



EL ACONTECIMIENTO EN UN MUNDO
COMO YUXTAPOSICIÓN

Relaciones programáticas, situaciones
y reacciones

Amadeu Santacana



Amadeu Santacana (Barcelona, 1975) es arquitecto (2000) por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés, ETSAV-UPC, doctor en arquitectura (2013) por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, ETSAB-UPC, y profesor lector Serra Hunter en el Departamento de Proyectos arquitectónicos de la ETSAV-UPC.

Profesor visitante en la ETSAM-UPM (Madrid, 2011), y en la School of Architecture, Auburn University (Alabama, EE.UU., 2018-2019). Ha colaborado en las revistas *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* (COAC) y *Fisuras de cultura contemporánea* y ha sido editor de *Soriano & Palacios: Es pequeño, llueve dentro y hay hormigas* (Barcelona: Actar, 2000), *Cruzados: Nuevos territorios del diseño de vanguardia* (Barcelona: Actar, 2003) y *Créate, Eduardo Arroyo* (Barcelona: Actar, 2014). Comisario de la exposición «Cruzados: Nuevos territorios del diseño de vanguardia» en el CCCB, Barcelona, «Diagramas» dentro del ciclo «Cambio climático» del Ministerio de la Vivienda en Madrid, y del «Evento P» de la Fundación COAM en Madrid.

Cofundador junto con Umberto Viotto de la oficina *Nug arquitectos*, desde donde se ha obtenido treinta premios y distinciones nacionales e internacionales, entre las que destaca la mención honorífica del nuevo museo Guggenheim en Helsinki y cinco premios AJAC (Jóvenes arquitectos de Cataluña).

EL ACONTECIMIENTO EN UN MUNDO
COMO YUXTAPOSICIÓN
Relaciones programáticas,
situaciones y reacciones

Amadeu Santacana Juncosa

arquia/tesis 43 (ES)

EL ACONTECIMIENTO EN UN MUNDO
COMO YUXTAPOSICIÓN

Amadeu Santacana Juncosa

EDICIÓN

FQ. FUNDACIÓN ARQUIA

c/ Barquillo, 6, 1º Izq. 28004 Madrid

fundacion@arquia.es

fundacion.arquia.com/ediciones/publicaciones

DIRECTOR DE LA COLECCIÓN

José Antonio Sosa Díaz-Saavedra

COORDINACIÓN EDITORIAL

Yolanda Ortega Sanz, FQ

ASESORAMIENTO LINGÜÍSTICO

Virginia Fernández Nadal, correctora de textos

DISEÑO DE LA COLECCIÓN

Folch

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN

gráfica futura

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN

Artes Gráficas Palermo

© de esta edición, Fundación Arquia, 2020

© de los textos, su autor

© del material gráfico, sus autores

© Anish Kapoor, Frank Lloyd Wright, Jacques

Carelman, Jean Tinguely, Joan Fontcuberta,

Ludwig Mies Van Der Rohe, OMA AMO

(Rem Koolhaas), Raymond Auguste Queneau,

Renzo Piano, Walter Gropius, The Estate

of Marcel Duchamp, he Niki Charitable Art

Foundation, Fondation Le Corbusier, R. Hamilton.

All Rights Reserved, VEGAP, Barcelona, 2020

© Cubierta: Resso, ETSAV, UPC,

Versalles, Solar Decathlon Europa, 2014.

Fotografía: Andrés Flajszer

Impreso en España

ISBN 978-84-121748-0-9

DL M-18691-2020

IBIC AM (Arquitectura)

PATRONATO

FUNDACIÓN ARQUIA

PRESIDENTE

Javier Navarro Martínez

VICEPRESIDENTE 1º

Alberto Alonso Saezmiera

VICEPRESIDENTE 2º

José Antonio Martínez Llabrés

PATRONOS

Carlos Gómez Agustí

Fernando Díaz-Pinés Mateo

Montserrat Nogués Teixidor

María Villar San Pío

Naiara Montero Viar

Daniel Rincón de la Vega

Javier Ventura González

DIRECTORA

Sol Candela Alcover

La editorial y el patronato de la Fundación Arquia no se hacen responsables de las opiniones, comentarios, juicios y contenidos expuestos por los autores, así como la falta de veracidad, integridad, actualización, rigor y precisión de los datos aportados.

La edición de esta publicación ha sido patrocinada por Arquia Bank.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

arquía/tesis 43 (ES)

La tesis doctoral *El acontecimiento en un mundo como yuxtaposición. Relaciones programáticas, situaciones y reacciones*, dirigida por Eduard Bru i Bistuer y Federico Soriano Peláez, fue leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, ETSAB-UPC, el 27 de junio de 2013 ante un tribunal formado por Manuel Gausa, Rafael Argullol, Emiliano López, Pedro Urzaiz y Manuel Bailo; y distinguida con un segundo primer premio en el X Concurso Bienal de Tesis de Arquitectura de la Fundación Arquia en la convocatoria arquía/tesis 2015, cuyo jurado estaba formado por Manuel Gausa Navarro (presidente), Félix Juan Bordes Caballero, Luz Fernández-Valderrama, Francisco Javier Cabrera Cabrera (patrono Fundación Arquia) y José Antonio Sosa Díaz-Saavedra (secretario).

Esta edición se ha impreso en papel Gardamat Ultra 115 gr con certificado FSC y compuesto en tipografía Graebach y Lyon.



La Fundación Arquia utiliza en esta publicación papel con certificado FSC® (Forest Stewardship Council®) que asegura que los materiales empleados proceden de bosques certificados FSC® bien manejados y de materiales reciclados. Con el consumo de papel FSC® promovemos la conservación de los bosques y una gestión forestal responsable.

ÍNDICE

7	PRÓLOGO
	UN COCIDO, DOS HORAS Y TRES PREGUNTAS EN UN PLANO SECUENCIA
	Eduardo Arroyo, Carlos Pérez-Pla, Federico Soriano, Pedro Urzáiz
28	1. PROGRAMA
30	1.1. EL PROGRAMA Y LA ARQUITECTURA
50	1.2. EL PROGRAMA Y SU CONCEPTO AMPLIADO
68	2. REACCIÓN
70	2.1. LOS ESPACIOS Y LAS ACCIONES
102	2.2. LAS SINERGIAS Y LOS EFECTOS
118	3. SINCRONIZACIONES
120	3.1. EL TIEMPO Y LA SIMULTANEIDAD
132	3.2. LA COMBINATORIA Y LA CUATRICROMÍA
146	4. COMBINACIONES
148	4.1. LOS MAGNETISMOS Y LA FERTILIDAD
168	4.2. MALLARMÉ Y LAS YUXTAPOSICIONES
180	5. ROZAMIENTOS
182	5.1. EL ROCE Y LAS SITUACIONES
196	5.2. LA TIERRA DE NADIE Y LA APROPIACIÓN
212	5.3. LA QUIMERA DE TOKIO Y EL TALLER DE COCHES CON BOLERA
220	BIBLIOGRAFÍA
224	CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES
231	AGRADECIMIENTOS

«A nadie debería interesarle
el diseño de un puente:
lo que debería importarles
es cómo llegar al otro lado».²⁵

1.2. EL PROGRAMA Y SU CONCEPTO AMPLIADO

El programa es el instrumento capaz de activar unas situaciones intrínsecas del propio proyecto y de reactivar las relaciones con sus agentes externos. Es el medio del que nos servimos para conseguir unas acciones determinadas. Es el encargado de activar los agentes que participan y cohabitan en un espacio arquitectónico. Es el conjunto de parámetros arquitectónicos que dan opciones para una transformación real de los espacios físicos, convirtiéndolos en lugares de participación en relación con unas estructuras más complejas donde todos los elementos están interconectados. Traspasa los valores de las condiciones físicas y se pone a disposición de los habitantes de esos lugares.

El programa no es únicamente el funcionamiento ni las necesidades. Tiene una condición mucho más amplia y distante relacionada con un uso y una futura actividad. Se convierte en un soporte mucho más abierto —pero no ilimitado ni infinito— capaz de absorber distintos usos y funciones, y de hacer posibles múltiples situaciones. El programa incluye intrínsecamente estas variedades y multiplicidades, así como sus futuras adaptaciones.

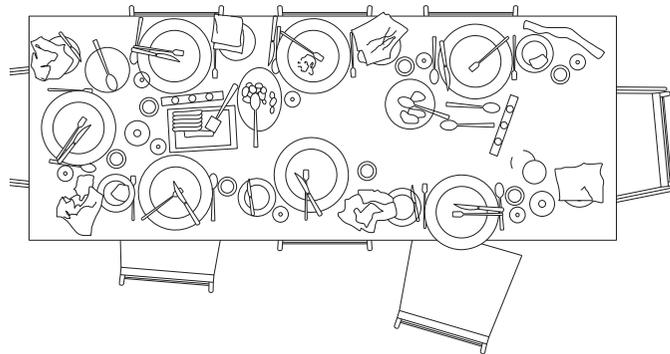
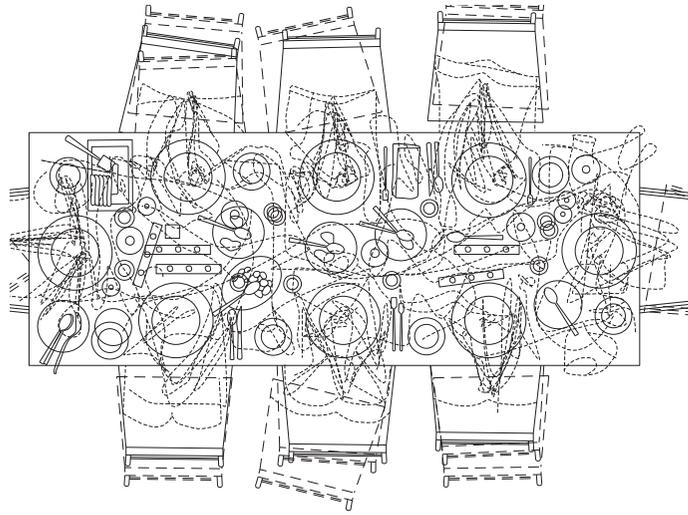
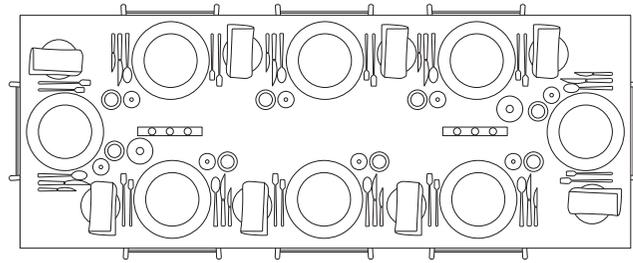
Esta condición abstracta lo relaciona directamente con lo que sucede en los espacios arquitectónicos. Este es su objetivo y su potencial, la capacidad de activar y relacionar. No habrá que desaprovechar ningún elemento que pueda adquirir esta propiedad. El concepto de programa es más amplio; y hay que abordarlo desde muchos más sectores que los habituales en arquitectura.

Hay que aceptar que cualquier material que pueda ser absorbido por la arquitectura y que sea capaz de generar esta acción es ‘programa’.

El programa puede ser el mecanismo que posibilita que los espacios tengan unas

propiedades idóneas para determinadas acciones. La tecnología como amplificadora de nuevas realidades. La limitación como reguladora de algunas capas participativas en proceso para potenciar las más eficaces. El tiempo como el dispositivo que controla las intensidades y los ritmos de las vivencias en los espacios. La construcción como la aptitud para dar la máxima utilidad a las piezas que configuran físicamente la arquitectura. La oportunidad como coyuntura de cruce entre el lugar y la acción. La estimulación como impulso invisible que transforma sutilmente las dinámicas de uso de grandes estructuras colectivas, como las ciudades. Las medidas como configuradoras físicas de los espacios con valor programático más allá de su inmediata utilidad. La educación como artilugio de vinculación y enlace directo entre las personas y los espacios. La gráfica como lenguaje de consenso que permite activar de manera natural unas actividades culturalmente conocidas. El mobiliario como el elemento de máxima inestabilidad que enlaza las actividades de las personas con los espacios donde se producen. El material como artefacto físico con unas propiedades específicas que permiten otras realidades. La participación como instrumento de traspaso de los valores de decisión al usuario de los espacios. Se trata, pues, de cualquier dispositivo capaz de activar esa acción que se desea para el proyecto.

25. Cedric Price: *On Safety Pins and Other Magnificent Designs*.



Wigglesworth Till Architects. *The Meal*, 1997.
Redibujados por *One Block a Day*, 2018.

LA PREGUNTA Y LOS HECHOS

Nos obsesionamos con la obligación moral de dar la respuesta correcta. Siempre se nos ha presionado para ofrecer una solución rápida a una realidad concreta. Pero ¿cuál es la pregunta? Un alto porcentaje de los arquitectos han respondido continuamente a groseros planteamientos. ¿Han dado la mejor respuesta que podían? Podría ser. Pero lo seguro es que la pregunta era nula o, en el mejor de los casos, desafortunada.

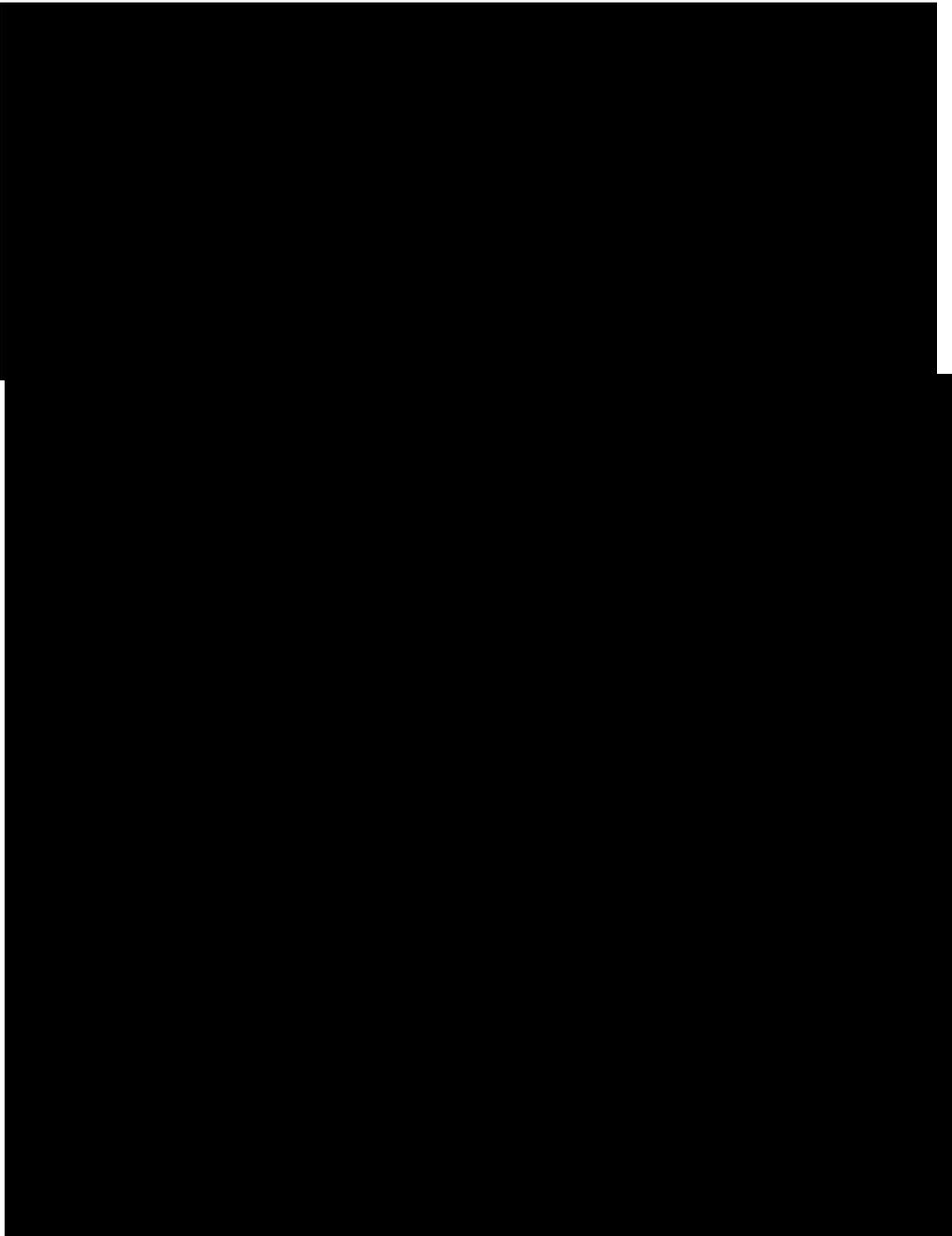
Como arquitectos se nos ha pedido que seamos capaces de dar con «la» respuesta. Existe una ferviente necesidad de visualizar un resultado, de tranquilizarnos. Una prisa innata para capturar una respuesta, una rápida posición que justifique la acción que se va a desarrollar sin muchos más cuestionamientos. No queremos explicaciones, queremos una sentencia inmediata. Las respuestas nos han servido como buenas excusas, como certificados de garantía para seguir en el mismo camino sin desviar demasiado la trayectoria preestablecida. Así se ha justificado la comodidad de no preguntarse demasiado, de continuar sin mirar hacia ciertos infortunios. Las respuestas, como buenos sedantes, tranquilizan las realidades distorsionantes y neutralizan la investigación arquitectónica. Paralizan todo aporte extraordinario de conocimiento al desarrollo del objetivo. Son lo contrario de una investigación, de un camino sin vestigios, sin huellas, capaz de aumentar y multiplicar los conocimientos sobre un tema. Promueven los prejuicios, es decir, los vestigios previos al proyecto, y sencillamente los confirman y los vuelven a estabilizar de forma permanente.

Si queremos mejorar las condiciones de nuestro planeta, debemos darnos cuenta de que lo que importa no es lo que hacemos, sino que son las preguntas que nos hacemos las que conducen nuestras acciones.³⁶

Las preguntas pertinentes son las que condicionan realmente las acciones. Los interrogantes propositivos centran toda la intencionalidad y la intensidad en las preguntas, direccionan y configuran un claro posicionamiento frente a ciertas reflexiones. Permiten establecer unas aspiraciones ambiciosas y unas posibles respuestas a la altura de las preguntas. Sin la pregunta pertinente, cualquier planteamiento carece de intensidad y su eficacia es producto de ciertas casualidades con bajas probabilidades de generar efectos oportunos en los contextos en que se interviene.

Los dibujos de la pieza *The Meal* de Sarah Wigglesworth y Jeremy Till, aquí redibujados por One Block a Day, escenifican a la perfección la desviación de intensidad entre la pregunta y la respuesta; mientras la respuesta otorga tranquilidad visual y compositiva, la pregunta nos aproxima a la acción. El primer dibujo describe una mesa antes de empezar una comida, muy representativo de la costumbre tradicional del proyecto arquitectónico, que plantea cuestiones de composición, orden objetual, relaciones estáticas, disposiciones físicas y, consecuentemente su configuración visual y perceptiva de los elementos. El tercer dibujo presenta una imagen estática, equiparable a la primera, pero que ha sido estructurada por las acciones de la comida. El resultado visual ya no es tan tranquilizador, sino que contiene ciertas informaciones que son traducciones directas de lo que ha sucedido. El segundo dibujo traza todos los movimientos que se han producido durante la comida. En él somos capaces de leer las acciones que se van sucediendo: las tensiones, las distancias, los intereses, etc.

36. Ranulph Glanville: «Cedric Price Precisely».



Serguéi Eisenstein. Secuencia de *Alexander Nevsky*, 1938.

Clara Penín. Concierto de Lady Gaga en el Palau Sant Jordi de Barcelona, 8 de diciembre de 2010. *La Vanguardia* (9.12.2010).

El diagrama presenta un alto potencial durante el proceso de un proyecto, pues contiene una enorme cantidad de información sobre todos los parámetros que intervienen en él. Es el documento de representación gráfica que relaciona los espacios con los momentos. El instrumento diagramático hace posible grafiar (re-presentar) la multiinformación del proceso de un proyecto, ya sea musical, teatral, económica o arquitectónica. Es una herramienta multicapa, sin una jerarquía entre las capas, que se pueden activar o desactivar, interpretar u obviar sin un orden preestablecido. Permite diluir los límites físicos del proyecto y, a la vez, definir y multiplicar sus resultados a través de las aplicaciones no lineales —activar-desactivar capas—, dirigidas intencionadamente por el autor del proyecto. En el diagrama cobran valor todas las intuiciones. Está abierto a las interpretaciones, a las interacciones. Relaciona los distintos parámetros, pero es el propio autor del proyecto quien decide intensificar unas u otras relaciones al dirigir los intereses en un determinado sentido que condicionará definitivamente las acciones. El diagrama está abierto a la lectura porque se ha escrito de un modo abierto, interpretativo pero real.

Somos exactamente lo que nos atrevemos a contemplar.⁴²

Crear un diagrama es representar una visualización de valores. Valores económicos, políticos, programáticos, ideológicos, relacionales, etc. Contiene las variaciones de valores y sus interrelaciones. Variaciones generadas por el tiempo que generan un gráfico no congelado temporalmente —como suelen ser los documentos de secciones, plantas...—, sino abierto a transformaciones en una secuencia temporal.

El diagrama construye variaciones temporales sobre ciertos valores. También proyecta y define relaciones. Al proyectar, es necesario generar documentos abiertos y que contemplen el valor del tiempo. No nos interesa ir congelando los procesos en cada documento arquitectónico, como si guardáramos en formol cada uno de los movimientos de un cuerpo.

Además de un instrumento de representación, el diagrama es parte del proyecto. Un proyecto de construcción y de creación. Lo mismo pasa con ciertas fotografías, que no son una representación del lugar, sino una invención-interpretación, un nuevo proyecto sobre ese lugar. Una mirada intencionada es la invención y el proyecto de un nuevo lugar. El diagrama contiene el proyecto con todas sus preguntas pertinentes sobre lo estático como sobre lo dinámico, lo visible y lo invisible.

42. Rafael Argullol: *Visión desde el fondo del mar*.



Richard Rogers y Renzo Piano.
Sección longitudinal presentada al concurso
del Centro Georges Pompidou, París, 1970.
Richard Rogers y Renzo Piano. Proyecto ejecutivo
del Centro Georges Pompidou, París, 1971.
Sección transversal y planta.

GEORGES POMPIDOU Y LAS TENTACIONES

El Pompidou recoge la voluntad interior como soporte libre de actividades promovidas por Cedric Price en el Fun Palace y el Inter-Action Centre, así como la fachada de la Maison de la Publicité (1932-1935) de Oscar Nitschke y Hugo Herder como transmisora de información a la ciudad.

[...] el concepto de un apilamiento de plantas libres que pueden adaptarse a una variedad de funciones culturales y lúdicas parece recordar el Fun Palace de Cedric Price y Joan Littlewood, aunque el proyecto nunca fue tan radical como el Fun Palace, sin forjados, o tan naturalmente innovador como el Inter-Action Centre de Price.⁷⁵

El proyecto del Pompidou insiste en recrear una arquitectura que soporta y permite la actividad humana. Un vacío homogeneizador como soporte de la cultura y las masas sociales simultáneamente. Una acumulación de superficies apiladas, preparadas y acondicionadas para activar unos programas indeterminados y variables.

El Pompidou encarna el primer reconocimiento construido de espacios flexibles para programas transitorios.⁷⁶

En diciembre de 1969 se decidió hacer el Centro Beaubourg con la intención de reagrupar el Musée National d'Art Moderne, el Centre de Création Industrielle, el Centre National d'Art Contemporain, una biblioteca pública y equipamientos de investigación acústica, para ofrecer al público una información completa de todas las formas de expresión del arte contemporáneo, con sus orígenes y sus interrelaciones. Tanta importancia tuvo el resultado de este concurso internacional, con su concreción en el edificio de Richard Rogers y Renzo Piano,

como todo el proceso de elaboración del programa y de los objetivos y criterios previos al concurso, que direccionó claramente la posición y la actitud que al final tendría el Centro Georges Pompidou.

La República Francesa ha decidido edificar, en el corazón de París, un centro consagrado a la lectura pública, al arte y a la creación contemporánea. La originalidad del proyecto reside en la conjunción, en un mismo lugar, de la lectura, las artes plásticas, la arquitectura, la música, el cine y la creación industrial.⁷⁷

La idea del concurso pasó por tres etapas: una política (la definición del objetivo), otra programática (la determinación de los objetivos y de los medios para alcanzarlos) y la última conceptual (la concreción arquitectónica).

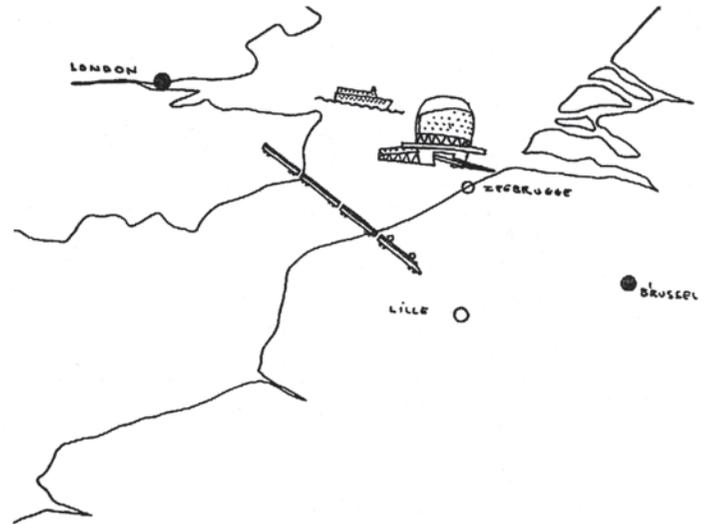
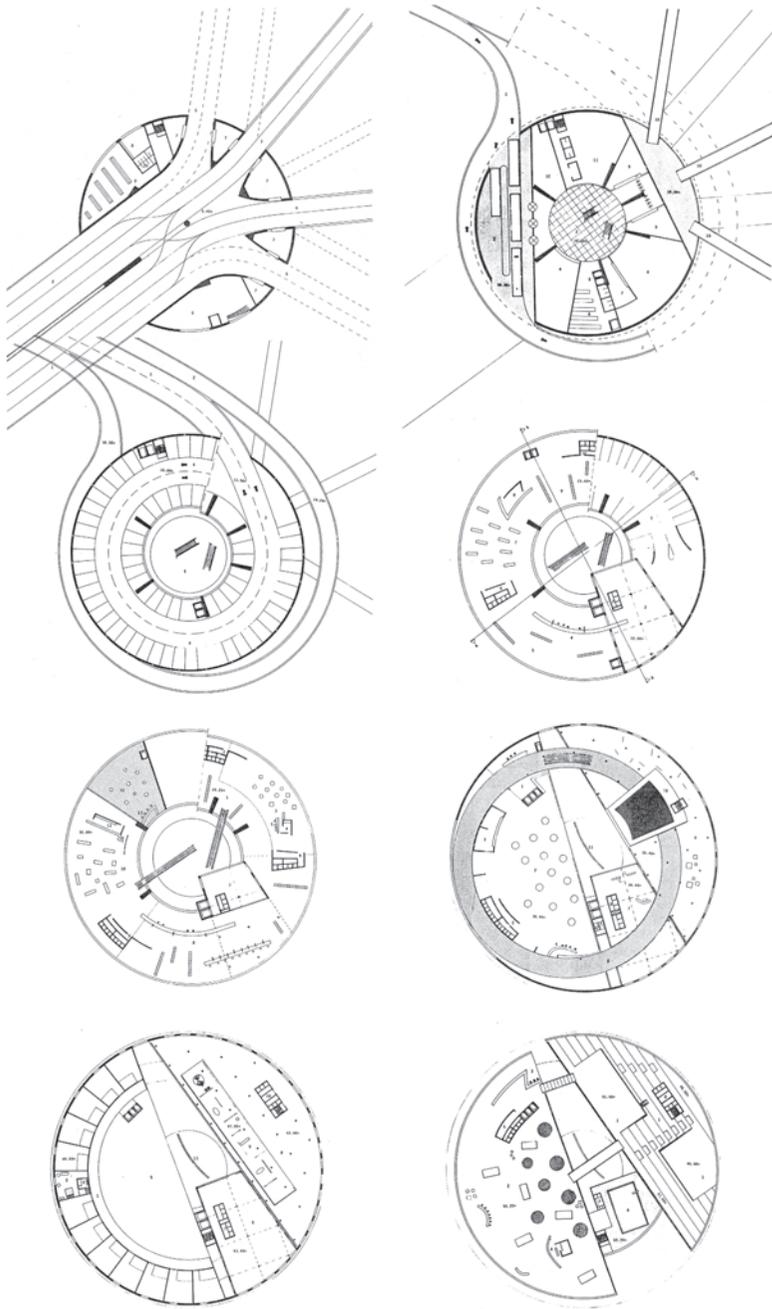
El estudio programático general que condujo a las bases del concurso estuvo a cargo del equipo de programación del Ministerio de Asuntos Culturales. En el proceso de discusión programática, se desarrollaron estudios y posteriores reflexiones sobre los enlaces tanto entre las actividades internas como entre las actividades del centro y su contexto urbano inmediato. La búsqueda del equilibrio entre sus actividades, sus importancias relativas y los enlaces constituyó la parte esencial de esta primera parte de la programación.

En Francia, la comisión definió la arquitectura como «el arte de organizar el espacio con la finalidad de permitir el juego de las diferentes funciones sociales y asegurar el desarrollo del hombre».

75. Reyner Banham: «On the Centre Pompidou».

76. Pedro Urzáiz: *Atlas visual de cincuenta y siete años de arquitectura*.

77. Extracto de las bases del concurso del Centro Georges Pompidou, París, 1971. Renzo Piano y Richard Rogers: «Le concours».



Rem Koolhaas, OMA. Proyecto. Concurso para la terminal de Zeebrugge, Bélgica, 1989. Relación de plantas y eje territorial.

Zeebrugge, situado en el mar del Norte, se posiciona como un importante cruce de rutas marítimas en distintas direcciones muy próximas a ciudades de alta densidad, como Londres, Grimsby o Edimburgo. Se trata del puerto pesquero más importante de Bélgica, uno de los mayores de Europa y un puerto central en el tráfico industrial. Mueve cuarenta y dos millones de toneladas anuales solo en mercancías automovilísticas.

Una de las compañías de transporte de pasajeros vinculadas al motor económico industrial convocó un concurso para un edificio de unos 186 000 metros cuadrados, con el fin de competir con la conexión del canal de la Mancha (eje París-Lille-Londres) y dibujar un eje logístico que conectase Bruselas-Gante-Brujas-Zeebrugge-Londres/Edimburgo, así como con otros continentes.

La idea escogida —una Babel eficaz— se inspira en la nueva ambición de unidad europea y en las propias necesidades de la terminal. A diferencia de la Torre de Babel original, símbolo de la ambición, el caos y finalmente de la incompetencia, esta torre es una máquina funcional y operativa, que acoge a los viajeros, los entretiene y los orienta hacia sus destinos. [...] El edificio es un híbrido entre una esfera y un cono. Los dos niveles inferiores organizan, de manera eficaz, el tráfico desde y hacia los barcos, haciendo posible que tanto las salidas y las llegadas como las actividades de carga y descarga y el movimiento en el interior del edificio se realicen sin dar lugar a la confusión. Sobre este clasificador, se dispone una estación de autobuses, a la que los viajeros pueden acceder cómodamente gracias a un anillo exterior separado del edificio. Sobre ella, dos plantas de aparcamiento serpentean en una espiral ascendente, y culminan en un gran vestíbulo público que revela, por primera vez, una vista panorámica del mar y del campo.

Más arriba, el cono se divide en segmentos verticales. Una torre de oficinas divide la esfera, generando el arco del hotel, de la zona administrativa y de servicios de atención al público. El vacío creado entre estas dos partes ofrece vistas del cielo y del aparcamiento situado bajo el suelo de cristal. En el nivel superior, bajo la cúpula de cristal, las dos mitades quedan de nuevo conectadas por una serie de pasarelas.¹¹²

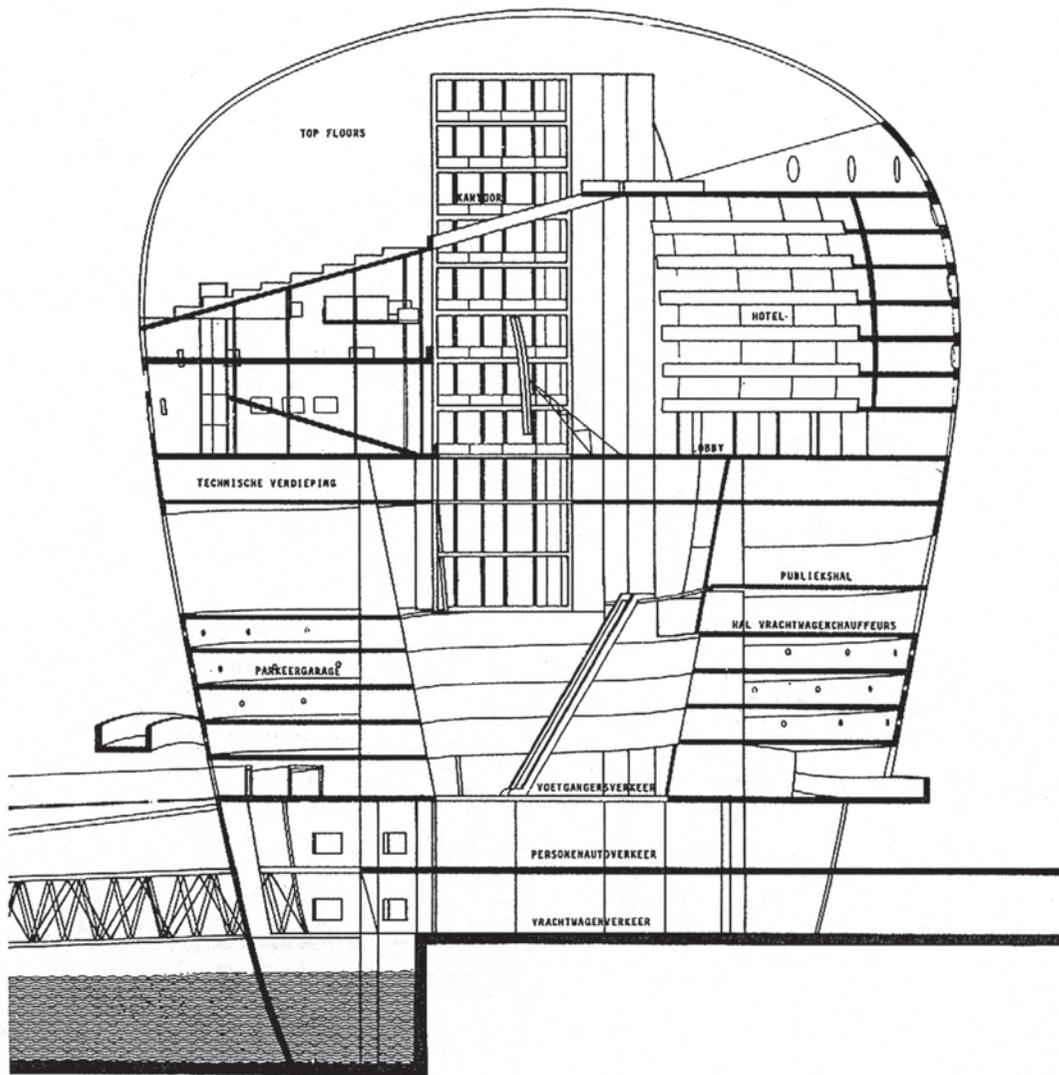
El programa de esta terminal incluyó compañías, vías de conexión, paradas de autobuses y taxis, oficinas, una aduana, un hotel, tres restaurantes, bares, una zona de exposiciones y promoción, un cine, un casino, una piscina, un auditorio...

En la primera parte de la década de los ochenta, la organización programática de los proyectos de Koolhaas fue deudora de la reflexión teórica hecha en *Delirious New York* (1978)¹¹³, donde los programas se disponen en franjas autónomas que multiplican el efecto global de su suma. Como en el caso de la Villette (1982), se proponen relaciones flexibles entre los programas, pero estructurados físicamente con unas contundentes leyes geométricas.

A finales de los ochenta, OMA empezó a plantear unas nuevas organizaciones programáticas con una dimensión más volumétrica y vinculada al vacío como espacio. El programa se estructuró en tres dimensiones para generar espacios inestables relacionados de una forma más gaseosa con el resto de los espacios. Este fue el caso en los concursos de la Biblioteca Nacional de Francia (1989), el centro ZKM (1992) y el propio Zeebrugge (1989), con más interacciones entre los programas al aumentar sus contactos en una situación de flotación entre los volúmenes, como si se tratase de un espacio piranesiano.

112. Rem Koolhaas: *Memoria del proyecto Zeebrugge*, 1989.

113. Rem Koolhaas: *Delirious New York*.



Rem Koolhaas, OMA. Proyecto.
Concurso para la terminal de Zeebrugge, 1989.
Sección.

Esta reflexión, que aparece en los procesos de los concursos, culmina con la publicación del libro *S, M, L, XL (1995)*¹¹⁴, donde el mismo material a publicar se organiza en capas solapadas que generan espacios de transparencia fenomenológica entre las partes.

La condición de transparencia fenomenal descrita por Colin Rowe queda patente en la organización programática de la terminal de Zeebrugge las actividades interaccionan en este espacio piranesiano y con el contexto físico exterior existente. Estas relaciones programáticas condensadas intensamente en un mismo espacio común, de carácter público, son las que finalmente crean las situaciones a producirse en esta terminal. Son el material básico que configura la producción de acciones en este proyecto. Las reacciones que se generan tanto a escala territorial, por su condición de nodo (punto de enlace), como las más interiores y lúdicas son resultado de las relaciones con todos los elementos que participan del proyecto. Las relaciones hacen desaparecer la escala de las cosas para establecer distintas escalas de conexión en función de cada actividad. Las escalas, o las relaciones entre tamaños y distancias, son variables en función de cada actividad. Y el tiempo es el máximo configurador de estas actividades. El tiempo define las escalas: la geográfica, la interior, la colectiva, la personal... Los ritmos van configurando esta ópera de la actividad, como un gran organismo eficaz en el que de forma constante se tejen relaciones particulares para dar lugar a las situaciones más oportunas.

Las relaciones están íntimamente atadas a las combinaciones y a los intercambios entre los distintos programas, que son los que al final producen las situaciones. Combinaciones necesarias, como juntar una terminal de pasajeros con un punto estratégicamente logístico, generan

una bisagra y una alternativa a la logística distinta de otros ejes más relacionados al transporte de personas. Son combinaciones oportunas que relacionan las esperas de los pasajeros de negocios con actividades lúdicas de corta duración. Así construyen unos programas de apoyo complementarios que aumentan la autonomía programática del edificio y lo vuelven más eficaz y completo; ya no es necesario salir porque dentro del mismo edificio se activan distintos usos.

La amplia gradación programática, con unas complejas y ricas relaciones, la convierten en un gran espacio negativo, soporte de múltiples actividades, con un carácter altamente urbano, debido a cómo se estructuran sus relaciones interiores.

La compresión programática evidencia las relaciones entre programas y escenifica unas estrategias de combinaciones absorbidas desde caracteres urbanos, que devienen en una potente reflexión sobre la capacidad arquitectónica de la producción de acciones.

Toda la historia de la ciencia ha consistido en una comprensión gradual de que los hechos no ocurren de una forma arbitraria, sino que reflejan un cierto orden subyacente, el cual puede estar o no divinamente inspirado. Sería sencillamente natural suponer que ese orden debería aplicarse no solo a las leyes, sino también a las condiciones que afectan a todo aquello referido al binomio espacio-tiempo.¹¹⁵

114. Rem Koolhaas: *S, M, L, XL*

115. Stephen Hawking: *Historia del tiempo*.

La elasticidad del tiempo capaz de sincronizar las distintas velocidades simultáneas de los individuos con sus espacios.

La gestión de los distintos tiempos en un mismo espacio como multiplicador de efectos, como estimulador de acontecimientos.

La compactación como cruce de intereses, como sincronizador de tiempos y como soporte de lo improbable. La condensación relacional para forzar las contingencias programáticas en espacios compartidos y en tiempos sincrónicos.

3. SINCRONIZACIONES

3.1. EL TIEMPO Y LA SIMULTANEIDAD

El *zapping* y los fragmentos

La *Sample Lesson* y el sentido de las relaciones

Las siete pantallas y Neddy Merrill

Los 172 800 fotogramas y la compresión

Las 1/100 000 fracciones y la descompresión

Los Reyes y los padres

Nancy Burson y la superposición

La temporalidad y el patinete

3.2. LA COMBINATORIA Y LA CUATRICROMÍA

La simultaneidad y el espacio

La Casa da Musica y las historias de Roma

La seclusión y los pájaros

El cambio y la constancia

El transatlántico y el monovolumen

La piscina y la energía

La rentabilidad y la barbacoa

La eficacia y las hipotecas

La autonomía y la compactación

La compresión y la casa para invitados

El Queen Mary II y el Airbus A380

«Tanto Aristóteles como Newton creían en un tiempo absoluto: ambos pensaban que se podía afirmar inequívocamente la posibilidad de medir el intervalo de tiempo entre dos sucesos sin ambigüedad y que dicho intervalo sería el mismo para todos los que midieran. El tiempo estaba totalmente separado del espacio. Esto es, de hecho, lo que la mayoría de la gente consideraría como de sentido común. Sin embargo, aunque nuestras nociones de lo que parece ser el sentido común funcionan bien cuando se usan en el estudio del movimiento de las cosas, tales como manzanas o planetas, que viajan relativamente lentas, no funcionan en absoluto cuando se aplican a cosas que se mueven con o cerca de la velocidad de la luz». ¹¹⁶

3.1. EL TIEMPO Y LA SIMULTANEIDAD

La arquitectura ya no es un paradigma (económico, cultural o de poder); es un vínculo de conexión entre los individuos y el programa.¹¹⁷

La arquitectura es la conexión entre los individuos y el programa, como decía Rem Koolhaas en los años ochenta. Pero esta conexión no es única ni un simple enlace, sino que se establece en un contexto temporal. Es la sincronización temporal de los individuos con el programa, y no una única e independiente sincronización. Nuestro actual contexto contemporáneo solicita sincronizaciones simultáneas entre distintos tiempos; la sincronización de diversas velocidades que se organizan entre un mismo individuo y múltiples programas a través de la suma de varias conexiones.

En el proyecto de Zeebrugge de OMA, se disponen los mecanismos arquitectónicos para que se produzcan una serie de acciones a partir de la sincronización de distintos tiempos:

- a) El tiempo constructivo, dilatando el proceso constructivo y sincronizándolo con el embellecimiento humano.
- b) El tiempo de espera, acelerándolo y dinamizándolo con actividades lúdicas.
- c) El tiempo de proximidad, al enlazar físicamente con una reducción temporal entre Zeebrugge y Gran Bretaña.

Estas sincronizaciones convergen a través del proyecto arquitectónico en unas combinaciones oportunas que adquieren la capacidad de activar estas nuevas situaciones en el pasajero marítimo contemporáneo.

La gestión del tiempo desde el núcleo interior del proyecto arquitectónico es absolutamente indispensable en nuestra cultura contemporánea. El tiempo es uno de los materiales fundamentales del proyecto arquitectónico.

No como un material de una sola medida, sino como un material totalmente elástico y deformable; las medidas se ajustan en cada caso para que coincidan los individuos y el programa. Medidas elásticas para establecer conexiones. Medidas adaptables para abrir el campo relacional. Justamente esta condición de elasticidad del tiempo es la que permite sincronizarlo con otros factores y actores del proyecto arquitectónico. En su maleabilidad radica el potencial de adaptación y sincronización de los múltiples elementos que configuran el proyecto, para dar definitivamente paso a las acciones soportadas por los espacios.

De este modo, el tiempo adquiere un altísimo potencial como material capaz de sincronizar a los individuos con la arquitectura y sus espacios a través de los programas. El tiempo es el material idóneo para enlazar las distintas dinámicas humanas con las acciones, para conectar los intereses personales con las capacidades del mundo, nuestras ambiciones con sus recursos. Hay que gestionar e integrar el tiempo como material en el proyecto, como elemento básico para solapar diferentes tiempos en un mismo proyecto. Generar una estructura de solapamientos temporales mucho más mimetizada con las dinámicas culturales actuales. Establecer coincidencias entre los tiempos y los espacios a través de las acciones. Unos sistemas realmente contemporáneos.

116. Stephen Hawkins: *Historia del tiempo*.

117. Rem Koolhaas: «El presente», en Pedro Urzáiz: *Atlas visual de cincuenta y siete años de arquitectura*.

«¡Y sin embargo cuánta vida hay al deslizarnos por la navaja cortante de la frontera! Estamos vivos, alerta, tensos, vigilantes, predispuestos. El cerebro, abandonada la molicie, viaja a una velocidad mucho mayor que cuando nos arrastramos entre cómodas seguridades. Estoy en tierra de nadie, no soy nadie. Peor: soy un prisionero de este policía que examina torvamente mi documentación. No soy nadie pero, de pronto, la sucia frontera me hace percibir que soy inmensamente libre».²⁰⁴

5.2. LA TIERRA DE NADIE Y LA APROPIACIÓN

Esta aproximación a espacios a medio camino entre un lugar y otro, entre la ciudad y lo doméstico, nos abre la intencionalidad de dotar a la arquitectura de «entre programas». A espacios que programáticamente no son ni una cosa ni la otra, que no pertenecen a una familia de usos concretos. Paradójicamente, estos espacios no pertenecen a nadie, pero pueden ser de muchos. Ahí reside el potencial de los espacios tierra de nadie: en la capacidad indeterminada como potencial de usos abiertos. Al desencajarlos como un programa concreto, quedan habilitados con múltiples posibilidades programáticas. La configuración espacial y de amueblamiento de un baño dificulta, por su concreción programática, otros usos ajenos a la higiene corporal.

Lo que es considerado espacio negativo en urbanismo es considerado el espacio por excelencia para intervenir en el paisaje de una forma positiva; no como un lavado de cara, sino como una inyección vital.²⁰⁵

Los espacios con un tratamiento de negativo programático, si están bien relacionados con otros, funcionan como espacios «entre», a la espera de la intervención del habitante.

Interesaría, en efecto, reconocer esa combinación *entre* —entre lo ocupado, lo omitido y lo enlazado, entre vacíos, llenos y enlaces, entre superficies, puntos y líneas—, que se interpelaría en combinaciones rítmicas espaciales.²⁰⁶

La riqueza civil arquitectónica, urbanística y morfológica de una ciudad es la de sus espacios colectivos. Y, quizás, estos son más y más, cada día, espacios que no son ni públicos ni privados, sino ambas cosas a la vez. Espacios públicos absorbidos por usos particulares, o espacios

privados que adquieren una utilización colectiva. Un centro de ventas o un hipermercado periférico, un parque de atracciones o un estadio, un gran aparcamiento o una galería de tiendas son los espacios colectivos modernos.²⁰⁷

En estas tierras de nadie son muy frecuentes los espacios urbanos colectivos, que actúan de catalizadores entre los distintos programas que los rodean en la ciudad. Así pues, también aparecen espacios públicos o semipúblicos en el interior de algunos edificios. Conceptos tradicionalmente usados en urbanismo se introducen en los edificios y se estimulan condiciones exteriores en los interiores para generar estos espacios catalizadores en el interior de un edificio. Los espacios tierra de nadie permiten al ser humano el acto de la apropiación. No en el sentido de la personalización entendida como un acto decorativo de identificación personal del espacio, sino en el sentido de la toma de decisiones sobre la acción que se desea llevar a cabo en un espacio concreto.

Ese lugar no es un lugar, sino un tener lugar. Puro acaecer, el espacio público solo existe en tanto es usado, que es lo mismo que decir atravesado, puesto que en realidad solo podría ser definido como eso: una manera de pasar por él.²⁰⁸

204. Rafael Argullol: *Visión desde el fondo del mar*.

205. Geer Bekaert: «The hereafter of the city», en Emanuel Christ, Stefano Munarin, Ivan Nio, Maria Chiara Tosi, Alex Wall, Geert Bekaert, Xaveer De Geyter: *After Sprawl*. 2002.

206. Manuel Gausa: *Open. Espacio, tiempo, información. Arquitectura, vivienda y ciudad contemporánea. Teoría e historia de un cambio*.

207. Manuel Solà-Morales: «Espacios públicos, espacios colectivos».

208. Manuel Delgado: «De la ciudad concebida a la ciudad practicada».

«No hay mejor ejemplo del tipo de vida nómada de sus ocupantes que la única alfombra que trasladan a distintas partes de la casa cuando desean convertir una zona determinada en “hogar”. Nada está establecido en esta casa, nada es definitivo en lo que se refiere a su uso».²⁰⁹

Para mí, el Muro de Berlín como arquitectura supuso la primera revelación espectacular de cómo la ausencia puede ser más poderosa que la presencia. En mi opinión, no está necesariamente vinculado a la pérdida en un sentido metafísico, sino más a un tema de eficacia. [...] No solo era hermosa [Berlín], sino que también tenía un potencial programático y el potencial de vivir en una ciudad que representaba de una manera muy distinta un poder extraño y único. La ironía, por supuesto, no es solo que la arquitectura que se está construyendo no sea la correcta, sino que no esté construida en absoluto. Es una ciudad que podría haber vivido con su vacío y haber sido la primera ciudad europea en cultivar de una manera sistemática el vacío, como Róterdam, que tiene mucho vacío en su interior. Para Libeskind, el vacío constituye una pérdida que puede ser ocupada o sustituida por arquitectura. Para mí, lo importante no es tanto sustituir el vacío como cultivarlo. Esta es una especie de ciudad posarquitectónica, que ahora se está convirtiendo en una ciudad arquitectónica. Para mí, eso es un drama y no una especie de error estilístico.²¹⁰

Con independencia de los espacios «entre», es decir, espacios intencionadamente desprogramados situados en contacto con ciertos espacios programados, también existen otros con una voluntaria ausencia programática, sin una obligada conexión con otros programas anexos. El vacío activador, la ausencia como valor. El antiprograma. La indeterminación como programa. El espacio como entidad espacial desprogramada que reside latente hasta la aproximación del ser humano. El vacío como potencial. Potencial de lo posible —por próximo—, pero también de lo improbable —por desconocido—. El vacío como activador

de lo desconocido. Espacios que no sirven para nada, en tanto que cada uno hace lo que quiere, pero al mismo tiempo regulan y liberan posibles desajustes de otros espacios programados de forma más específica. Al mantener y construir bolsas espaciales sin uso asignado, se propician combinaciones programáticas que desconocemos, pero podemos certificar que va a haber algún tipo de relación e interconexión. Se trata de dejar estos espacios a la espera para que sean los habitantes quienes activen las combinaciones óptimas. La ausencia como un potente programa.

El arquitecto, por lo tanto, ha de reconocer la imposibilidad de una planificación totalizada, y construir con un cierto grado de indeterminación para dar cabida a las incertidumbres del programa, a la obsolescencia y a los cambios radicales de uso durante la vida del edificio.²¹¹

Los emplazamientos marginales que rehúyen la claridad del nombramiento y la institucionalización son especialmente aptos para revelar aquel vacío que no es la nada, que el sentido común entiende como el espacio exclusivo de acción, que es el significado de la arquitectura. Sin embargo, en algunas obras arquitectónicas, este espacio se revela como infinitamente denso y al mismo tiempo impenetrable.²¹²

209. Adrian Forty: «El confort de lo extraño».

210. Rem Koolhaas: Conversaciones con estudiantes.

211. Stanley Mathews: «Potteries Thinkbelt (PTb), 1964-1966: Una arquitectura de incertidumbre calculada».

212. Alberto Pérez-Gómez: «Espacios intermedios».

«Es necesario que haya exceso para que funcione el desfase entre estructura y programa, envolvente y divisoria, entre anterioridad y posterioridad, necesidades y deseos.»²¹³

El vacío como elemento que da significado. Exactamente igual que en la escritura occidental, en la que los espacios entre las palabras son los que justamente las conforman y les dan significado. Sin los espacios entre las palabras, se encadenarían infinitos series de letras en conjuntos indescifrables, carentes de sentido y de utilidad comunicativa. Conjuntos totalmente desprovistos de capacidad lingüística. El vacío se convierte en un espacio indispensable para dotar a la escritura de significado. Esta separación física, este desencaje, se traslada con la misma intensidad al programa arquitectónico. Hay que disponer vacíos que doten de capacidad a los programas; ausencias que lo signifiquen. El programa es también no tenerlo. Y es desencajarlo. Es decir, generar algunos desencajes entre distintas entidades programáticas. Crear separaciones entre ellas. Dejar aire entre ellas, espacios vacíos de contenido que devienen fértiles medios de relación. También se generan desencajes entre el programa y otros elementos del proyecto arquitectónico. Entre el programa y la estructura, entre el programa y los cerramientos...

La independencia entre el programa y la estructura es una predisposición para que funcione este fenómeno entusiasmante del desbordamiento.²¹⁴

En algunos proyectos de Lacaton & Vassal, el desajuste físico en el espacio entre la estructura y el programa produce un claro vacío programático que convierte los espacios resultantes en espacios latentes para entrar a jugar.

Nuestra búsqueda del cambio está condicionada por la libertad que la estructura concede al usuario. La libertad de moverse, de plantear actividades donde sea, de poder estar solo en algunos sitios.

Esta flexibilidad proviene de la utilización de sistemas constructivos ligeros, de su independencia frente al programa, del impacto débil, pero también de la desmesura de la estructura.²¹⁵

En la obra de Lacaton & Vassal, este desencaje es uno de los principales logros de esta arquitectura capaz de absorber los deseos del habitante de una forma más directa y libre. Logran mantener en el mismo nivel de intensidad las cualidades espacial y programática del habitante. Estos desajustes, también como resultado de una generosidad espacial, abren el campo de las configuraciones al habitante, entendido este no como un ser de mínimos y de comportamientos homogéneos y estancos, sino como un ser más complejo y variable en el tiempo tanto respecto a los otros como a sí mismo.

213. Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal: «La libertad estructural, condición del milagro».

214. Karine Dana: «A propósito de Lacaton & Vassal: una tentativa de voz en off».

215. *Ibidem*.