a la arquitectura de una vida, son seres inertes. Una arquitectura frágil es una arquitectura enmarcada, determinada. Los contextos cambian y lo que se decreta hoy, mañana se desacredita. Sobre la *Infragilidad* residen las cualidades enunciadas previamente. Son los soportes vitales del cambio, una plataforma capaz de albergar las incesantes variaciones, caprichos o conflictos de nuestra especie. Se dilatan y contraen, creando mil paisajes sobre mil arquitecturas, no menos artificiales de lo que ya reconocemos como primigenios y no lo son. Solo el desgaste físico la reciclará. El desgaste banal no debe comprometerla. Explorará sobre ella, pero no la condicionará y continuará haciéndolo hasta que dejemos de existir.

PUNTO 4

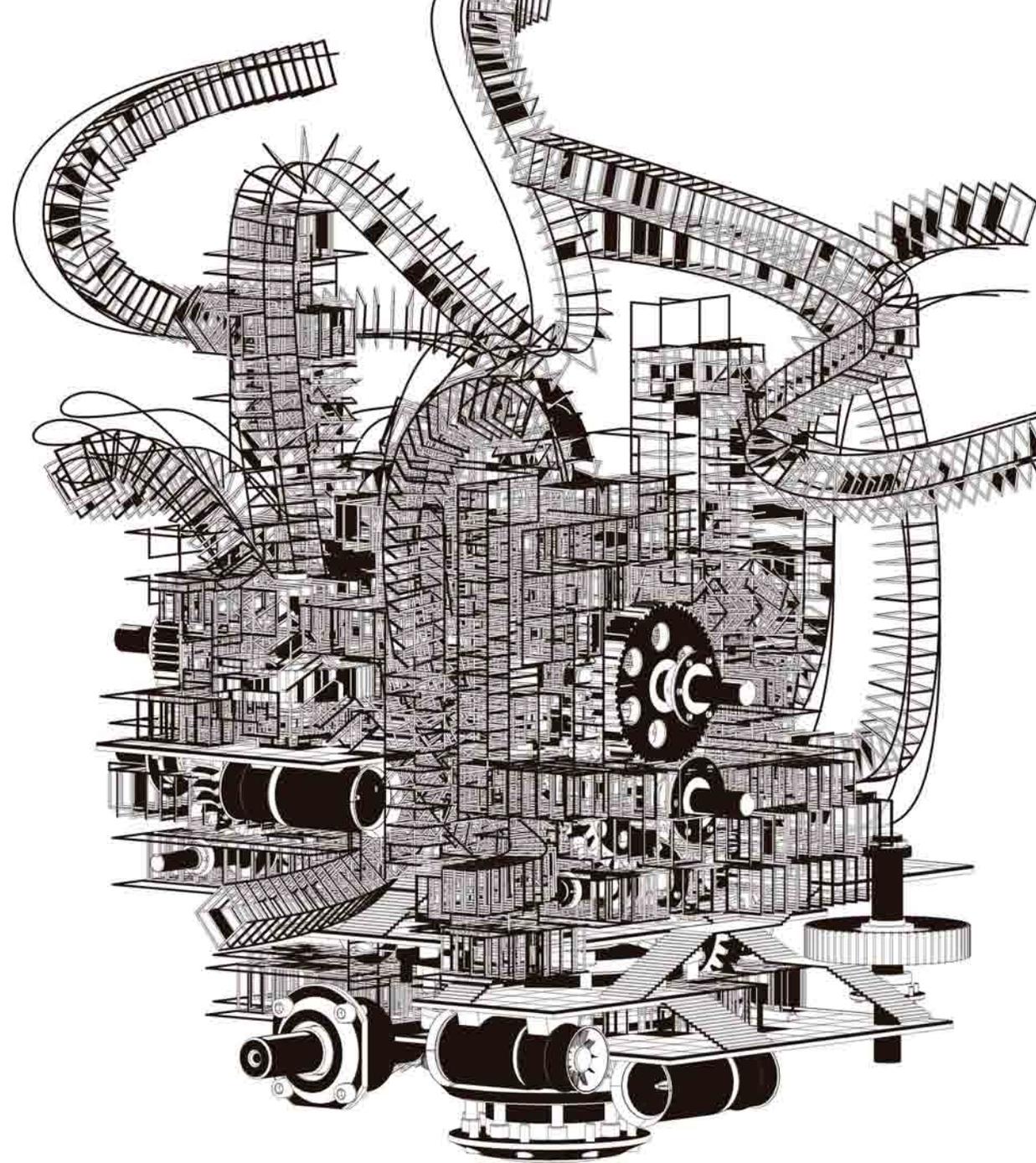


CINCO

Son los soportes donde la técnica evoluciona sin causar estragos, donde la arquitectura se fusiona con el lugar y sus beneficios "naturales", donde nace un nuevo pintoresquismo amparado por la *inobjetividad*. Donde está da paso a la imaginación, donde la imaginación se materializa sin ningún contenedor o restricción programática. Son los lienzos urbanos, las tabulas rasas del ordenamiento, el nuevo comienzo de la arquitectura. Koolhaas afirma, "*Si ha de haber un nuevo urbanismo, no estará basado en las fantasías gemelas del orden y la omnipotencia, sino que será la puesta en escena de la incertidumbre*" El nuevo urbanismo de Koolhaas es nuestra nueva arquitectura.

La infragilidad, el nuevo paisaje del siglo XXI, un pintoresquismo inobjetivo que fortalezca la capacidad imaginativa del hombre, que "desvirtuará" pero no será capaz de imponer. Es en nuestro mundo donde el deseo tiene cabida, el mismo que explota sobre la *infragilidad*. *La infragilidad* es la retícula de Manhattan, es el teorema de 1909, es el escenario de la incertidumbre. Es nuestra nueva naturaleza, una naturaleza con matices inobjetivistas dignos de la ambigüedad suprematista.

"*La infragilidad* son las estanterías del programa indeterminado y su materialización incontenible los libros que almacena."



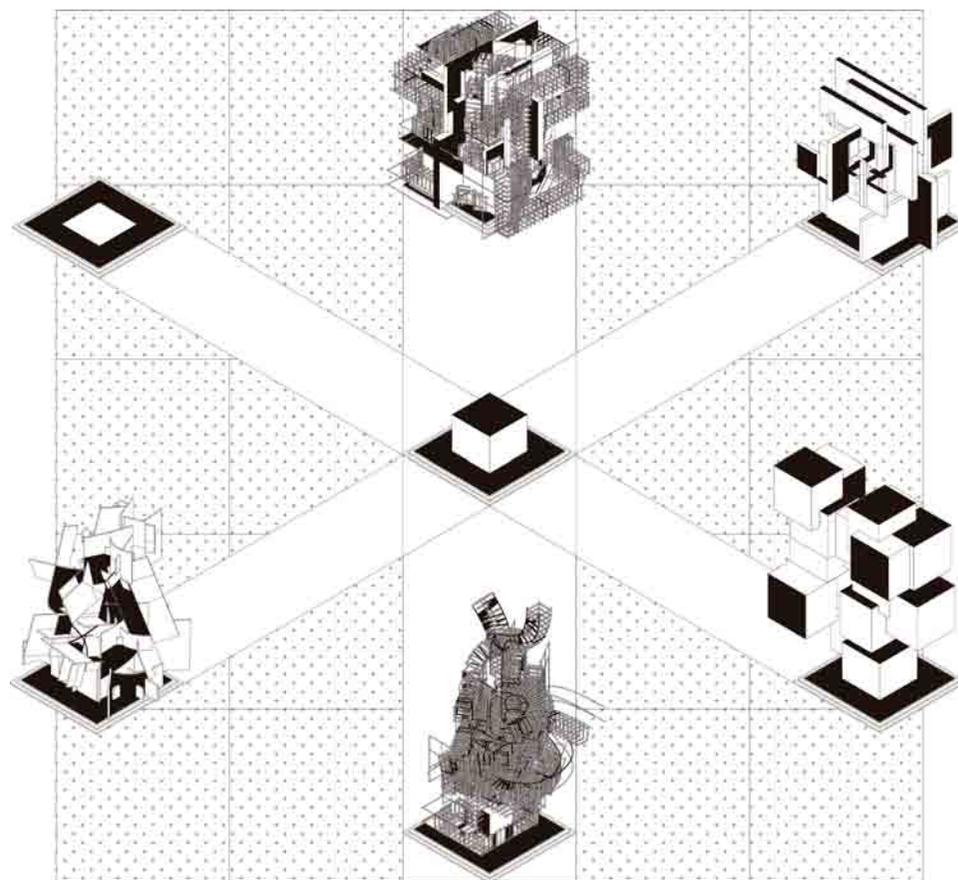
CINCO

INOJETIVADO

"La objetividad adormece, lo contenible restringe y quien determina sentencia"

Los *inacabacionistas* no moldeamos la percepción arquitectónica del individuo libre, ni su manera de habitarla. La *inobjetividad* es el arte de la indeterminación, la representación de lo incontentible, el estilo de no tener estilo. ¿Pero qué es el estilo? ¿Lo hemos superado? Vivimos en la catarsis del eclecticismo, la buena arquitectura no existe. Nada es para siempre. ¿Por qué deberíamos buscar un estilo que se anteponga a otro si su destino es el mismo? El tiempo ha acabado homogenizando el arte de la arquitectura. No nos corresponde a nosotros hablar de estilos, no los conocemos y tampoco los aplicamos. Creamos arquitecturas para que los arquitectos implementen el estilo de su tiempo. Generadores de lienzos arquitectónicos. Ese es nuestro estilo.

PUNTO 5



CINCO

La inobjetividad es un término acuñado por los suprematistas, en concreto Kazimir Malévich, su máximo exponente. *La inobjetividad* habla de muchas cosas, pero en concreto sobre el vacío (universo). Un universo ambiguo donde cabe la re-interpretación, la liberación del arte frente a la representación objetiva. El espectador es capaz de volcar su propia búsqueda sobre el arte suprematista, ya que este no hace referencia a nada, solo al universo ambiguo. "La actividad creadora no conoce límites ni barreras"- Malévich. Su paso a la tridimensionalidad generó unas piezas o arkitectones, que Koolhaas definirá como naves espaciales a la espera de ser habitadas por seres dignos. Nosotros *los inacabacionistas* creemos que nuestra creación debe ser ese universo suprematismo, la nada negra, o la nada blanca. Donde el individuo explore sus necesidades y las materialice en sus contenedores incontentidos. Nuestra arquitectura infrágil debe tener un estilo inobjetivo para fomentar la evolución. Solo se respetará lo que se sostenga por sí mismo, no por sus ideales. Nuestra arquitectura debe estar inacabada, debe sugerir ser habitada y reinterpretada.

La inobjetividad es nuestra propaganda, nuestra promesa indefinida, representada en *lo inobjetivo*.



ÍNDICE INACABACIONISMO
DEL MANIFIESTO TÉCNICO

POR ORDEN DE APARICIÓN DE IZQUIERDA A DERECHA

CAPÍTULO I ¿POR QUÉ SOMOS INACABADOS?

TÍTULO: INDETERMINACIÓN

1 PUNTO: BAUMAN PG 26

2 PUNTO: INDETERMINADO PG 27

3 PUNTO: CAPITAL PG 28-30

4 PUNTO: INCONTENIBLE PG 31-32

5 PUNTO: BASURA Y ESCALA PG 33-35

6 PUNTO: VELOCIDAD PG 36-38

7 PUNTO: HOMO ELIGENS PG 39-41

8 PUNTO: CULTURA PG 42-46

POR ORDEN DE APARICIÓN DE IZQUIERDA A DERECHA

CAPÍTULO II ¿EXISTE EL DISEÑO INACABADO?

TÍTULO: INFRAGILIDAD

1 PUNTO: SOPORTES PG 48-54

2 PUNTO: MANHATTAN PG 55-60

3 PUNTO: ANIDAR PG 61-66

4 PUNTO: SUPERSURFACE PG 67-70

5 PUNTO: UN HOGAR PG 71-74

6 PUNTO: BABYLON PG 75-78

POR ORDEN DE APARICIÓN DE IZQUIERDA A DERECHA

CAPÍTULO III ¿POR QUÉ UN ANTI-MANIFIESTO?

TÍTULO: DESCONTEXTUALIZACIÓN

1 PUNTO: ARQUITECTURA PG 79-100

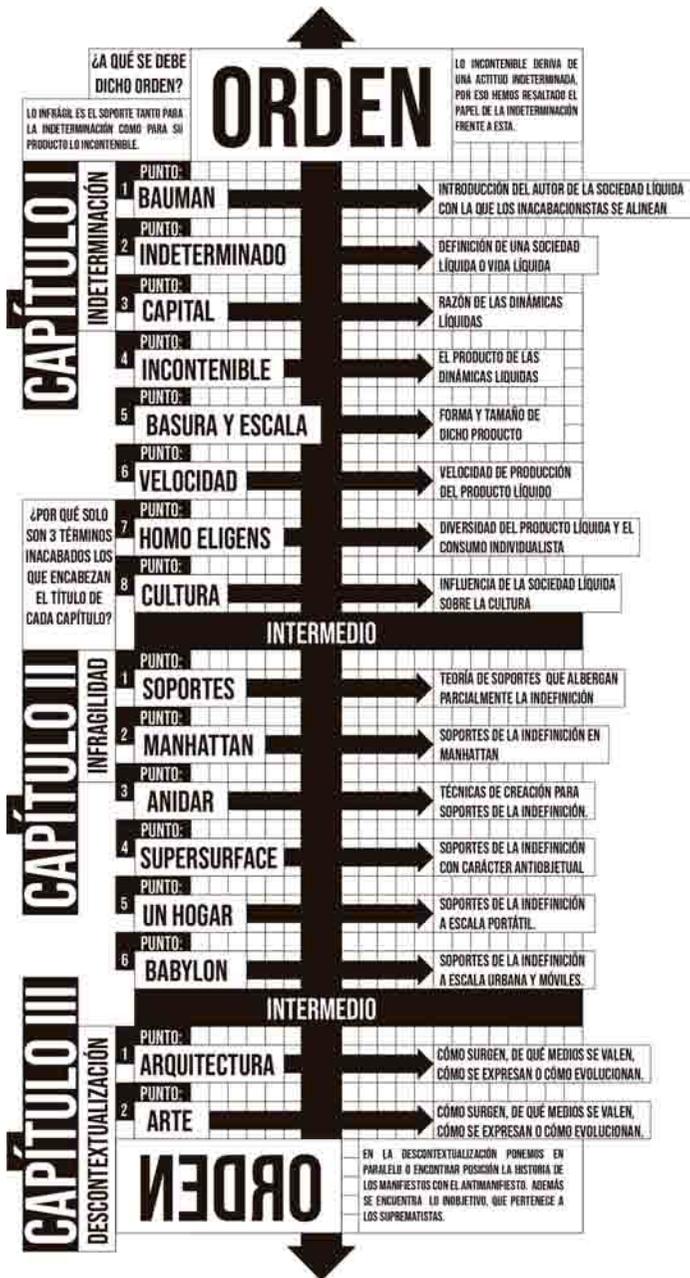
2 PUNTO: ARTE PG 101-116

ÍNDICE

ÍNDICE

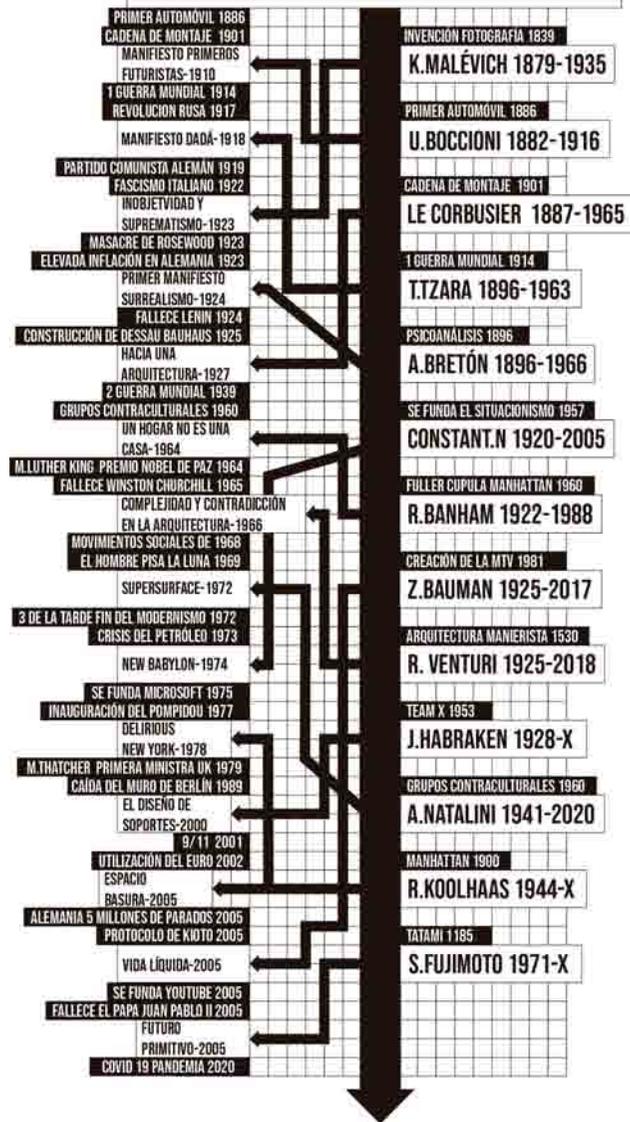


ELENCO



ORDEN

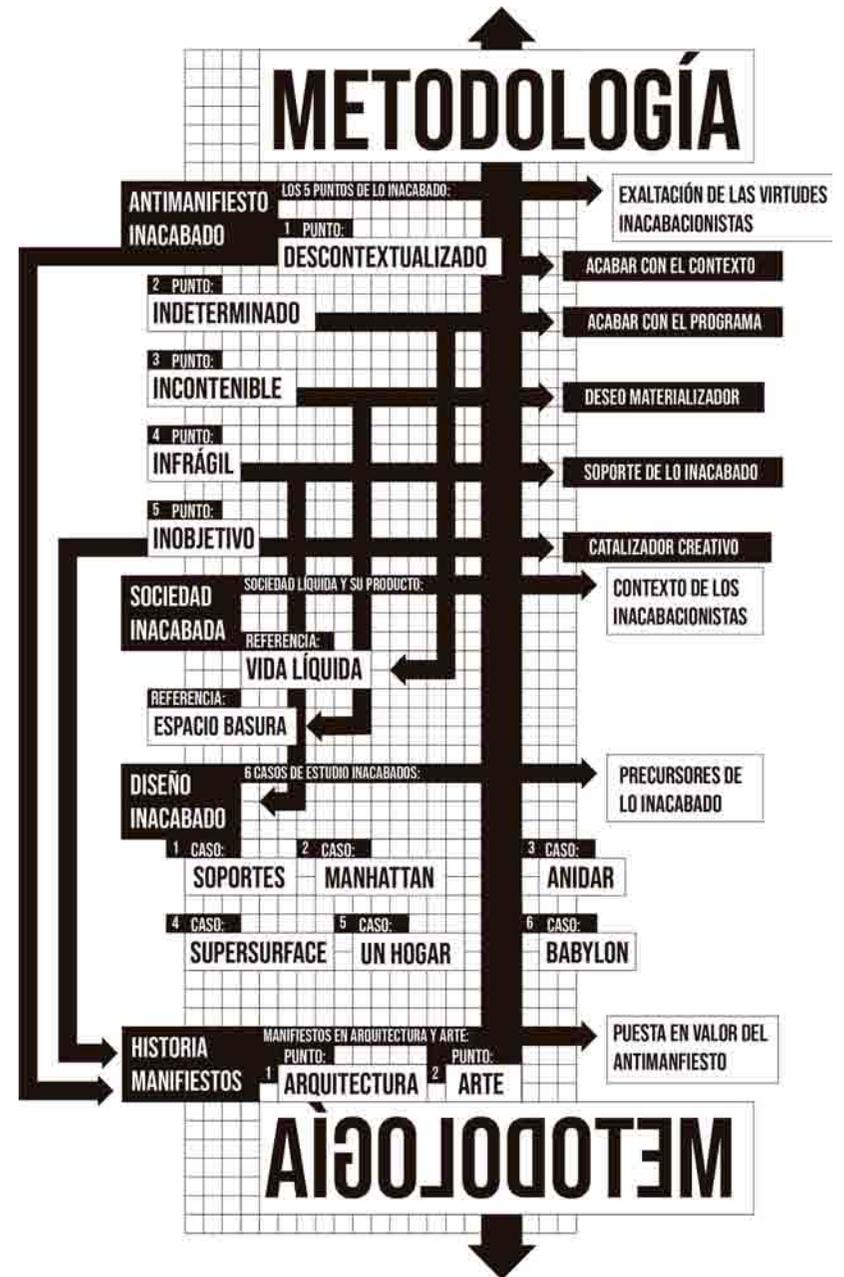
CRONOLOGÍA



CRONOLOGÍA

METODOLOGÍA

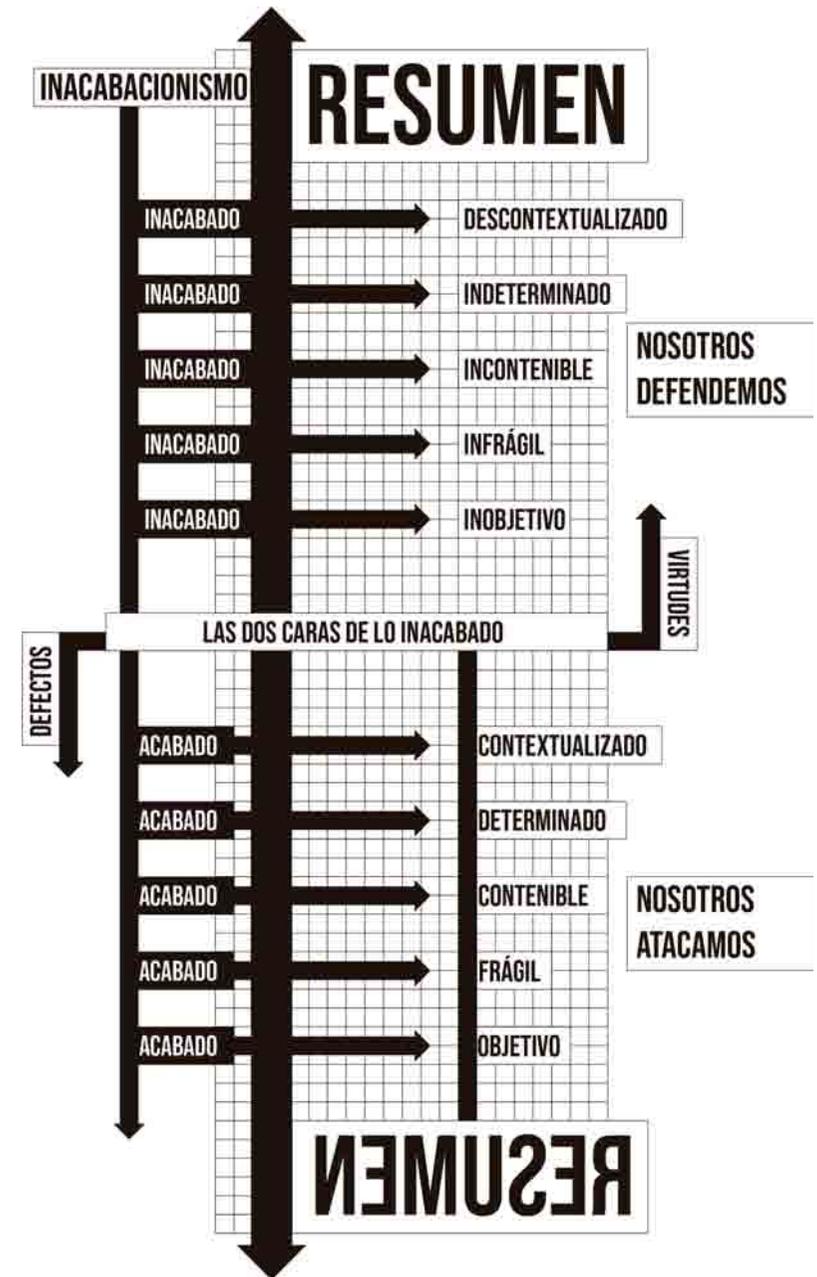
Este trabajo está compuesto por un anti manifiesto y por una investigación, que a su vez se divide en tres capítulos. La obra completa es un tríptico, narrando así tres historias simultaneas. La puesta en crisis de *lo inacabado* sobre un formato acabado, la justificación e investigación de un pálpito *inacabacionistas* implícito en la historia del arte y la arquitectura, y, por último, la libertad que desprende la obra gráfica, capaz de catalizar el sentimiento inacabado con mayor cercanía que los anteriores. Estas narraciones simultaneas deberían desembocar en: lo que no es, lo que siempre ha sido y lo que será.



RESUMEN

Enunciado el movimiento, nos disponemos a resumir el trabajo de esta investigación. Este está compuesto por tres capítulos, donde una infiltración inacabacionista impregna los dos primeros, hasta el tercero, donde simplemente se despliegan una selección de manifiestos. En el primer capítulo se refleja la realidad de una *sociedad inacabada* mediante la *sociedad líquida* del sociólogo Bauman. El siguiente capítulo está compuesto por una colección de casos de estudios. Seis obras de seis autores de diversas disciplinas justifican la realidad y existencia del *diseño inacabado* en la arquitectura. El tercer y último capítulo se aleja de la justificación para poder comparar el antimanifiesto con la selección de manifiestos en arte y en arquitectura.

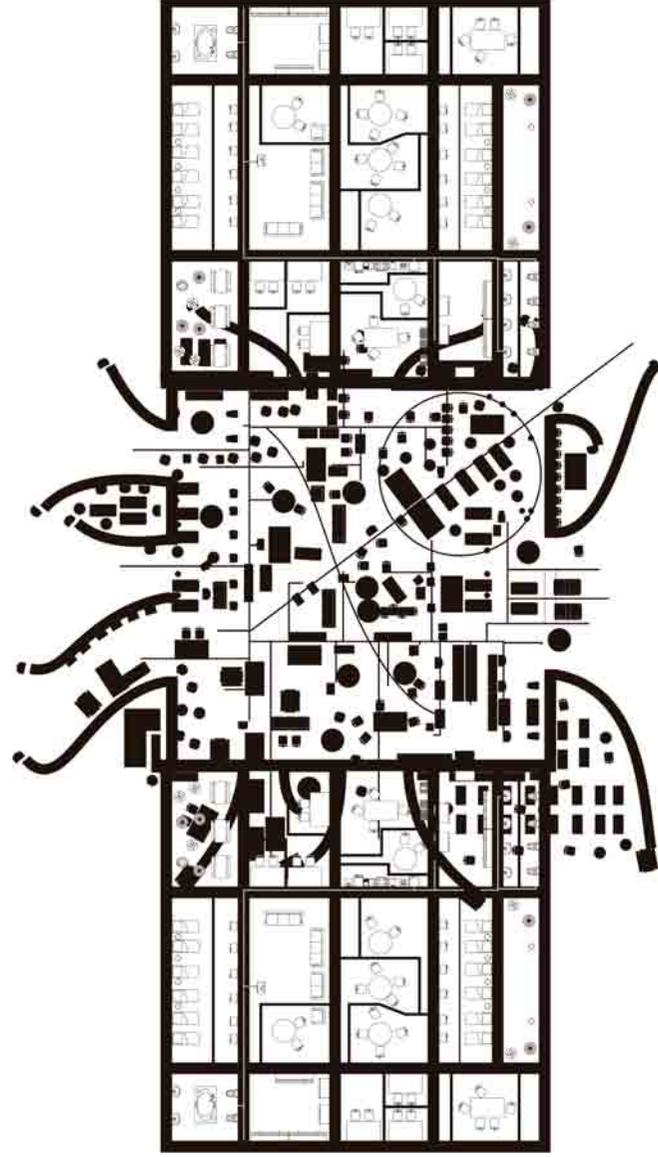
Para los interesados, esta investigación determina no estar acabada. Sic semper tyrannis.



ACTO 1º

CAPÍTULO I

INDETERMINACIÓN





BAUMAN

Se buscará el respaldo necesario para alejar el manifiesto de la vanidad o de la descalificación utopíaca. Esta investigación empezará respondiendo por qué la arquitectura acabada no puede albergar a una sociedad que se encuentra en una continua búsqueda de *lo inacabado*. La parte opulenta del globo como diría **Bauman**, detesta el determinismo y se reconfiguran incesantemente.

La hipótesis: Es la condena del programa frente al liberalismo de *la indefinición* y su materialización en *lo inacabado*.

BAUMAN

Zygmunt Bauman era un filósofo y sociólogo de origen polaco. Sus últimas obras "*Líquidas*" son del 2007 y desde entonces, mucho ha cambiado lo cual es bueno porque legitima su obra del cambio. Un cambio veloz e impredecible, un cambio banal y *materializador*. Quizás por eso la terminología líquida suene caduca, justo ahora cuando empezamos a oír términos gaseosos. Aunque el término *líquido* no debe entenderse solo en el ámbito sociológico, este implica más cosas. Al margen de dichas terminologías sociales, muchos de los fundamentos que componen una *vida líquida* siguen vigentes. Quizás en diferentes estados, pero con muchas de sus dinámicas aún activas. ¿Qué es una sociedad líquida?

CAPÍTULO I



INDETERMINACIÓN

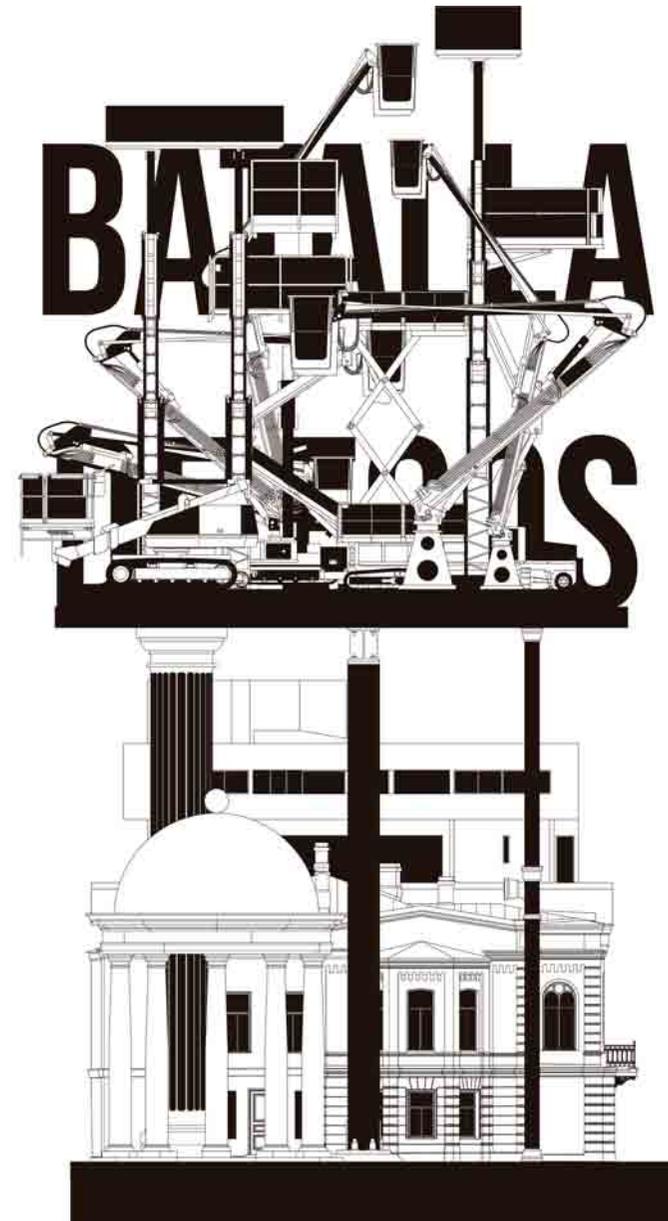
INDETERMINADO

"La sociedad líquida es aquella en la cual las condiciones de actuación de sus miembros cambian antes de que las formas de actuar se consoliden en unos hábitos y en una rutina determinada." (Z.Bauman, Vida Líquida)

Es decir, tenemos conductas indeterminables y toda determinación llega siempre tarde. Trasladando estos conceptos a la arquitectura, ¿se podría suponer lo mismo para el programa? ¿Es el programa indeterminable y para cuando se aplique anticuado? Quizás el único programa que se pueda implementar en la actualidad sea el de la reprogramación instantánea. Si es arriesgado predecir comportamientos sociales, ¿cuán de arriesgado es programar una arquitectura? ¿Acaso sigue siendo útil predecir? Y lo peor, ¿seguiremos materializando dichas predicciones? Como dijo Bauman en Vida líquida: *"Cada vez resulta más difícil realizar cálculos fidedignos y los pronósticos infalibles son ya inimaginables"* si es así, como es que los arquitectos somos capaces de predecir conductas de cualquier tipo y continúa con: *"La vida líquida, como la sociedad moderna líquida, no puede mantener su forma ni su rumbo durante mucho tiempo."*

Estas citas resumen una sociedad inacabada. Esta indeterminación social debería trasladarse hacia las arquitecturas. No debemos seguir construyendo edificios que duren más que nuestros intereses. Estos intereses son incontenibles, al menos en sus contenedores actuales. Necesitamos arquitecturas que no mantengan su rumbo y que cambien su forma.

"La idea de que antes una profesión imponía o al menos creía predecir los movimientos de la gente, ahora resulta risible o, pero impensable" (R. Koolhaas, Acerca de la ciudad)



CAPITAL

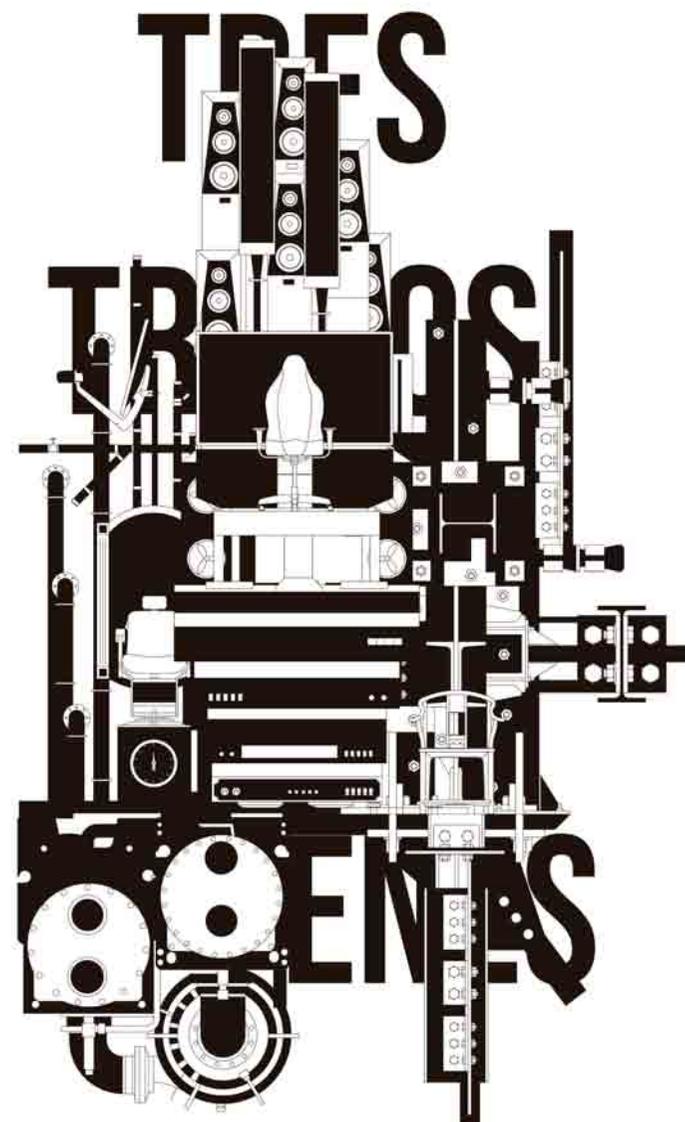
CAPITAL

El cambio continuo en nuestra sociedad deriva de las dinámicas capitalista, afirma Bauman y de esta manera complejiza su *sociedad líquida* al introducir el factor capitalista como influencia externa a nuestras relaciones interpersonales. Completando así su definición.

Tal es la presión ejercida del sistema que sus dinámicas se infiltran en nuestras relaciones interpersonales. Queremos consumir mucho y rápido. Vivir más vidas y poder desprendernos de todo lo que nos ata. Generando así sociedades de consumo. Sociedades de deseos insatisfechos que provocan en el individuo una búsqueda del deseo mediante el consumo. El individuo busca reafirmar su individualidad por encima de todo, provocando esto una sociedad de individuos.

“La extensión de las pautas de consumo es de una amplitud tal que abarca todos los aspectos y las actividades de la vida, puede ser un efecto secundario involuntario e imprevisto de la omnipresente y penetrante mercantilización de los procesos vitales” (Z. Bauman, Vida Líquida)

¿Pero cómo se comporta el mercado?



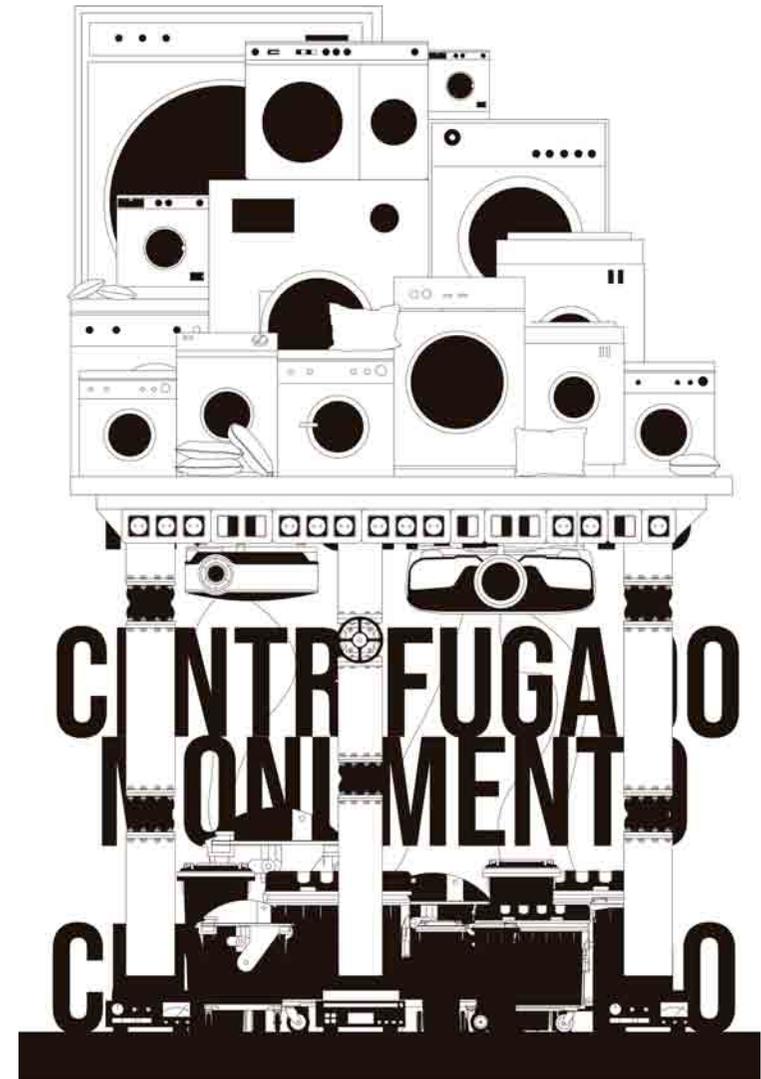
CAPITAL

CONTRADICTORIO

El sistema capitalista es ilógico en sus fundamentos, su fin último es crecer, debe crecer para sobrevivir. Sus contradicciones se hacen visibles cuando asoma su contraste, un contraste entre sus aspiraciones y sus recursos. Los recursos como sabemos son finitos pero el ansia de expansión capitalista no lo es. No se puede seguir creciendo ni produciendo sobre las limitaciones terrestres de manera indefinida. Por el contrario, el mercado actúa de manera eficiente en cada operación que realiza manteniendo el sistema vivo. En resumen, cada transacción del capitalismo a través del mercado se realiza de manera lógica, aunque su meta sea inalcanzable. Soluciones lógicas para un fin ilógico.

IMPREDECIBLE

En segundo lugar, un mercado desprovisto de un sistema, o al menos un sistema estable capaz de generar la sensación de tranquilidad. Cada día es necesario reglas nuevas para acontecimientos nuevos. Todo está en un continuo cambio y es inestable. Aunque el mercado busque la manera más eficiente de acometer dicha situación, es incapaz de anteponerse a muchas de las acciones.

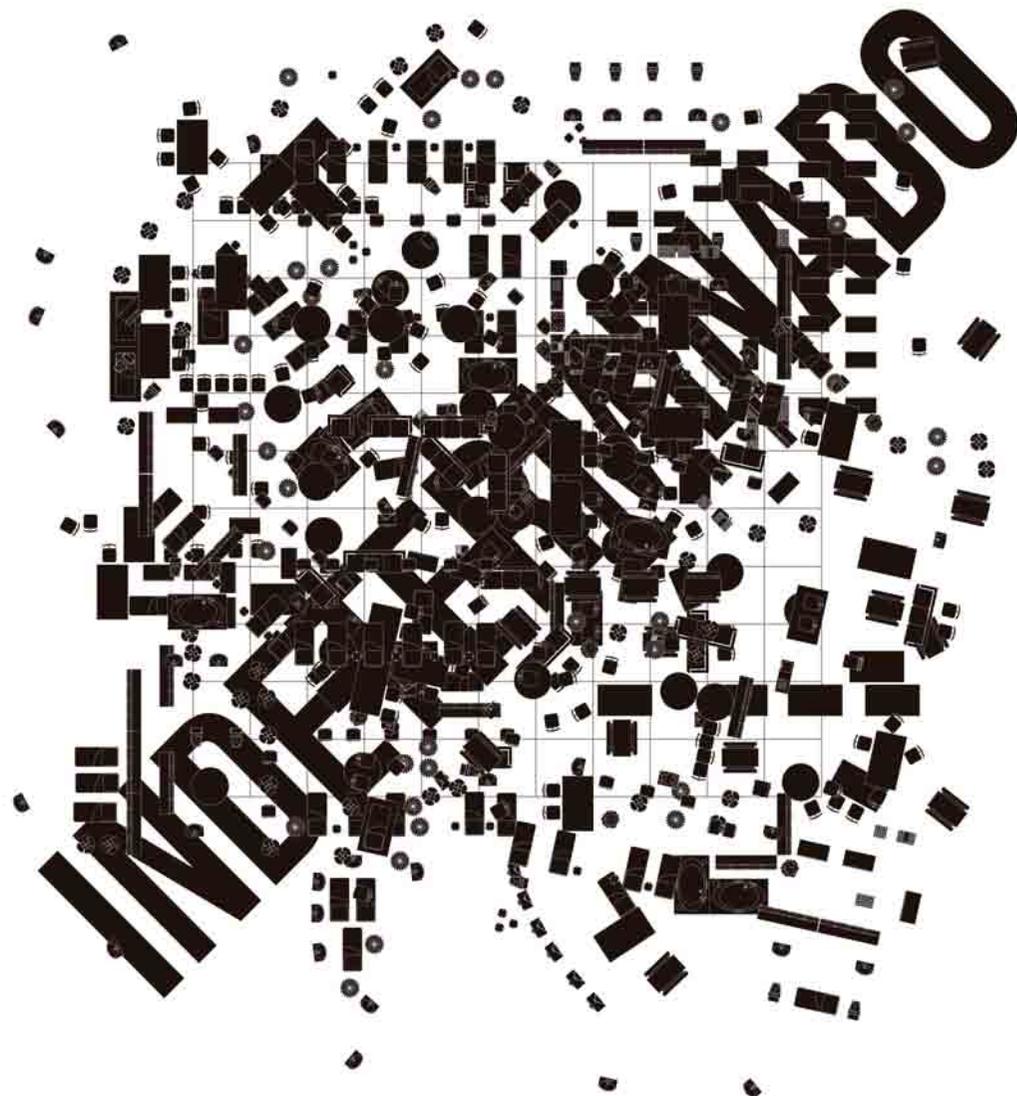


CAPITAL

Estas son las razones y los comportamientos que componen una *sociedad líquida*. La infiltración capitalista en nuestra forma de actuar y la cultura que esta provoca. Por otra parte, su forma de captar consumidores se realiza de manera drástica derivada de una competencia feroz, que empleará las estrategias necesarias para conseguir su fin.

Esto conlleva a comportamientos de adquisiciones rápidas con el menor vínculo emocional posible para poder deshacerse de ellas cuanto antes. El sentimiento de incertidumbre deriva de un sistema con impredecibles subidas y bajadas, que afecta a nuestro estado emocional.

"La vida líquida es precaria y en condiciones de incertidumbre constante." (Z. Bauman, Vida Líquida)



INCONTENIBLE

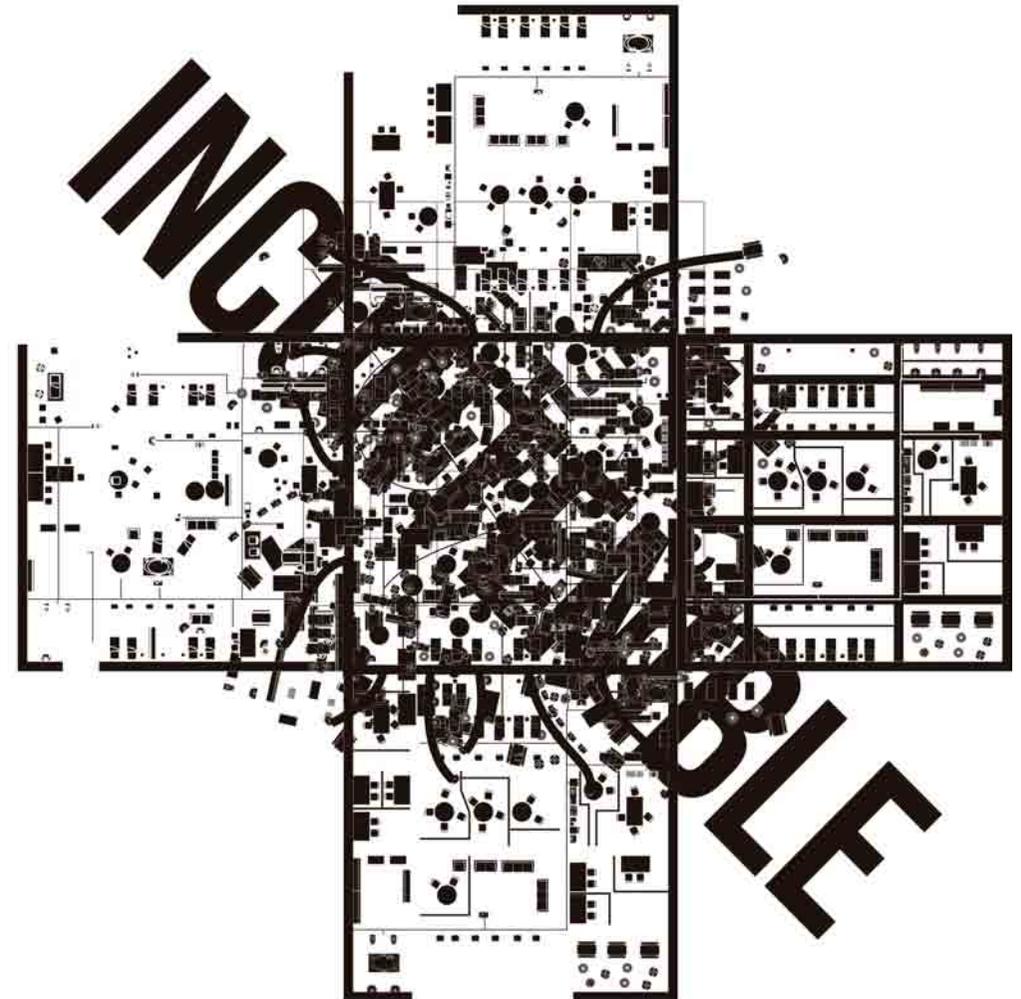
INCONTENIBLE.

"Hoy en día ya no aspiramos a mejorar las cosas preferimos que abunden" (Z. Bauman, Vida Líquida)

Este primer acercamiento sobre una sociedad cambiante e indeterminable, nos lleva al siguiente punto. ¿Cuál es el resultado de un tipo de sociedad como esta? No lo sabemos. Sólo sabemos que su cantidad va en aumento y es diversa, tanto en temática como en materialidad. El producto puede ser humano, material, gaseoso o líquido. No importa, vivimos en democracia. Para la *sociedad líquida* lo importante es adquirir para disfrutar del aquí y el ahora.

"La vida líquida es una sucesión de nuevos comienzos, pero precisamente por ello son más breves e indoloros los finales" (Z. Bauman, Vida Líquida)

Es decir, adquiere y olvida. Empezamos a ser incontenibles sobre todo en el momento en el que muchos de nuestros intereses pasan a durar poco y empiezan a materializarse mucho. En la *sociedad líquida* la industria de eliminación comienza a ganar el peso suficiente para llevar las riendas económicas. Para los habitantes que implementan esta forma de vida es más importante como acabar que como empezar. Esto es lo que alimenta a la industria residual. La salud de la sociedad se mantiene sana a través de la velocidad y eficiencia con la que esta elimina dichos intereses anticuados. No tienen por qué ser sólo materiales. Hay que estar continuamente actualizado. El problema viene cuando la materia no puede actualizarse a la misma velocidad etérea de sus actualizadores. Bauman afirma que para vivir en una *sociedad líquida* hay que saber cómo desprenderse de las cosas por encima de como adquirirlas. Generando así ingestas cantidades de deseos caducos incontenibles en nuestras arquitecturas.

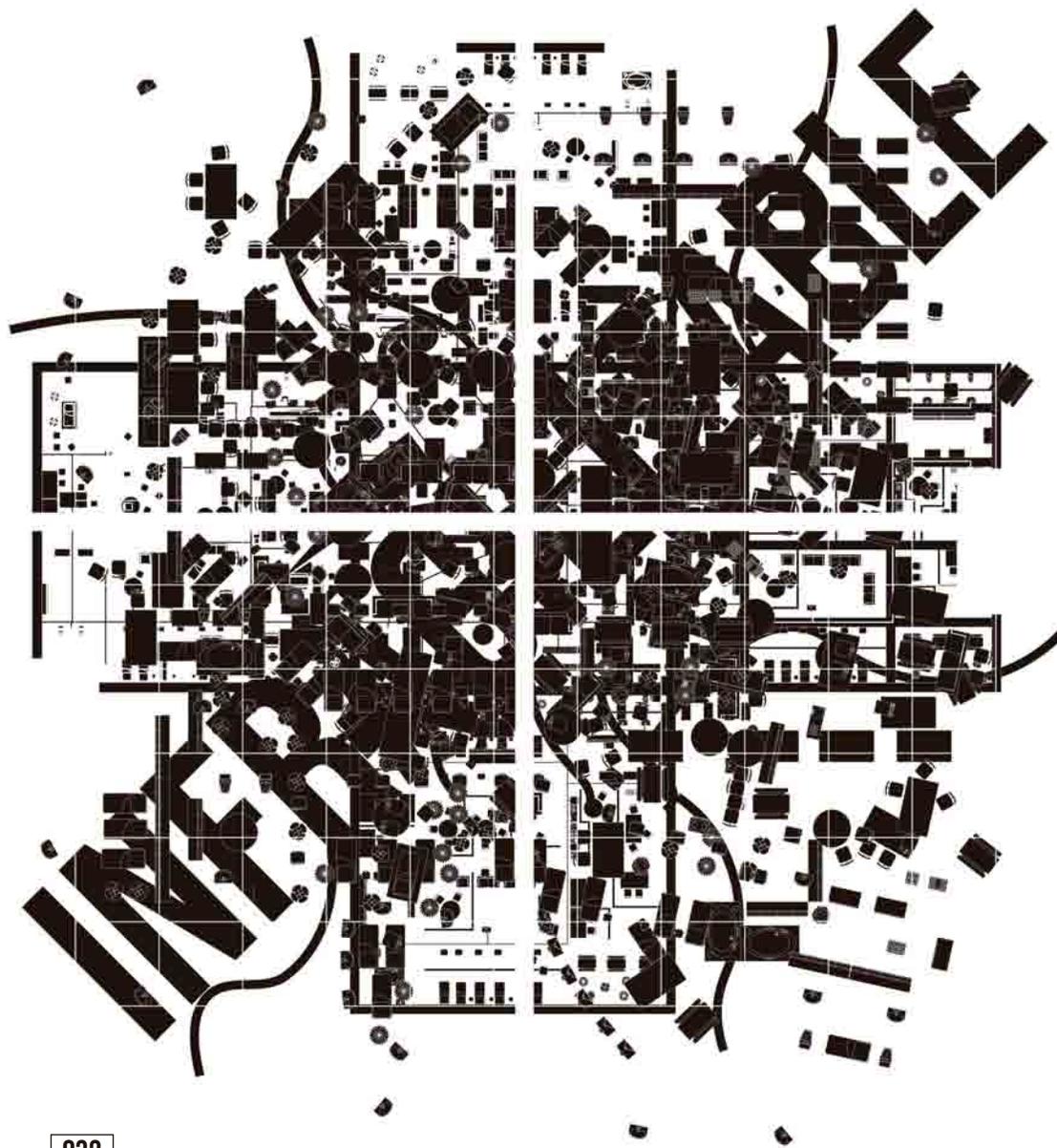


INCONTENIBLE

"Su negativa a detenerse genera amnesia, como no puede recordarse, sus geometrías no son imaginables. Solo realizables. No hay forma, solo proliferación" (R. Koolhaas, Acerca de la ciudad)

Nuestros intereses y aspiraciones transformados en adquisiciones duran poco y se olvidan rápido. Generando ingestas cantidades residuales. Siendo esto lo más sólido en una *sociedad líquida*. La basura también tiene escala y por eso, nos ha parecido oportuno introducir a Rem Koolhaas y su artículo "Espacio basura" en el siguiente punto.

Pero antes, recalcaremos que el *inacabacionismo* no cree en el programa, cree en poder hacer cualquier cosa en cualquier lugar, no cree en la autoría y sobre todo anhela satisfacer todos los deseos habitables.





BASURA Y ESCALA

BASURA Y ESCALA

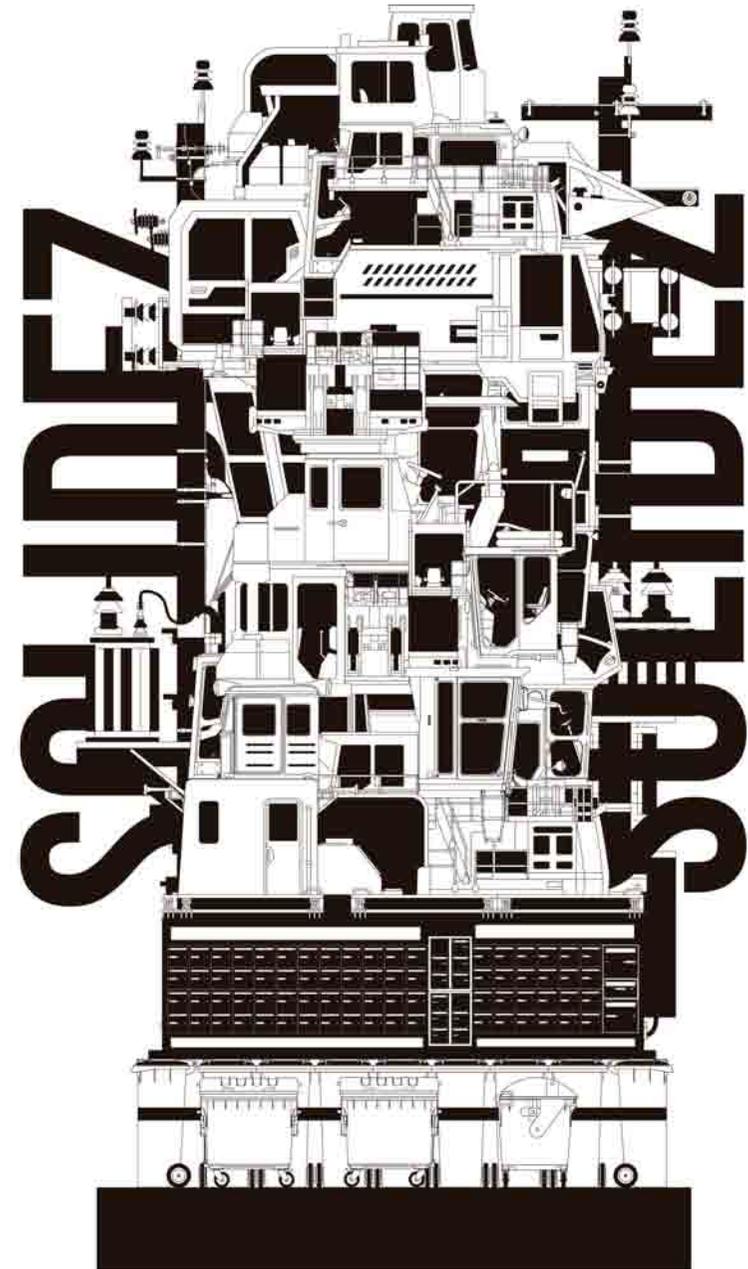
Koolhaas se refiere al espacio basura como lugares donde se materializan las incertidumbres capitalistas. Lugares de ocio y consumo. Donde lo innecesario no tiene límite ni forma. Son tan solo el producto de la modernidad. Un producto que nos rodea y entiende.

"El espacio basura conoce todas nuestras emociones, todos nuestros deseos. Se adelantará a las sensaciones de la gente. Es inestable. El espacio basura tiene que tragarse cada vez mas programa para sobrevivir, pronto podremos hacer cualquier cosa en cualquier lugar. El espacio basura no tiene autor, pero es sorprendentemente autoritario." (R. Koolhaas, Acerca de la ciudad)

"La vida en una sociedad líquida no puede detenerse. Debe desprenderse, día sí día también de atributos que ya han rebasado su fecha de caducidad y desguazan las identidades actualmente ensambladas para morir" (Z. Bauman, Vida Líquida)

Ambas citas comparten atributos como son el dinamismo, el cambio y la falta de memoria. Ambas derivan en una carencia de identidad. La misma carencia de identidad que se repite tanto en el espacio basura como en la sociedad de Bauman. Como si el espacio basura fuese el producto de la *sociedad líquida*. Ambos contienen una esencia capitalista, impredecible y compleja. Espacios o situaciones donde las cosas se olvidan rápido y remplazan de la misma manera que se olvidaron, rápido.

¿Es una falta de identidad? ¿Es tan solo la incapacitación de determinar a los individuos en continuo cambio? Individuos indeterminados, inacabados.





BASURA Y ESCALA

RE

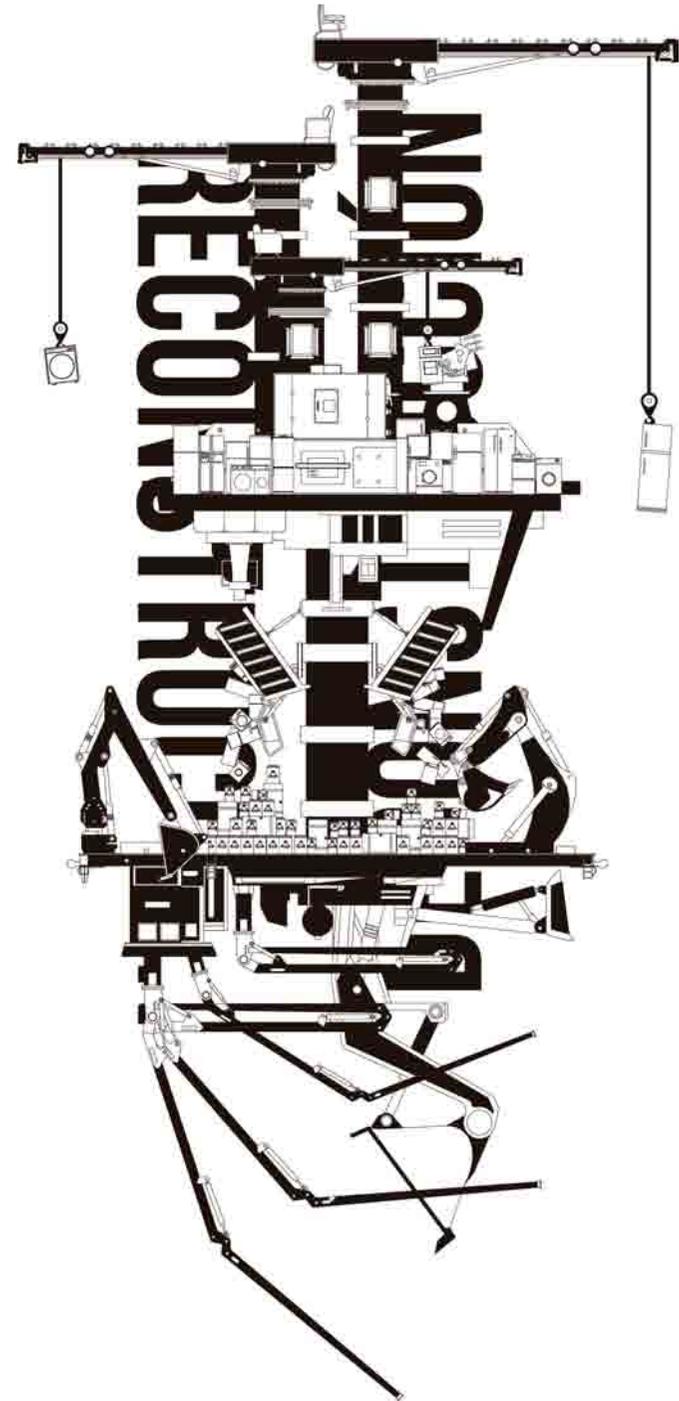
Es llamativo ver como ambos autores de disciplinas distintas dan significado a los prefijos "Re":

"Restaurar, Recolocar, Reagrupar, Reformar, Revisar, Recuperar, Rediseñar, Retornar. Los verbos que empiezan por "Re" producen espacios basura" (R. Koolhaas, Acerca de la ciudad)

"Para qué otra cosa es sino el reacondicionamiento, renovación, reciclaje... para la puesta a punto y la reconstitución imparable compulsiva de la identidad" (Z. Bauman, Vida Líquida)

Estamos produciendo identidades basura. Identidades de usar y tirar. ¿Nos podemos permitir lo mismo en la arquitectura? Vivimos en una sociedad de individuos donde cada individuo está continuamente actualizando su identidad mediante la reconstrucción de esta.

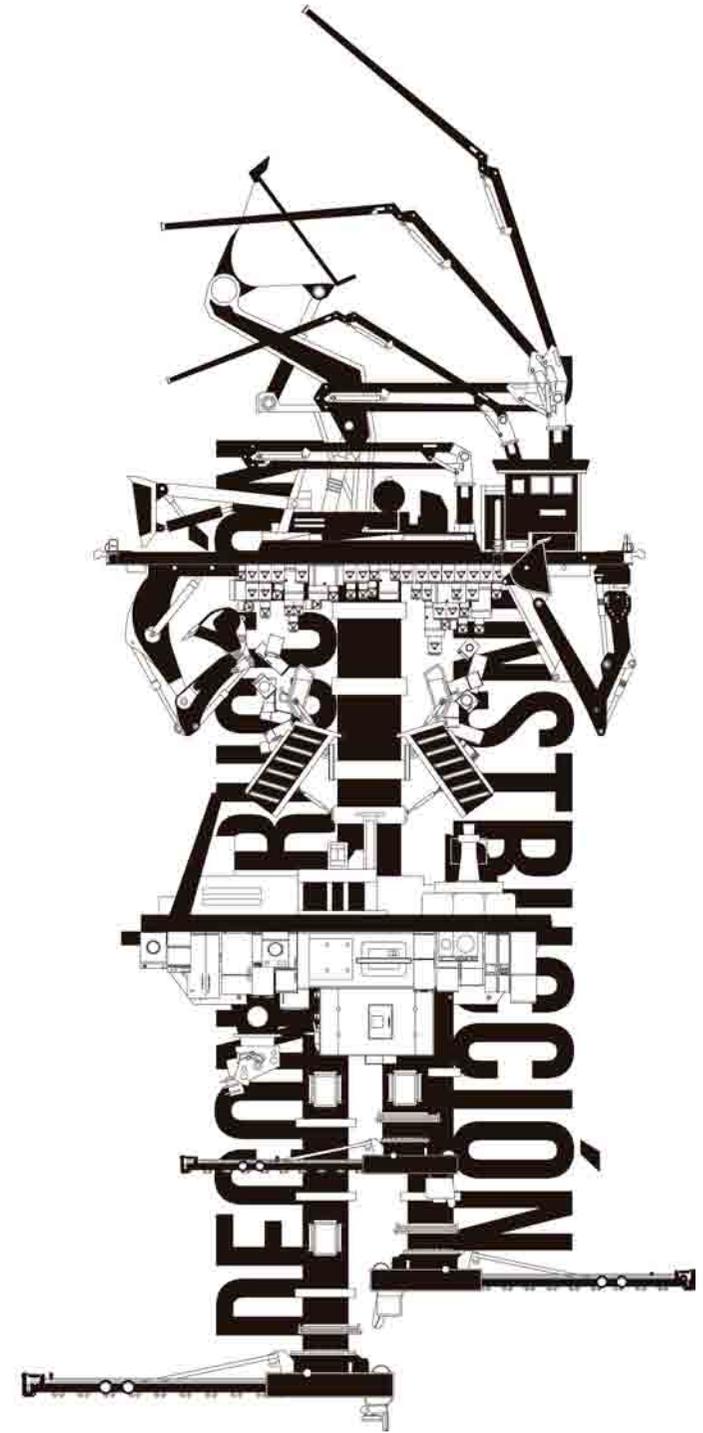
El problema de este prefijo en la arquitectura es que no puede seguir el ritmo de la escala humana. Los individuos de la *sociedad líquida* transforman sus identidades a otra escala, a través de objetos o prendas en la mayoría de los casos. Esto implica que su velocidad sea superior a la de la arquitectura a la hora de transformarse. La arquitectura basura carece de identidad, de autoría.



BASURA Y ESCALA

Es interesante reflexionar sobre el desfase temporal entre las identidades humanas y las identidades arquitectónicas. Tenemos individuos cambiando dentro de arquitecturas que no pueden cambiar. Aunque pudiesen transformarse a la velocidad del individuo, este seguiría en perpetua mutación porque es cambiante e insatisfecho. La basura tiene escala y cuanto más grande, más lenta.

"Lo que se necesita ahora es correr con todas las fuerzas para mantenernos en el mismo lugar, pero alejados del cubo de basura." (Z. Bauman, Vida Líquida)



VELOCIDAD

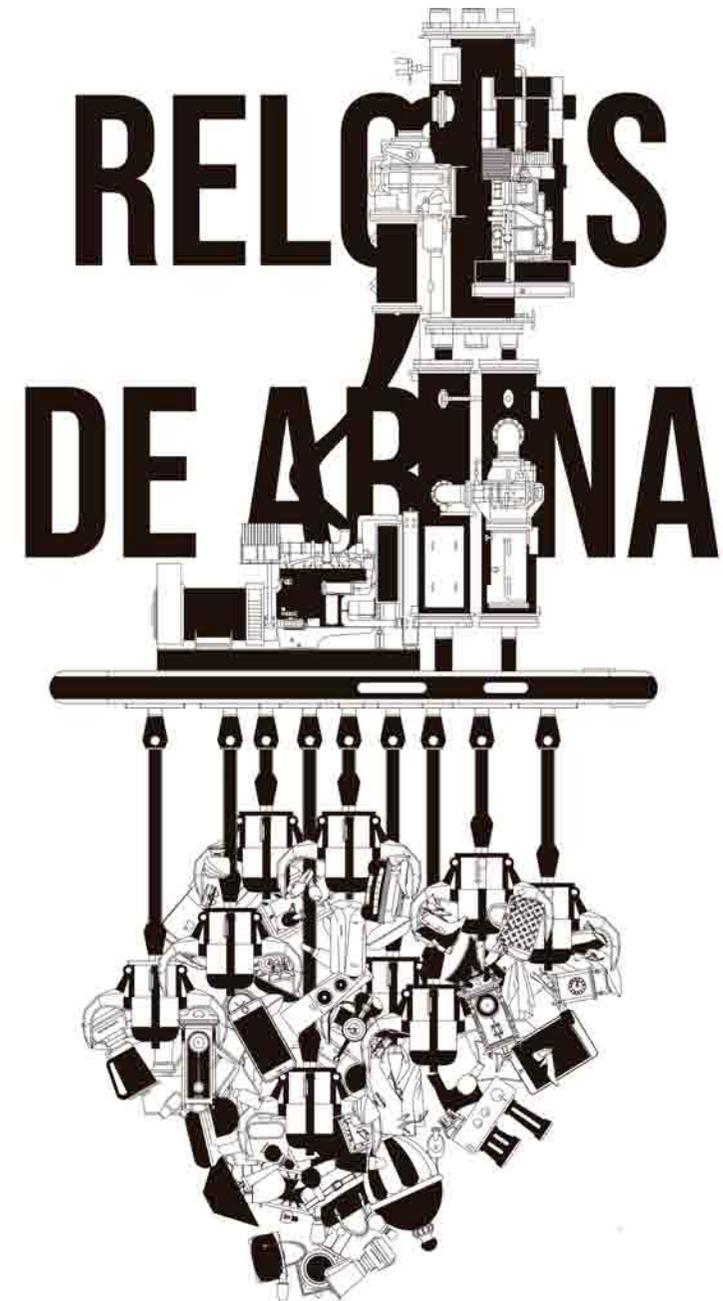
VELOCIDAD

"La velocidad y no la duración es lo importante." (Z. Bauman, Vida Líquida)

Lumpen proletariado espiritual es un término acuñado por Bauman se refiere a los que viven por y para el presente. Las satisfacciones a largo plazo son ya impensables. El *lumpen proletariado espiritual* tan solo vive el día a día, la satisfacción instantánea. Pretende consumir la eternidad dentro del presente continuo, a través de la velocidad. El truco consiste en la compresión de la eternidad, hasta poder conseguir vivirla en el espacio de una vida. De una vida individual. *Lumpen proletariado espiritual* o *instagramer*, ambos son lo mismo, ambos están inacabados por naturaleza.

"Es posible que, gracias a la esperada infinitud de las experiencias mundanas por venir, no se eche de menos la eternidad" (Z. Bauman, Vida Líquida)

O como dijo el Futurista italiano, Zeno Birolli; *"No se puede hablar de estática ni de eternidad cuando cada día aumenta la fiebre de la transformación, la velocidad de las comunicaciones y la rapidez de la construcción."*



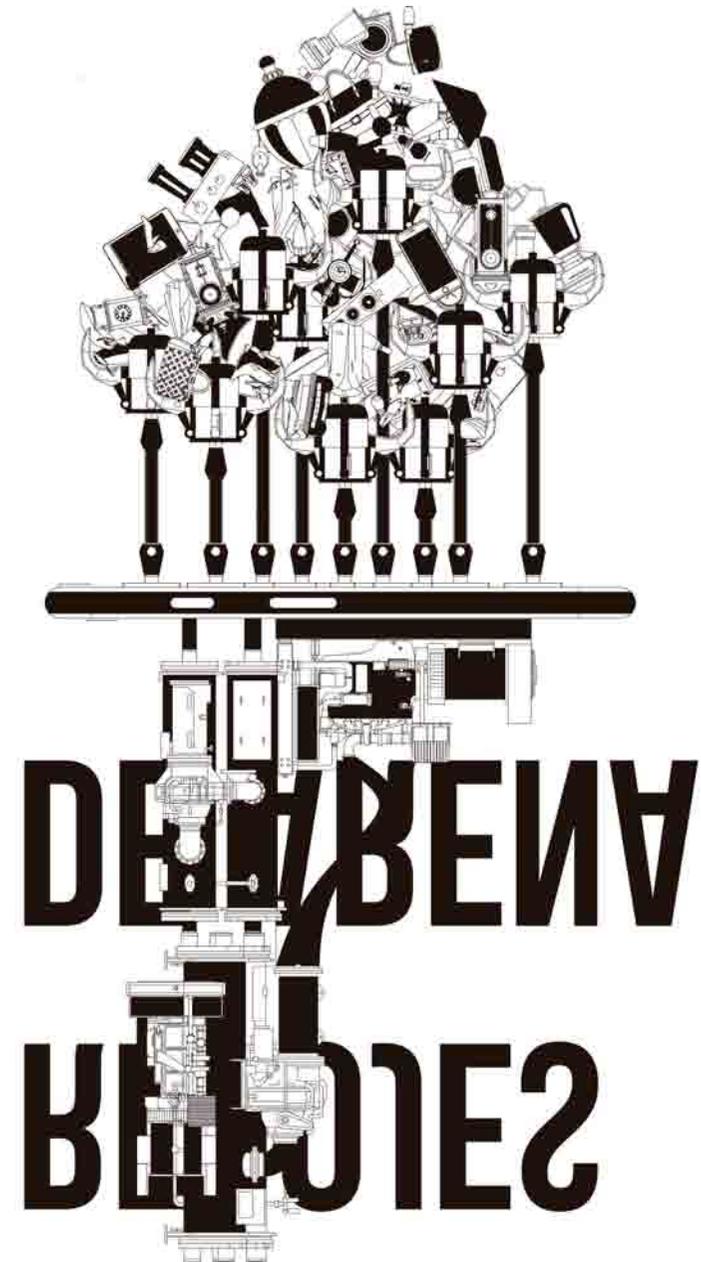
VELOCIDAD

Los futuristas supieron adaptarse a la velocidad del cambio. Era un cambio diferente y su velocidad más lenta. Pero esto no quita hacerles merecedores de una mejor adaptación que la del resto de vanguardias, las cuales no quisieron o no pudieron. Se dejaron llevar por la corriente del productivismo y las diferentes revoluciones tecnológicas e industriales. Vivieron el día a día. Admirando las diferentes invenciones; el automóvil, la electricidad o el uso de nuevos materiales en la arquitectura. Exprimiendo de esta manera nuevas sensaciones para convertirlas en su arte. Y esto es tremendamente contemporáneo. Nuestra sociedad de consumo degrada los ideales de largo plazo y los de la totalidad.

PRODUCTIVISMO VS CONSUMISMO

“El consumismo es, por ese motivo, una economía de engaño, exceso y desperdicio, pero esto no son síntomas de su mal funcionamiento, sino garantía de salud” (Z. Bauman, Vida Líquida)

Lo que separa el consumismo de su predecesor el productivismo es la inversión de la durabilidad de los productos que produce. El síndrome consumista busca que sus productos duren poco y su satisfacción sea instantánea. Mientras que el productivismo busca todo lo contrario, siendo la durabilidad y la eficiencia los pilares donde se apoya.

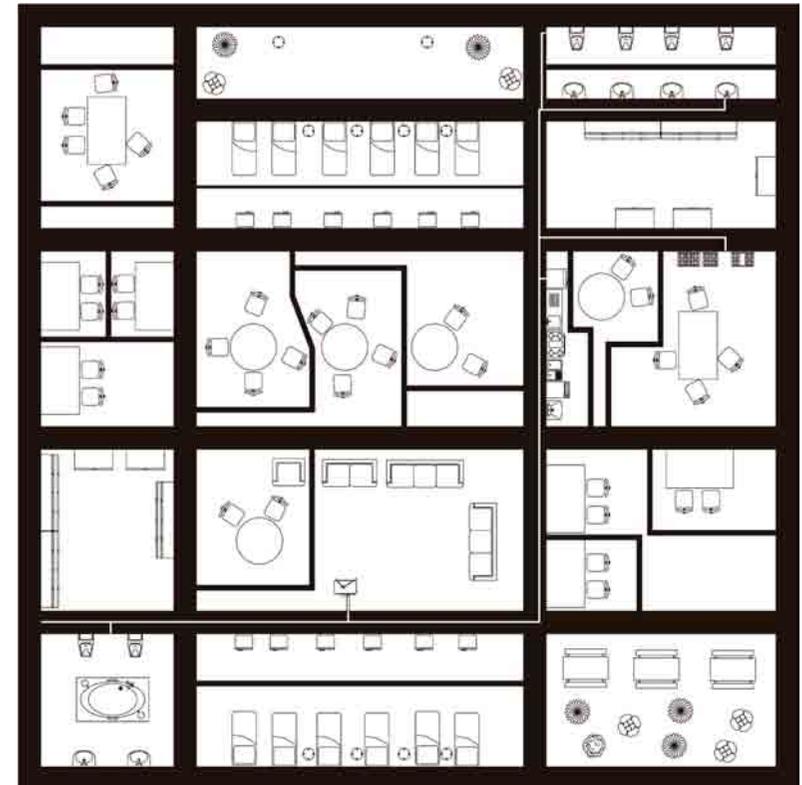


VELOCIDAD

El consumismo sitúa el valor de la novedad por encima de la perdurabilidad. No solo ha acortado el espacio temporal entre querer y obtener, también entre la creación de una necesidad y su desaparición. En generar deseos incontenibles e indeterminados, incapaces de ser predichos con anterioridad. La inmediatez es el nuevo orden.

Estas premisas se resumen en que los productivistas concebían lo útil como lo extraído de la materia prima y sus sucesivos reprocesados. Esto era lo sólido, mientras que los desperdicios derivados de dicho proceso debían desaparecer inmediatamente. Pero hoy, lo útil es lo fugaz, lo efímero y lo volátil. Mientras que son los residuos los que parecen ganar solidez y perdurabilidad.

"Debido a que aborrecemos lo utilitario, nos hemos condenado a una inmersión de por vida en lo arbitrario" (R. Koolhaas, Acerca de la ciudad)



HOMO ELIGENS

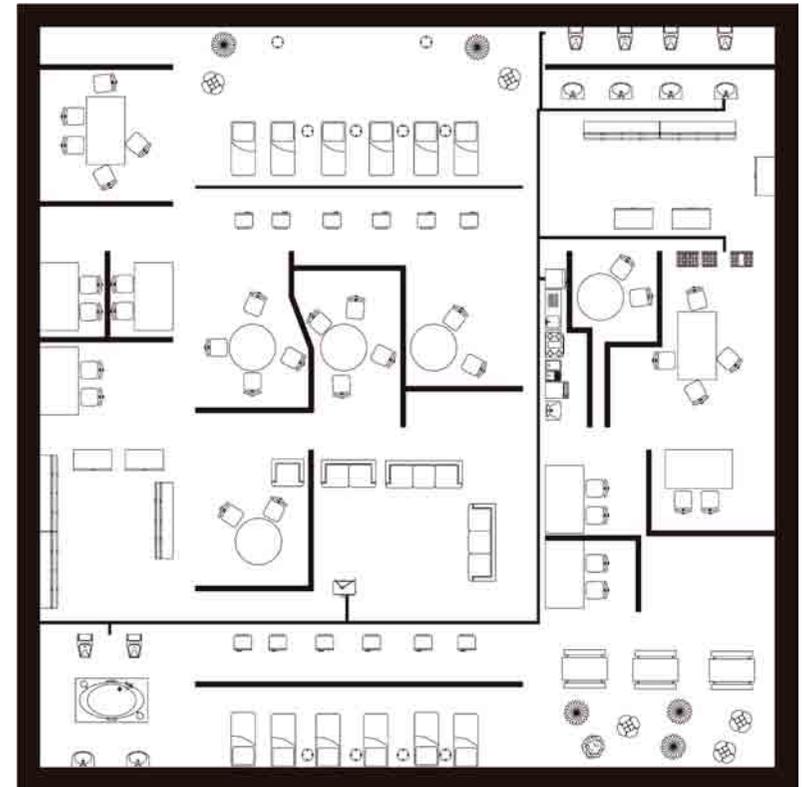
HOMO ELIGENS

Cada identidad pasada rebosa de incontenibles objetos, anteayer indispensables y ayer cargas que solo ocupan espacio físico y mental. De esta situación de insostenibilidad consumista, Bauman enuncia una nueva identidad; el *Homo Eligens*. Y puntualiza; *"hombre elector que no hombre que ha elegido"*. Es el ser perfecto para el sistema mercantil. Si se aferrase a los objetos que le proporciona el mercado este moriría. El mercado consigue que esto no ocurra mediante el marketing. Su herramienta para impedir que los deseos se realicen y mantener las opciones de búsqueda siempre abiertas. Convirtiéndonos en seres inacabados, que lo único que buscan es libertad y seguridad.

EGOÍSMO

La presión del mercado se plasma en la cantidad de opciones que podemos elegir para consumir. Esto influye en la sociedad de individuos. Todos queremos nuestro particular sueño que nos personalice e identifique. Nos esforzamos por construir, preservar y renovar nuestra individualidad mediante el mercado. Esto puede generar una falta de identidad y con ello una frustración, por no conseguir el cambio deseado. O sino ansiedad por no conseguirlo en el tiempo estimado.

"En esta apoteosis de la elección múltiple nunca volverá a ser posible reconstruir la causa y el efecto. Funciona eso es todo."
(R. Koolhaas, Acerca de la ciudad)



HOMO ELIGENS

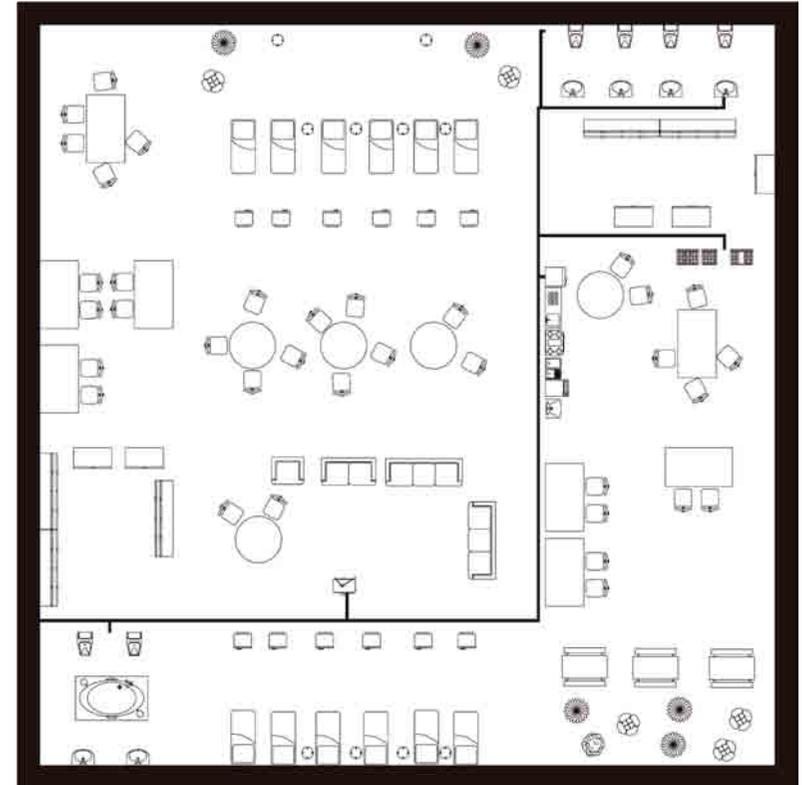
El *individuo líquido* mira por su propio interés, demandando las cosas aquí y ahora. Cuestiona el valor de sacrificar su satisfacción individual por el colectivo (*sociedad de individuos*). En esta sociedad si las cosas cuestan tiempo y sacrificio no son atractivas, lo atractivo es lo instantáneo, lo instantáneo es la felicidad. Como consecuencia de estas dinámicas, la identidad se ha convertido en algo auto atribuido, una preocupación individual.

"Un estado de insatisfacción perpetua a través de la estimulación del deseo y la novedad y de la redefinición de los precedentes como basura inservible" (B. Langer)

FRUSTRACIÓN

El individuo líquido es un ser frustrado, un ser que está en continua búsqueda del deseo. Un deseo que le hace recaer continuamente en el consumo. Un consumo que mantiene insatisfecho al consumidor para que este siga consumiendo. Esto acaba infiltrándose también en sus emociones, construye junto con el factor económico una ansiedad consumista. Porque para ser un individuo de esta sociedad hay que tener abundantes ingresos económicos. Cuanto mayor sea su calidad de vida, mayor será su huella ecológica.

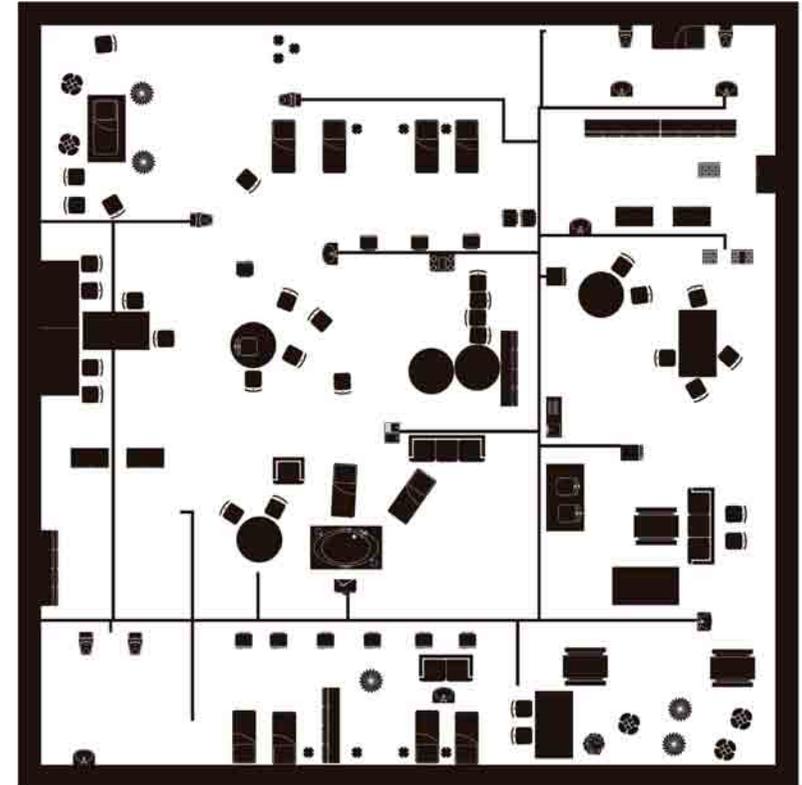
"Si todos los habitantes de la tierra vivieran con el mismo nivel de confort que el ciudadano norteamericano medio, necesitaríamos tres planetas para mantenerlo" (J. Reader)



HOMO ELIGENS

Su individualidad cambiante junto con la abundancia de individuos, hace imposible determinar sus actuaciones. Hay que empezar a pensar en la indeterminación como solución a este problema. Además, la desbordante cantidad de consumo que provoca esta forma de vida, acaba por convertirnos en seres incontenibles. Nuestras personalidades y nuestros objetos basura ya no caben en nuestras estáticas arquitecturas. Necesitamos descomprimirlas, necesitamos arquitecturas que alberguen la cantidad y variedad de *lo incontenible*.

"Nunca antes habíamos sido tan dolorosamente autoconscientes de nuestros actos de elección" (Z. Bauman, Vida Líquida)

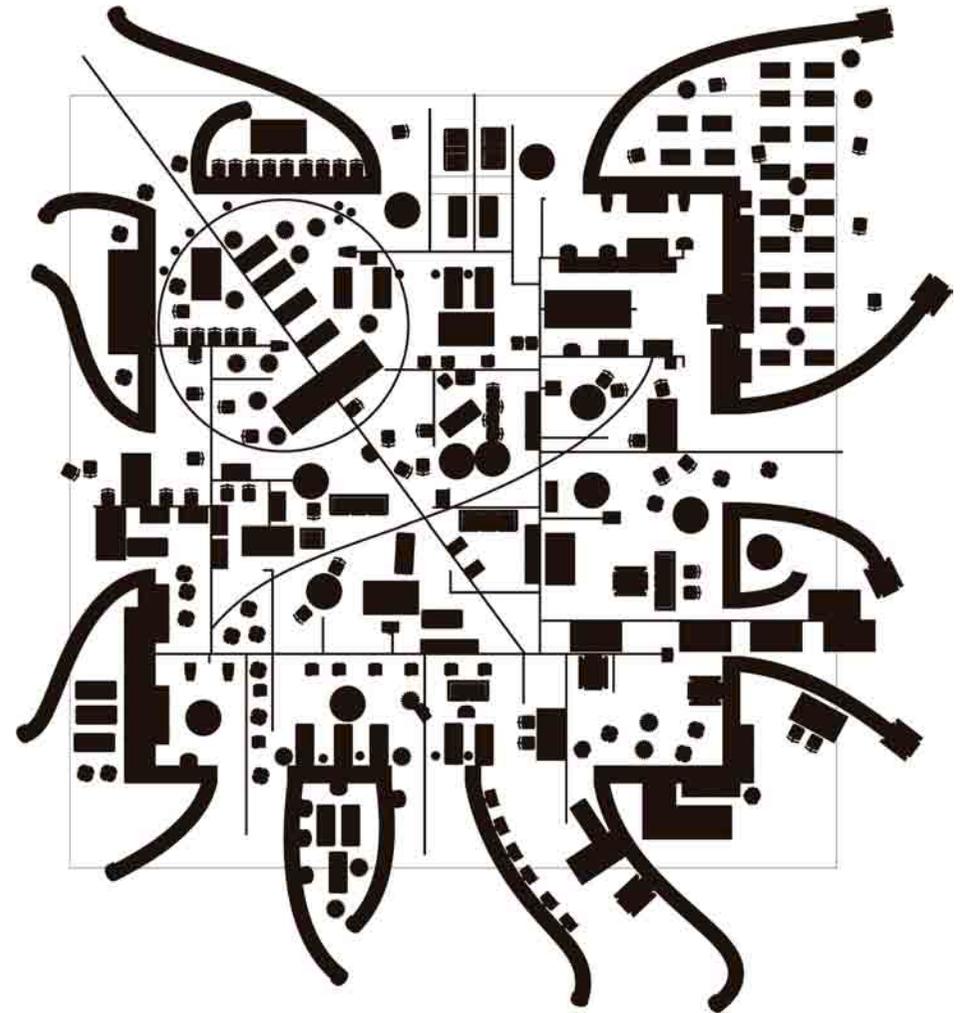


CULTURA

CULTURA INACABADA

"Planear la cultura se ha vuelto imposible" (R. Koolhaas, Acerca de la ciudad)

La cultura está en peligro. La distancia entre usar y tirar cada vez está más cerca. Si a eso le sumamos que se busca eliminar de manera física o mental los deseos, con el propósito de dejar espacio a nuevos caprichos, esto nos lleva a una contradicción directa de la creación cultural. Es decir, si borramos nuestros cimientos culturales cada vez que queramos unos nuevos, nos encontraremos con la cultura de la eliminación. Además, los objetos artísticos se convierten en obras de arte de la noche a la mañana. Solo les hace falta pasar por debajo de las puertas adecuadas donde en la entrada aparece escrito: Esto es buen arte. Esto es una bola que sigue creciendo y crea una cultura del cambio. Un cambio que, al evolucionar a su siguiente forma, acaba por completo con el rastro de su pasado, generando una cultura indeterminada.



CULTURA

EDUCACIÓN

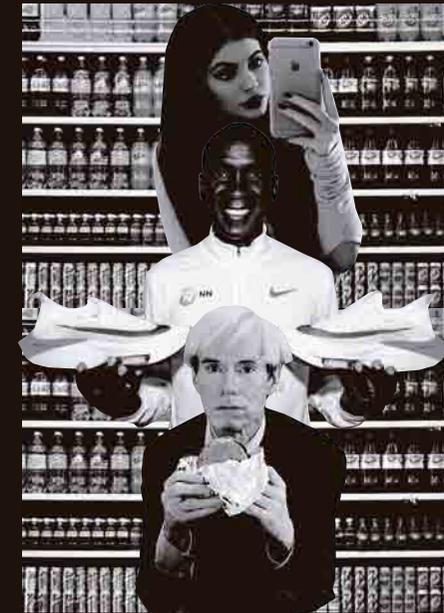
La educación también ha evolucionado en algo cambiante. Las formaciones estáticas ya no son asequibles. Sobre todo, en disciplinas que se apoyan sobre programas informáticos. Cada año visualizamos una nueva actualización, que en muchos de los casos solo transforma los comandos en algo que ya eran, solo que de apariencia distinta. Puro marketing para vender un programa que sigue siendo el mismo pero configurado de diferente manera.

Bauman pone un caso ejemplar para explicar cómo ha evolucionado la educación. En la era moderna si pensamos en un proyectil balístico cumplía una serie de cálculos prediseñados y determinados de ante mano. El proyectil iba del punto A al punto B y se mantenía estrictamente en su rumbo.

"Los pasillos ya no unen A y B se han vuelto distintos" (R. Koolhaas, Acerca de la ciudad)

Pues bien, en la era moderna liquida el proyectil ya no está prediseñado y determinado. No va del punto A al punto B, no nos educan así. Ahora los proyectiles balísticos son inteligentes. Son proyectiles que aprenden sobre la marcha y olvidan rápido. Ahora la educación se extiende toda la vida. Una Re-formación continuada y eternamente inacabada.

CONSUMO



CULTURA

ESTADO

"Ahora parece, más bien una cultura de desvinculación, discontinuidad y olvido" (Z. Bauman, Vida Líquida)

Tras la revolución neoliberal hemos sufrido una serie de cambios en nuestra sociedad. Hemos pasado de la regulación normativa a la vigilancia policial en el ámbito público. Del modelo de poder a la dominación por medios de incertidumbre difusa. Ahora solo hay precariedad y la caprichosa alternación de las rutinas.

Este nuevo contexto favorece a la intromisión del mercado de consumo, cuya prosperidad desemboca en la precariedad de las rutinas y en su veloz sustitución de manera sucesiva. Estas sucesiones son lo suficientemente rápidas para evitar que los hábitos o normas se consoliden. En este contexto frenarse significa desaparecer. A esta nueva cultura le interesa desproveer a los individuos de conductas regulares, monótonas o inflexibles.

"Los gestores de la sociedad ahora están más cerca del mercado y del consumo que del estado. Dan prioridad al consumo, la gratificación y la rentabilidad instantánea." (Z. Bauman, Vida Líquida)

CAPITAL



CULTURA

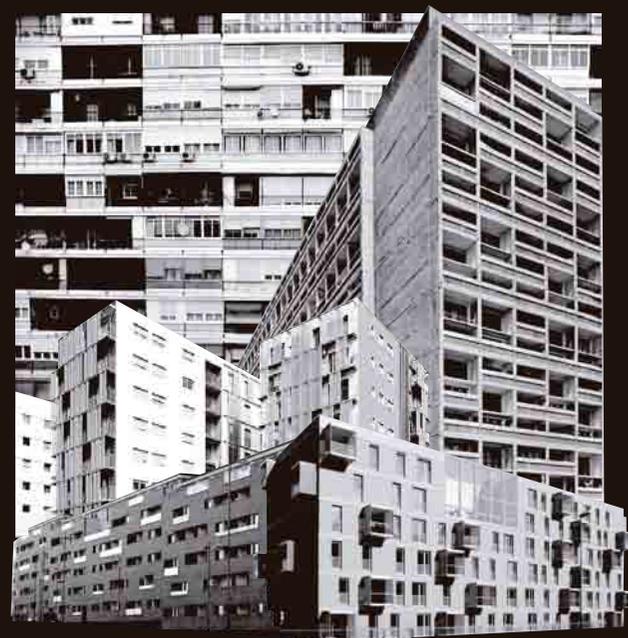
CELEBRIDADES

En esta nueva *cultura líquida* no existen los héroes ni los mártires. Existen las celebridades. Los mártires no son *individuos líquidos* porque su sacrificio no espera ninguna recompensa y suele ser la su vida lo que sacrifican, algo impensable en esta sociedad. La violencia y el dolor es algo que se busca suprimir. Ahora solo hay víctimas. Después de los mártires individuos de un pasado muy lejano, vienen los héroes. Los héroes también solían sacrificar su vida y lo hacían por una razón material. Morir matando. Conseguir el mayor número de hazañas posibles para servir como cimiento de los estados nación. El mártir no pretendía conseguir nada con su sacrificio mientras que el sacrificio del héroe era duradero y doloroso.

La celebridad en cambio se adapta perfectamente a nuestra sociedad, más bien es fruto de esta. La celebridad se consume igual que los objetos del mercado. Las hay de todos los tipos y ayudan a conformar identidades dinámicas. Las celebridades aparecen y desaparecen de la esfera pública de la manera en la que a los individuos líquidos les gusta. De manera rápida e indolora.

Los *inacabacionistas* nos alineamos con las teorías sociológicas de Bauman, su sociedad líquida es nuestra *sociedad inacabada*. Aceptamos el consumismo como una realidad y virtud. La falta de cultura, de lealtad y la diversidad que proporciona el individualismo, son factores que caracterizan la *sociedad inacabada*, la sociedad del cambio.

BASURA



CULTURA

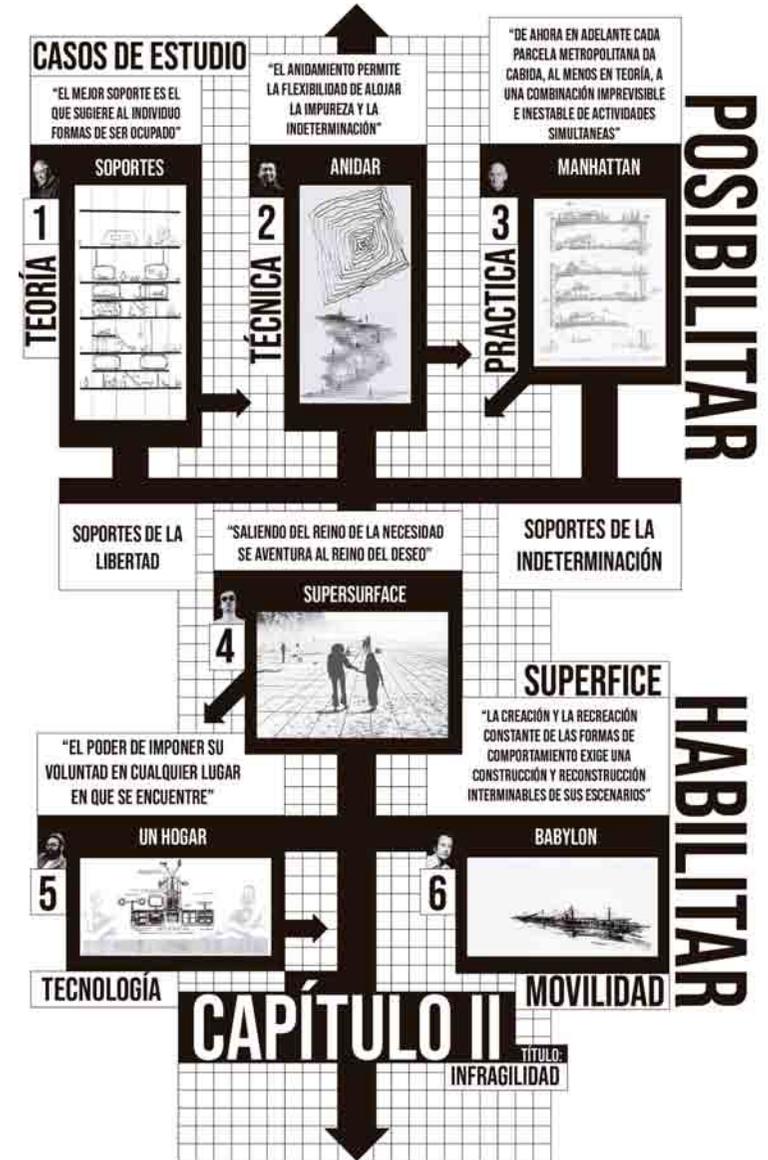
"Las celebridades como los mártires y los héroes, proporcionan una especie de aglutinante que aúna lo que de otro modo serían conjuntos difusos y dispersos de personas. Me siento tentado a afirmar incluso que hoy en día serían estas celebridades los principales generadores de comunidades". (Z. Bauman, Vida Líquida)



ACTO 2º

CAPÍTULO II

INFRAGILIDAD

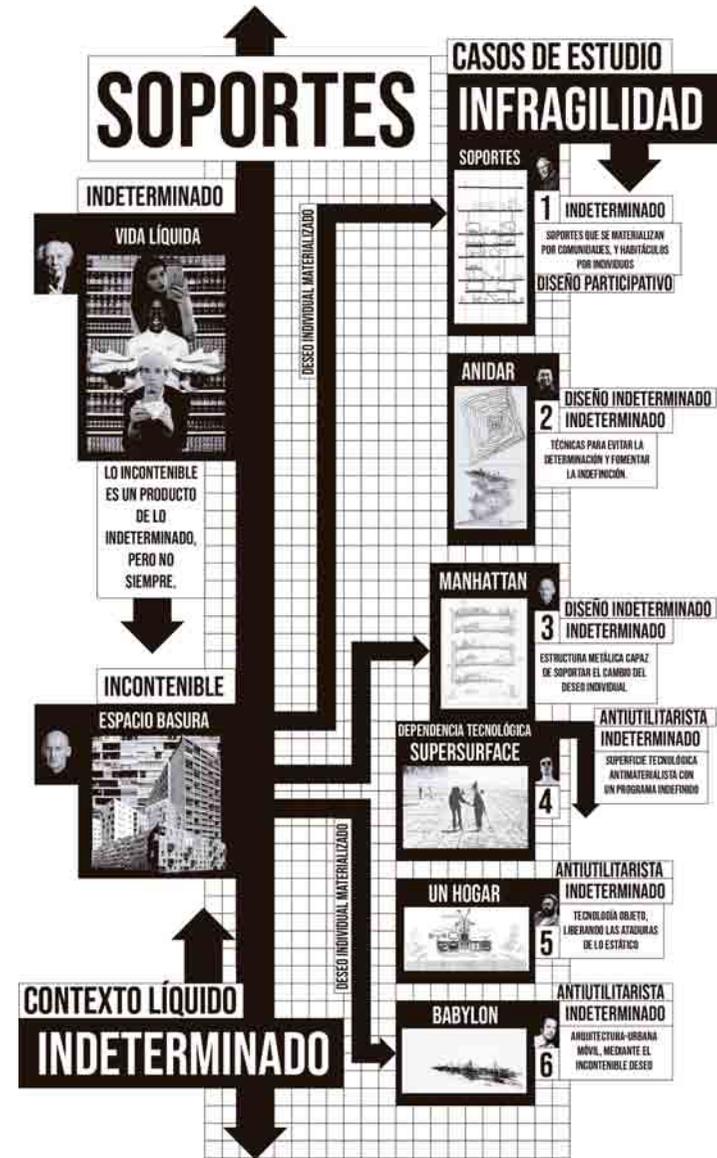


INFRÁGIL

En el capítulo anterior hemos enunciado la hipótesis sobre si *lo indeterminado* configura lo incontentible. *Lo indeterminado* es la cualidad de no poder determinar ni programar los movimientos del individuo líquido. Esto deriva en *lo incontentible*. *Lo incontentible* es el producto del cambio continuo. Se revoluciona por la indeterminación y sobre todo por la sociedad de consumo. Esta sociedad no para de producir tanto de manera física como sentimental aspiraciones y deseos cambiantes. Indeterminados.

“El miedo al cambio que hasta el momento había sido universal empezó a pasar al miedo del estancamiento” (Z. Bauman, Vida Líquida)

En esta segunda parte de la investigación, hemos conformado un discurso a través de una serie de proyectos arquitectónicos. La hipótesis esta vez es la *infragilidad* como soporte de *lo indeterminado* y *lo incontentible*. La *infragilidad* es un término acuñado por los *inacabacionistas*. Significa solidez o firmeza frente al cambio y las posibilidades del deseo que alberga la arquitectura. Pero se debe puntualizar que este término no hace referencia a ningún estado físico y es por eso que se utiliza una terminología propia que no arroje falsas interpretaciones sobre la propuesta. Analizaremos seis casos de arquitecturas inacabadas que buscan posibilitar y habilitar el capricho humano.





SOPORTES

HABRAKEN

"Enfrentados a problemas complejos, tenemos la tendencia a intentar simplificarlos si no podemos superarlos. Esto es una provechosa estrategia cuando se trata nada más que de problemas técnicos, pero cuando las necesidades humanas sociales y psicológicas son sobre simplificadas, el resultado es una degradación de la vida humana" (N.Habraken, Diseño de soportes)

La teoría de los soportes o diseño de los soportes es un libro cuya autoría corresponde al arquitecto **N. John Habraken**. Publicado en 1974 junto con otros tres miembros del departamento de arquitectura en la universidad de Eindhoven (Holanda). Este grupo se ha dedicado durante varios años a estudiar métodos de diseño para mejorar la vivienda.

Estos autores son parte del proyecto S.A.R (Stichting Architecten Research) bajo la dirección del propio Habraken. El S.A.R es una organización holandesa que investigaba sobre el diseño y la producción masiva de viviendas. Su fin era crear un método capaz de coordinar y comunicar la formulación de acuerdos y la delegación de responsabilidades.

CAPÍTULO II

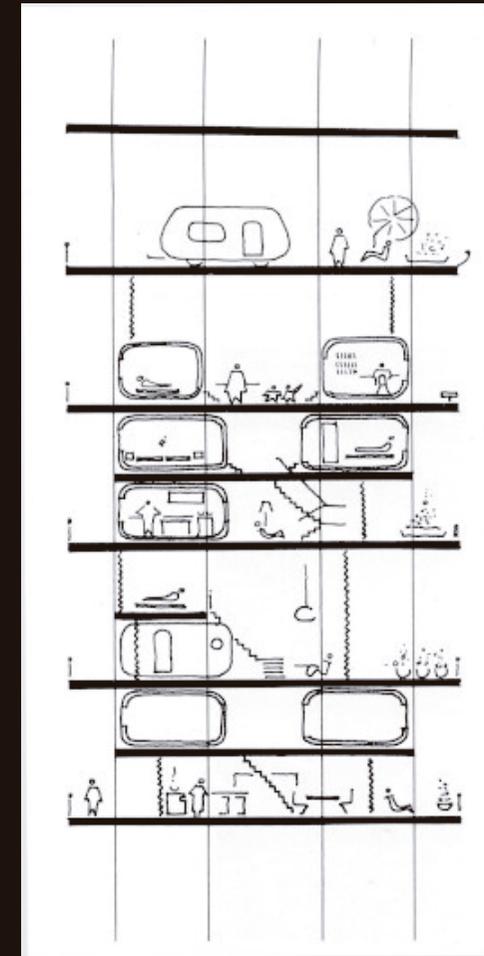
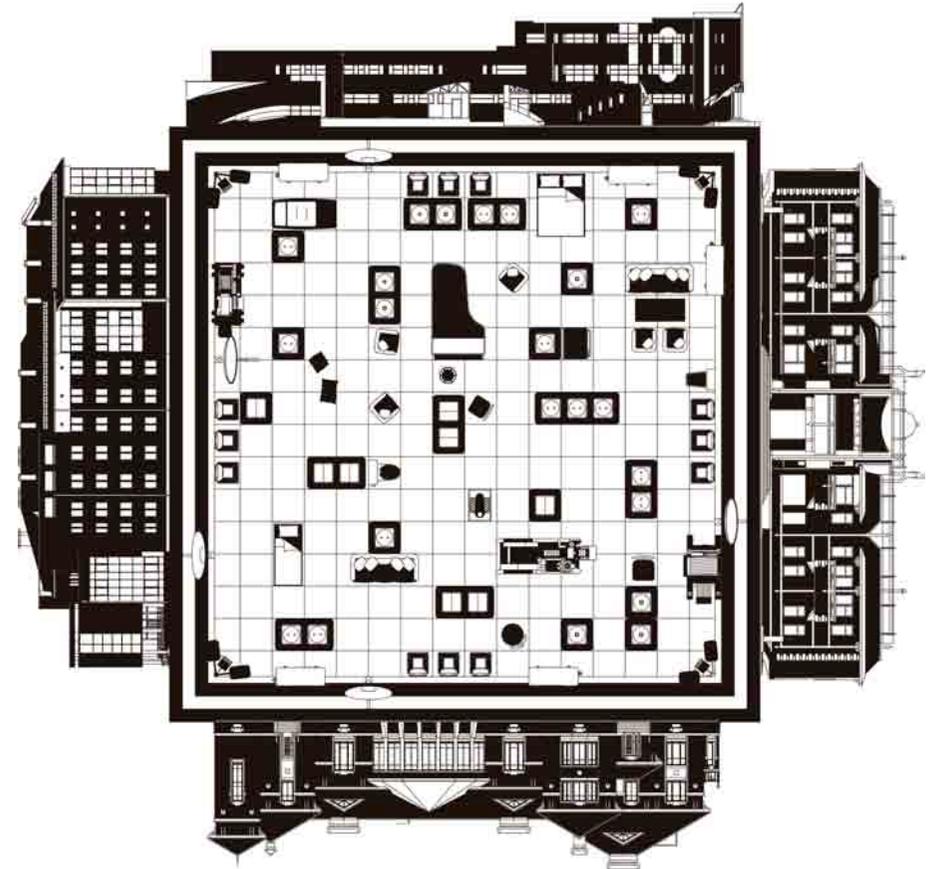


Fig-01. Diagrama. John Habraken, Holanda, 1974.

SOPORTES

La teoría consiste a grandes rasgos en dos elementos fundamentales, los soportes y las unidades separables. Un soporte es el objeto estructural en sí, con un volumen definido y un lugar específico. Especificando así que el soporte no es un armazón neutral y vacío. Las unidades separables no son componentes estructurales, son componentes físicos donde el usuario que los va a habitar interviene en el diseño de este. Estas se diseñan antes que los soportes. Son los soportes los que albergan estos diseños participativos. Los planteamientos y decisiones quedan también reflejadas en la teoría de soportes. La comunidad responde frente a las decisiones de los soportes, las cuales quedan perfectamente delimitadas. El individuo, por otra parte, toma decisiones sobre las unidades separables. Generando una sinergia entre colectivo e individuo. La teoría nos ilustra mediante una serie de relaciones como conseguir estar arquitecturas participativas. Relaciones de sectores, grupos de sectores, categorías de espacios, zonas gamma, beta, alfa...etc.

"El mejor soporte es el que sugiere al individuo formas de ser ocupado" (N.Habraken, Diseño de soportes)



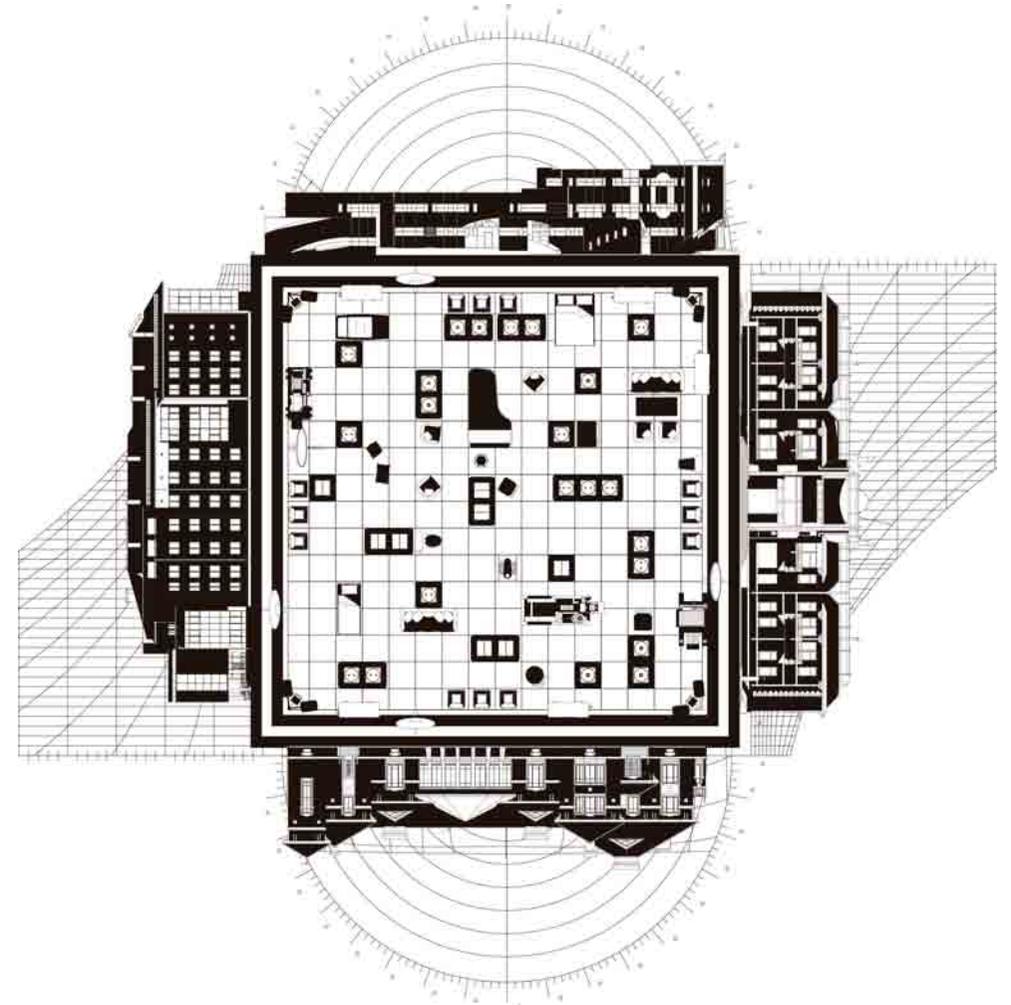
SOPORTES

La relación de la teoría de los soportes con *lo inacabado* se basa en dos puntos. Los soportes como estructuras que albergan el deseo de los usuarios y el propio empoderamiento de estos en relación con la obra final. Pero esta teoría está demasiado acabada. Además, plantea situaciones mucho más estáticas y contenibles de lo que un *inacabacionista* tendría en mente. El deseo como ya hemos enunciado en el capítulo de *lo incontenible e indeterminado* es mucho más agresivo, mucho más veloz y cambiante.

"Hacer que las cosas puedan cambiar es lo que mantiene viva la satisfacción" (Z. Bauman, Vida Líquida)

Para los *inacabacionistas* las unidades separables son *lo incontenible*, el deseo materializado en la arquitectura. Pero ese deseo es volátil y explosivo, no se puede materializar en unidades separables. *Lo incontenible* no tiene la forma de la limitación o de la compartimentación. Solo tiene el soporte de *la infragilidad*. Pero el soporte de *lo incontenido* no se determina como la teoría de los soportes, es mucho más indefinible.

"Una especie de soporte técnico que lo abarca todo que lo permite todo y que, en última instancia cuestiona el estatus del edificio singular." (R. Koolhaas, Acerca de la ciudad)



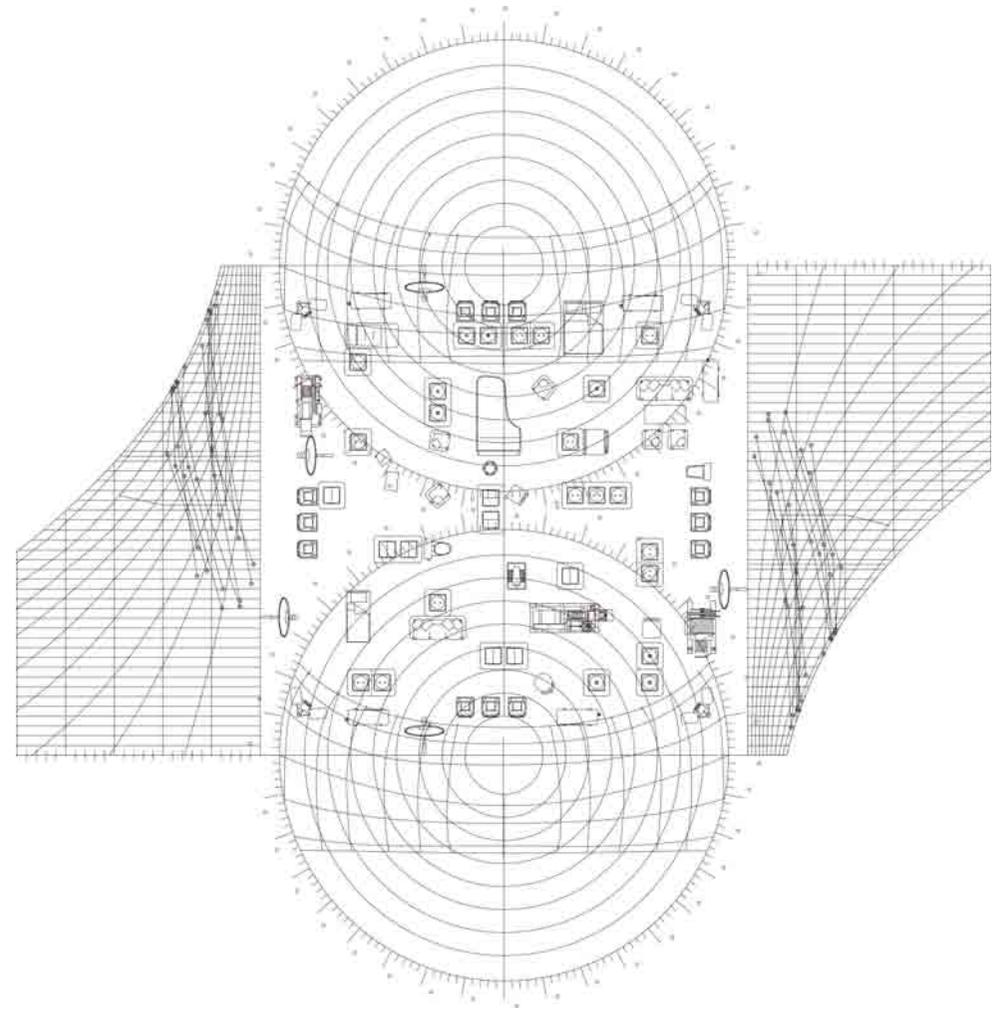
SOPORTES

HERTZBERGER

"No era la primera vez que se esgrimía la idea de que las relaciones sociales pueden ser estimuladas por una aplicación eficaz de los medios arquitectónicos. El Team X la utilizó mucho, especialmente en "Forum"" (H. Hertzberger).

Herman Hertzberger es un arquitecto coetáneo a Habraken. Hertzberger se considera a sí mismo como un producto del Team X. Con los que aprendió varias estrategias arquitectónicas y urbanísticas. Sobre todo, lo relacionado con los Mat buildings. El team X estaba compuesto por : Jaap Bakema, Georges Candilis, Giancarlo de Carlo, Aldo Van Eyck, Alison y Peter Smithson y Shadrac Woods. Y a parte de autoproclamar la muerte del CIAM (X) se dedicaban a sistemas y estructuras urbanas con conceptos como la flexibilidad, la integración o la no monumentalidad entre otras cosas. Por otra parte, los Mat buildings enunciados por Alison Smithson son edificios o conjuntos de edificios bajo características como las de crecer y decrecer, interconexiones y patrones de asociación. Arquitecturas de sistemas modulares, mallas con alturas medias y una homogeneidad tal que las permita adaptar diferentes programas.

"Sin orden no hay identidad, sino solo el caos de elementos dispares en una competición sin sentido. Los sistemas tendrán más que las tres dimensiones habituales; incluirán la dimensión del tiempo. Serán lo suficientemente flexibles para permitir el crecimiento y la permutabilidad." (A. Smithson)



SOPORTES

Las flexibilidades junto con el diseño participativo enunciados en la teoría de soportes son dos apartados que se observan en la obra de Hertzberger, salvando las distancias. No se puede decir que Hertzberger implementase directamente la teoría de soporte, porque no es así, pero ambos parecen estar bajo la misma corriente. Una corriente mucho más flexible que el movimiento moderno. Teniendo en cuenta sus diferencias le pondremos como ejemplo para analizar la materialización de las teorías enunciadas. El edificio Centraal Beheer resumiría bastante bien la influencia que recibe de los Mat buildings de Alison Smithson. Pero, nos ha parecido más interesante un edificio que se encuentra entre la influencia del Team X y la teoría de soportes. Drie Hoven.

Drie hoven es una residencia para personas de la tercera edad. Construida entre los años sesenta y setenta en pleno inicio del post modernismo. Con una planta en forma de esvástica y un sistema estructural que diseñó el propio Hertzberger a partir de estructuras prefabricadas y modulares. Este sistema estructural ya lo implementó en la fábrica Lin Mij. La diferencia entre este sistema estructural y el sistema de unidades en el Centraal Beheer, es que el primero crea espacios diferentes mediante las combinaciones modulares de estructuras. Y el Centraal Beheer crea espacios iguales a partir de la combinación de unidades.

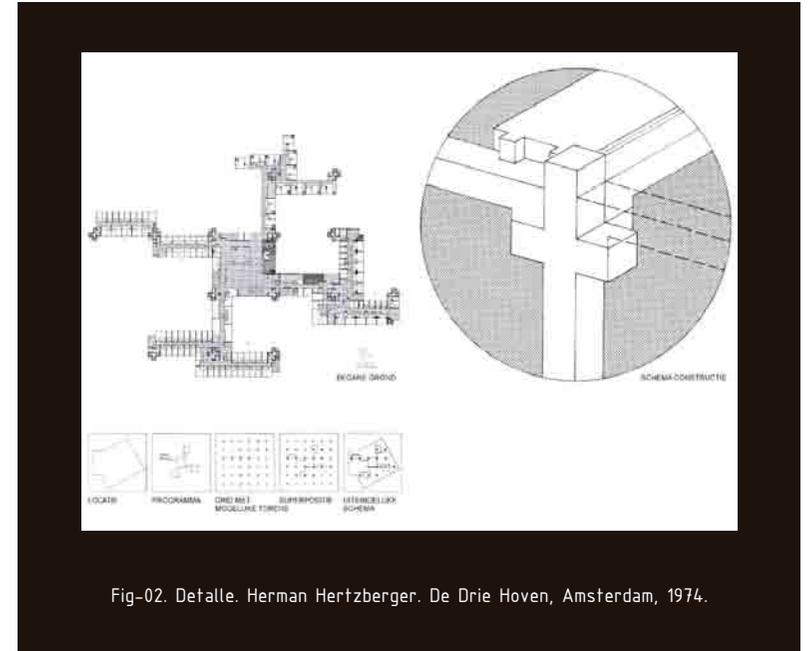


Fig-02. Detalle. Herman Hertzberger. De Drie Hoven, Amsterdam, 1974.

SOPORTES

Pero volviendo a Drie hoven, su sistema estaba conformado por tres módulos estructurales. La medida de los módulos estructurales iba variando en tamaño. Y de esta manera se hacía un juego de configuración dependiendo de las necesidades y el tamaño de los espacios que se quería obtener. Es decir, mediante la combinación de módulos se obtenía mayor o menor diversidad. Lo mismo ocurría con los huecos de la fachada. Eran marcos predeterminados que se componía por una serie de subdivisiones en su interior. Eran las subdivisiones del marco las que se podían alterar de posición o tamaño, haciendo el mismo juego que con la estructura. Lo interesante de todo esto es la participación del usuario en poder determinar su fachada; cuantos marcos tiene y como se configuran sus subdivisiones. Ventanas abatibles, fijas u opacas. El sistema estructural como en la teoría de soportes era de carácter más comunitario o administrativo, con menos libertad para variarlo.

En resumidas cuentas, espacios flexibles y participativos que pueden crecer o decrecer según las necesidades cambiantes de la entidad o del individuo. Generando espacios dinámicos con posibilidades cambiantes. Pero el resultado final es que casi ningún edificio de estas características varió. Se mantuvieron estáticos a lo largo de los años como cualquier otro edificio que carecía de estas posibilidades o sistemas. Aun así, eran edificios determinados a través de las modulaciones preestablecidas. Se podían componer diferentes apariencias, pero dentro de un mismo sistema determinado y con las variaciones restringidas.

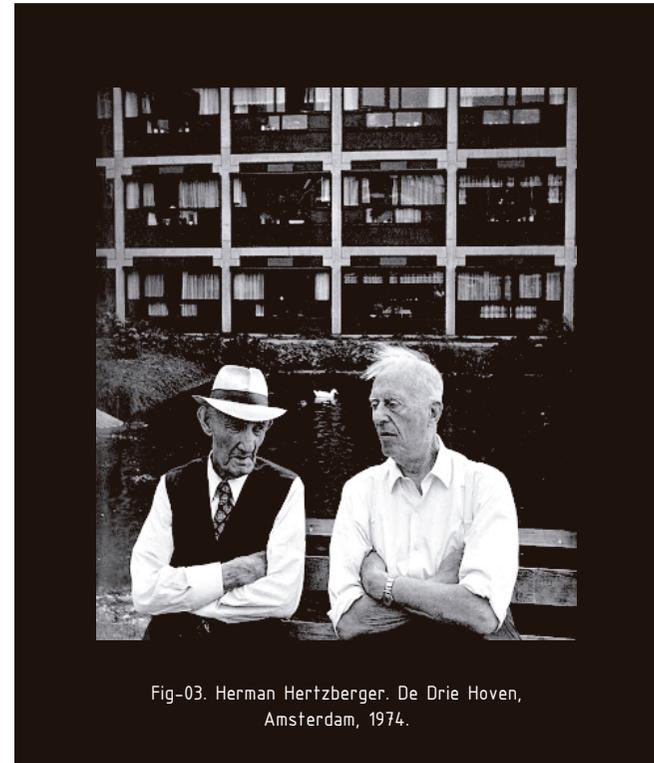
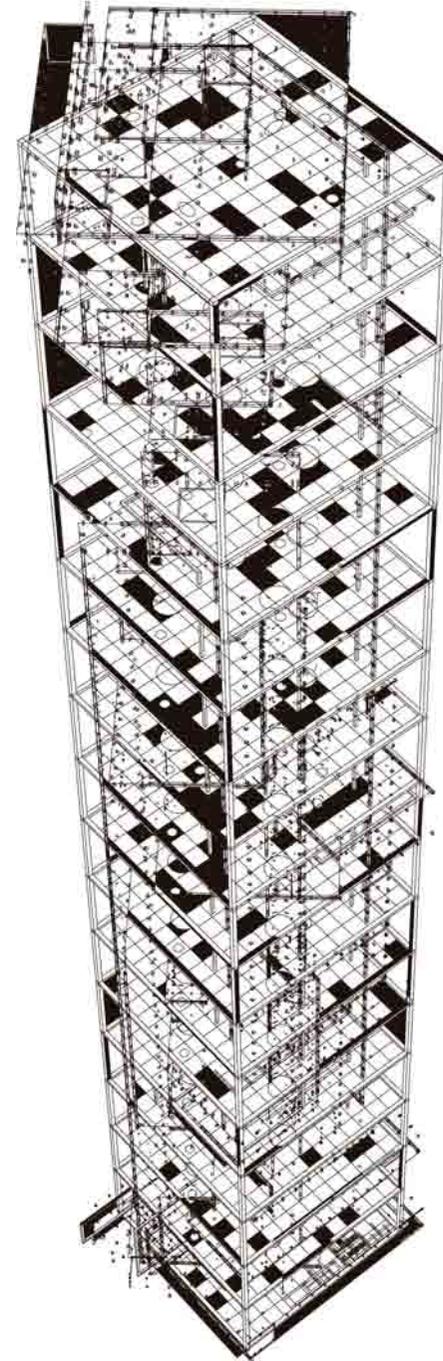


Fig-03. Herman Hertzberger. De Drie Hoven, Amsterdam, 1974.

SOPORTES

Lo inacabado no es determinado. *Lo inacabado* no tiene identidad y por tanto carece de orden. Pero sí busca la libertad, la flexibilidad continua y el cambio derivado de recrecer y decrecer. Sin módulos o sistemas deterministas que al final la condenan a ser un discurso construido y con suerte un monumento en el futuro. La *infragilidad* son esos soportes, esas estructuras que posibilitan la diversidad. La *infragilidad* tiene otra escala. Su escala es la arquitectura. Soporte de arquitecturas caprichosas que no se limitan por teorías, divisiones o compartimentaciones.





MANHATTAN

"La drástica desconexión entre las intenciones reales y las declaradas, la fórmula que crea esa crítica tierra de nadie donde el manhattanismo puede ejercitar sus ambiciones" (R. Koolhaas, Delirio de Nueva York)

En este punto nos centraremos en una serie de apartados pertenecientes al libro *Delirio de Nueva York* escrito por Rem Koolhaas. No trataremos todos ni el significado global de la lectura. Eso lo haremos más adelante. Ahora hemos seleccionado los puntos más afines a la idea de *la fragilidad* bajo el manto de *lo inacabado*

1909

La ilustración e historieta del humorista **J. Walker** en la revista *Life* es elevada a teorema por Koolhaas. Un teorema más acertado que cualquier otra publicación de arquitectura que por ese momento se dedicaban a la tradición *Beaux arts*. Conocido como el teorema de 1909. Su contexto es el americano en plena revolución arquitectónica donde la aparición del ascensor y el acero en la estructura generan un mundo de nuevas posibilidades y Walker "teoriza sobre ello".

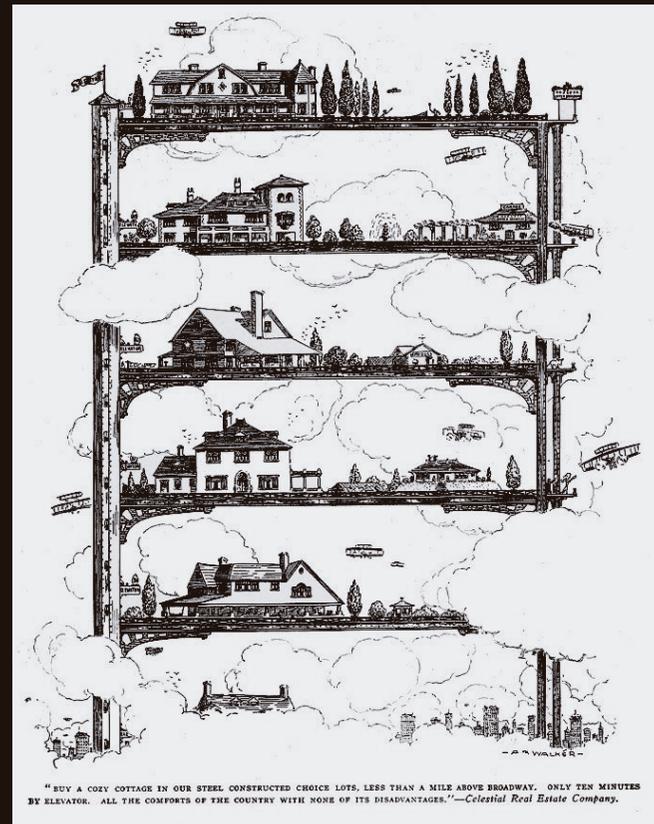


Fig-04. Caricatura de la revista *Life*. J. Walker, Manhattan, 1909.

MANHATTAN

La historietita de J. Walker se resume en una serie de planos horizontales sostenidos por una esbelta estructura de acero. Cada plano ocupa la superficie original de la par cela sobre la que se construye 84 nuevas parcelas. Cada nueva parcela se trata de manera independiente, como si la única relaci3n entre ellas fuese la estructura de acero que las sostiene, el resto da igual. Sobre cada plataforma vemos como se construyen una serie de arquitecturas dentro de la gran arquitectura de acero. Una serie de villas y casas con diferentes terrenos y jardines arbolados. Para Koolhaas este teorema llega a realizarse en el Downtown Athletic club.

"El edificio se convierte en una estantería de privacidad individuales" (R. Koolhaas, Delirio de Nueva York)

Pero lo más atractivo de las plataformas es que son capaces de aguantar las remodelaciones, destrucciones y reconstrucciones de las villas que soporta. Esto conlleva a que la predicci3n se haya vuelto inútil en la arquitectura y casi inútil en el urbanismo. Cada parcela de Manhattan tiene su propia historia que se repite en altura en forma de plataformas. Además, cada plataforma o piso cuenta con sus propias historias individuales y personalizadas. Y esto es lo que se conoce como rascacielos.

"De ahora en adelante cada parcela metropolitana da cabida, al menos en teoría, a una combinaci3n imprevisible e inestable de actividades simultáneas" (R. Koolhaas, Delirio de Nueva York)

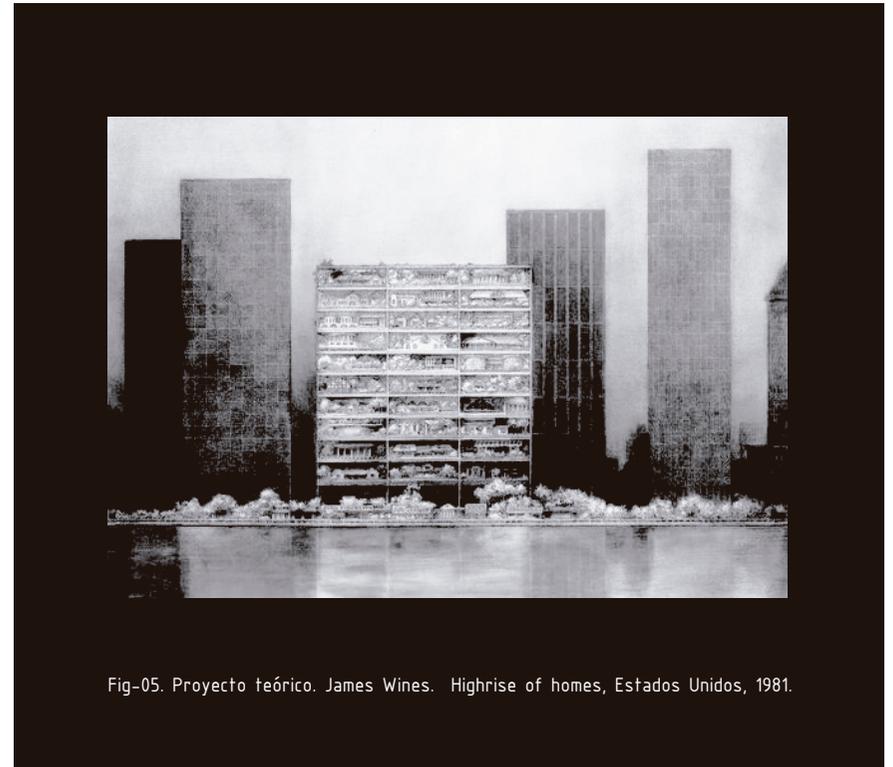


Fig-05. Proyecto te3rico. James Wines. Highrise of homes, Estados Unidos, 1981.

MANHATTAN

RETÍCULA

No hay ningún capítulo dedicado al poder de la retícula de Manhattan. Solo encontramos simples pinceladas sobre su poder. En la introducción observamos cómo se genera su historia y las distintas disposiciones de proyectos que no llegaron a materializarse. Tan solo vemos como diferentes proyectos que encierran ciudades en rascacielos se introducen en la matriz. Esta es capaz de soportar cientos de ciudades diferentes denominadas como rascacielos. Quizás la retícula pudiese haber sido parte de esa narración en la que Koolhaas describe los diferentes rascacielos como personajes de la historia de Manhattan. Con ese mismo peso y personalidad.

La retícula de Manhattan se genera mediante 155 calles este-oeste y 12 avenidas norte-sur esto compone las 2.028 manzanas que hay en Manhattan. Esta retícula tan rígida que solo se adapta en el perímetro de sus límites, tenía como fin facilitar las transacciones inmobiliarias. Pero para Koolhaas es un acto de valor derivado de la capacidad de imaginación de sus autores, sobre todo por el hecho de predecir todo aquello que podía o iba a pasar en ella.

“En realidad se trata del más valeroso acto de predicción realizado por la civilización occidental; la población que describe, hipotética, los edificios que coloca, fantasmales, las actividades que enmarca, inexistente” (R. Koolhaas, Delirio de Nueva York)

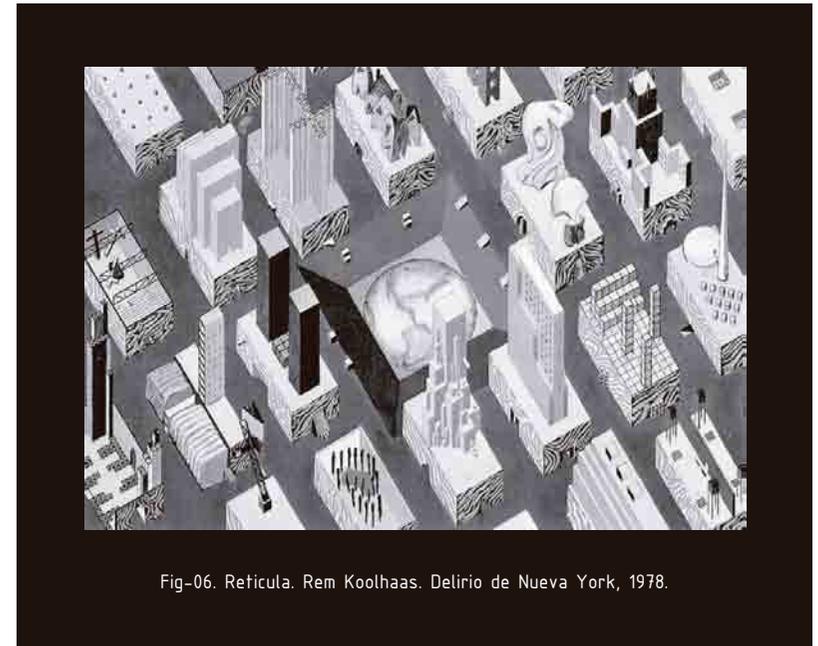


Fig-06. Retícula. Rem Koolhaas. Delirio de Nueva York, 1978.

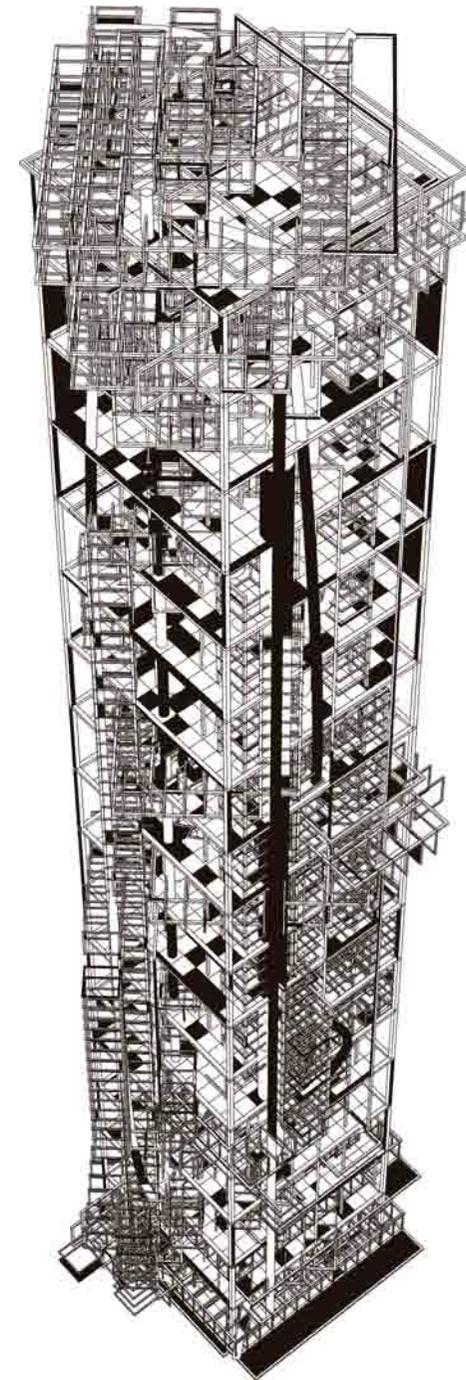
MANHATTAN

INCONTENIBLE

Para Koolhaas la retícula es el principal problema o beneficio de Manhattan, el poder de la retícula es poder engullir cualquier intervención. Tiene el poder de homogeneizar las intervenciones para convertirlas en una parte más del entramado de la ciudad. Sería capaz de soportar la arquitectura moderna de Le Corbusier o la arquitectura tardía de Wallace K. Harrison con sus formas curvadas. Ya que bajo la retícula no generaría ninguna alteración al conjunto.

En otras palabras, la retícula de Manhattan es como el teorema de 1909. Si transformamos el alzado de J. Walker en una planta, nos encontramos ante la retícula de Manhattan. Una matriz capaz de soportar lo que sea, libre de ser reinterpretada, reconstruida y derruida las veces que sea necesaria, ya que el conjunto seguirá firme y estable.

Pero esta libertad no duro mucho, se vio constreñida en parte por la ley de zonificación de 1916. Aun así, la retícula siguió manteniendo mucha de su fuerza para la reinterpretación y futura homogenización de los proyectos que naciesen sobre ella. La retícula no tenía programa, era indefinida. Estaba contenida por los límites físicos de Manhattan en el plano XY pero el Z era libre de crecer lo que quisiese. Las propiedades mencionadas convierten la retícula de Manhattan en un proyecto inacabado. Un soporte para la indeterminación. Solo que para los *inacabacionistas* la delimitación en el plano XY es inaceptable, sería un acto de encorsetar la libertad del deseo.



MANHATTAN

FERRISS

Hugh Ferriss es un arquitecto americano nacido en 1889. Ferriss se desplaza a Manhattan para crear una nueva Atenas. Ya que desde pequeño le entusiasmaba analizar una imagen del Partenón que le regalaron. Para él Manhattan sería el único lugar posible para nuevos Partenones. Pronto descubrió que en ese Manhattan no iban a gestarse dichas ideas, solo se hurtaban los elementos útiles para volverlos a ensamblar en estructuras metálicas, perdiendo así la dignidad arquitectónica que Ferriss observaba en el Partenón.

Esto provocó en Ferriss un rechazo y su refugio en el papel técnico de la arquitectura. Haciéndose delineante. Pronto se hará popular y conseguirá su propio estudio, pero seguirá siendo parte del sistema que dice rechazar. Al final encuentra una salida, utilizando la técnica del carboncillo. Con esta técnica es capaz de aislar sus propias intenciones de las de sus clientes. Con este formato entra en juego el poder sugestivo de los planos. Ferriss consigue que debajo de esa bruma de excesos superficiales que solo les interesaba a los arquitectos de Manhattan, quede una arquitectura honrada. Todo es posible por el grado de indefinición que le aporta el carboncillo.

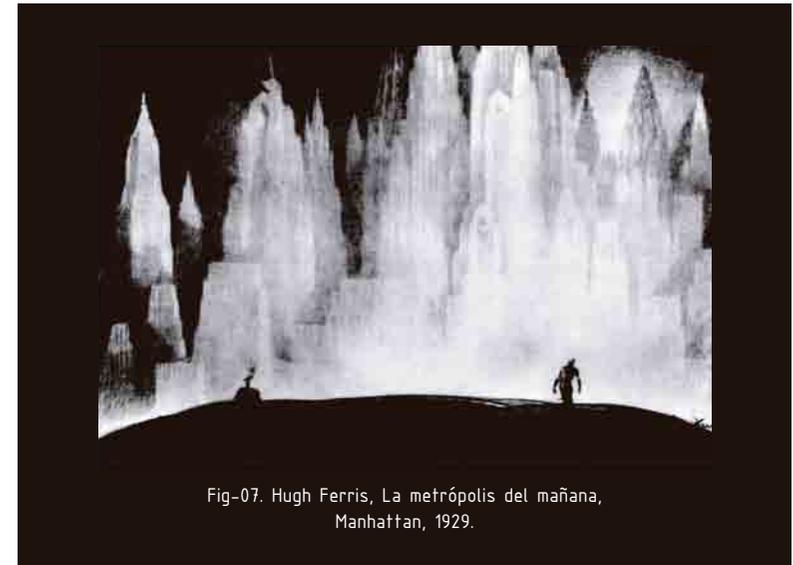


Fig-07. Hugh Ferriss, La metrópolis del mañana, Manhattan, 1929.

MANHATTAN

En 1929 Ferriss publica: *La metrópolis del mañana*. Su obra está dividida en tres partes donde recoge su actividad como proyectista y teórico. Sin duda la más creativa y sugestiva es la tercera parte, con el título: *Una metrópolis imaginaria*. La nueva Atenas en Manhattan que Ferriss tanto ansiaba. Su mayor aportación, al menos para Manhattan y según el criterio de Koolhaas, son sus dibujos nocturnos. Una serie de dibujos donde la metrópoli se ilumina en el *vacío ferrissiano*. Un vacío producido por la falta de definición sumado a la técnica del carboncillo. En este vacío nocturno, la arquitectura es algo impreciso, ambiguo o como lo define Koolhaas: “*Un útero arquitectónico oscuro como boca de lobo que alumbrá las sucesivas fases del rascacielos en una secuencia de embarazos a veces solapados, y que promete generar otros siempre nuevos.*” Y continúa con:

“*Cada uno de los dibujos de Ferriss registra un momento de una gestación interminable. La promiscuidad del útero de Ferriss difumina la cuestión de la paternidad. El útero acepta la fecundación múltiple debido a cualquier número de influencias ajenas y foráneas y todas ellas se acomodan sin esfuerzo en el receptáculo expansivo de la visión de Ferriss*” (R. Koolhaas, *Delirio de Nueva York*)

Es decir, la técnica empleado por Ferriss genera una indeterminación. Una indeterminación que en principio se utilizó para desdibujar los detalles que mantenían en vilo a los arquitectos de Manhattan, y con los cuales no estaba de acuerdo. Ferriss acabara aceptando y comulgando con la doctrina moderna del viejo continente. La indefinición de la técnica se suma al *utero ferrisiano* ese vacío oscuro donde todo se adapta sin problema alguno, y donde la autoría de la obra desaparece. Sin duda para esta investigación las obras de Ferriss están inacabadas, y son soportes (*infragilidad*) para seguir produciendo y reproduciendo arquitecturas sobre su noche iluminada.

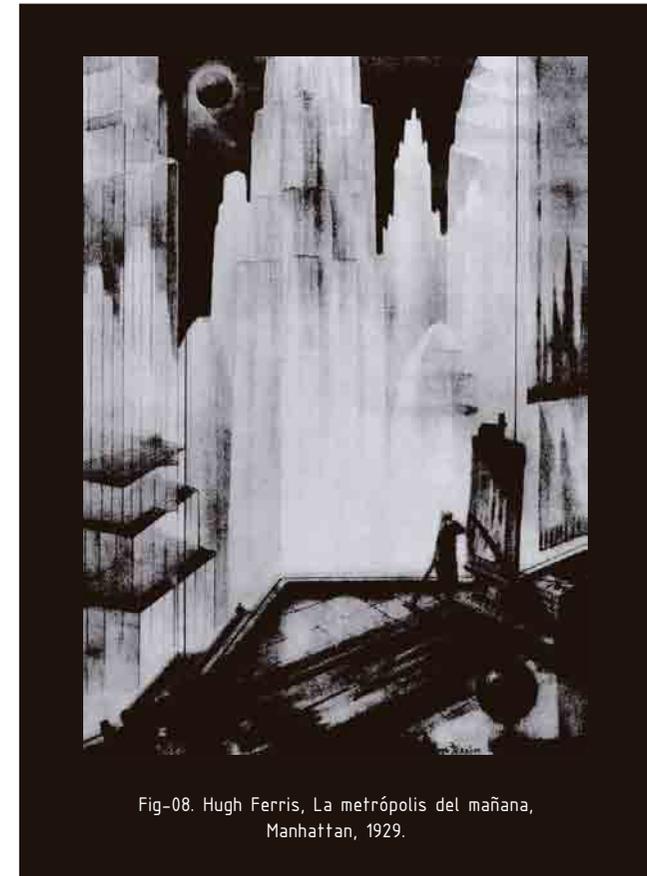


Fig-08. Hugh Ferriss, *La metrópolis del mañana*, Manhattan, 1929.



ANIDAR

Sou Fujimoto es un arquitecto y profesor japonés nacido en 1971. Es el autor del artículo *Futuro primitivo*. Dicho artículo está compuesto por la sucesión de sus reflexiones sobre una arquitectura futura. Sus posibilidades y posibles caminos. Este ensayo está compuesto por breves reflexiones que componen un todo. En esta investigación no las trataremos todas, solo las más pertinentes, las que hacen referencia al contexto inacabado que queremos generar.

¿NIDO O CUEVA?

Para Fujimoto el *nido* y la *cueva* son estadios primitivos de la arquitectura. Los cuales se contraponen entre sí. Mientras que el *nido* es un *lugar funcional* para sus habitantes ya sean humanos o animales, la *cueva* es una arquitectura o estado primitivo que acontece de manera natural. La distinción entre ambas es, sobre todo, la capacidad acogedora que tiene el *nido* por parte de su arquitecto. Mientras que la *cueva* no tiene dicha capacidad, simplemente acontece siendo esta su virtud.



Fig-09. Casa del Futuro primitivo. Sou Fujimoto, Futuro primitivo, 2005.

ANIDAR

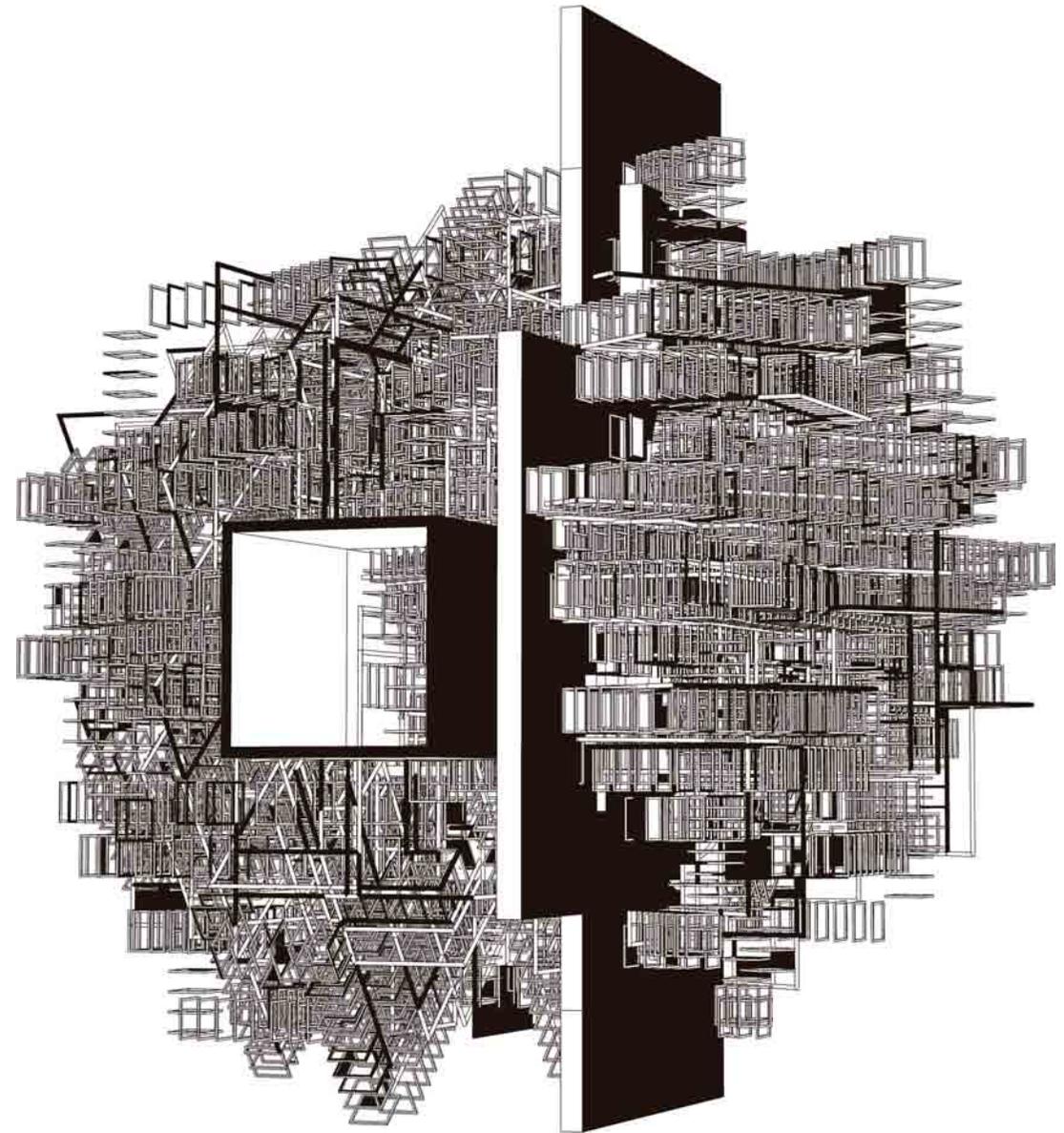
La *cueva* es un lugar de redescubrimiento para el habitante, el cual reinterpreta los accidentes geológicos como particiones de su nuevo hogar. La *cueva* es estimulante y permite una gran variedad de actividades, que cada día van siendo descubiertas por sus inquilinos. A diferencia del carácter funcional del *nido* que se descubre mientras se construye. Estas son las razones por las que Fujimoto se posiciona a favor de la *cueva*, puntualizando que la *cueva* no tiene por qué tener un aspecto de *cueva*. Serán las cualidades de la *cueva* las que produzcan la arquitectura del futuro. Una caverna transparente y artificial. En referencia a la cueva Fujimoto alega:

"La gran incógnita es si se puede realizar de forma intencionada algo que existía sin propósito, o algo que vaya más allá del propósito." (S. Fujimoto, Futuro Primitivo)

GRADACIONES

En este punto el autor nos hace ver que las arquitecturas funcionales y ordinarias llevan demasiado tiempo siendo una cuestión de blanco o negro. Pero la realidad es que existen las gradaciones. Infinitas gradaciones de grises entre el negro y el blanco o infinitas gradaciones entre el 1 y el 0.

Fujimoto es consciente de que la arquitectura no puede cambiar súbitamente del 1 al 0, por eso, la solución son las gradaciones. Los niveles intermedios entre el 1 y el 0. Generando así experiencias nuevas en la infinitud que se encuentra entre el blanco y el negro. Fujimoto ejemplifica esta idea con las cajas anidadas de la Casa N. Donde la infinitud de posibles variables conlleva a un descubrimiento continuo de ellas.



ANIDAR

“¿Pero no está la vida real constituida por innumerables acciones entremedias?” (S. Fujimoto, Futuro Primitivo)

NOTACIÓN MUSICAL

Notación musical sin pentagrama: Nueva geometría. Es una relectura del pentagrama y la relación de esta con la arquitectura moderna. El pentagrama es un sistema de cinco líneas que sostiene las notas musicales. Las notas ocupan el tiempo homogéneo del pentagrama compuesto por líneas. Para Fujimoto ocurre lo mismo en la arquitectura moderna, en ese espacio homogéneo del sistema cartesiano. Ejemplificándolo en la arquitectura de Mies y convirtiéndola en un pentagrama vacío.

¿Pero qué pasa si el pentagrama desapareciese? Nada cambiaría, el sonido seguiría siendo el mismo, solo que las notas musicales estarían flotando. No existiría desorden entre los sonidos, seguiría habiendo una relación. Ahora son las melodías las que conforman el pentagrama. La arquitectura.

“El orden de la arquitectura del siglo XXI es precisamente el orden que esa notación musical sugiere” (S. Fujimoto, Futuro Primitivo)



Fig-10. Casa del Futuro primitivo. Sou Fujimoto, Futuro primitivo, 2005.

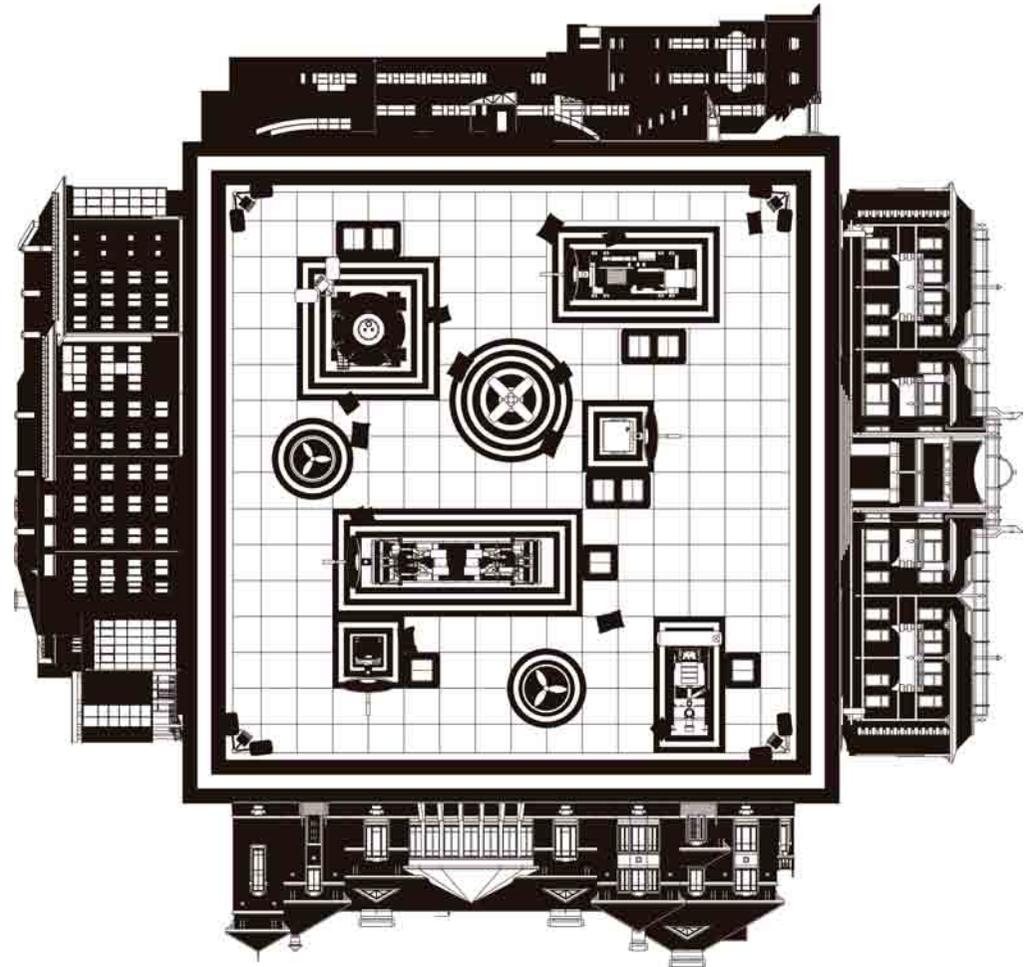
ANIDAR

ARQUITECTURA INTERMEDIA

En este apartado Fujimoto reflexiona sobre la arquitectura intermedia. Esa arquitectura que se encuentra entre la ciudad y la casa. Pero no sabemos su forma concreta ni correcta. Esto deriva en un pensamiento sobre lo intermedio. Llegando a la conclusión de que lo intermedio es transparente y es un sitio de ingravidez donde las arquitecturas flotan.

Pero la arquitectura es torpe y acaba representándonos su forma opaca y contenida. Solo la arquitectura intermedia es capaz de darnos esa ingravidez transparente que buscamos. Una arquitectura flotando de forma libre y produciendo la cualidad del lugar.

"Esa es la arquitectura de los sueños" (S. Fujimoto, Futuro Primitivo)



ANIDAR

ANIDAR

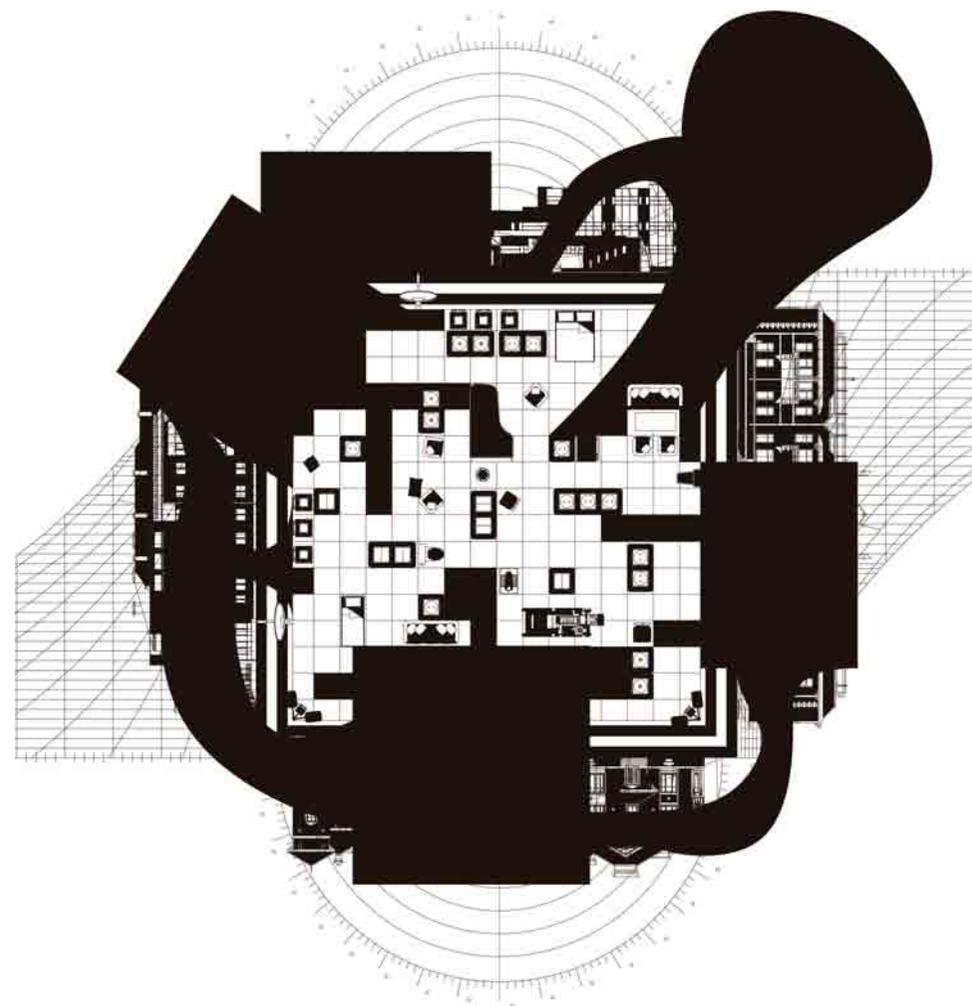
"La arquitectura ideal es quizás algo parecido a una zona brumosa, indefinida" (S. Fujimoto, Futuro Primitivo)

El autor concibe un lugar brumoso donde el exterior y el interior se funden. Es en esa bruma donde la creatividad de la arquitectura debe realizarse con la solidez. Tomando como ejemplo la técnica del anidamiento, donde cajas perforadas se meten unas dentro de otras. Produciendo un tiempo espeso e indefinido.

El anidamiento produce varias gradaciones sin escala alguna. Es una expansión desde la caja pequeña hasta la caja grande. Son escalas, escalas de cajas, de muebles, de arquitecturas, urbanas o planetarias. Todo gracias a que el sistema es relativo, solo se regula por las superficies exteriores e interiores. El orden es local.

El anidamiento es una técnica conceptual. Un concepto tolerante. Las arquitecturas anidadas son fondos, fondos que permiten las impurezas de la vida junto con la diversidad desarrollada en intervalos.

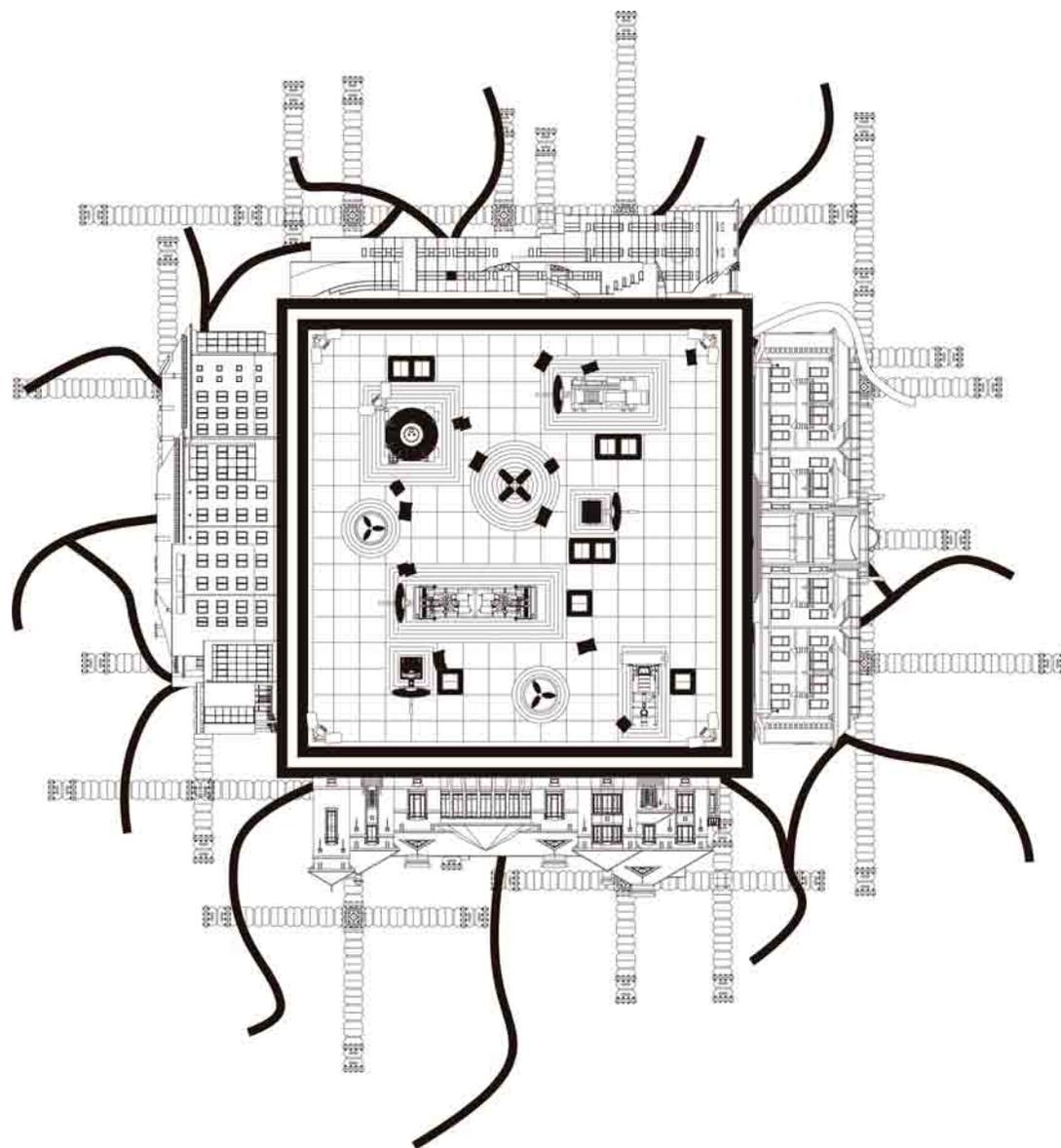
"El anidamiento... permite la flexibilidad de alojar la impureza y la indeterminación" (S. Fujimoto, Futuro Primitivo)



ANIDAR

Para *lo inacabado*, la *indeterminación* es el programa y la impureza *lo incontenible*, la materialidad del deseo. Todo soportado sobre la *infragilidad*, ese soporte flexible capaz de alojar *el todo común*. Un lugar brumoso donde la relatividad humana puede construirse. Donde el propio hecho de habitar conlleva al redescubrimiento del deseo humano. Un lugar con el fin de albergar el capricho cambiante de manera constructiva o destructiva. Un lugar inacabado.

La autoría del término futuro primitivo pertenece a S. Fujimoto, pero veremos en los siguientes puntos como *Supersurface* o *Un hogar no es una casa* cómo se retoman el término de lo primitivo. Esa indeterminación y redescubrimiento de nuestras relaciones personales en la arquitectura y del cómo habitarla.





SUPERSURFACE

SUPERSTUDIO

Supersurface es una propuesta teórica de la corriente radical italiana. En concreto por el grupo Superstudio, encabezado por **Adolfo Natalini**. Es un grupo que pertenece al periodo de la postmodernidad. Un periodo de bonanza en el sistema capitalista que parece no tener fin, en él se enmarca dicho grupo. Este pertenece a la parte opulenta del globo, Italia.

"No cabe prever ninguna influencia espacial que pueda provocar alternaciones drásticas en el marco externo de las economías europeas" (E. Hobsbawm, en referencia al sistema capitalista en los años sesenta.)

Esta propuesta no fue la única. El conjunto de propuestas teóricas de Superstudio no buscaban materializarse, se mantenían en el ámbito teórico. Eran simples provocaciones que fomentaban el debate en torno a la ciudad y la arquitectura. El grupo se oponía al sistema capitalista y a los productos que este producía. Incluida la arquitectura y el propio individuo. Irónicamente sus propuestas a través de los fotomontajes, fueron posibles mediante la tecnología de la época. La disponibilidad y reproducción de su difusión generó un gran impacto en la sociedad y en la disciplina. Aprovechándose de las herramientas que el sistema les proporcionaba para luego volverse contra él. Estas imágenes eran la combinación de realidades presentes con realidades propositivas del futuro, que incorporaban elementos reconocibles con otros que no lo eran tanto. Eran producciones futurísticas carentes de una lógica, haciendo que el conjunto fuese llamativo, fortaleciendo el contraste.



Fig-11. Superstudio. Supersurface, The Happy Island, 1971.

SUPERSURFACE

Es un movimiento en contra del utilitarismo y la producción. Como ya hemos visto con anterioridad, otros movimientos como el futurismo italiano, vieron en el principio de ese utilitarismo y productivismo un caballo al que subirse. Treinta años después nos encontramos con el apogeo de ese modo de vida, que empezó en las vanguardias y desembocó en la oposición frontal por parte del colectivo Superstudio.

"Destrucción de los objetos la eliminación de la ciudad y la desaparición del trabajo" (A. Natalini)

SUPERSURFACE

Supersurface es la negación de los objetos en la que se incluye la propia arquitectura. Se materializa mediante la retícula, que se emplea no solo como un efecto óptico sino además para proporcionar una imagen de la división y cantidad de recursos sobre la que se dispone. Sobre esa retícula descansan una serie de individuos nómadas y lúdicos. La relación que existe entre la espontaneidad y el deseo de una sociedad sin límites. La función del arquitecto es dotar de libertad y posibilidad a una sociedad inmaterial. Las necesidades esenciales han desaparecido, la retícula aporta todo el confort que estos individuos necesitan. El resto debe ser aportado por ellos, con sus interacciones y deseos. Se elimina la noción del trabajo y el sistema productivo. Lo nómada y efímero es ahora lo importante. Pero donde mejor se entiende este concepto es en la película producida por el colectivo, como introducción al proyecto.



Fig-12. Superstudio. Supersurface, 1971.

SUPERSURFACE

Esta película se exhibió en el Moma, junto con varios de sus trabajos. La exposición se titulaba: *"An alternative model for life on the Earth"*. El tema principal era la búsqueda de una alternativa al consumismo expansivo de la época en la sociedad americana. Buscando la función social del diseño y sus objetos mediante el anti diseño. El video dura unos diez minutos y en él se expone el proyecto *Supersurface* entre otros. En una parte de dicho video se puede observar una perspectiva seccionada de un valle, donde en el interior de la tierra hay una serie de tuberías, que dotaran a estos nuevos individuos del confort necesario para vivir sin objetos.

De todas maneras, podemos ver como los objetos no desaparecen del todo, parecen aceptar diferentes realidades y formas de vida. Se observa como algunos individuos siguen aferrándose a la materialidad objetual de la sociedad consumista. Pero parecen estar fuera de lugar. Aspiradoras sobre una retícula que parece no tener fin ni espacios compartimentados. Esta es la manera de criticar a la sociedad de consumo. Sobre la retícula los objetos pierden valor.

Sobre esta nueva forma de vida en la que el paisaje está más presente que nunca y donde no hay ningún muro o tabique, solo nos queda poder elegir donde dormiremos cada día, sin temer a las dinámicas opresoras del sistema capitalista. Esas que nos encierran y no nos dejan ver ni relacionarnos como especie. Como hemos mencionado antes, esta retícula se dividía mediante las intersecciones entre dos líneas. Generando un plano cartesiano que distribuye de manera equitativa y racional los recursos. En resumen, una plataforma sin arquitectura, un programa sin definir y unos objetos innecesarios. La libertad del exterior.

"De la habitación cerrada al lugar abierto." (S. Fujimoto, Futuro Primitivo)

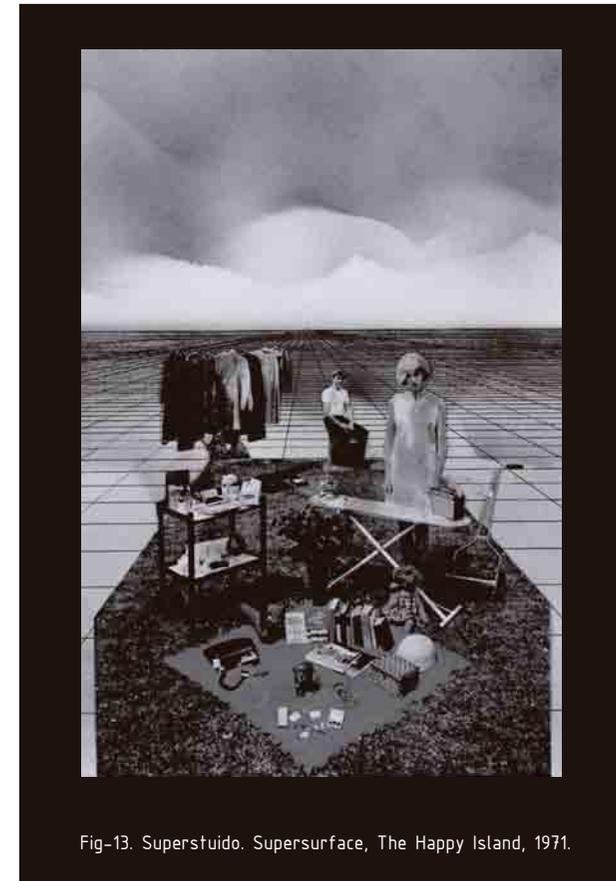
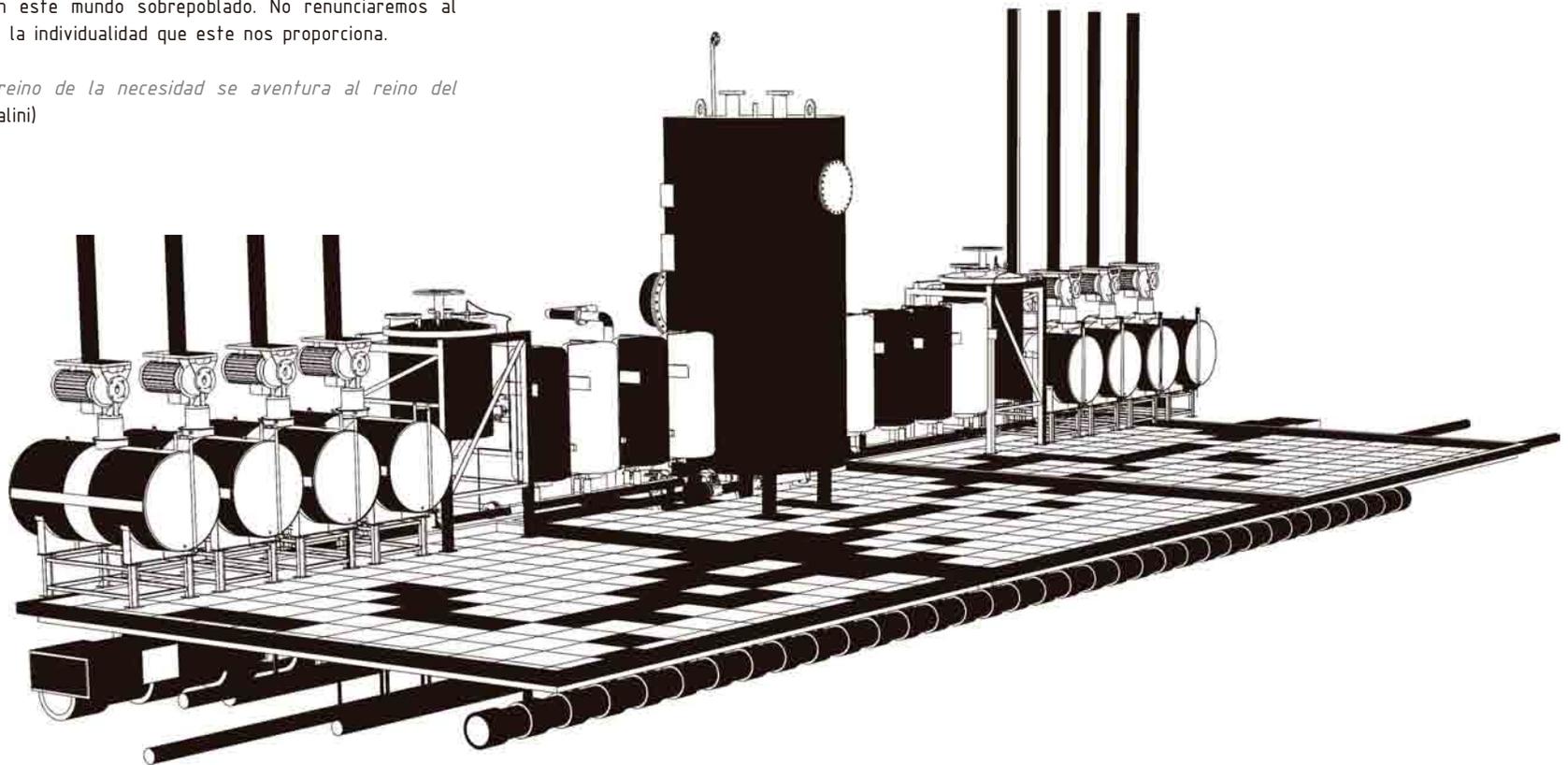


Fig-13. Superstuido. Supersurface, The Happy Island, 1971.

SUPERSURFACE

Supersurface podría ser el ejemplo perfecto para resumir la *infragilidad*. Unos soportes sin reglas, sin determinación, donde la vida depende de la indefinición del deseo. Pero los *inacabacínistas* no reniegan de la arquitectura, no reniegan de los objetos de consumo. Son herederos de esa cultura, les proporciona individualidad en este mundo sobrepoblado. No renunciaremos al consumismo ni a la individualidad que este nos proporciona.

"Saliendo del reino de la necesidad se aventura al reino del deseo." (A. Natalini)





UN HOGAR

Un hogar no es una casa es un artículo por **Reyner Banham**. Banham era un escritor y crítico de la arquitectura. Nació en 1922 y falleció en 1988. Sus obras relacionadas con la arquitectura son desde 1960 hasta 1980. El hilo argumental del artículo son las instalaciones y la energía. Banham genera diferentes propuestas que demuestran sus ventajas. Sumado a la aclimatación que estas producen frente a la estática arquitectura que tradicionalmente conocemos.

PRIVACIDAD

Banham hace referencia a los servicios mecánicos como una de las inversiones más caras de la casa. Conductos, tuberías, cañerías, calefacción, sumideros...etc. Si la inversión es la mitad o más. ¿Para qué sirve el resto? Tal es la cantidad de servicios, que sus estructuras metálicas podrían ser capaces de sostener la casa. Banham acaba cuestionando para qué sirve el armazón restante. Solo cumple la función de tapar o esconder la diversidad de los servicios mecánicos. Solo es un armazón para la privacidad. La siguiente parte es la ejemplificación mediante diferentes arquitecturas, en la cual se empiezan a diluir las funciones y las diferencias de los sistemas que la componen.

Como los laboratorios de Filadelfia de L.Kahn. Pero son elementos nuevos en la arquitectura para esa época, no se ha teorizado lo suficiente y no forman parte de los slogans de grandes arquitectos. Continúa con las diferencias entre Europa y Norte América, viendo a ver quién se adaptaría mejor a estos servicios mecánicos. Y para Banham es sin duda Norte América.

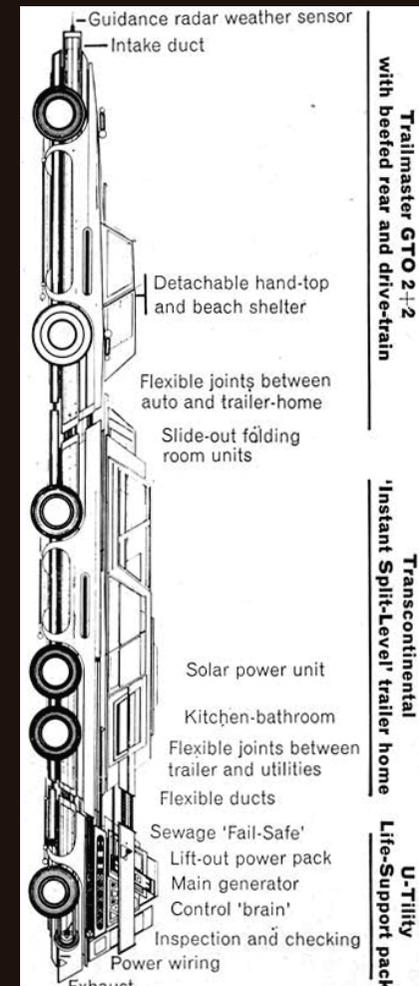


Fig-14. Reyner Banham. Un hogar no es una casa, 1964. Ilustraciones de Dallegret.

UN HOGAR

"A diferencia de las culturas campesinas del viejo mundo el american way significa gastar dinero en servicios y mantenimientos más que en estructuras permanentes" (R. Banham, Un hogar no es una casa)

PAQUETE UNITARIO

Banham hace un despliegue de referencias arquitectónicas para justificar su anti casa o su no casa. Utilizando los términos de B. Fuller habla sobre una unidad utilitaria o paquete unitario, para un alto standard de vida. Para Banham, Fuller esconde un anti monumentalismo detrás de su famosa frase: "Señora, sabe usted cuánto pesa su casa". Es por ello que empieza a ver las caravanas junto con los automóviles como un futuro inminente de la arquitectura. Estas caravanas disponen de las instalaciones y del acondicionamiento necesario para dejar las arquitecturas domésticas atrás. Las arquitecturas estáticas. Pero estas arquitecturas móviles tienen demasiados inconvenientes. Aún son dependientes de tener que conectarse a fuentes de alimentación y llevar consigo cables que estorban.

La solución de estas arquitecturas precursoras son los paquetes unitarios. Paquetes capaces de dotar de aclimatación y energía a sus usuarios. La arquitectura según Banham nació de dos maneras. La primera, buscar cobijo debajo de una superficie que nos aislase de la intemperie. Y la segunda, las hogueras, la energía, el paquete unitario. Donde nuestros antepasados se congregaban alrededor para calentarse. El paquete unitario cumple la misma función, y de esta manera evita la construcción de casas estáticas sin libertad ni variación.

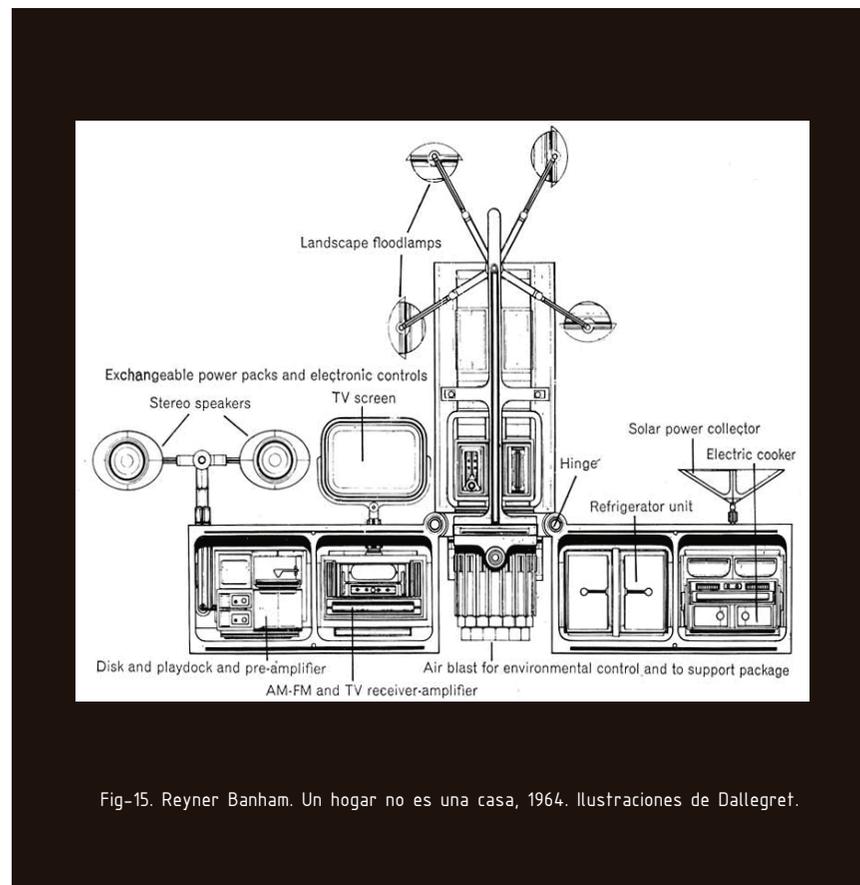


Fig-15. Reyner Banham. Un hogar no es una casa, 1964. Ilustraciones de Dallegret.

UN HOGAR

"A diferencia del espacio-vivienda que nuestros antepasados lograron apresar bajo una roca o un techo, el espacio que rodea la fogata de un campamento posee cualidades únicas que la arquitectura no puede tener la esperanza de igualar. Entre ellas se cuentan, principalmente, su libertad y su variación." (R. Banham, Un hogar no es una casa)

En las ilustraciones de Dallegret para este artículo se ve claramente como dos individuos rodean el paquete unitario que propone Banham, como si de una hoguera se tratase. Ambos personajes están desnudos y ambos se parecen al ilustrador y al autor.

BURBUJA

El único inconveniente del paquete unitario es la lluvia. Ninguna instalación o servicio mecánico ha sido capaz de evitar que el usuario se moje (1965). Por eso Banham se ve obligado a dotar al paquete unitario-hoguera de una superficie que lo proteja bajo la lluvia. La burbuja ambiental. Una membrana protectora que se mantendría flotando por encima del paquete unitario. No habría paredes, las personas podrían entrar y salir, y la cúpula protegería y proporcionaría confort a sus huéspedes. Ya no habría limitaciones de ningún tipo. Podríamos viajar con nuestra cúpula flotante y el paquete unitario a cualquier paisaje del mundo.

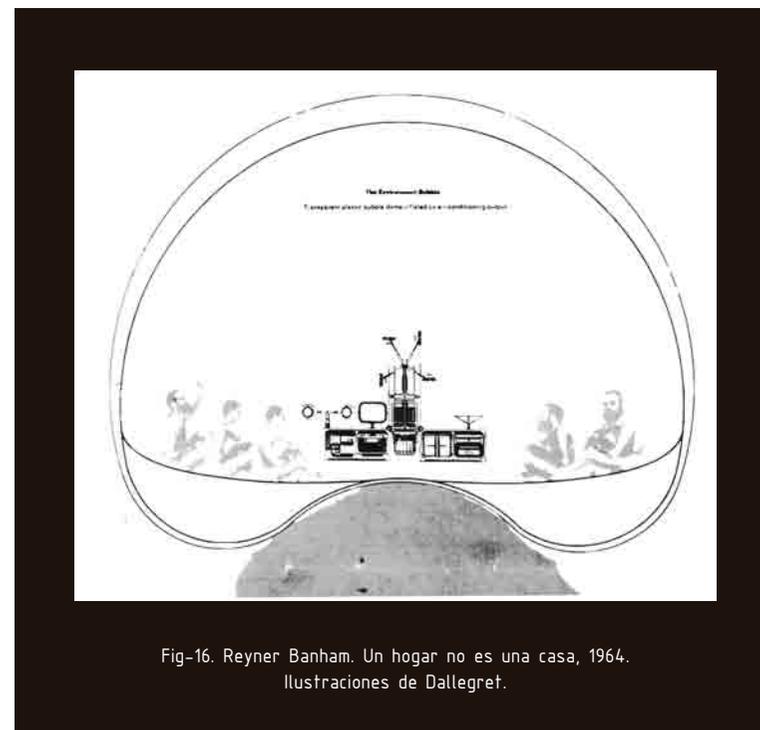
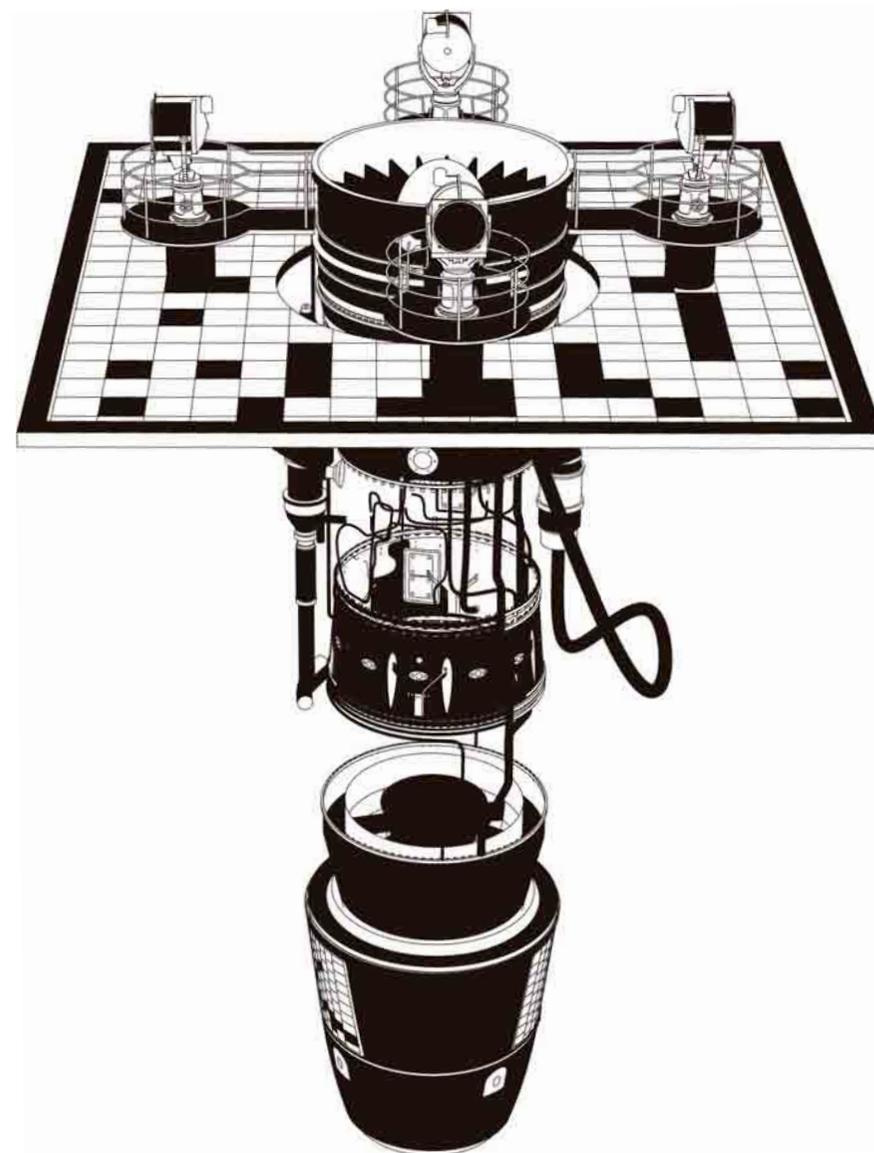


Fig-16. Reyner Banham. Un hogar no es una casa, 1964.
Ilustraciones de Dallegret.

UN HOGAR

"El poder de imponer su voluntad en cualquier lugar en que se encuentre" (R. Banham, Un hogar no es una casa)

El soporte infrágil posee las cualidades de libertad y movimiento. Además, por su fragilidad es capaz de albergar cambios sin tener que moverse. El espacio se redescubre, y se ve condicionado por la novedad que le proporciona la diversidad del deseo. Podremos movernos para ver nuevos paisajes o construirlos sin tener que movernos. Todo dependerá de nuestra voluntad.





BABYLON

En el primer capítulo (*lo incontenible y lo indeterminado*) hemos tratado el tema del futurismo italiano junto con Bauman. Si bien los Futuristas italianos utilizaban dicho utilitarismo como fuente de inspiración, **Constant Nieuwenhuys** no lo hará, será uno de los que se oponga junto con Superstudio o Banham al utilitarismo y sus derivados.

N. Constant fue un pintor, grabador y escultor holandés. Su obra más conocida en el mundo de la arquitectura es *New Babylon*. Realizó la obra entre los sesenta y setenta. No obstante, la fue gestando mucho antes, en concreto cuando concebía los planos para la etnia gitana de Alba. Para Constant este es el origen de Babylon y sus maquetas.



Fig-17. Constant Nieuwenhuys. New Babylon , Holanda, 1974.

BABYLON

LÚDICO

"Las sociedades fluctuantes favorece en mayor medida que las comunidades estables, los contactos y los encuentros fortuitos"
(Constant. N, La Nueva Babilonia)

Constant genera una ciudad en movimiento, sin limitaciones e incontenible. Será una ciudad completamente lúdica. El *homo ludens* será su habitante. Una ciudad en contra de lo preestablecido, en contra de la sociedad utilitarista que encorseta la imaginación y la libertad de sus ciudadanos. Esta nueva ciudad y forma de vida se dará gracias a la tecnología, el automatismo liberará a los individuos de actividades repetitivas que acaban por adormecer la creatividad. Ahora la propiedad será colectiva al igual que su producción. Sumado a la racionalización productiva de bienes de consumo, generando un cambio en la energía imaginativa del individuo. Además, la sociedad lúdica es una sociedad sin clases.

New Babylon es un entorno completamente artificial, un nuevo terreno virgen sobre la tan consumada tierra. La libertad que proporciona la sociedad lúdica no solo incrementa el tiempo libre e imaginativo, sino también la capacidad de desplazarse donde uno quiera. Ya no hay residencias únicas, los individuos pueden elegir a donde ir. Y *New Babylon* les proporcionará lo necesario. Un nuevo mundo sin explorar sobre el ya explorado. Una ciudad que incentiva el contacto y las relaciones humanas, pero sin ningún tipo de atadura. Ya no hay direcciones fijas. Solo un espacio social inmenso, un laberinto dinámico.

"La distancia recorrida o la velocidad ya no dan la medida de los desplazamientos y el espacio, vivido con mayor intensidad, parece dilatarse" (Constant. N, La Nueva Babilonia)

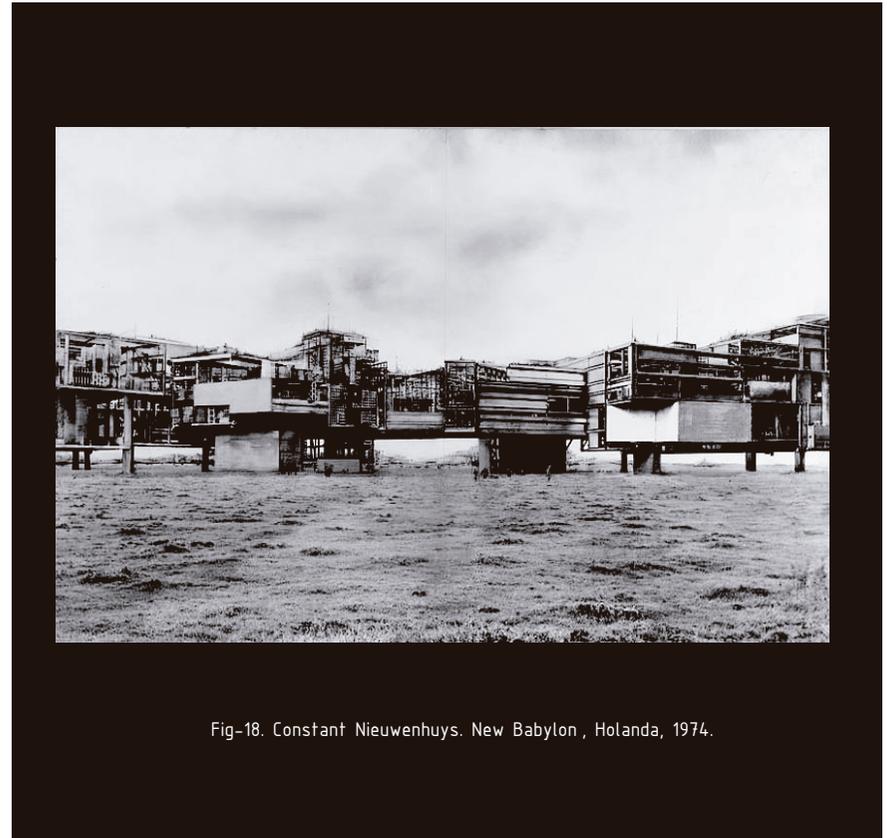


Fig-18. Constant Nieuwenhuys. New Babylon , Holanda, 1974.

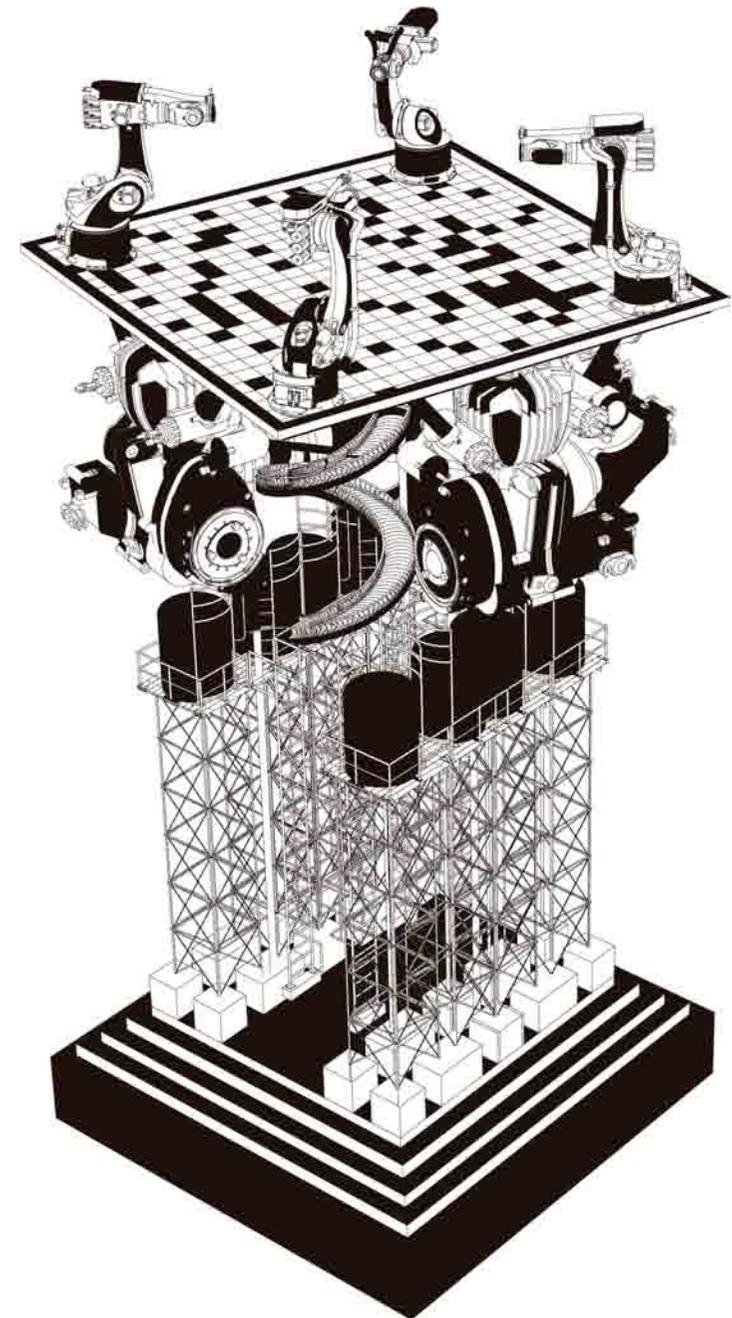
BABYLON

SOPORTES

Constant idea una estructura lo más liviana posible para no entorpecer las relaciones ni condicionar la creatividad de los ciudadanos lúdicos. Y no solo por la movilidad, también para albergar las diferentes creaciones y destrucciones que sufrirá la ciudad, ya que esta, está en continuo movimiento y reinención. Opta por un tensegrity, buscando así una independencia estructural, para que las actividades creativas no se vean limitadas por la estructura principal. En palabras de Constant: *"Un contenedor neutro"*

A su vez, dota a esta estructura de una tecnología futurista para la época. Un sistema audio visual público que fomentará las actividades y las relaciones mediante imágenes y sonidos, quizás un precursor de las redes sociales de la actualidad. Con esto busca fomentar el colectivismo experimental y la creatividad social. Sin lugar a duda lo más llamativo de este soporte tecnológico, es la capacidad participativa de transformar los entornos.

"La vida es un viaje sin fin a través de un mundo que se transforma con tanta rapidez que cada día parece distinto"
(Constant. N, La Nueva Babilonia)



BABYLON

Constant asegura que en este nuevo mundo artificial no solo no hay que preocuparse ni del día ni de la noche, sino que tampoco del clima, ya que los habitantes de *Babylon* serán capaces de cambiarlo. Predice que estas variaciones individuales del clima generarán colisiones entre sí. Generando climas indefinidos a través de la suma de los climas particulares. Es decir, no solo se podrá cambiar espacios de manera creativa e individual, además los ciudadanos de *New Babylon* serán capaces de hacer lo mismo con el clima.

“El hombre podrá, con toda libertad, dar a su existencia la forma de sus deseos” (Constant. N, La Nueva Babilonia)

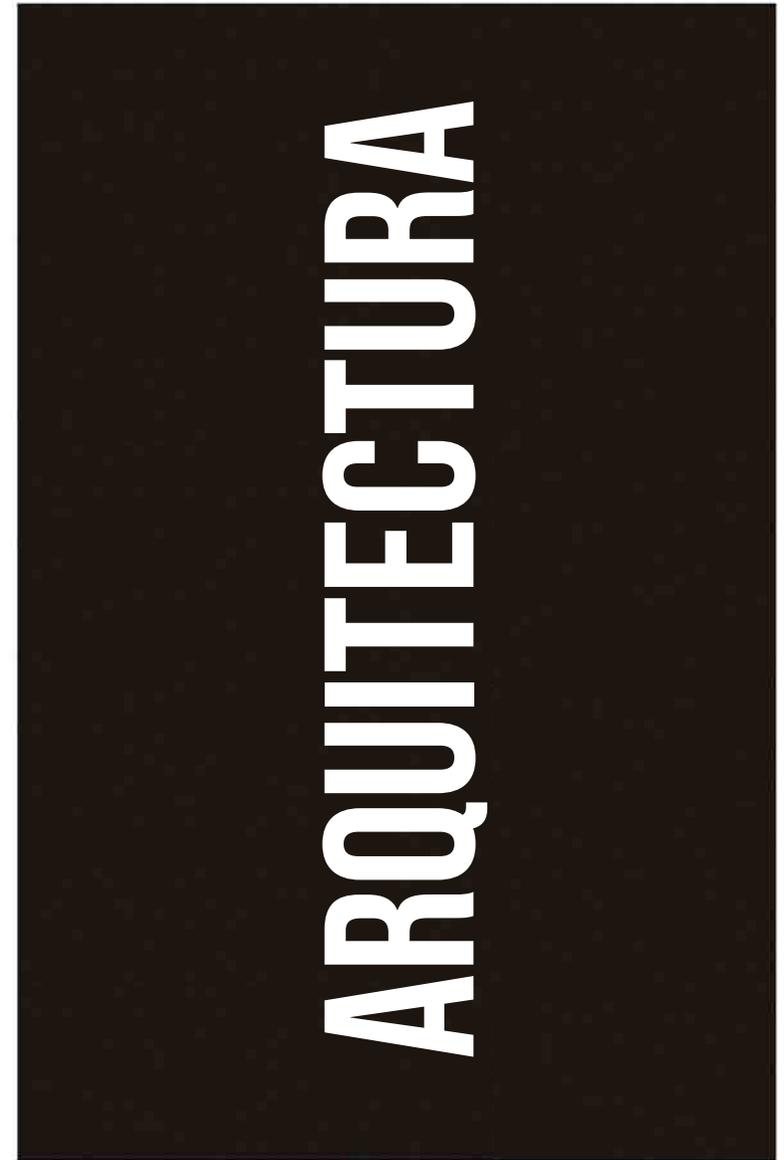
En conclusión, mucho de los proyectos mencionados sirven como soportes de *la indefinición*, pero la mayoría menos las propuestas de Banham y Constant son estáticas. *New Babylon* no solo soporta *la indefinición*, además sobrevive mediante el cambio, el movimiento y la diversidad que le proporciona la sociedad lúdica. Una sociedad creativa en continuo cambio, que produce infinitas formas arquitectónicas con numerosos espacios de innumerables diversidades. Una arquitectura inacabada para la indefinición que supone el placer humano.

“La creación y la recreación constante de las formas de comportamiento exige una construcción y reconstrucción interminables de sus escenarios” (Constant. N, La Nueva Babilonia)



DESCONTEXTUALIZACIÓN

En este último y tercer capítulo se tratará el papel de los manifiestos en el arte y en la arquitectura. Cómo surgen, de qué medios se valen, cómo se expresan o cómo evolucionan. Para poner en valor el anti manifiesto inacabado en contraposición o en paralelo a dichos manifiestos.





HACIA UNA ARQUITECTURA

El título original es *Vers une architecture*, editado en París por primera vez en el año 1923. Su autoría corresponde a Le Corbusier y en menor medida a Amedée Ozenfant, bajo el pseudónimo *Saugnier*, pero este solo consta como coautor en la primera edición. Se siguió ampliando hasta 1928. El libro recoge los artículos escritos para la revista *L'Esprit Nouveau*. La revista fue dirigida por Paul Demée, después Amedée Ozenfant y por el propio Le Corbusier. El nombre original de Le Corbusier es **Charles-Edouard Jeanneret**, original de Suiza, aunque pasó la mayoría de su vida en Francia.

Vers une architecture alimentará las siguientes obras de Le Corbusier. Todas irán enfocadas a la crítica de la academia junto con una renovación constructiva de la arquitectura. Es el primer libro de una serie de revolucionarias obras que dictarán el camino de toda una generación. Su obra gira entorno a un nuevo espíritu, el espíritu de los ingenieros, el de los banqueros, el de las máquinas, el de una arquitectura moderna para hombres modernos. Le Corbusier busca transformar la casa tradicional en una máquina. Una casa herramienta que recupere la escala humana, una casa servicial siguiendo el modelo del ingeniero, pero sin olvidar que la arquitectura debe además conmovir. Sus fundamentos: el sentido práctico, la creatividad, la norma y la armonía.

CAPÍTULO III

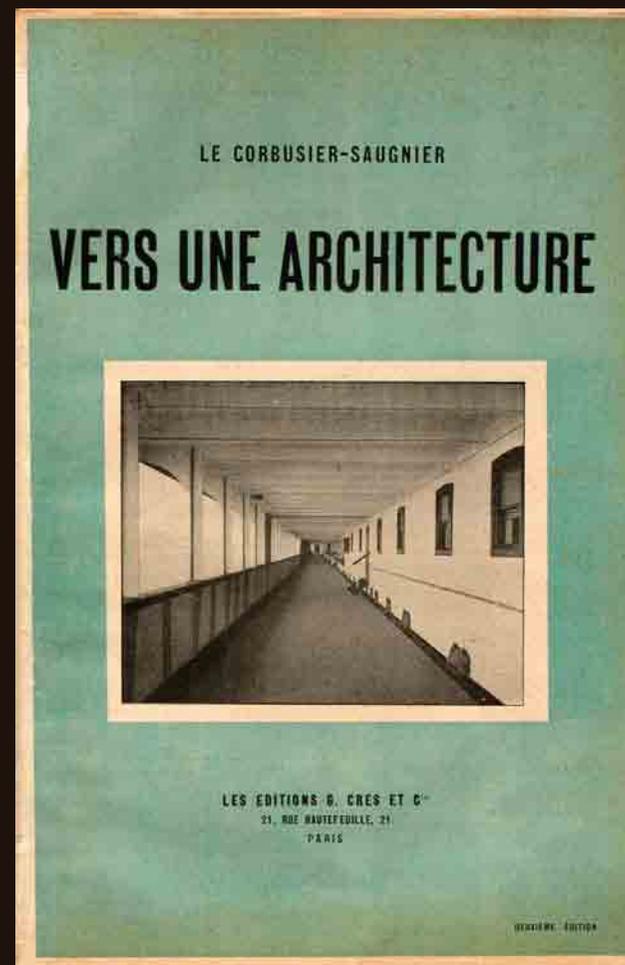


Fig-19. Portada. Le Corbusier. Vers une architecture. Paris, 1923

HACIA UNA ARQUITECTURA

CÓMO SURGE

Hacia una arquitectura junto con sus siguientes obras, acabarán por conformar un nuevo movimiento, el moderno o estilo internacional. Este movimiento surge en un contexto determinado. La obra se publicó en los años veinte, conocido también como el periodo de entre guerras. Ya que en 1918 finaliza la primera guerra mundial y en 1939 comienza la segunda. Estas guerras no solo trajeron la devastación de Europa (dos veces), además provocó significativos avances tecnológicos derivados de la industria militar en su mayoría. También es un periodo de ebullición política, la implementación de las teorías comunistas de Engels y Marx en Rusia, la aparición del Fascismo en Italia y más tarde el Nacional Socialismo en Alemania. Esto provocará el uso de la propaganda en la sociedad que sin duda la condicionará. Es una época de la apoteosis de las masas y esto influirá a Le Corbusier a la hora de expresarse.

Le Corbusier se encontraba en un periodo de grandes necesidades y grandes avances. Pero en la academia de dicho periodo se seguirá mirando a la antigüedad con los mismos ojos. Era la época de las Beux Arts. Le Corbusier prefiere mirar al pasado con otros ojos y además buscar en su presente. Los avances materiales en la arquitectura como el acero o el hormigón armado empiezan hacer posibles nuevas arquitecturas. Le Corbusier observa con admiración los graneros o las fábricas, estructuras sencillas de volúmenes simples. Europa necesita reconstruirse, necesita producir en serie. Bajo este contexto, Le Corbusier empieza a gestar su movimiento moderno, un nuevo espíritu, una nueva arquitectura anti conformista, una arquitectura moderna.

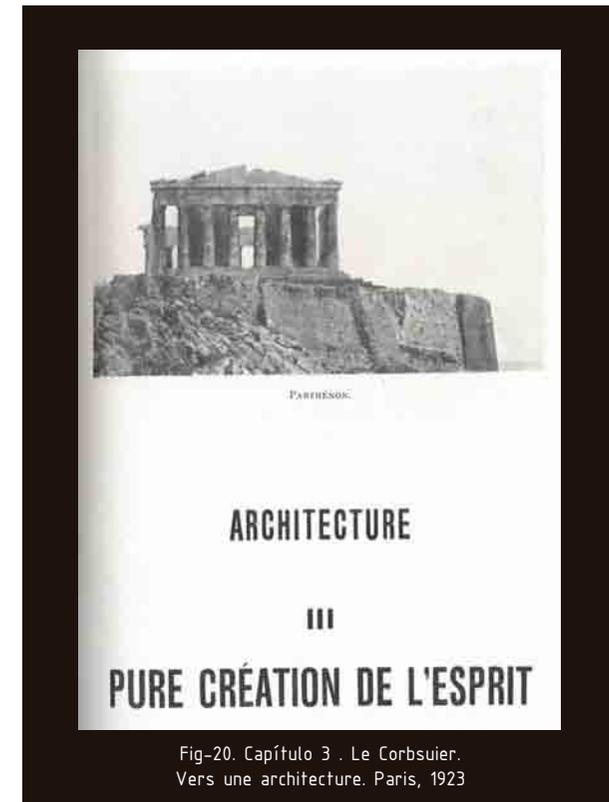


Fig-20. Capítulo 3 . Le Corbusier.
Vers une architecture. Paris, 1923

HACIA UNA ARQUITECTURA

DE QUÉ MEDIOS SE VALE

"En 1920-21, generalmente los libros no se imprimían así. Los bocetos de mis artículos provocaron el asombro, la indignación de la imprenta Arrault de Tours; Allí decían, hablando de mí: ¡Es un loco!" (Le Corbusier, Hacia una arquitectura)

Hacia una arquitectura es la recopilación de las publicaciones de *L'Esprit Nouveau*. Le Corbusier se aseguró de que no se modificase ni su contenido ni su formato. En general la obra se compone por imágenes, aunque también podemos observar planos, diagramas y la manipulación de alguna imagen, pero en menor medida. Normalmente para dibujar encima, no a modo de fotomontaje. Además, cuando se refiere a la arquitectura moderna, utiliza sus propias obras justificándose en que no hay obras modernas que expresen el espíritu nuevo.

Las páginas no suelen estar sobre cargadas de texto, más bien es un equilibrio entre texto e imagen. Los textos además suelen ser párrafos cortos con ideas claras. Esas ideas se repiten y tiene conexiones con otros puntos. No suele citar autores que respalden su teoría, utiliza imágenes de sus obras para respaldarla. El contenido no es técnico, no observaremos escritos de cómo utilizar el hormigón, ni cómo funcionan las estructuras metálicas, ni cálculos derivados de estos. Es un contenido más bien polifónico. Un contenido para convencer, quiere que el lector vea lo que él ve. Cómo ve él el Partenón, el automóvil, el paquebote o el avión.

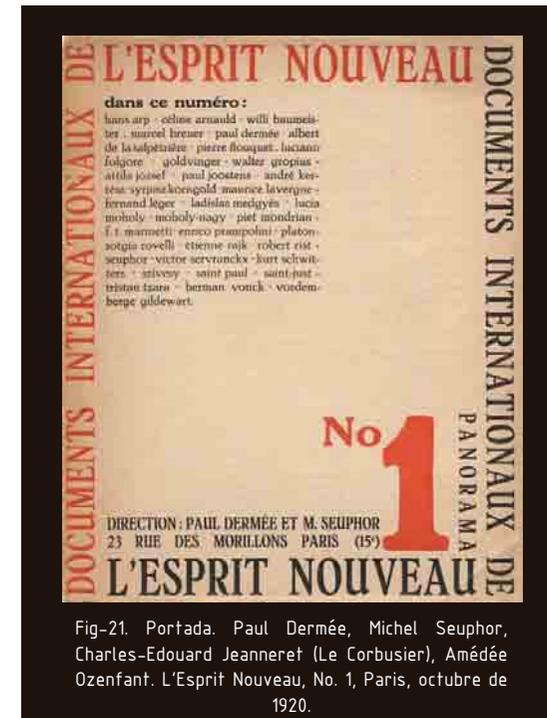


Fig-21. Portada. Paul Dermée, Michel Seuphor, Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), Amédée Ozenfant. L'Esprit Nouveau, No. 1, Paris, octubre de 1920.

HACIA UNA ARQUITECTURA

Le Corbusier utiliza los avances tecnológicos para convencernos de que no podemos seguir viviendo como vivamos. Nuevos oficios, nuevos transportes o nuevos materiales hacen de esta realidad una necesidad de cambio. Ensalza el papel del ingeniero, como este está construyendo un espíritu nuevo, mientras sus compañeros de profesión se pierden en detalles alejados de este mundo que él ve y describe como la modernidad. Le Corbusier dedica un capítulo entero para cada invención de la ingeniería; El avión, el automóvil y el paquebote. Muchas de las invenciones que menciona empiezan a producirse en serie. Le Corbusier admira esta forma de producir y busca su misma implementación en la arquitectura.

Pero no solo utiliza la antigua Grecia y los avances tecnológicos e ingenieriles. Se apoya en más obras de la historia de la arquitectura. También dedica un punto a Miguel Ángel y sus producciones arquitectónicas. Busca obras que cumplan con la pureza y la simetría, obras prismáticas, obras con las reglas de Fibonacci.

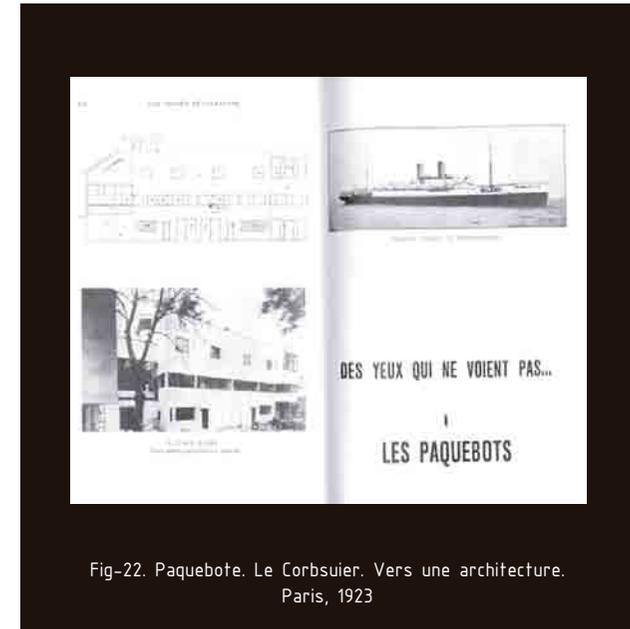


Fig-22. Paquebote. Le Corbusier. Vers une architecture. Paris, 1923

HACIA UNA ARQUITECTURA

CÓMO SE EXPRESA

Al ser una recopilación hay contenido que se repite, sobre todo al comienzo de cada capítulo. En estos comienzos observamos cómo Le Corbusier introduce una serie de citas que resumirán el capítulo. Estas citas se repiten en capítulos anteriores y a veces son la suma de capítulos pasados. Esto genera un hilo conductor donde siempre se tiene presente partes anteriores. De una manera casi propagandística. Ya que la repetición constante de una idea al margen de su veracidad acaba por convertirse en cierta.

Le Corbusier es imperativo, afirma que hay un cambio y que debemos cambiar. También utiliza la ironía de manera sutil. Todo esto acompañado de imágenes que refutan lo que escribe. La imagen a su vez viene acompañada de un texto que las explica y enmarca. Estos textos, a veces se desvinculan del capítulo para centrarse en la obra y pueden llegar a ser bastante extensos. Le Corbusier que admira la belleza austera de la ingeniería no se expresa como ella. Es político, revolucionario, poético y artístico.

"Hay que crear el estado de espíritu de la serie" (Le Corbusier, Hacia una arquitectura)

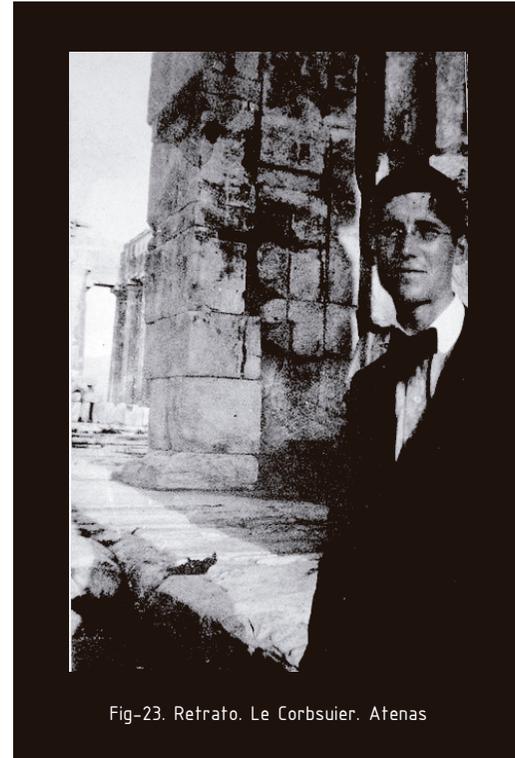


Fig-23. Retrato. Le Corbusier. Atenas

HACIA UNA ARQUITECTURA

En los primeros capítulos, es sobre todo donde se observa un mayor enfrentamiento a la academia. En uno de ellos nos pone como ejemplo cuando se presentó para el concurso del Palacio de las naciones en Ginebra. Cómo lo perdió y cómo el ganador (Nenot, Broggi y Vago) celebró la victoria, la victoria de las bellas artes frente al desalmado modernismo de Le Corbusier. Le Corbusier contesta: *"¡La cordura ha perdido pie! El palacio no es una máquina de trabajo, es un mausoleo representativo. ¡La academia triunfa!"*

El resto de la obra es una representación del mundo moderno que él ve y quiere que nosotros veamos. Debemos puntualizar que no habla en ningún momento del movimiento moderno como tal, ni del estilo internacional. No habla como colectivo, ni en nombre de un colectivo. Habla como Le Corbusier.

"Las formas primarias son las formas bellas puesto que se leen con claridad" (Le Corbusier, Hacia una arquitectura)

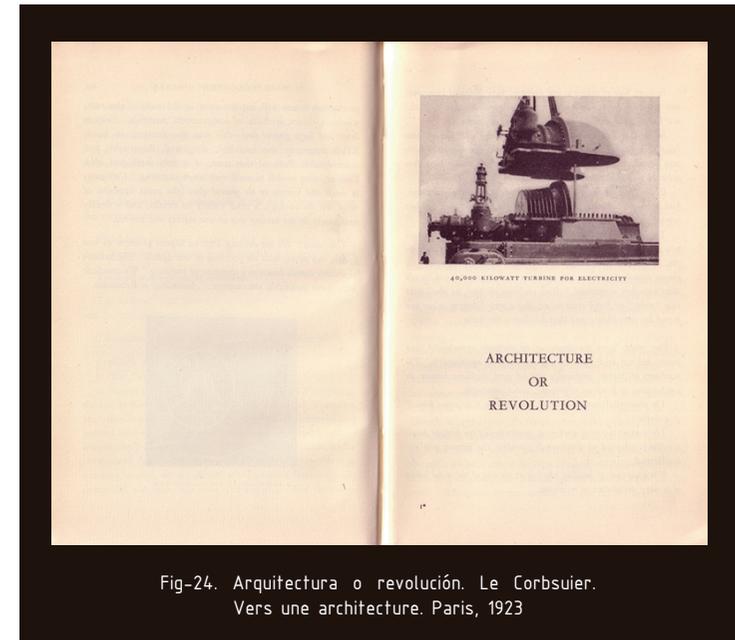


Fig-24. Arquitectura o revolución. Le Corbusier. Vers une architecture. Paris, 1923

HACIA UNA ARQUITECTURA

CÓMO EVOLUCIONA

Esta primera obra, como ya hemos mencionado, sirve como un inicio para la continuación de su idea de arquitectura moderna. Esta evolución se verá en obras como: *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, *La peinture moderne o Urbanisme*. Esta obra escrita y gráfica desembocara en un movimiento moderno, en un estilo internacional. Toda una corriente con 5 puntos para crear una arquitectura moderna, con la carta de Atenas para un urbanismo moderno y con los CIAMs (Congreso internacionales de arquitectura moderna). El movimiento moderno triunfará en Europa y no será hasta el 16 de marzo de 1972 a las tres de la tarde cuando este llegue a su fin, para dar paso al Postmodernismo.



Fig-25. La segunda demolición. Minoru Yamasaki.
Pruitt-Igoe, Estados Unidos, Abril de 1972.



COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN EN LA ARQUITECTURA

Robert Venturi es el autor de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Es un arquitecto estadounidense nacido en 1925. Se le enmarca bajo el Postmodernismo. Fue un claro opositor del legado moderno y un claro admirador de L. Kahn. Coautor del libro *Aprendiendo de las vegas* junto con la arquitecta Denise Scott Brown y el arquitecto Steven Izenour. *Complejidad y contradicción en la arquitectura* se publicó en 1966.

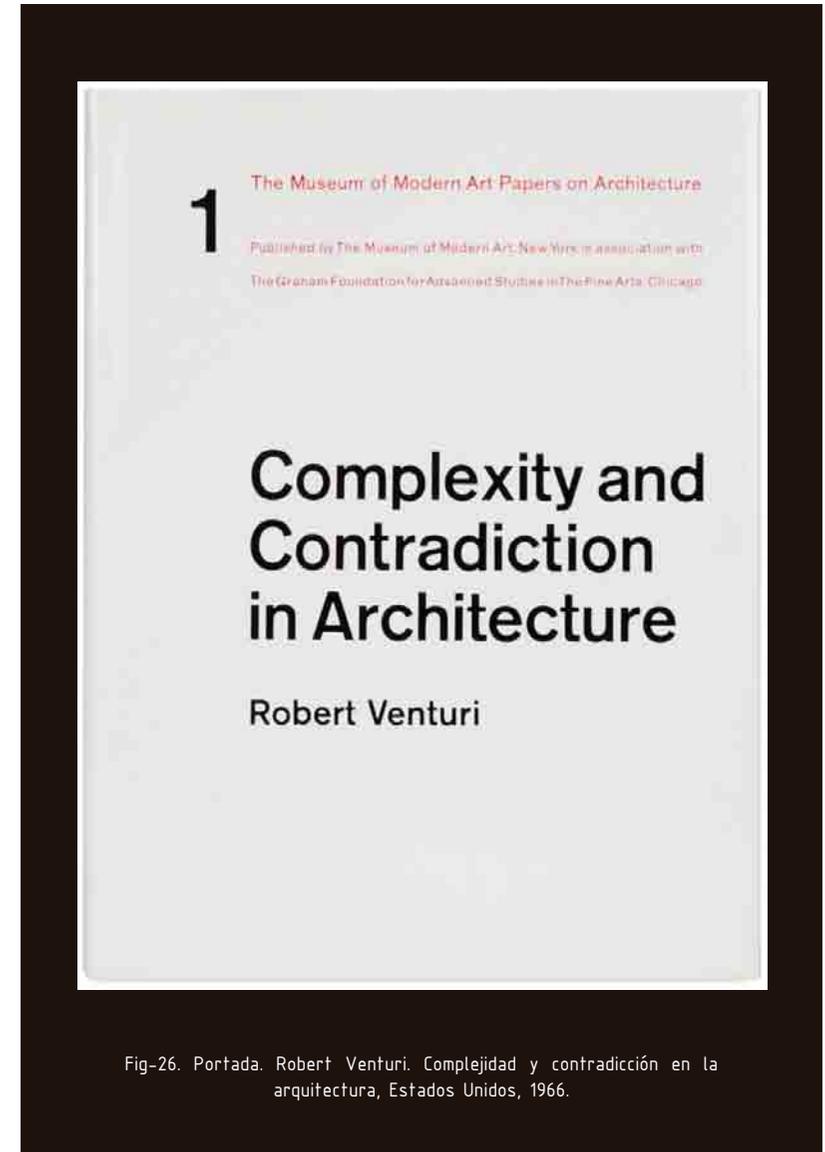


Fig-26. Portada. Robert Venturi. Complejidad y contradicción en la arquitectura, Estados Unidos, 1966.

COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN EN LA ARQUITECTURA

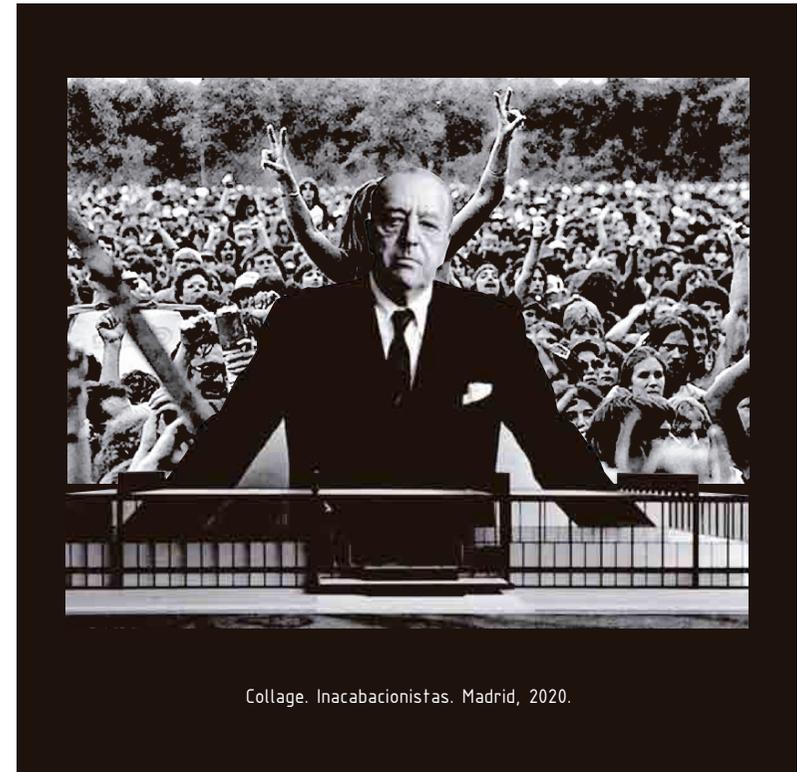
CÓMO SURGE

Surge en plenos años sesenta. Es una respuesta de oposición al movimiento moderno y la adaptación a un nuevo cambio social. Ahora Le Corbusier se convierte en la academia. La arquitectura de los años sesenta se utilizó como manifiesto político, social y cultural. Es una época de contracultura y de anti sistemas.

Ya no hay guerras mundiales. Es una etapa de bonanza. El sistema capitalista y su consumismo están en pleno auge, la natalidad se dispara. El conflicto más importante es una guerra invisible, una guerra de contraespionaje, la guerra fría. En lo artístico el Pop Art es un claro referente y lo será para Venturi. Un arte con gusto por los elementos vulgares de la cultura urbana. Es el anti arte. En lo social los movimientos anti guerra y anti nuclear ganan peso al igual que la revolución sexual y el feminismo. La aparición de los hippies, el consumo del LSD y los festivales. Es una época de hartazgo juvenil y de evasión de las normas preestablecidas.

En lo tecnológico es el comienzo de la era cibernética. La guerra fría trae nuevos avances tecnológicos como lo hicieron las guerras mundiales. Destaca la carrera espacial y la influencia de ella en lo social. El hombre pisará la luna en 1969. Además, aparecerá la realidad nuclear y el miedo de esta como arma, la invención del láser, de internet y del casete.

Sin duda es una época de múltiples expresiones, de colectivos y de nuevas tecnologías. El capitalismo intentará comercializar todo ello. Una época de diversidad, una época caótica (Efecto mariposa).



Collage. Inacabacionistas. Madrid, 2020.

COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN EN LA ARQUITECTURA

DE QUÉ MEDIOS SE VALE

Si Le Corbusier se fijó en la antigua Grecia, Venturi utilizará un modelo referencialmente opuesto, las fachadas de las ciudades italianas, sobre sus ajustes interminables y las contradicciones entre el interior y el exterior. En concreto se basará en las siguientes épocas: La Manierista, la Barroca y el Rococó. Pero al igual que Le Corbusier no serán estas sus únicas referencias.

“Las comparaciones incluyen algunos edificios que no tienen ni belleza ni grandiosidad y que se han aislado abstractamente de su contexto histórico” (R. Venturi, Complejidad y contradicción en la arquitectura)

Utilizará también las arquitecturas modernas y en el último capítulo describirá su obra arquitectónica, en la cual materializa sus teorías. Los arquitectos que más menciona son Mies, Le Corbusier, Aalto, Wright y Kahn. En concreto abarcará desde el Gótico hasta el movimiento moderno del siglo veinte. No solo se fijará en el mundo arquitectónico, también se apoyará en las teorías de la Gestalt, el Pop Art, historiadores, críticos o clientes.

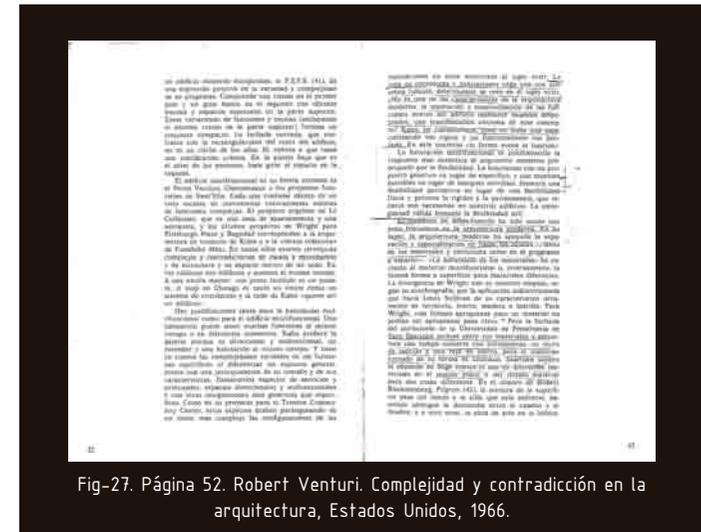


Fig-27. Página 52. Robert Venturi. Complejidad y contradicción en la arquitectura, Estados Unidos, 1966.

COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN EN LA ARQUITECTURA

Venturi busca en otras disciplinas respaldo para hablar de los conceptos de la complejidad y lo contradictorio. Recurrirá a las matemáticas de Godel hasta la poesía de T.S.Eliot pasando por las paradójicas pinturas de Joseph Albers. Estos conceptos deben superar el lenguaje puritano y moral de la arquitectura moderna. Sin embargo, rechaza una arquitectura que desemboque en un expresionismo pintoresco o subjetivo.

“Los mejores arquitectos del siglo XX generalmente han rechazado la simplificación” (R. Venturi, Complejidad y contradicción en la arquitectura)

Si bien suele encontrar casos contradictorios en la mayoría de los arquitectos modernistas, solo hay uno con el que no puede contar en lo complejo y lo contradictorio, ese es Mies. Sin duda alguna es el autor moderno al que más se enfrenta. Incluso Le Corbusier tiene cabida en lo contradictorio y lo complejo.

Cuando menciona la ambigüedad y la yuxtaposición como herramientas, recurre al arte y a la literatura. El expresionismo abstracto se basa en la ambigüedad de su lectura, el Optical Art es una yuxtaposición de dualidades ambiguas y los autores de la corriente Pop también han usado la ambigüedad para crear paradojas perceptivas. En la literatura hace referencia a Kenneth Burke y su interpretación plural, a Samuel Johnson cuando se refiere a las ideas heterogéneas como una unión de la violencia, o a Eliot, cuando refiriéndose a una obra de Shakespearer, habló sobre la cantidad de niveles del significado.



Fig-28. Importancia de las imágenes. Robert Venturi. Complejidad y contradicción en la arquitectura, Estados Unidos, 1966.

COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN EN LA ARQUITECTURA

Respecto al contenido gráfico, no dista mucho de la obra de Le Corbusier (*Hacia una arquitectura*). Ambos recurren a la imagen como principal soporte, acompañándose de planos arquitectónicos. En la obra de Venturi tampoco encontramos fotomontajes ni la manipulación de imágenes.

CÓMO SE EXPRESA

A diferencia de Le Corbusier, Venturi sí enuncia en su primer capítulo un manifiesto. En él revela sus prejuicios e intenciones. Es un manifiesto de tan solo dos páginas, sin ninguna documentación gráfica que le acompañe. En él, explica su posición como arquitecto, utilizando su punto de vista y experiencia. Pero Venturi no usa un lenguaje tan exaltado como Le Corbusier. Es mucho menos determinante y revolucionario. Su manifiesto se titula: *"Un suave manifiesto en favor de una arquitectura equivocada."*

"Escribo entonces, como un arquitecto que emplea la crítica y no como un crítico que escoge la arquitectura, pues este libro representa un conjunto de observaciones personales, una manera de ver la arquitectura, que es válida para mí". (R. Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*)

Otra diferencia con Le Corbusier es que Venturi enumera su documentación gráfica y se refiere a ella constantemente. En cambio, Le Corbusier a veces genera dos lecturas simultáneas, donde Venturi solo una. Además, sus imágenes no suelen venir acompañadas de casi texto. Venturi necesita de las imágenes que referencia en su texto para poder explicar su argumentación al completo.

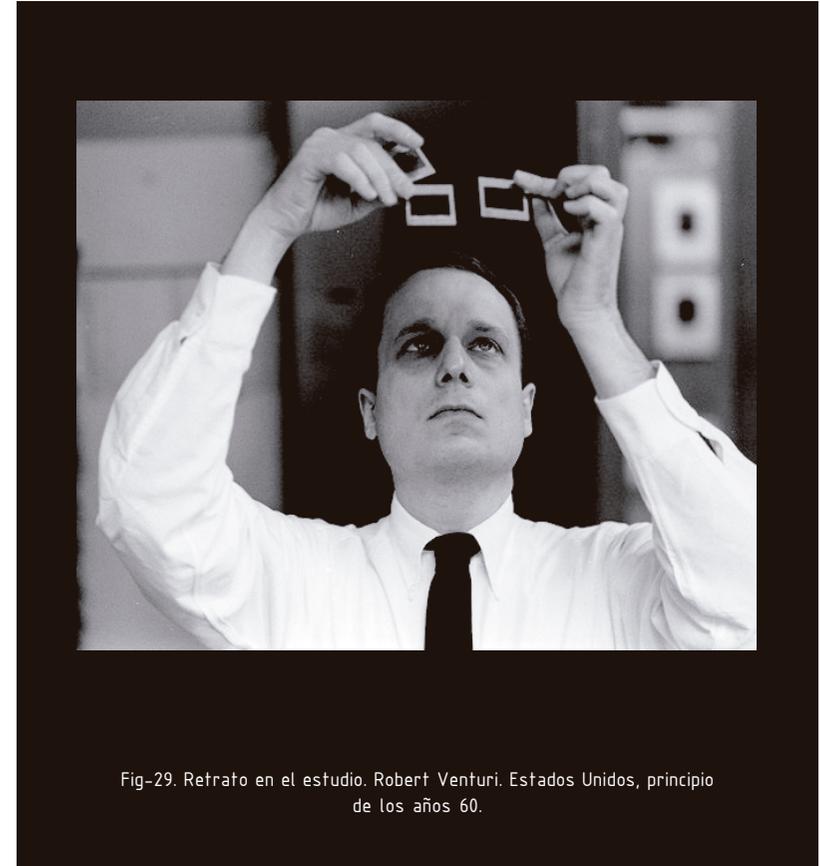


Fig-29. Retrato en el estudio. Robert Venturi. Estados Unidos, principio de los años 60.

COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN EN LA ARQUITECTURA

Complejidad y contradicción en la arquitectura utiliza un método fenomenológico. Busca el lado oculto en la arquitectura y su simbología. Analiza las diferentes percepciones de un objeto arquitectónico con sus diferentes significados. Lo que es y lo que parece. Su forma de adquirir conocimiento es mediante la heurística. Esta se basa en la recopilación del mayor número de experiencias y de documentos. Es empirista, ya que niega las ideas espontaneas. Además, Venturi trata dos realidades simultaneas, el pasado y el presente y cómo una influye a la otra. Es una evolución y el presente no es estático. Acepta el cambio.

"El análisis incluye la descomposición de la arquitectura en elementos, una técnica que uso frecuentemente, aunque sea la opuesta a la integración" (R. Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*)

Su estilo es denso y ordenado. Utiliza la herramienta de la comparación continuamente para visualizar similitudes o discordancias. A la hora de analizar las arquitecturas las descompone para buscar su idea o significado como unidad arquitectónica. O en contra posición, para buscar la razón de su exclusión.

Las palabras o frases más recurrentes son: *"Lo uno y lo otro"* *"Elementos Inflexionados"*, *"Tensión"*, *"Complejidad"*, *"Doble Función"*, *"Yuxtaposición"* *"Significado"*, *"Símbolo"*, *"Lenguaje"*, *"Contigüidad"*, *"Riqueza"*, *"Más no es menos"* o *"Dualidad"*

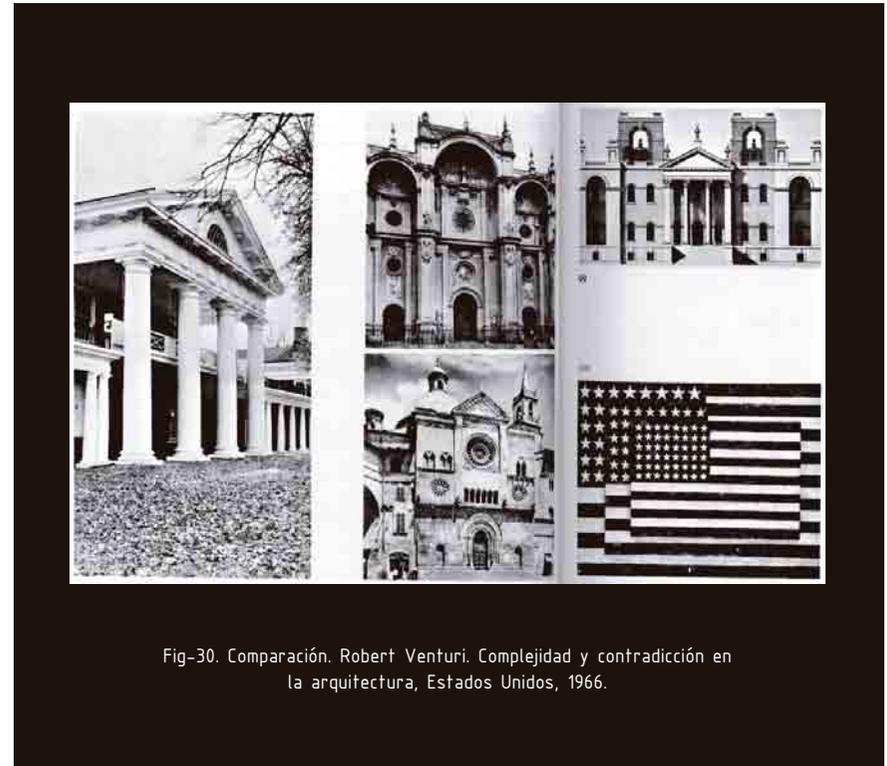


Fig-30. Comparación. Robert Venturi. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Estados Unidos, 1966.

COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN EN LA ARQUITECTURA

CÓMO EVOLUCIONA

Venturi es considerado como uno de los mayores referentes del postmodernismo. Es incluso conocido junto con D. Scott Brown como los padres de este movimiento. Cambió la forma de cómo mirar a la arquitectura. Evolucionando de la pureza modernista con sus reglas cartesianas a la complejidad real de la vida. Venturi siguió escribiendo obras siempre bajo los principios que enunció. Alejándose del espíritu modernista. En su obra *Vanna Venturi House* se puede ver como aplica su teoría en la arquitectura.



Fig-31. Materializado. Robert Venturi. Casa Vanna Venturi,
Estados Unidos, 1959-1964



DELIRIO DE NUEVA YORK

Rem Koolhaas es el autor de la obra *Delirio de Nueva York*. Es un arquitecto holandés nacido en 1944. Delirio se publicó en 1978 por un joven Koolhaas, el cual contaba con experiencia en el campo del periodismo y además como guionista de cine. Koolhaas abrió junto con seis compañeros el estudio de OMA en 1975 en el que participó brevemente la joven Zaha Hadid. Más tarde aparecería el gabinete conjunto a OMA llamado AMO. En las que se tratan temas que van más allá de los supuestos límites de la arquitectura. El nombre completo de Koolhaas es Remment Lucas Koolhaas

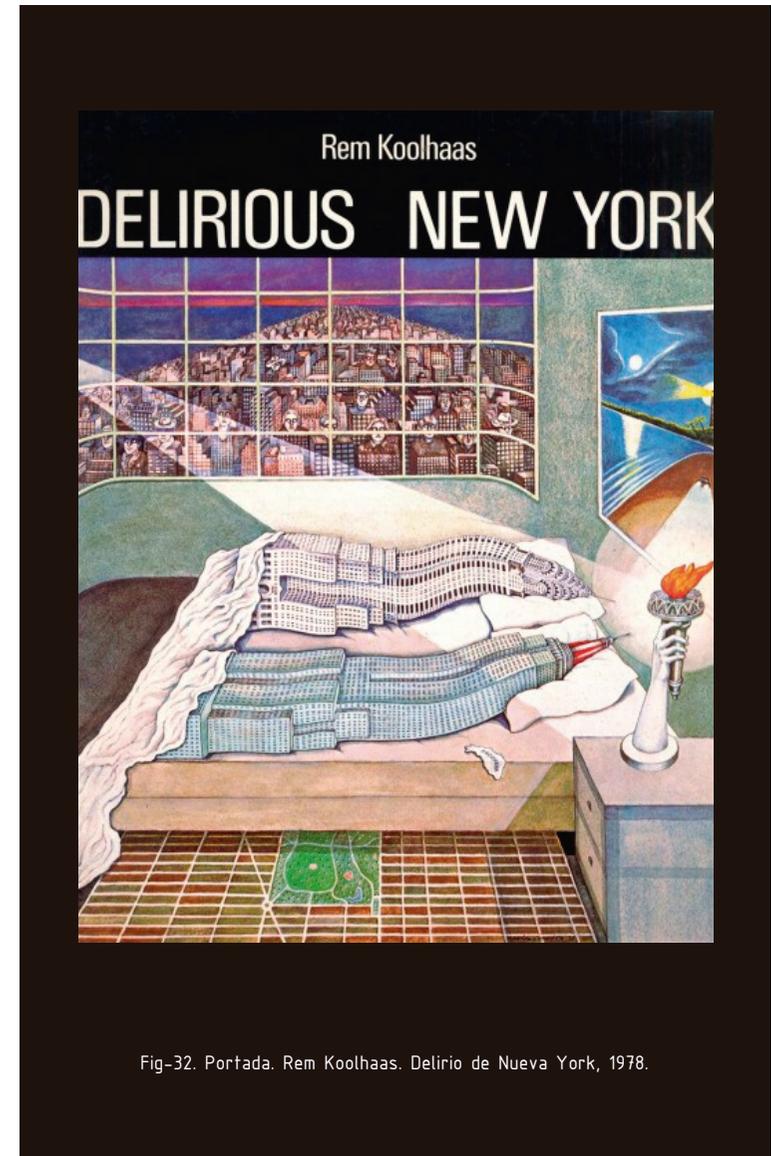


Fig-32. Portada. Rem Koolhaas. Delirio de Nueva York, 1978.

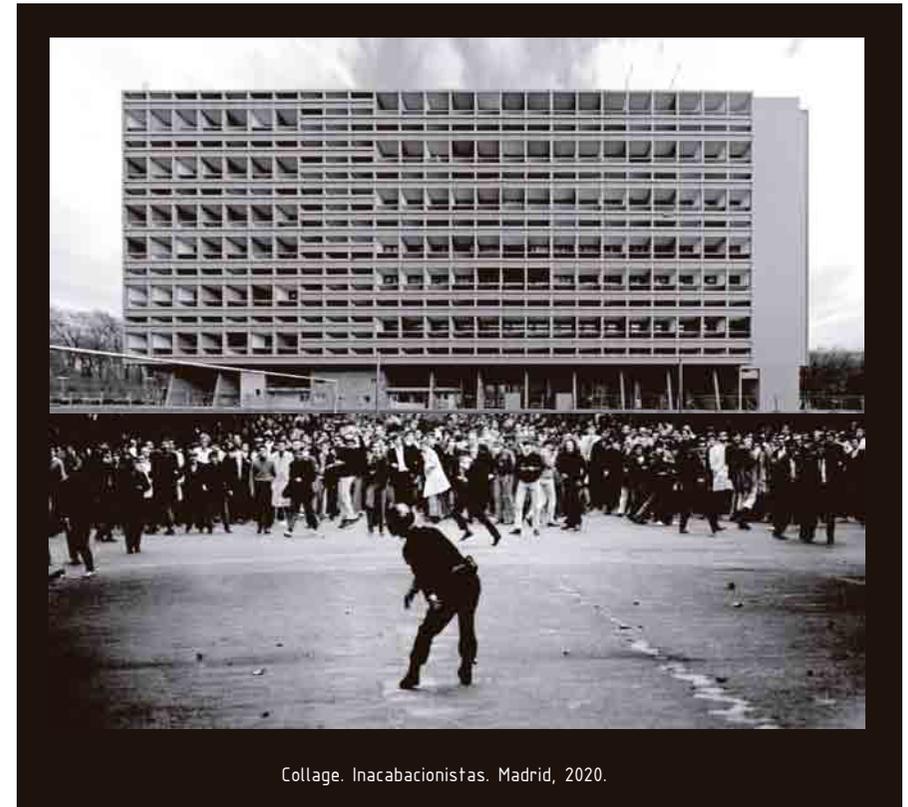
DELIRIO DE NUEVA YORK

CÓMO SURGE

La obra surge a finales de los años setenta. Tan solo una década después de la obra de Venturi y unos cincuenta años después de la obra de Le Corbusier. Esta investigación enmarca tan solo la década cuando se publicó la obra. Pero hay que tener en cuenta que sus autores son el cúmulo de evoluciones continuas y vienen evolucionado progresivamente por los marcos históricos ya mencionados. Se vuelve a retomar el concepto de la complejidad, pero desde otro enfoque. Una vez más, enfrentándose a las doctrinas del movimiento moderno, el cual excluye esa complejidad y degrada toda arquitectura que no cumpla dichos cánones.

En los años setenta la guerra de Vietnam, derivada de la guerra fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, está a punto de acabar. Hay una crisis derivada del petróleo en la organización de países exportadores, esto afecta en su mayoría a los países industrializados. Ahora los países productores son las que dictan el precio del petróleo. La crisis afecta tanto en lo social como en lo industrial.

En el ámbito social se empiezan a popularizar los electrodomésticos, como la televisión a color, el walkman o el microondas. Las drogas empiezan a causar estragos y empeorará con el uso de la heroína, que afectará todavía de manera más agresiva a la siguiente década. La diversidad social y los colectivos siguen en aumento desde los años sesenta. El arte postmodernista junto con la arquitectura empieza a ganar presencia. El minimal, el Land art o el happening son algunos de los diversos movimientos artísticos que suceden en este periodo de tiempo.



Collage. Inacabacionistas. Madrid, 2020.

DELIRIO DE NUEVA YORK

DE QUÉ MEDIOS SE VALE

Koolhaas como sus predecesores Venturi y Le Corbusier decide mirar al pasado. Le Corbusier miró hacia la Grecia antigua, Venturi hacia la Italia Manierista y ahora Koolhaas se fija en el Manhattan de los años veinte. Su contexto postmodernista influye en su obra, aunque las referencias que utiliza son del siglo pasado.

"El problema de Manhattan es todo lo contrario: Es una montaña de pruebas sin manifiesto" (R. Koolhaas, Delirio de Nueva York)

Koolhaas utiliza los hitos de la historia de Manhattan para generar una narración dinámica. Con varias anécdotas y una forma diferente de narrar arquitecturas. Manhattan es diferente y en sí mismo, un manifiesto, *el Manhattanismo*. Esta ciudad bajo los inventos del ascensor y las estructuras metálicas empiezan a crear una arquitectura desvinculada de sus homólogos europeos. La historia comienza en el campo de pruebas de Nueva York, Coney Island. Donde a través de tres parques temáticos, empieza a gestarse la tecnología de lo fantástico. Donde mediante la tecnología y la materialidad endeble, se genera una nueva realidad. Una realidad en altura donde por la noche se iluminan millares de torres temáticas. Coney Island es el precursor del *Manhattanismo*.

"De todos los episodios del urbanismo de Manhattan, este libro aísla tan solo los momentos en los que el plan parece más visible" (R. Koolhaas, Delirio de Nueva York)



Fig-33. Tecnología de lo fantástico, Rem Koolhaas. Delirio de Nueva York, 1978.

DELIRIO DE NUEVA YORK

Cuando Koolhaas empieza a centrarse directamente en Manhattan, utiliza todo lo que ocurre en ese periodo de tiempo en el que se configura, para justificar su obra. Desde las arquitecturas, los decorados interiores de estas, las anécdotas de los arquitectos, las anécdotas de artistas que intervienen en rascacielos, los rascacielos en sí mismos, el viaje de Le Corbusier a Manhattan, el viaje de Dalí a Manhattan, el método paranoico crítico de Dalí, la retícula urbana o la perspectivita Ferriss.

Entre los rascacielos a los que dedica más tiempo están; Waldorf-Astoria, Empire State, Downtown Athletic Club, Rockefeller Center, y del Radio City Music Hall. Al igual que a sus autores, a los que en algunos casos dedica el mismo tiempo en capítulos separados. A parte de personajes históricos como Dalí, Le Corbusier, Ferriss y autores de obras ya mencionadas, también encontramos a empresarios como Rockefeller, a artistas como el mexicano Diego Rivera, o híbridos entre ambos mundos como Lionel Rothafel (Roxy).

En resumidas cuentas, estos son el elenco de autores que Koolhaas utiliza como base para reinterpretar su manifiesto dedicado a la complejidad de Manhattan. Al igual que muchas otras ciudades como esta que no habían recibido el reconocimiento que se merecían, ciudades de la congestión.

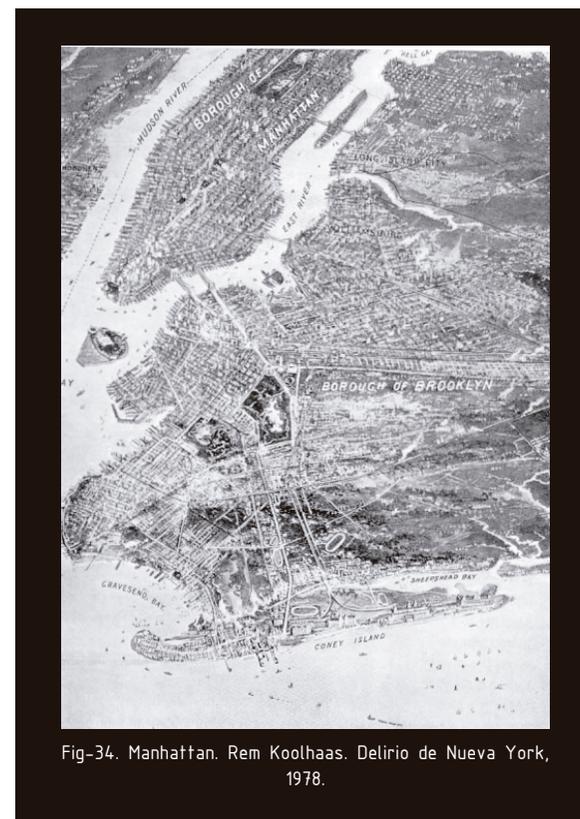


Fig-34. Manhattan. Rem Koolhaas. Delirio de Nueva York, 1978.

DELIRIO DE NUEVA YORK

CÓMO SE EXPRESA

En la contra portada observamos como el título se extiende a *Delirio de Nueva York un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Pero también al igual que hizo Venturi encontramos un capítulo enunciado como Manifiesto, más breve incluso que el de Venturi.

La forma de configurar su obra escrita es más parecida a la de Le Corbusier que a la de Venturi. Encontramos capítulos compuestos por breves párrafos, encabezados por títulos sugerentes. Ideas claras que a veces trascienden a lo largo de la obra o sirven como una sucesión de historias que van creando una idea sobre lo que es Manhattan. La obra se compone en cuatro partes. El origen de Manhattan, tanto el histórico como los diferentes precursores dentro y fuera de esta que la llevaron a ser lo que fue. En segundo lugar, la descripción de las obras que se encuentran dentro de la retícula de Manhattan, no solo las arquitectónicas sino también de otras disciplinas y ámbitos. A continuación, el final de Manhattan, donde introduce a Le Corbusier y Dalí como agentes foráneos a la metrópoli casi. Y, por último, una recopilación de sus proyectos en Manhattan. En este caso, es más parecido a Venturi, ya que ambos dedican el último capítulo de su libro a sus obras.

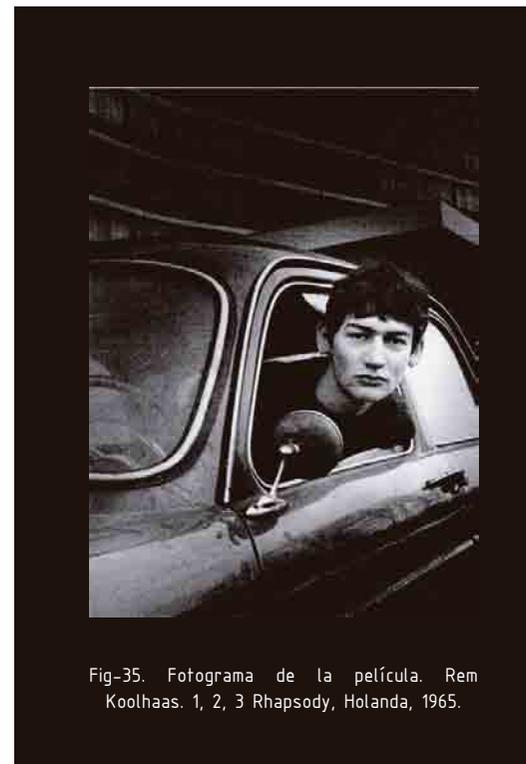
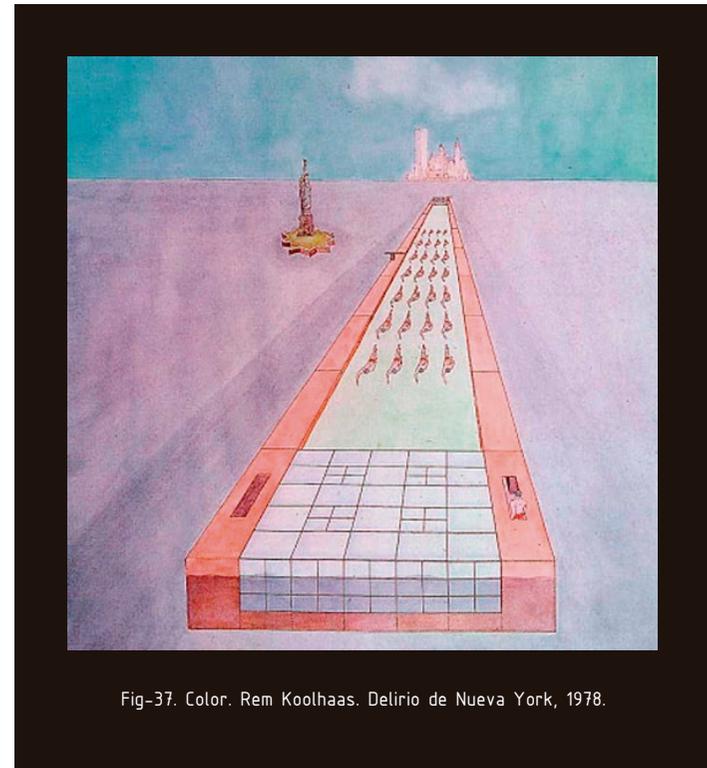


Fig-35. Fotograma de la película. Rem Koolhaas. 1, 2, 3 Rhapsody, Holanda, 1965.

DELIRIO DE NUEVA YORK

Para finalizar, volvemos a ver color en el último capítulo, en sus obras personales sobre Manhattan. Que se vuelven a entremezclar con ilustraciones de M. Vriesendorp. Salvo una planta de cubierta, el resto de su producción son axonometrías coloridas. Sus propuestas son investigaciones provocativas y esa es la imagen que desprenden.



DELIRIO DE NUEVA YORK

CÓMO EVOLUCIONA

Koolhaas eleva el urbanismo de Manhattan y su arquitectura a una realidad aceptable. Una ciudad de la congestión que supo evolucionar de una manera muy interesante, sin los tratados urbanísticos del movimiento moderno. No solo Manhattan, su arquitectura, sus exposiciones internacionales, sus agentes económicos, sociales o artísticos. Toda esa complejidad y vida propia que tiene la ciudad está lejos de poder ser controlada. En este tipo de ciudad rige el automatismo de la arquitectura.

Pero esto no se verá reflejado en sus posteriores obras arquitectónicas. Sí se retoman diferentes temas en ensayos como: *"¿Qué fue del Urbanismo?, Grandeza o el problema de la talla, La ciudad genérica o el Espacio basura"*. En todos ellos podemos observar influencias de Delirios, ciudades que aparecen y crecen alejados de los factores arquitectónicos y su automatismo, su complejidad y su diversidad. Al final la ciudad es un organismo vivo difícil de predecir, tanto que Koolhaas en su tratado *¿Qué fue del urbanismo?* enuncia la muerte de dicha disciplina. Es decir, en el ámbito urbanístico Koolhaas evoluciona e implementa muchas de sus teorías, pero no tanto en el ámbito arquitectónico.



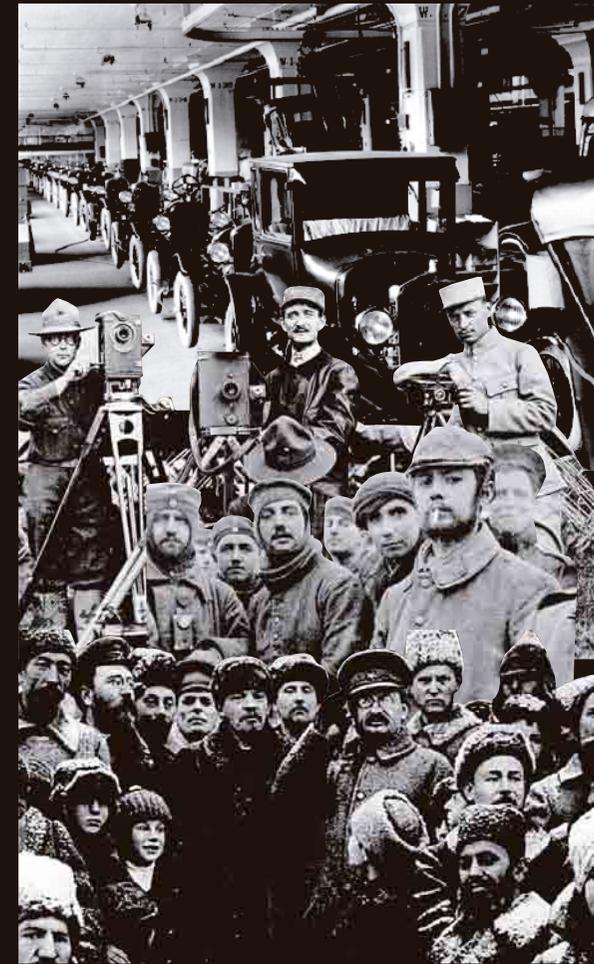
ARTE

CÓMO SURGE

En el caso del arte, se ha seleccionado el periodo de las **Vanguardias**. Por dos razones; la primera, la diversidad de manifiestos y la segunda, su cantidad. Esa es una de las características de las Vanguardias, la gran cantidad de expresiones diversas, contenidas en un periodo de tiempo relativamente corto.

El periodo seleccionado es del **1900-1945**. Esta etapa abarca el periodo de entre guerras ya mencionado en el punto de Le Corbusier. Por lo que mencionaremos los aspectos más concretos que afectan a los manifiestos en sí, y a algunos anteriores a dicho periodo.

Sin duda es una época de tensiones políticas, dos guerras afectarán a Europa y sus colonias. Es un periodo donde los imperios europeos controlaban gran parte del globo, con colonias en casi todos los continentes. Las revoluciones industriales conllevaron a una nueva clase social, el proletariado. A su vez, la burguesía ganará influencia gracias a las ganancias económicas del sistema capitalista. Un sistema mucho más agresivo del que contemplamos en la actualidad. Tanto, que era común ver a niños trabajando en fábricas con horarios abusivos y remuneraciones casi inexistentes. Esta revolución industrial y tecnológica acabó por desembocar en un socialismo que confrontaría a la burguesía con el proletariado. El proletariado comenzará a crear sindicatos para intentar regular la explotación de los trabajadores.

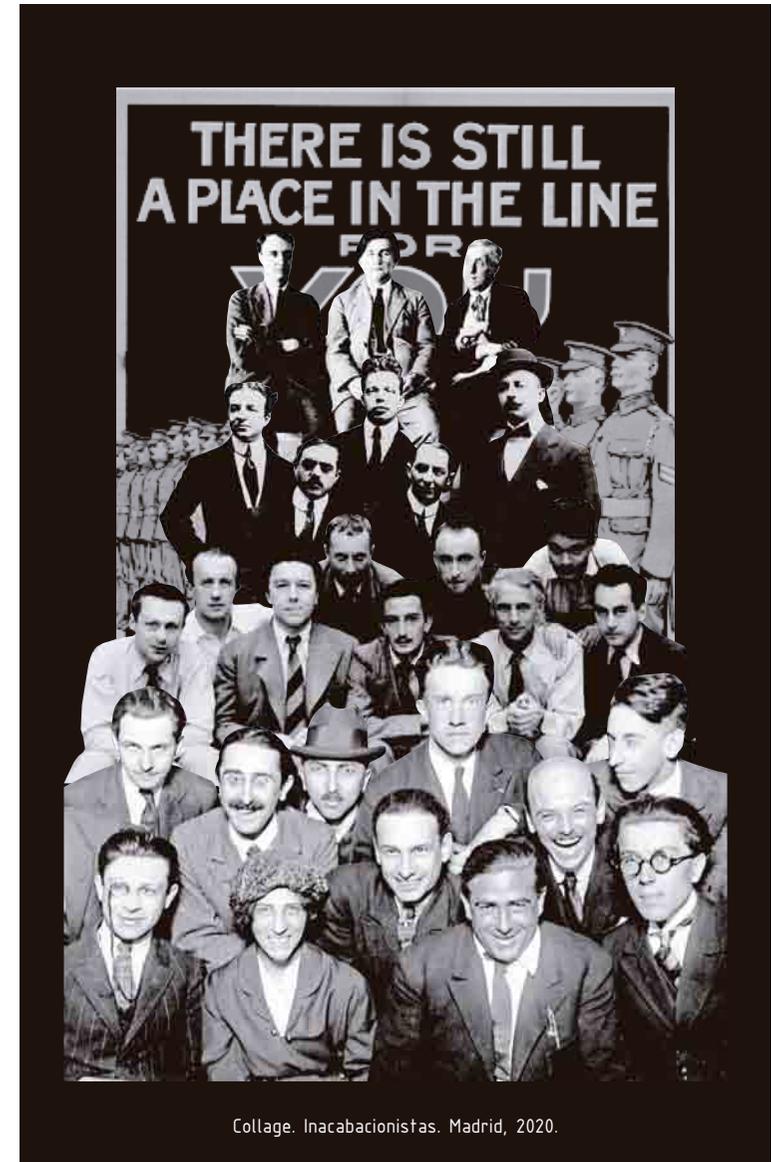


Collage. Inacabacionistas. Madrid, 2020.

CÓMO SURGE

Pero no será hasta la revolución rusa de octubre de 1917, cuando el socialismo se transforme en su etapa final, la del estado comunista (puntualizar que el socialismo que conocemos en la actualidad es un socialismo democrático). Esto generara un gran efecto en las sociedades de Europa, donde en casi todas, había partidos comunistas en busca de la transformación del estado. Sin olvidar los efectos de ambas guerras mundiales, pero principalmente la primera.

Es importante tener en cuenta estos factores ya que las cuatro corrientes que hemos seleccionado se ven afectadas en parte por estos sucesos. Los suprematistas se ven envueltos en la revolución rusa, la caída del imperio junto con el Zar y la implementación de las teorías Marxistas en el estado. El futurismo italiano se vio envuelto en el Fascismo de Mussolini y afectado por la primera guerra mundial, ya que Italia, aun formando parte del bando ganador no fue recompensada como la mayoría de la sociedad italiana esperaba. Además, muchos de estos combatientes volvían de estar en una guerra completamente nueva (en lo que respecta a la manera de combatir), volvieron con varios traumas por la tecnología utilizada en el conflicto y no supieron readaptarse a la vida civil. El Surrealismo aceptó públicamente su vinculación con el partido comunista y esto fue uno de los factores que provocarían tensiones con Dalí, acabando con su expulsión. La extrema violencia y la sensación de sin sentido de la primera guerra mundial influenció de manera directa al Dadaísmo. En general es una época de disconformidades, de grandes impactos a escala mundial, de revoluciones tecnológicas y políticas. Esto se verá reflejado en sus manifiestos.



Collage. Inacabacionistas. Madrid, 2020.



FUTURISMO ITALIANO

DE QUÉ MEDIOS SE VALE

El futurismo italiano utilizará esta nueva sociedad utilitarista derivada de un sistema industrial y productivista. Es una de las pocas vanguardias que afronta este cambio de manera positiva. Utilizándolo como herramienta de producción más que de confrontación. Mirando a esa sociedad como el futuro, y a sus productos como objetos artísticos. Su única confrontación es con el arte académico y con la arquitectura académica. Ellos buscan una nueva forma de vida que ambas disciplinas no cumplen, ambas siguen implementando formas de vivir y representaciones anticuadas, acomodadas y poco revolucionarias. Los futuristas prefieren la velocidad, la tecnología, el automóvil y la industria. Todo ese frenetismo que se verá reflejado en su obra. También se nutren de la primera guerra mundial, utilizando la violencia como herramienta y como objeto de exaltación. Aceptando y respaldando el militarismo y el heroísmo de los combatientes italianos.

CÓMO SE EXPRESA

"¡Que los muertos sean sepultados en las más profundas entrañas de la tierra! ¡Desembaracemos de momias el umbral del futuro! ¡Vía libre a los jóvenes, a los violentos y a los temerarios!" (U. Boccioni, Manifiesto de los Futuristas)

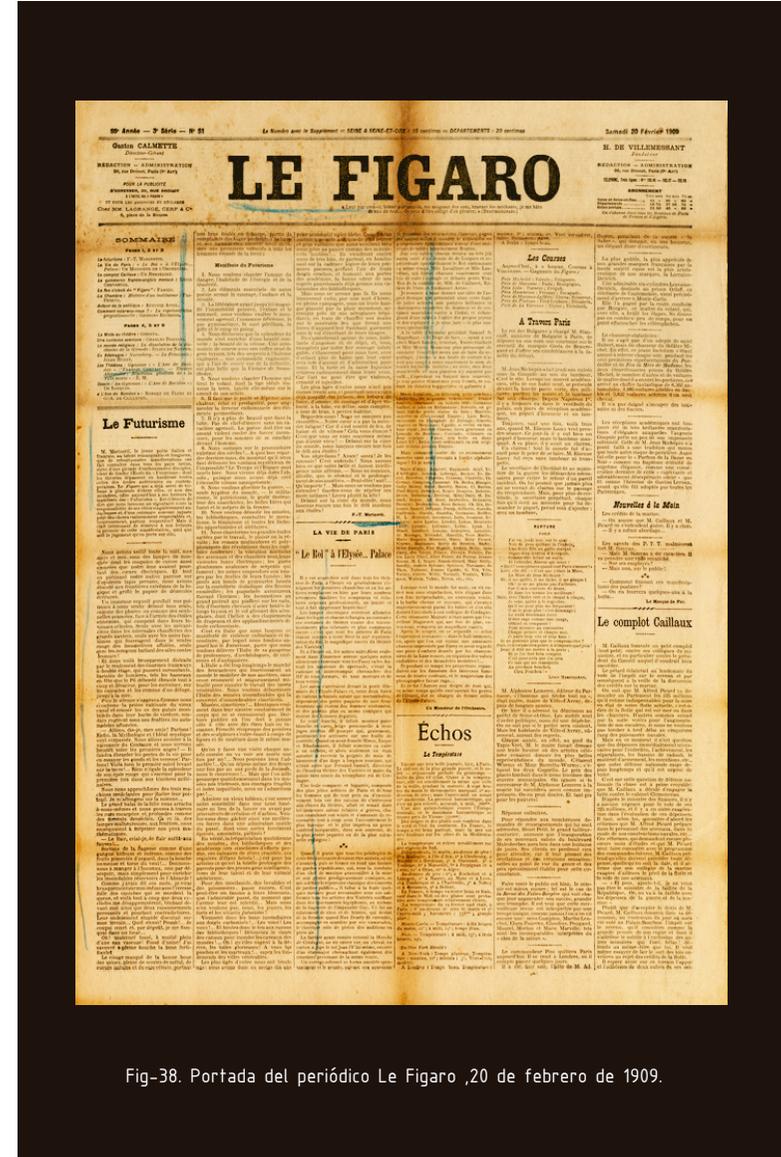


Fig-38. Portada del periódico Le Figaro ,20 de febrero de 1909.

FUTURISMO ITALIANO

La mayoría de la expresión Futurista fue mediante la escultura y la pintura. En el caso teórico, se utilizaron las publicaciones en revistas o periódicos. Esa velocidad y violencia del maquinismo y la primera guerra mundial es trasladada a su expresión escrita. En varias de sus publicaciones vemos un flujo de onomatopeyas y palabras de las temáticas ya mencionadas como las portadas de sus escritos. Su tipografía es impactante al igual que las expresiones que utilizan. Muestran su firme y clara oposición ante los pacifistas y los artistas que siguen mirando hacia la antigüedad como inspiración.

Tiene un marcado carácter político y propagandístico en busca de engrosar sus filas y el ideario revolucionario del futuro. Utilizan expresiones como *"Nosotros proclamamos"* o *"Nosotros luchamos"* y suelen referirse directamente a la juventud italiana, como receptor de sus premisas revolucionarias. A los que anuncian de manera imperativa y exaltada la realidad de que el futuro ya ha llegado. No aceptan seguir con viejas costumbres, identificando de manera clara a los enemigos del movimiento. A los que describe de manera agresiva y peyorativa. Se consideran un movimiento, casi un partido político o una milicia armada, algo muy común en esa época. Como ya hemos mencionado, mucha de su obra escrita se publicaba en los periódicos y en alguna revista, por ello no abunda el material gráfico que acompaña sus manifiestos.

"Acabemos con los decoradores de mamarrachos, con los falsificadores de cerámica, con los pintores de carteles... y con los ilustradores desaliñados y a palurdos" (U. Boccioni, Manifiesto de los Futuristas)

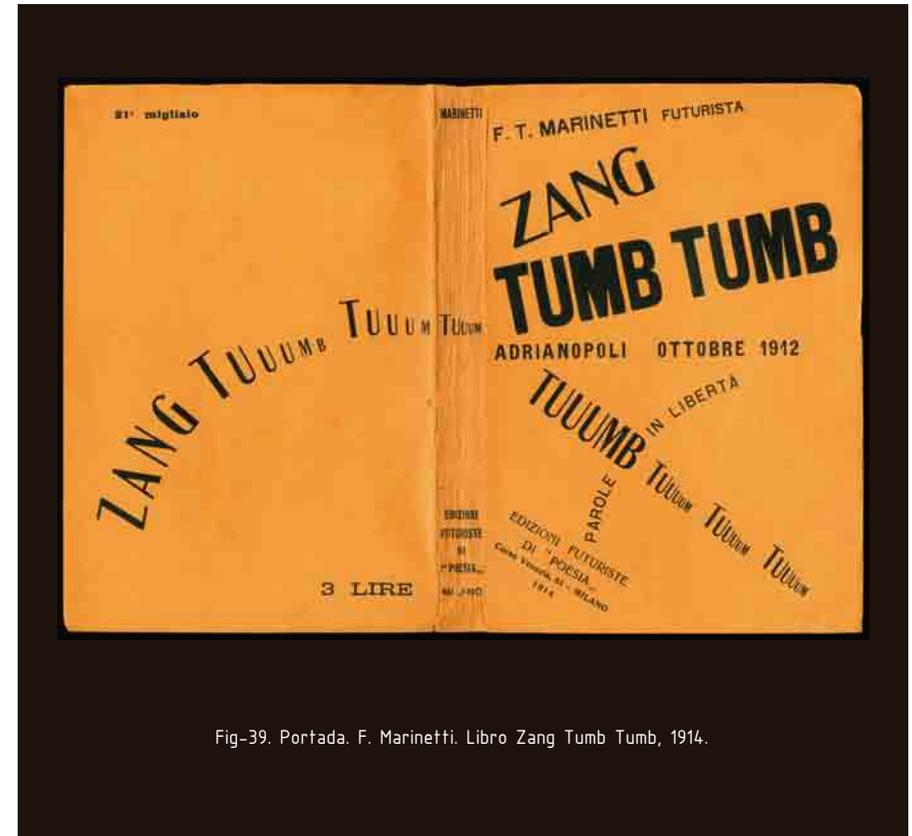


Fig-39. Portada. F. Marinetti. Libro Zang Tumb Tumb, 1914.

FUTURISMO ITALIANO

CÓMO EVOLUCIONA

Los dos primeros manifiestos futuristas son de **F. J. Marinetti**. Ambos bajo el título de *Manifiesto político*. Luego evolucionará en *el Manifiesto de los primeros futuristas* un documento con varios autores; **U. Boccioni**, A. Carra, L. Russolo, G. Balla y G. Severnini. Estos autores generar un segundo documento el *Manifiesto Técnico* complementario al primero, donde se trata el arte futurista en concreto. La extensión tiene el mismo orden en el que los hemos enunciado. Los manifiestos de Marinetti apenas superan las quinientas palabras, mientras que los siguientes van aumentando su extensión sin llegar a superar más de dos hojas. A estos artistas se sumará un joven arquitecto **Antonio Sant'Elia**, quien generará un último manifiesto. El manifiesto de la arquitectura futurista. Un breve documento donde el será el único autor y el único que lo firme. Apenas diferente en contenido a los anteriores. Durante la primera guerra mundial varios de los integrantes fallecieron, entre ellos el joven Sant'Elia. Esto afectó al colectivo el cual fue perdiendo fuerza y acabara por desaparecer después de la segunda guerra mundial.

"Las casas duraran menos que nosotros. Cada generación tendrá que fabricarse su propia ciudad." (A. Sant'Elia, Manifiesto de la Arquitectura Futurista)

El futurismo fue un claro precursor de muchas de las vanguardias, también su vinculación y admiración por la maquina se volverá a reinterpretar a lo largo de la historia del arte y de la arquitectura.



Fig-40. F. Marinetti, Parole in libertà, 1915.



DADAÍSMO

DE QUÉ MEDIOS SE VALE

"Odio el sentido común" (T. Tzara, Manifiesto Dada 1918)

El dadaísmo se nutre del arte académico y la burguesía que lo consume. Busca la destrucción de todos los códigos artísticos. Se enfrenta a los belicistas y al capitalismo. Un movimiento antisistema, anti literario y antipoético. El grupo se cuestiona la propia existencia del arte. El dadaísmo necesita la tradición y lo preestablecido para poder destruirlo y generar su controversia de la nada. A diferencia del futurismo, los dadaístas utilizan la sociedad utilitarista para generar una crítica o burla. Mientras los utilitaristas generan objetos que cumplen una función y tienen un significado, los dadaístas generan obras que no cumplen ninguna función y no tienen sentido. Son contradictorios e indefinidos para generar expectación. El nombre de su propio movimiento es una indefinición, que mantiene en vilo a la burguesía que consume su arte, la cual intenta buscarle un significado al azar. En resumen, es un movimiento que se vale de la indefinición, lo controvertido, lo contradictorio, lo excéntrico o lo ilógico.

"Este mundo no está especificado ni definido en la obra, sino pertenece en sus innumerables variaciones al espectador" (T. Tzara, Manifiesto Dada 1918)

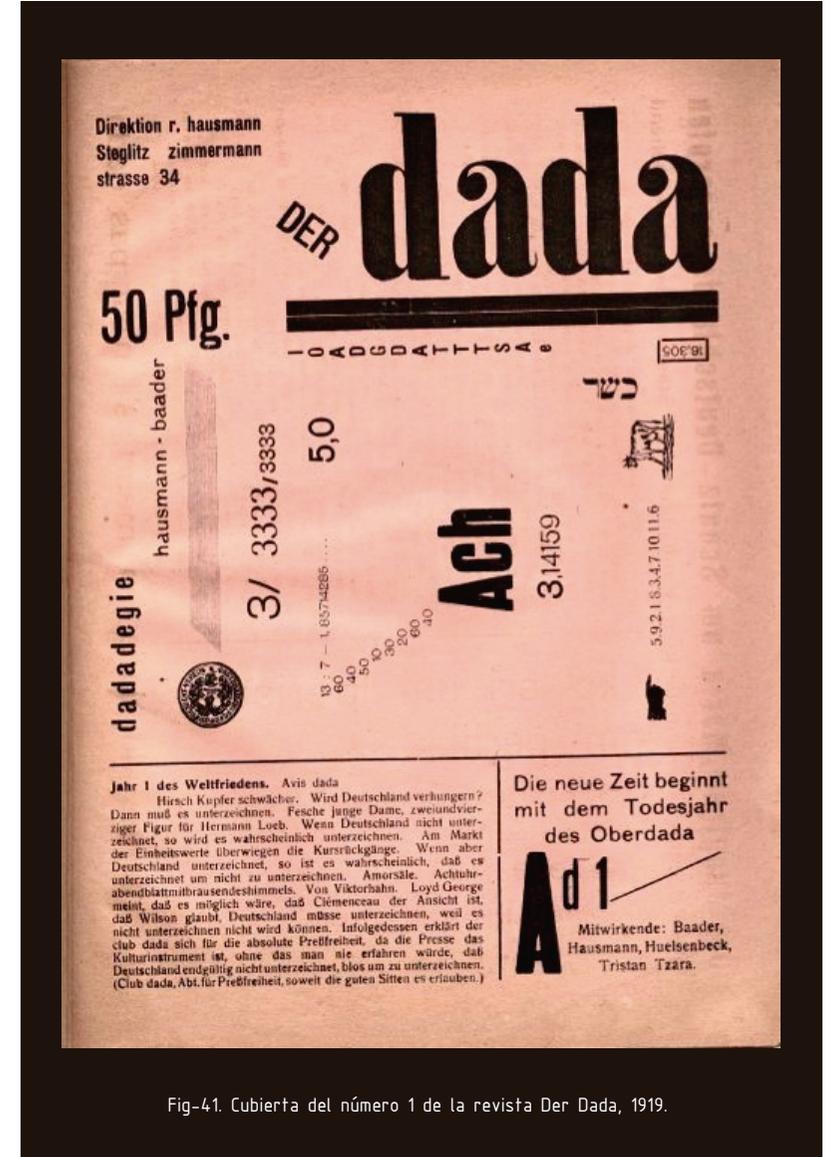


Fig-41. Cubierta del número 1 de la revista Der Dada, 1919.

DADAÍSMO

CÓMO SE EXPRESA

"Estar en contra de este manifiesto significa ser dadaísta" (T. Tzara, Manifiesto Dada 1918)

La mayoría de la expresión dadaísta fue mediante la revista dadá y su arte performativo, en el famoso **Cabaret Voltaire**. Cabaret o mejor dicho taberna que se encontraba en la parte superior de un teatro. Es decir, uno de sus medios para expresarse, era el propio cabaret en sí. Era un cabaret experimental, en el que en repetidas ocasiones se burlaban de las acciones teatrales del piso de abajo. También performaban lecturas, poesías o conciertos. La taberna duro seis meses, pero fue parte fundamental de la expresión dadaísta. Su expresión literaria es ambigua, misteriosa y enrevesada. Demuestran una clara oposición a la belleza y la crítica del arte. Pero tampoco ofrecen una alternativa clara, ellos creen en el caos y en la indefinición del hombre. Están a favor de la diversidad, no buscan convencer ni se creen con el derecho a arrastrar a nadie hacia su corriente. Son conscientes de la complejidad humana y su capacidad para expresar multitud de formas sin tener que enmarcarse bajo una corriente determinada o un formalismo preestablecido.

"¿Cómo es que se quiere ordenar el caos que constituye esa infinita informe variación: el hombre?" (T. Tzara en el cabaret Voltaire.)



Fig-42. Theo van Doesburg, cartel Dada matinee, 1923.

DADAÍSMO

En lo que refiere al contenido gráfico, se utiliza la tipografía como elemento representativo. Además, la experimentación fue recurrente en varios ámbitos, tanto en la fotografía mediante el fotomontaje como en la materialidad utilizada en sus obras. Materiales que no se utilizaban en la disciplina artística, comenzaron a formar parte de su estilo. La utilización del poster también fue una característica importante del grupo. Esto tiene una vinculación clara con la producción de poster propagandísticos derivados de la primera guerra mundial. Un método común de convicción para ideales determinados. Pero lo que resume su carácter es lo interdisciplinar, por la razón de su oposición a la disciplina estanca del arte.

"El pintor nuevo crea un mundo. Cuyos elementos son también los medios. Una obra sobria y sin argumentos" (T. Tzara, Manifiesto Dada 1918)

CÓMO EVOLUCIONA

Hugo Ball fue el primero en hablar del manifiesto dadaísta en varios de sus escritos. Como, por ejemplo, el *Manifiesto inaugural de la primera velada dada*. Pero sería **Tristán Tzara** quien tuviese mayor relevancia con su *Manifiesto Dadaísta*, que acabaría evolucionando en el libro *Siete manifiestos Dadá*. Es decir, el manifiesto fue pasando por varias fases. Primero como escritos independientes, luego se incluyeron en las revistas dadá y, por último, en formato de libro. Como movimiento también genera una gran influencia en el mundo del arte, sobre todo por su originalidad a la hora de emplear de nuevos materiales junto con el uso del fotomontaje. El dadaísmo acabará integrándose en el surrealismo.



Fig-43. Tzara, Une Nuit d'Echecs Gras, página de la revista 391, 1920.



SURREALISMO

DE QUÉ MEDIOS SE VALE

"En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo." (A. Bretón, Primer Manifiesto del Surrealismo, 1924)

Los surrealistas son anti utilitaristas, desprecian la automatización diaria del hombre adulto y añoran la libertad imaginativa del niño. Tal es la añoranza, que se convierte en apología y se le dedicará toda la introducción del manifiesto surrealista. Para ellos, la niñez es un estado de libertad, de posibilidades infinitas. Esto es una crítica inconformista a la sociedad con pretensiones revolucionarias. Otra gran referencia para los Surrealistas será el Psicoanálisis de S. Freud, sobre todo lo que refiere a los sueños. Esto genera nuevos temas a tratar, el significado de los sueños, su interpretación o la diferencia entre sueño y realidad. El interés por los sueños y su validez como una realidad igual de veraz que el estado de consciencia del día, será recurrente. El último recurso que utilizarán será el inconsciente. No será solo un tema a tratar mediante las teorías psicológicas, sino que también servirá como herramienta para muchas de sus producciones artísticas. En otras palabras, es un interés por alejarse de la vida adulta, la que se reconocen como real, la cual encorseta y priva de las libertades imaginativas características de la niñez. Recurriendo a cualquier método para recuperar ese estado, ya sea a través de los sueños o mediante el subconsciente.

"Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica. El sueño igual que la noche se considera irrelevante." (A. Bretón, Primer Manifiesto del Surrealismo, 1924)

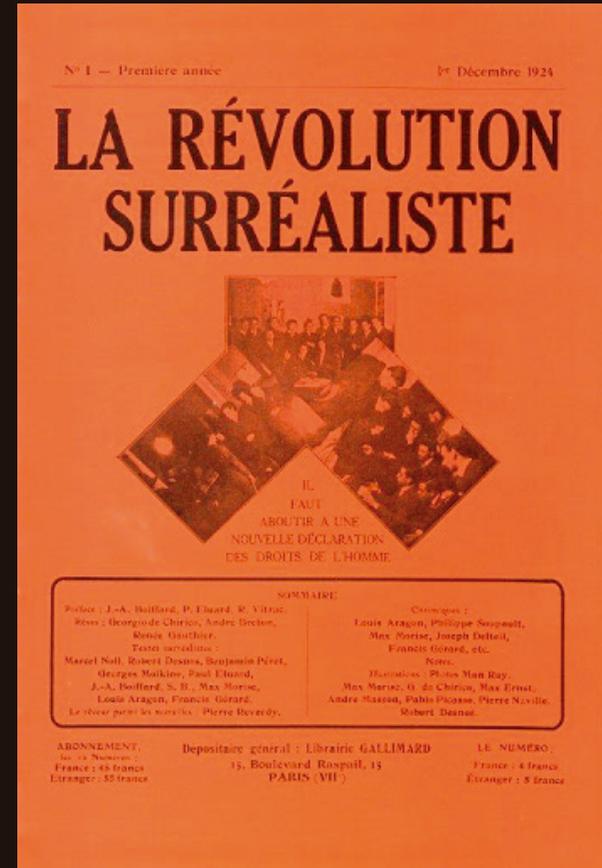


Fig-44. Portada del nº 1 de La Révolution surréaliste, 1 de diciembre de 1924

SURREALISMO

CÓMO SE EXPRESA

Los surrealistas utilizan otra manera para expresarse. Tienen el mismo sentimiento de confrontación hacia lo tradicional, que ya hemos mencionado, pero a diferencia de los otros movimientos, los surrealistas evolucionan hacia distintas teorías científicas y psicológicas para fundamentar sus principios. Si los dadaístas y los futuristas son una reacción a la sociedad tradicional y la utilizan para que sus argumentos se armen y se validen, los surrealistas, en cambio, solo la utilizan como un primer estado de disconformidad, que evoluciona en la investigación científica y en la utilización de esta como materia prima para sus obras. Todo esto se ve reflejado en la manera en la que se expresan y en la terminología que utilizan. Discursos que entremezclan esa disconformidad social con teorías psicológicas.

Los surrealistas también utilizan los periódicos y las revistas para divulgar sus principios surrealistas. Solo en las revistas se aprecian algunas ilustraciones producidas por ellos, en concreto, por la parte de **Yvan Goll**. En general su obra escrita es mucho más contenida, no abusa de la exaltación futurista ni del enredo dadaísta. Su obra es clara, solo hay que manejar los términos científicos que a veces introducen, pero por lo general, es una lectura reflexiva sobre el mundo onírico.

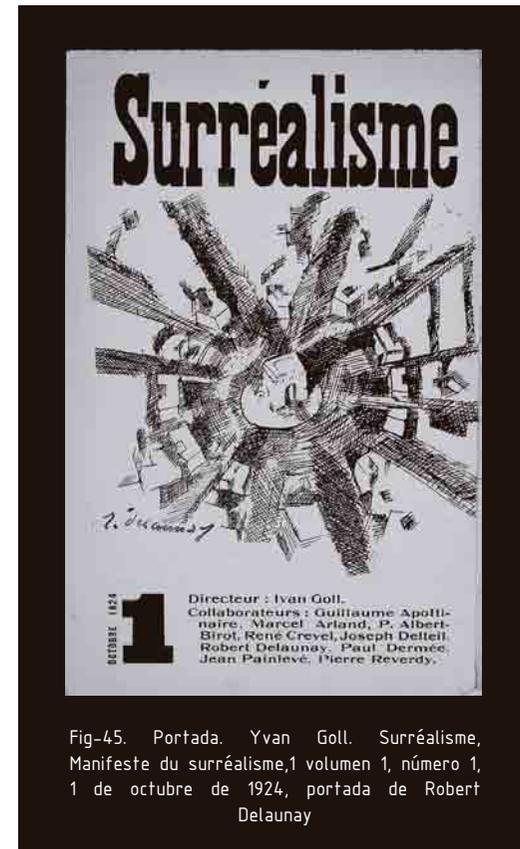


Fig-45. Portada. Yvan Goll. Surréalisme, Manifeste du surréalisme, 1 volumen 1, número 1, 1 de octubre de 1924, portada de Robert Delaunay

SURREALISMO

CÓMO EVOLUCIONA

André Bretón es el autor del primer manifiesto surrealista que, en principio, era tan solo el prefacio de otro de sus libros, "*Poision soluble*". Pero pronto tomaría entidad propia y se convertiría en el primer manifiesto surrealista. Cinco años más tarde junto a Paul Éluard escribiría el segundo manifiesto surrealista. Después de 1960, se recopiló los diferentes escritos y manifiestos para crear un libro bajo el título; *Manifiestos Surrealistas*. No obstante, hubo un primer manifiesto publicado en la revista "*Surrealism*" por Yvan Goll. Aunque el de Bretón fue el más popular, esta publicación marcó el principio de una división entre ambos autores y el movimiento en sí. Salvador Dalí también acabaría por distanciarse del grupo de Bretón, esto se debe al giro político en el segundo manifiesto, donde se alinean con las doctrinas comunistas. **Salvador Dalí** escribiría sus propias reflexiones, incluso su propio método paranoico crítico, casi a modo de manifiesto individual.

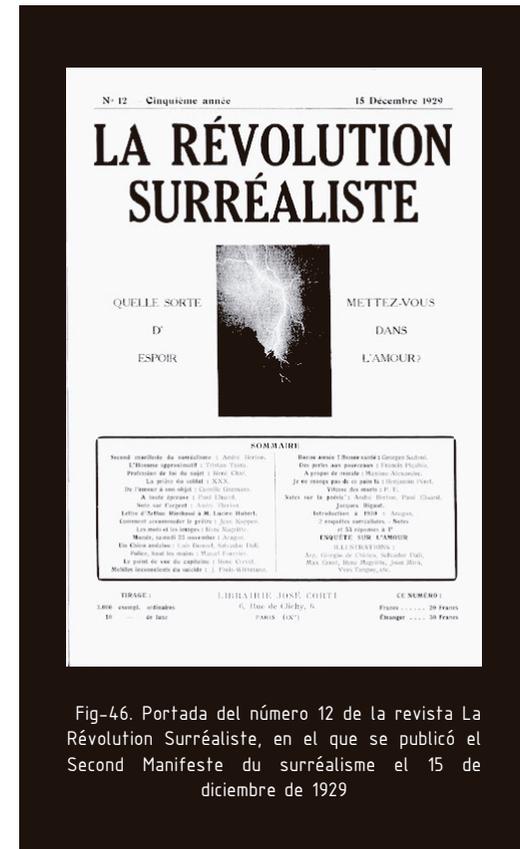


Fig-46. Portada del número 12 de la revista La Révolution Surréaliste, en el que se publicó el Second Manifeste du surréalisme el 15 de diciembre de 1929



SUPREMATISMO

DE QUÉ MEDIOS SE VALE

Los suprematistas se oponen al arte figurativo. Es otra manera de romper con todo el arte tradicional. La invención de la fotografía puso en cuestión el arte como herramienta de representación. El arte ya no tenía por qué seguir representando la realidad figurativa. Los suprematistas utilizarán la abstracción geométrica. La cual recibe influencias del cubismo y del futurismo. Buscaban la pureza formal y desacreditaban la arquitectura objetual. Formas puras y absolutas, formas superiores. Una vez más se oponen a la sociedad productivista e industrializada. Su cura para esta sociedad es el infinito, *la inobjetividad*. La manera objetiva de pensar no funciona y hay que aplicarla *inobjetividad*. Esto conlleva a la plena libertad y al final de las limitaciones. En lo político, como ya hemos mencionado, se enmarcan en un momento en el que Rusia sufría un cambio radical. La revolución rusa y la creación del estado comunista. Esa misma radicalidad la implementara **K. Malevich** (máximo exponente del grupo) para desafiar todas las teorías tradicionales del arte, y en concreto a lo objetual.

"La inobjetividad, un principio que está libre de todas las limitaciones y leyes objetivas en el futuro, o en dios para hacerse cualquier tipo de esperanzas objetivas" (K. Malevich, Inobjetividad y Suprematismo)



Fig-47. Kasimir Malévich. Desde el cubismo y el futurismo al suprematismo. MANIFIESTO. Nuevo realismo pictórico. Tercera edición. Moscú, 1916

SUPREMATISMO

CÓMO SE EXPRESA

"La inobjetividad no conoce dimensiones" (K. Malevich, Inobjetividad y Suprematismo)

Al igual que los surrealistas, los suprematistas se expresan con menos exaltación que los dadaístas o futuristas. Tampoco se nutren de la sociedad de la misma manera que lo hacen los dos manifiestos anteriores. Los suprematistas encuentran una temática en la actualidad, y se centran en ella para expresar sus preocupaciones. Si bien es verdad que desprecian *la objetualidad*, no la enfocarán tanto en el ámbito social, si no en el teórico. Un mundo sin el carácter objetual, el mundo de *la inobjetividad*. Malevich acuña este término y lo emplea para expresar la belleza de la abstracción frente al significado de lo objetivo. Bajo la pureza de sus formas geométricas deslumbra el infinito cósmico, pero sin dimensiones. Lo más chocante es que el nihilista Malevich bajo la primera sociedad y estado comunista hablase casi de manera religiosa de su arte. Esto genera en parte, la misma reacción de indefinición que los dadaístas provocaron, ya que *la inobjetividad* es libertad, es el infinito incontenido y es indeterminado. Sin referencias figurativas para entender sus dimensiones o complejidad, es un arte casi espiritual. También contiene un aire surrealista cuando se refiere a *lo inobjetivo* como una herramienta para ver una nueva realidad. Una realidad oculta pero presente.

"En el extenso espacio de la solemnidad cósmica instale el mundo blanco de la inobjetividad suprematista como manifestación de la nada liberada" (K. Malevich, Inobjetividad y Suprematismo)



Fig-48. Kasimir Malévich. Cuadrado negro, 1915.
Galería Tretyakov. Moscú

SUPREMATISMO

CÓMO EVOLUCIONA

Las primeras obras que se pueden relacionar con el suprematismo son los bocetos para el fondo y el vestuario de una ópera futurista realizada en San Petersburgo. Es a través del cubismo y el futurismo de donde nace el suprematismo. El suprematismo no duró más de dos décadas, pero dejó un enorme legado, sobre todo, en el campo de la abstracción artística. Los autores del manifiesto suprematista son K. Malevich y el poeta **Vladimir Maiakovski**. Malevich al final tuvo problemas con el estado comunista, el cual opinaba que su arte era demasiado complejo para que el pueblo lo entendiese. El arte debía servir al pueblo, el pueblo debía entenderlo y aprenderlo.

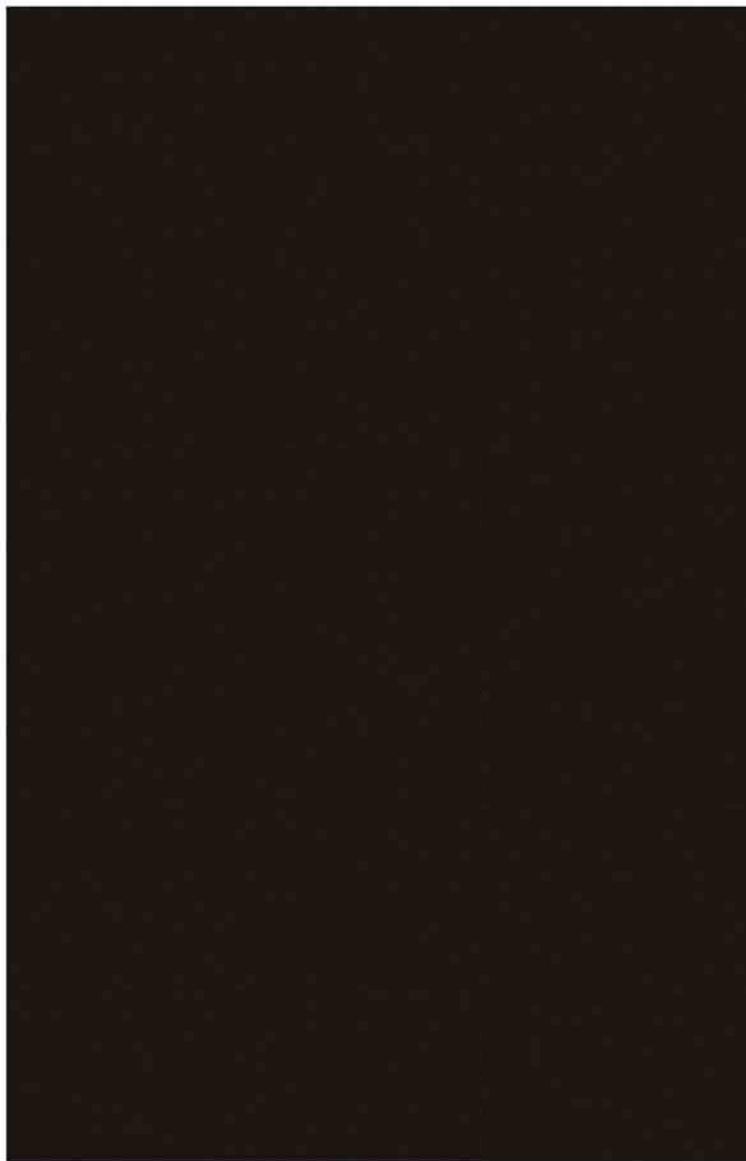


Fig-49. Kasimir Malévich. Veintiuna de las treinta y nueve obras de Malévich en la exposición Última exposición futurista: 0.10. El Cuadrado negro ocupa el ángulo superior, lugar tradicional del icono en la casa de un creyente ruso. 1915

MANIFIESTOS

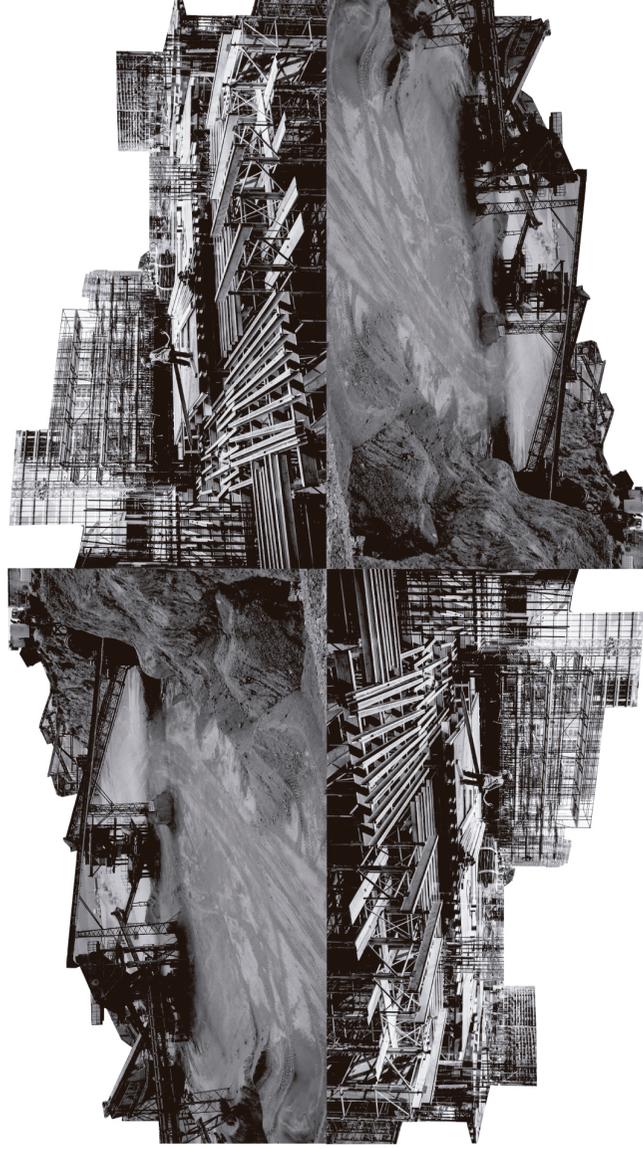
Muchos de estos manifiestos se valieron de la imprenta como herramienta fundamental de expresión. Hay que tener en cuenta que, en esta parte de la investigación, hemos intentado aislar de manera selectiva la documentación que hemos considerado que hacía alusión directa al manifiesto. Por lo que no hay que olvidar toda la obra pictórica, escultórica, performativa, literal y poética que configura el discurso completo y es, a su vez, un manifiesto en sí mismo. Teniendo esto en cuenta y excluyéndolo, hemos observado como sus manifiestos cumplían con formatos muy similares. Los movimientos que contaban con revistas propias o solían publicar en otras, si incluían documentación gráfica que complementaban sus manifiestos.

Pero cuando utilizaban los periódicos como elemento divulgativo, se encuadraban bajo unas reglas preestablecidas del propio periódico, sin la libertad que les proporcionaban posters o revistas. En cuanto a los recursos literarios, los más innovadores fueron los dadaístas. Los futuristas utilizaban la exaltación y una forma casi propagandística de enunciar y explicar sus ideales. Los surrealistas y los suprematistas entran más en la cuestión de su propio arte, de una manera mucho más conservadora. Los dadaístas incluyeron sus manifiestos en sus obras teatrales y en sus revistas, dotándoles de más formatos de difusión. Las revistas Surrealistas de Yvan Goll también emplean ilustraciones que acompañaban los manifiestos. En resumen, la mayoría de estos manifiestos son mucho más contenidos que sus formatos poéticos o literarios y se basan casi en su totalidad en la obra escrita, siendo la gráfica aportaciones puntuales, como portadas o posters.



CONCLUSIÓN

LAS DETESTAMOS

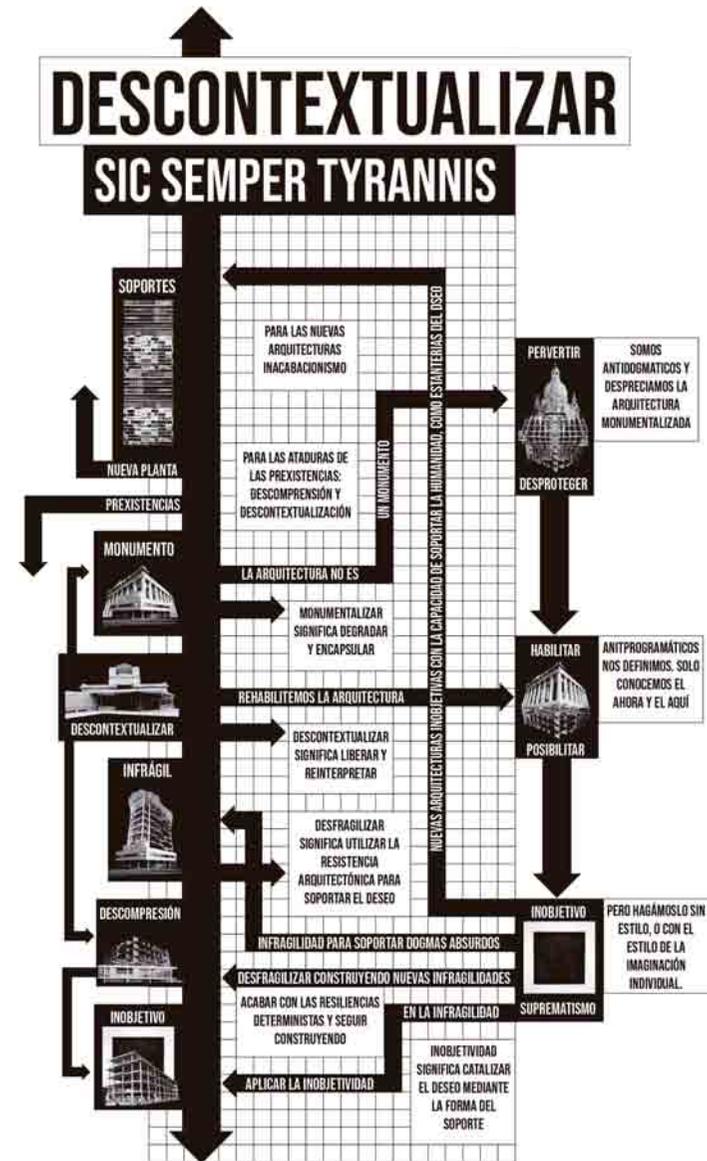


CONCLUSIÓN

¿Conclusiones? Como inacabacionista no creemos en ellas, solo dictan sentencia, concluir es matar o deslegitimar. La belleza impera en *lo inacabado*, en lo que se proclama ilegítimo sin miedo a la reinterpretación y su futura desacreditación. Sabemos que escribir sobre ellos nos enmarca, nos ancla y contextualiza convirtiéndonos en el nuevo tirano. La hipótesis de esta investigación es el poder de la reinterpretación, la posibilidad de habilitar y habilitar para posibilitar.

Lo inacabado debe nutrirse de las futuras reinterpretaciones.

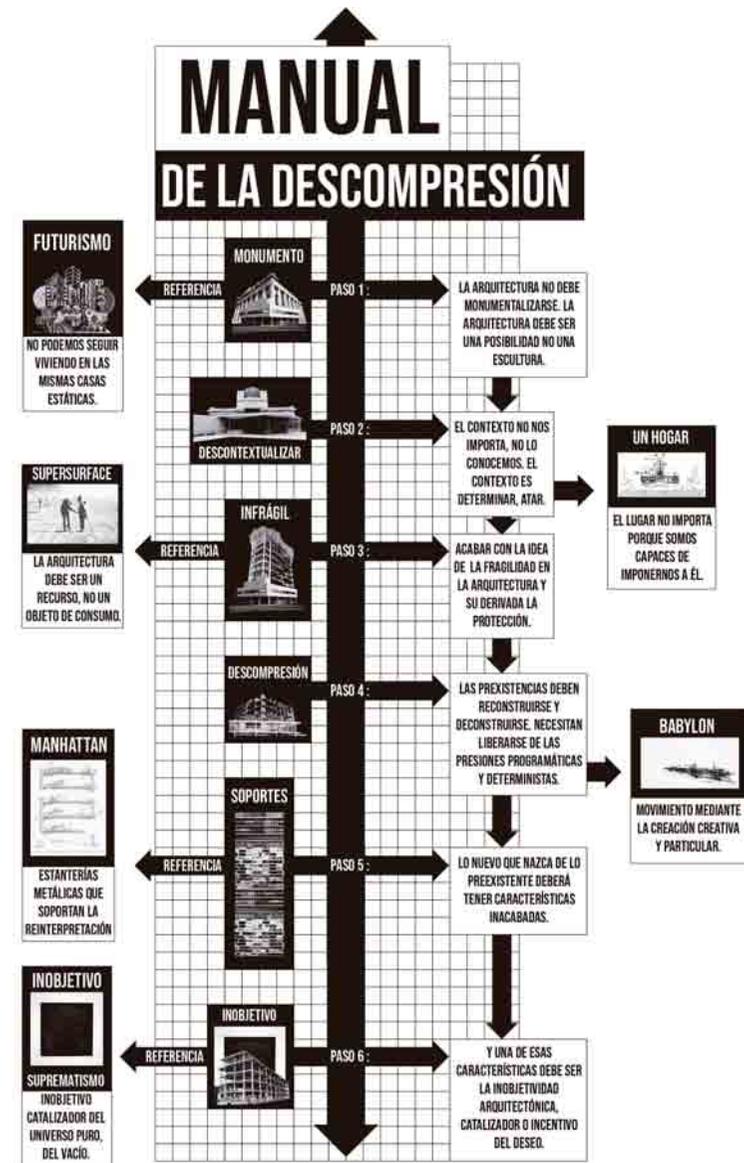
La tremenda contemporaneidad de la *sociedad líquida* de Bauman es abrumadora. Los que vivimos en la parte opulenta del globo disponemos de las capacidades del cambio instantáneo. Nos consideramos libres e individuales y, sobre todo, especiales. El mercado nos posibilita la reinvención continua de nuestra individualidad, no dependemos de sociedades, ni de la cultura, ajenas a nosotros y a nuestra realidad. Solo entendemos el aquí y el ahora.



CONCLUSIÓN

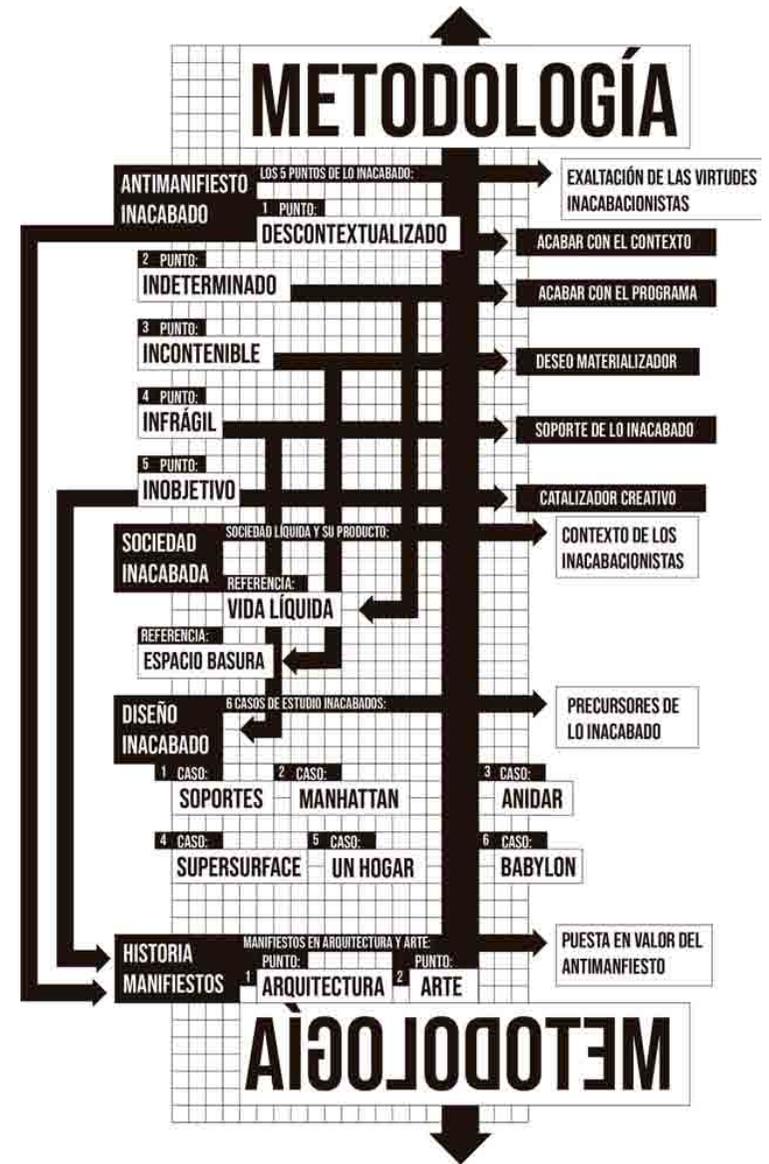
Cambiamos de manera dinámica, nos gusta el movimiento y la velocidad, pero nuestros deseos se hinchan en arquitecturas estáticas y deterministas. Nuestras individualidades, diversidades y deseos demuestran un desfase frente a la tradicional arquitectura. Koolhaas nos enseña cómo una retícula, un teorema o el carboncillo de un delineante son capaces de albergar la indefinición, la reinención y la capacidad de inacabar el proyecto. Natalini, mediante la combinación de una superficie y una tecnología futurística, nos adentra en la indeterminación del programa, en la infinitud de su retícula sin acabar. O cómo de nuevo la tecnología de Banham en forma de *paquete unitario* nos libera de los contextos y nos conduce a la exploración de un nuevo mundo. La *bruma* de Fujimoto nos recuerda al *vació ferresiano* de Koolhaas y su cueva a la retícula de Superstudio, donde el individuo redescubre su naturaleza más primitiva, transportándonos de nuevo al edén, donde la necesidad se encuentra desterrada. El deseo individual, produce el movimiento en *New Babylon*, una vez más alejados del utilitarismo o de las necesidades convencionales del capitalismo.

El diseño de soportes de programas indefinidos donde los deseos individuales se materializan, existe, pero no está definido. Definirlo sería un acto de auto destrucción. Por ello nos amparamos en lo inacabado y en su carácter de inviolabilidad. Echando la vista atrás quizás nuestro mayor referente sea Fujimoto, su brevedad y ambigüedad incapacitan al lector para generar una imagen de lo que él denomina bruma arquitectónica. El resto de autores manchan sus indefiniciones con imágenes directas. Como diría Fujimoto, son torpes.



METODOLOGÍA

Este trabajo está compuesto por un anti manifiesto y por una investigación, que a su vez se divide en tres capítulos. La obra completa es un tríptico, narrando así tres historias simultaneas. La puesta en crisis de lo inacabado sobre un formato acabado, la justificación e investigación de un pálpito inacabacionistas implícito en la historia del arte y la arquitectura, y, por último, la libertad que desprende la obra gráfica, capaz de catalizar el sentimiento inacabado con mayor cercanía que los anteriores. Estas narraciones simultaneas deberían desembocar en: lo que no es, lo que siempre ha sido y lo que será.



GLOSARIO AUXILIAR

Hemos incorporado un glosario auxiliar. Hemos considerado que era necesario para re describir una serie de términos que se utilizan en esta investigación de una manera diferente a la convencional. Pero no todos los términos, ya que muchos se explicarán a lo largo de la investigación y sería redundante volver a hacerlo.

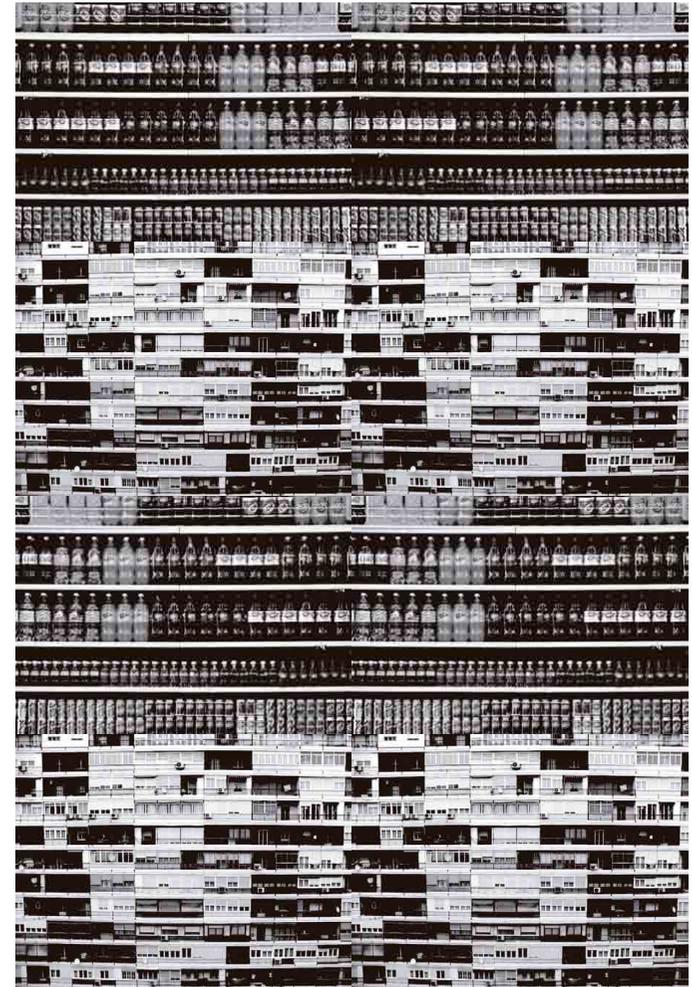
Materializar: Es el acto de producir de manera física o intangible, los deseos individuales. Pero para ello es necesario el espacio mental o material para albergarlos.

Contexto: El contexto se describe en esta investigación más como una atadura que como una respuesta al entorno. Esta investigación y movimiento consideran necesario tener en cuenta el entorno para responder a él en cada momento, pero en contra de sostener el contexto que ancle arquitecturas a situaciones o entornos que ya poco tienen que ver con la realidad del presente.

Descompresión: Rebajar las presiones programáticas y dogmáticas impuestas a las arquitecturas-contenedor. La descompresión se realiza de manera material. Acabando con las particiones y fomentando la libertad de crecimiento.

Frágil: La fragilidad no es un tema material. Tiene relación con la idea de protección que acompaña a dicho término. Fragilizar significa proteger, anclar y evitar que sea una arquitectura continua para acabar convirtiéndose en una arquitectura estática o peor aún, en una escultura.

Inobjetivo: Es un término suprematista acuñado por Malevich. Pero en este caso se implementará a la arquitectura, como ese vacío negro donde el espectador se hunde en su realidad individual.



MOTIVACIÓN

MOTIVACIÓN

El asombro por la capacidad expresiva de las arquitecturas en estados intermedios o inacabados, donde el observador refleja sus propios deseos.

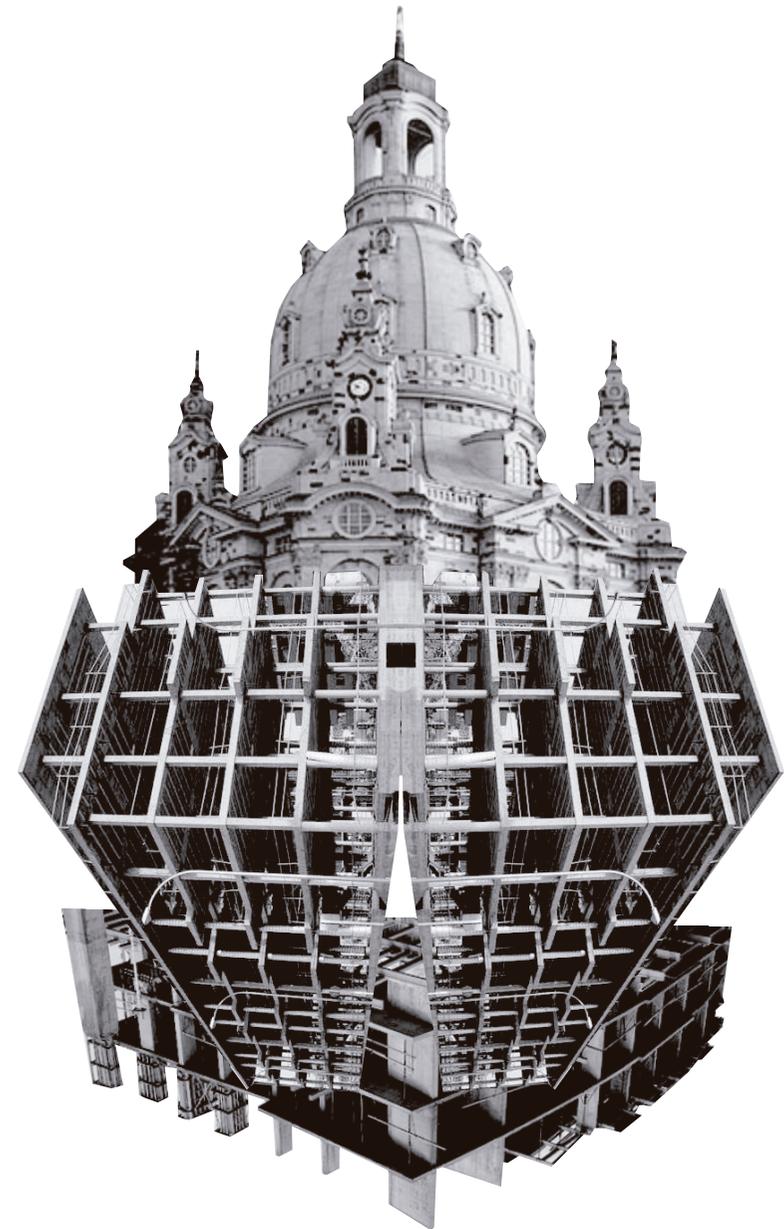
AGRADECIMIENTOS

A mi familia y amigos a los que quiero y deseo lo mejor. Agradecer también la constancia y dedicación de todos mis tutores, a los que les debo este trabajo y mi profundo respeto, gracias.

“Yo creo que lo inacabado es una forma de desprogramar la arquitectura. Lo inacabado es en el tiempo lo que lo indeterminado en el espacio.”- Fernando Espuelas Cid



Captura de pantalla, cortesía de Nestor Montenegro Mateos.



BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

-BALL, HUGO. *La huida del tiempo (un diario): con el primer manifiesto dadaísta*. Bravo de la Varga, Roberto (trad). Barcelona: El Acantilado, 2005. 376 p. ISBN: 978-84-961-3699-1

-BAUMAN, ZYGMUNT. *Vida líquida*. Santos Mosquera, Albino (trad). Barcelona: Austral, 2013. 208 p. ISBN: 978-84-08-04095-8

-BARBA GONZALEZ, JOSÉ JUAN. *Inventiones: Nueva York vs Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Piranesi*. España: Universidad de Alcalá de Henares, 2015. 368 p. ISBN: 978-84-161-3344-4

-CLÉMENT, GILLES. *Manifiesto del tercer paisaje*. Landrove Bossut, Susan / Pla, Maurici (trad). Barcelona: Gustavo Gili, 2018. 84 p. ISBN: 978-84-252-3126-1

-CONSTANT. *New Babylon*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009. 64 p. ISBN: 978-84-252-2281-8

-DIDERO, MARIA CRISTINA. *SuperDesign: Italian Radical Design 1965-75*. Reino Unido: The Monacelli Press, 2017. 256 p. ISBN: 978-1580934954

-FRAMPTON, KENNETH. *Historia crítica de la arquitectura moderna (Nueva edición revisada y ampliada, 4ª ed)*. Sainz Avia, Jorge (trad). Barcelona: Gustavo Gili, 2008. 448 p. ISBN: 978-84-252-2274-0

-GONZALEZ GARCÍA, GONZALO / CALVO SERRALER, FRANCISCO / MATCHÁN FIZ, SIMÓN. *Escritos de arte de Vanguardia, 1900 - 1945*. Madrid: Ediciones Akal s.a, 2003. 543 p. ISBN: 978-84-7090-357-1

LIBROS:

-HOLL, STEVEN. *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2018. 72 p. ISBN: 978-84-252-3176-6

-JENCKS, CHARLES / BAIRD, GEORGE. *Meaning in Architecture*. Madrid: Hermann Blume ediciones, 1970. 288p. ISBN: 978-08-076-0536-3

-KOOOLHAAS, REM. *Acerca de la ciudad*. Sainz Avia, Jorge (trad). Barcelona: Gustavo Gili, 2014. 112 p. ISBN: 978-84-252-2753-0

-KOOOLHAAS, REM. *Delirio de Nueva York*. Sainz Avia, Jorge (trad). Barcelona: Gustavo Gili, 2010. 320 p. ISBN: 978-84-252-1966-5

-KOOOLHAAS, REM. *Espacio basura*. Sainz Avia, Jorge (trad). Barcelona: Gustavo Gili, 2007. 62 p. ISBN: 978-84-252-2191-0

-KOOOLHAAS, REM. *La ciudad genérica*. Sainz Avia, Jorge (trad). Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 62 p. ISBN: 978-84-252-2052-4

-LANG, PETER / MENKING, WILLIAM. *Superstudio: Life without objects*. Reino Unido: Skira, 2003. 248 p. ISBN: 978-88-849-1569-6

-LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. España: Ediciones Apostrophe SL, 2013. 243 p. ISBN: 978-84-455-0277-8

-KARL, MARX / ENGELS FRIEDRICH. *El Manifiesto comunista*. Muñoz, Jacobo (trad). Madrid: Nordica, 2012, 132 p. ISBN: 978-84-155-6416-4

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

-NOAH HARARI, YUVAL. *Sapiens (de animales a dioses)*. Ros I Aragonès, Joandomènec (trad). España: Debate, 2015. 496 p. ISBN: 978-84-999-2622-3

-PIZZA DE NANNO, ANTONIO. *Las ciudades del futurismo italiano*. España: Univ de Barcelona, 2014. 220 p. ISBN: 978-84-475-3867-6

-VENTURI, ROBERT. *Complejidad y contradicción en arquitectura (3ª Edición)*. Aguirregoitia, Anton (trad). Barcelona: Gustavo Gili, 1992. 240 p. ISBN: 978-84-252-1602-2

-WAGENSBERG, JORGE. *La rebelión de las formas: o cómo preservar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona: Tusquets Editores, 2004. 320 p. ISBN: 978-84-831-0975-51

ARTÍCULOS:

-CHAVEZ VARGAS, DIEGO (2012). *La Representacion de lo político*. Costa Rica, 19 de junio de 2012.

-FUJIMOTO, SOU. (2005). *Primitive house*. Págs. 130-143. ISSN: 0719-8884

-LACASTA, MIQUEL (2003). *La Antiutopia*. Skira Turin, Milán, 2003.

-LE CORBUSIER (2013). *5 puntos con los que Le Corbusier contribuyó a la Arquitectura Moderna*. Arq. Para todos los públicos, piaestudi. 12 de diciembre, 2013

ARTÍCULOS:

-MANCERO, JUAN AGUSTÍN. *Arquitectura Futurista (Manifiestos y textos)*. Sant Elia, II nº3, febrero 1934. Págs:1-30

-MARINETTI, FILIPPO TOMMASO (1909). *Manifiesto Futurista*. Le Figaro. 20 de febrero, 1909. 3ª serie, Nº: 51

-REYNER, BANHAM. (1964). *A home is not a house*. Summa, octubre 1968, págs.76-82. Texto original: A home is not a house, Art in America, abril 1965.

-ZARA, TRISTÁN (1918). *Manifiesto DADA*. 7 Manifiestos DADA. Revista DADA Nº3. Zurich, 1918. Págs: 1-12

ARTICULOS WEB:

-ADURIZ, SOFÍA. *Tipografía como herramienta para cambiar la sociedad según el futurismo*. [en línea] 2018. Cátedra Cosgaya. Sitio Web: <http://www.catedracosgaya.com.ar/tipoblog/2018/tag/-futurismo/>

-CALETE BARBON, JORGE N. *Análisis del Manifiesto Surrealista*. [en línea] jueves, 2 de octubre de 2014. LA LOCA DE LA CASA. Sitio Web: <https://nelson-lalocadelacasa.blogspot.com/2014/10/analisis-del-manifiesto-surrealista.html>

-COSTAS, CAROLINA. *Suprematismo*. [en línea] 25 de julio de 2008. Historial de Diseño. Sitio Web: <https://historialdedisenio.wordpress.com/2008/07/25/suprematismo/>

BIBLIOGRAFÍA

ARTICULOS WEB:

-DOMÍNGUEZ MÉNDEZ, RUBÉN. *El movimiento futurista y su propuesta para la sociedad moderna*. [en línea] 2013. La Razón Histórica, nº21, 2013 [104-113], ISSN 1989-2659. © IPS. Sitio Web: <https://www.revistalarazonhistorica.com/21-10-1/>

-GONZÁLEZ, JORGE. *El Suprematismo, Kazimir Malevich y el Arte Contemporáneo*. [en línea] 4 de agosto de 2019. Sitio Web: <https://www.ttamayo.com/2019/08/el-suprematismo-kazimir-malevich-y-el-arte-contemporaneo/#:~:text=Influencias%20en%20el%20surgimiento%20del%20Suprematismo&text=De%20hecho%2C%20tanto%20el%20futurismo,aparici%C3%B3n%20del%20suprematismo%20en%20Rusia.&text=El%20Suprematismo%20es%20un%20movimiento,pura%20en%20las%20artes%20pict%C3%B3ricas.->

-HIPERMEDULA. *Marinetti: El manifiesto futurista - Textos, documental y videos*. [en línea] 14 de enero de 2020. Sitio Web: <http://hipermedula.org/navegaciones/marinetti-el-manifiesto-futurista-textos-documental-y-videos/>

-JOSÉ RAMÓN. *Primer manifiesto futurista*. [en línea] 3 de junio de 2011. Carlo Carrà *Guerrapittura 1915*. Sitio Web: <http://www.nosotros-art.com/revista/articulos/primer-manifiesto-futurista>

-LÉVANO, JESÚS. *Manifiesto dadaísta (1918): un mensaje de Tristan Tzara*. [en línea] Sitio Web: <https://poetasdelindelmundo.com/a/narrativa/manifiesto-dadaista/>

ARTICULOS WEB:

-PARESSI, BRUNO. *Malevitch, 2013: centenario de la concepción del Cuadrado negro. Suprematismo y anarquía en negro y blanco*. [en línea] 21 de noviembre de 2013. Sitio Web: <https://www.artterritory.net/malevich>

-TZARA, TRISTÁN. *Manifiesto DADA*. [pdf] Sitio Web: http://www.laong.org/wp-content/uploads/2015/09/7manifiestos-dada_textospiratas_02.pdf

VIDEO:

-RADICAL ARCHITECTURE. *Superstudio - Supersurface: An alternative model for life on the Earth*. 10 de marzo de 2017. Sitio Web: <https://www.youtube.com/watch?v=1KkTewCUKT8>

PROCEDENCIA DE IMÁGENES

-Fig-01. Diagrama. John Habraken, Holanda, 1974. Enlace: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevis-ta/13.052/4542?page=4>

-Fig-02. Detalle. Herman Hertzberger. De Drie Hoven, Amsterdam, 1974. Enlace: <https://www.ahh.nl/index.php/nl/projecten2/14-woning-bouw/133-de-drie-hoven-gebouwencomplex-voor-bejaarden-amsterdam>

-Fig-03. Herman Hertzberger. De Drie Hoven, Amsterdam, 1974. Enlace: <https://www.ahh.nl/index.php/nl/projecten2/14-woning-bouw/133-de-drie-hoven-gebouwencomplex-voor-bejaarden-amsterdam>

-Fig-04. Caricatura de la revista Life. J. Walker, Manhattan, 1909. Enlace: <http://mpzga.free.fr/habevol/evolutif2013.html>

-Fig-05. Proyecto teórico. James Wines. Highrise of homes, Estados Unidos, 1981. Enlace: <http://hiddenarchitecture.net/highrise-of-homes/>

-Fig-06. Reticula. Rem Koolhaas. Delirio de Nueva York, 1978. Enlace: https://monoskop.org/images/8/81/Koolhaas_Rem_Delirious_-_New_York_A_Retroactive_Manifesto_for_Manhattan.pdf

-Fig-07. Hugh Ferriss, La metrópolis del mañana, Manhattan, 1929. Enlace: <https://architectureatlas.wordpress.com/2017/01/08/-the-art-of-hugh-ferriss/>

LAS IMÁGENES SIN CITACIÓN PERTENECEN AL AUTOR Y AL MOVIMIENTO.

-Fig-08. Hugh Ferriss, La metrópolis del mañana, Manhattan, 1929. Enlace: <https://kateopolis.tumblr.com/post/20151353773/hugh-ferriss-the-metropolis-of-tomorrow-1929>

-Fig-09. Casa del Futuro primitivo. Sou Fujimoto, Futuro primitivo, 2005. Enlace: https://www.academia.edu/18231304/Sou_Fujimoto_Futuro_Primitivo_Primitive_future?auto=download

-Fig-10. Casa del Futuro primitivo. Sou Fujimoto, Futuro primitivo, 2005. Enlace: https://www.academia.edu/18231304/Sou_Fujimoto_Futuro_Primitivo_Primitive_future?auto=download

-Fig-11. Superstuido. Supersurface, The Happy Island, 1971. Enlace: <https://www.moma.org/collection/works/869>

-Fig-12. Superstuido. Supersurface, 1971. Enlace: <https://the5ftview.wordpress.com/2016/11/21/super-studio/>

-Fig-13. Superstuido. Supersurface, The Happy Island, 1971. Enlace: <https://www.moma.org/collection/works/869>

-Fig-14. Reyner Banham. Un hogar no es una casa, 1964. Ilustraciones de Dallegret. Enlace: <https://bibliodarq.files.wordpress.com/2015/06/-banham-r-un-hogar-no-es-una-casa.pdf>

PROCEDENCIA DE IMÁGENES

-Fig-15. Reyner Banham. Un hogar no es una casa, 1964. Ilustraciones de Dallegret. Enlace: <https://bibliodmq.files.wordpress.com/2015/06/banham-r-un-hogar-no-es-una-casa.pdf>

-Fig-16. Reyner Banham. Un hogar no es una casa, 1964. Ilustraciones de Dallegret. Enlace: <https://bibliodmq.files.wordpress.com/2015/06/banham-r-un-hogar-no-es-una-casa.pdf>

-Fig-17. Constant Nieuwenhuys. New Babylon., Holanda, 1974. Enlace: <https://www.bmiaa.com/events/exhibition-constant-new-babylon/>

-Fig-18. Constant Nieuwenhuys. New Babylon., Holanda, 1974. Enlace: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-17540/constant-y-la-internacional-situacionista>

-Fig-19. Portada. Le Corbusier. Vers une architecture. Paris, 1923. Enlace: <https://www.tccuadernos.com/blog/le-corbusier-viaje-a-rio-de-janeiro/>

-Fig-20. Capítulo 3. Le Corbusier. Vers une architecture. Paris, 1923. Enlace: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/792847/la-que-rra-fria-en-arquitectura-racionalismo-versus-organicismo/57a7704be58ece752000008b-la-guerra-fria-en-arquitectura-racionalismo-versus-organicismo-foto>

-Fig-21. Portada. Paul Dermée, Michel Seuphor, Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), Amédée Ozenfant. L'Esprit Nouveau, No. 1, Paris, octubre de 1920. Enlace: https://es.wikipedia.org/wiki/L%27Esprit_Nouveau#/media/Archivo:Cover_esprit_nummer_1.jpg

LAS IMÁGENES SIN CITACIÓN PERTENECEN AL AUTOR Y AL MOVIMIENTO.

-Fig-22. Paquebote. Le Corbusier. Vers une architecture. Paris, 1923. Enlace: <http://otrootroblog.blogspot.com/2013/10/objetos-que-no-ven.html>

-Fig-23. Retrato. Le Corbusier. Atenas. Enlace: <https://ineffablespaceblog.wordpress.com/2012/08/21/on-ineffable-space/>

-Fig-24. Arquitectura o revolución. Le Corbusier. Vers une architecture. Paris, 1923. Enlace: <https://www.arquine.com/arquitectura-o-revolucion/>

-Fig-25. La segunda demolición. Minoru Yamasaki. Pruitt-Igoe, Estados Unidos, Abril de 1972. Enlace: <https://urbancidades.wordpress.com/2014/03/29/pruit-igoe-el-fracaso-politico-de-la-arquitectura-social-st-louis-missouri-1941-1974/>

-Fig-26. Portada. Robert Venturi. Complejidad y contradicción en la arquitectura, Estados Unidos, 1966. Enlace: <https://www.metaculus.es/en/news/50th-anniversary-robert-venturis-complexity-and-contradiction-architecture>

-Fig-27. Página 52. Robert Venturi. Complejidad y contradicción en la arquitectura, Estados Unidos, 1966. Enlace: <https://h3aboy.files.wordpress.com/2018/05/venturi-robert-complejidad-y-contradiccion-en-la-arquitectura1.pdf>

PROCEDENCIA DE IMÁGENES

-Fig-28. Importancia de las imágenes. Robert Venturi. Complejidad y contradicción en la arquitectura, Estados Unidos, 1966. Enlace: <https://h3aboy.files.wordpress.com/2018/05/venturi-robert-complejidad-y-contradiccion-en-la-arquitectura1.pdf>

-Fig-29. Retrato en el estudio. Robert Venturi. Estados Unidos, principio de los años 60. Enlace: <https://penntoday.upenn.edu/news/penn-exhibit-gives-glimpse-into-influential-book-on-architecture>

-Fig-30. Comparación. Robert Venturi. Complejidad y contradicción en la arquitectura, Estados Unidos, 1966. Enlace: <https://h3aboy.files.wordpress.com/2018/05/venturi-robert-complejidad-y-contradiccion-en-la-arquitectura1.pdf>

-Fig-31. Materializado. Robert Venturi. Casa Vanna Venturi, Estados Unidos, 1959-1964. Enlace: <https://nomada.uy/guide/view/attractions/2407>

-Fig-32. Portada. Rem Koolhaas. Delirio de Nueva York, 1978. Enlace: <https://www.architectura.nl/delirious-new-york-a-retroactive-manifesto-for-manhattan-academy-editions-hardcover-dustjacket.html>

-Fig-33. Tecnología de lo fantástico. Rem Koolhaas. Delirio de Nueva York, 1978. Enlace: <https://libro.overdrivepdf.com/8425219663>

-Fig-34. Manhattan. Rem Koolhaas. Delirio de Nueva York, 1978. Enlace: <https://libro.overdrivepdf.com/8425219663>

LAS IMÁGENES SIN CITACIÓN PERTENECEN AL AUTOR Y AL MOVIMIENTO.

-Fig-35. Fotograma de la película. Rem Koolhaas. 1, 2, 3 Rhapsody, Holanda, 1965. Enlace: <https://amorfo.com.mx/nodo/un-joven-rem-koolhaas/>

-Fig-36. Prosa. Rem Koolhaas. Delirio de Nueva York, 1978. Enlace: <https://libro.overdrivepdf.com/8425219663>

-Fig-37. Color. Rem Koolhaas. Delirio de Nueva York, 1978. Enlace: <https://libro.overdrivepdf.com/8425219663>

-Fig-38. Portada del periódico Le Figaro ,20 de febrero de 1909. Enlace: https://aminoapps.com/c/historiadelarte/page/blog/manifiesto-futurista/Z6Q5_qdXsBugbkKLqNjkV3lrI2qLBoB3qvq

-Fig-39. Portada. F. Marinetti. Libro Zang Tumb Tumb, 1914. Enlace: <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/3201>

-Fig-40. F. Marinetti, Parole in libertà, 1915. Enlace: <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/3201>

-Fig-41. Cubierta del número 1 de la revista Der Dada, 1919. Enlace: <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/3201>

-Fig-42. Theo van Doesburg, cartel Dada matinee, 1923. Enlace: <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/3201>

-Fig-43. Tzara, Une Nuit d'Echecs Gras, página de la revista 391, 1920. Enlace: <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/3201>

-Fig-44. Portada del nº 1 de La Révolution surréaliste, 1 de diciembre de 1924. Enlace: <http://www.inmaterial.com/jjimenez/syses.htm>

PROCEDENCIA DE IMÁGENES

-Fig-45. Portada. Yvan Goll. Surréalisme, Manifeste du surréalisme,1 volumen 1, número 1, 1 de octubre de 1924, portada de Robert Delaunay. Enlace: https://es.wikipedia.org/wiki/Manifiesto_del_surrealismo

-Fig-46. Portada del número 12 de la revista La Révolution Surréaliste, en el que se publicó el Second Manifeste du surréalisme el 15 de diciembre de 1929. Enlace: https://es.wikipedia.org/wiki/Manifiesto_del_surrealismo

-Fig-47. Kasimir Malévich. Desde el cubismo y el futurismo al suprematismo. MANIFIESTO. Nuevo realismo pictórico. Tercera edición. Moscú, 1916. Enlace: <https://i.pinimg.com/originals/ff/22/c8/ff22c86dabd894d3efe5d818be76a5a6.jpg>

-Fig-48. Kasimir Malévich. Cuadrado negro, 1915. Galería Tretiakov. Moscú. Enlace: <https://artemmasanguinetti.com/2016/09/16/el-discreto-encanto-de-un-cuadrado-negro/>

-Fig-49. Kasimir Malévich. Veintiuna de las treinta y nueve obras de Malévich en la exposición Última exposición futurista: 0.10. El Cuadrado negro ocupa el ángulo superior, lugar tradicional del icono en la casa de un creyente ruso. 1915. Enlace: https://medium.com/@Cesar_Marquez/defectos-del-suprematismo-2d4bce6c44bd

