

# *Venidos de otra parte*

u,

Operaciones en la proliferación de  
*producciones* arquitectónicas *singulares*:  
Del estudio a la producción e imposición  
en el del sitio

2016



Universidad de Costa Rica  
Facultad de Ingeniería - Escuela de Arquitectura

# *Venidos de otra parte*

u,

Operaciones en la proliferación de  
*producciones* arquitectónicas *singulares*:  
Del estudio a la producción e imposición  
~~en el~~ del sitio

Tesis de graduación para optar al grado de  
Licenciatura en Arquitectura

Carlos A. Segura Jiménez  
A86074

**2016**



## **Comité asesor**



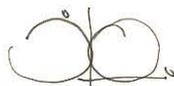
---

Dr. Arq. Jafet Segura Amador  
Director de Trabajo de Final de Graduación



---

Arq. Carlos Mata Quesada  
Tutor



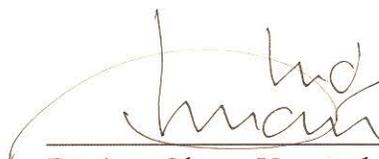
---

Arq. Johnny Pérez González  
Tutor



---

M.Sc. José Vargas Hidalgo  
Lector invitado



---

Dr. Arq. Olman Hernández Ureña  
Lector invitado  
Director de la Escuela de Arquitectura, Universidad de Costa Rica.

Mas no nos equivoquemos de estética. No es la información paciente, la incesante y estéril ilustración de una tesis lo que invoco aquí. Muy al contrario, si es que me he explicado con claridad. La novela de tesis, la obra que prueba, la más odiosa de todas, es la que se inspira más a menudo en un pensamiento satisfecho. Se demuestra la verdad que se cree poseer. Pero lo que se pone en marcha son ideas, y las ideas son lo contrario del pensamiento. Esos creadores son filósofos vergonzantes. De los que yo hablo, o que me imagino, son, por el contrario, pensadores lúcidos. En cierto punto en que el pensamiento vuelve sobre sí mismo, trazan imágenes de sus obras como símbolos evidentes de un pensamiento limitado, mortal y rebelde.

Albert Camus, *El mito de Sísifo*\*

\* Albert Camus. El mito de Sísifo (2014, pág. 146). Alianza Editorial, España.

Mientras un gato en el tejado  
juega a comerse el sol,  
yo bajo hojas de los árboles  
y las pego sobre un papel.

Medina Azahara, *El vaivén del aire*\*\*

\*\* Medina Azahara. (2003). El vaivén del aire. Axia [CD]. España

Ilustración externa de la solapa y portada:

Koolhaas, Rem. (2009). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>

Ilustración interna de la solapa:

Tablero 7. Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016) pág. 83 de este volumen.

## *Índice de contenidos*

Resumen	11
Postcripto	13
Introducción	33
Andamiaje teórico y metodológico	39
Facsímil	67
Operaciones	97
Contra la epojística en una hipótesis temprana	137
Paralipómeno	147
Apéndice	181
Épodo	199
Índice de imágenes	201
Índice onomástico y de conceptos	203
Obras citadas	207



## ***Resumen***

Las páginas siguientes tratan de una serie de haceres, prácticas y operaciones que se pueden encontrar dispersas en las producciones (imágenes) arquitectónicas que tratan la singularidad. Estas producciones han proliferado al punto de componer una enorme cantidad de imágenes de carácter arquitectónico y a pesar de la frecuencia con la que aparecen se está lejos de conocer las prácticas en su producción al punto de poder esbozar un marco teórico para lidiar con sus productos.

Este trabajo reúne una serie de montajes de imágenes y de narrativas que oscilan entre la descripción y la crítica que siguen hilos conductores invisibles y enmarcan una enumeración y una serie de breves reflexiones sobre las prácticas -lo que se hace cuando la arquitectura *toca lo singular*. Aquí se encontrarán dos trabajos de montaje (*atlas*), uno de prosas y otro de imágenes, dispuestos cada uno de forma más o menos autónoma, sin referirse nunca explícitamente entre ellos, pero con numerosas intersecciones temáticas que comprenden tanto las premisas, el fin y el aporte de este trabajo -un marco teórico, histórico y visual-, a la vez.

### ***Palabras clave***

arquitectura, atlas, imagen(es), imposición, Mnemosyne, operaciones, práctica, producción, registro, render, singular, sitio, verificación



## *Postcripto*

### Levantamiento de montaje y transcripción de lectura pública.<sup>1</sup>

Quiero anticipar que la exposición que traigo no está compuesta por partes claramente delimitadas; voy a exponer de forma ininterrumpida pero volviendo varias veces, al menos sobre los aspectos que más me interesan. En la proyección va a correr una serie de imágenes –algunas también aparecen en los montajes que está desplegados aquí– pero a las cuales me voy a referir escasamente y de manera indirecta: todo esto lo presento no tanto como un argumento ilustrado con imágenes, sino, más bien, como una secuencia de imágenes y una serie de montajes fotográficos iluminados por un argumento. Ese argumento –el que voy a intentar exponer ahora– se mueve entre las imágenes y se desplaza por los tableros no para ofrecer algún tipo de interpretación –que de alguna manera sucede– sino para ofre-

---

1 Exposición realizada en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica el día 13 de octubre de 2016. La presentación de la lectura pública abre la exposición temporal de dos montajes simultáneos –uno de imágenes y uno de textos cortos– durante el periodo comprendido entre el 7 y el 21 de octubre. La disposición y orden de las piezas del montaje de textos corresponde al acomodo que se encuentra a entre las páginas 97 y 146 de este volumen; en cuanto al montaje de imágenes, se distribuye en 13 tableros numerados y dispuestos de manera distinta a la que se encuentra en este volumen (páginas 67-95) en la siguiente secuencia: 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 1, 2, 3, 4.

cer una referencia y un punto de partida para «desdoblar» los intrincamientos en las prácticas y operaciones propias de las producciones (imágenes) de arquitecturas singulares –ese es el tema de estudio de mi investigación–, y donde ese «punto de partida para desdoblar» toma la forma de un primer marco teórico, histórico y visual –la ambición o el objetivo de este trabajo.

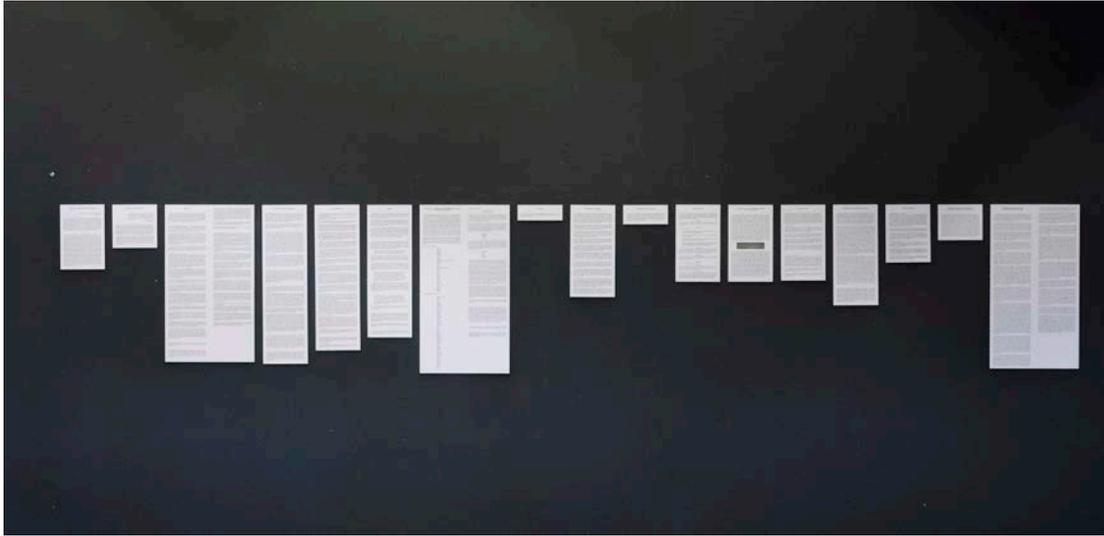
Hoy me interesa discutir intercaladamente 2 elaboraciones separadas pero que no podrían dejar de asociarse en este trabajo: primero, un inventario de operaciones que rodean la demostración de una hipótesis, ausente en el trabajo, pero que apunta a la consolidación de ciertas prácticas en la proliferación de *producciones* (imágenes) *arquitectónicas singulares*; y segundo, una serie de inferencias donde, a partir del trabajo de un problema de nuestro tiempo esbozo una dirección probable para la disciplina de la arquitectura: Abandonar el estudio de sitio y sustituirlo por la producción de sitios de *verificación* –primero– y luego de imposición.

Creo que con eso introduzco el título de la tesis y el título de esta exposición.

También quiero insistir en que a lo largo de toda la exposición el archivo o el registro media como productor de todo lo que se va a poner en juego aquí: un tanto como un problema, otro tanto como un inventario o censo y otro poco como una simple ilustración, o sea, simplemente poner a la luz.

• •

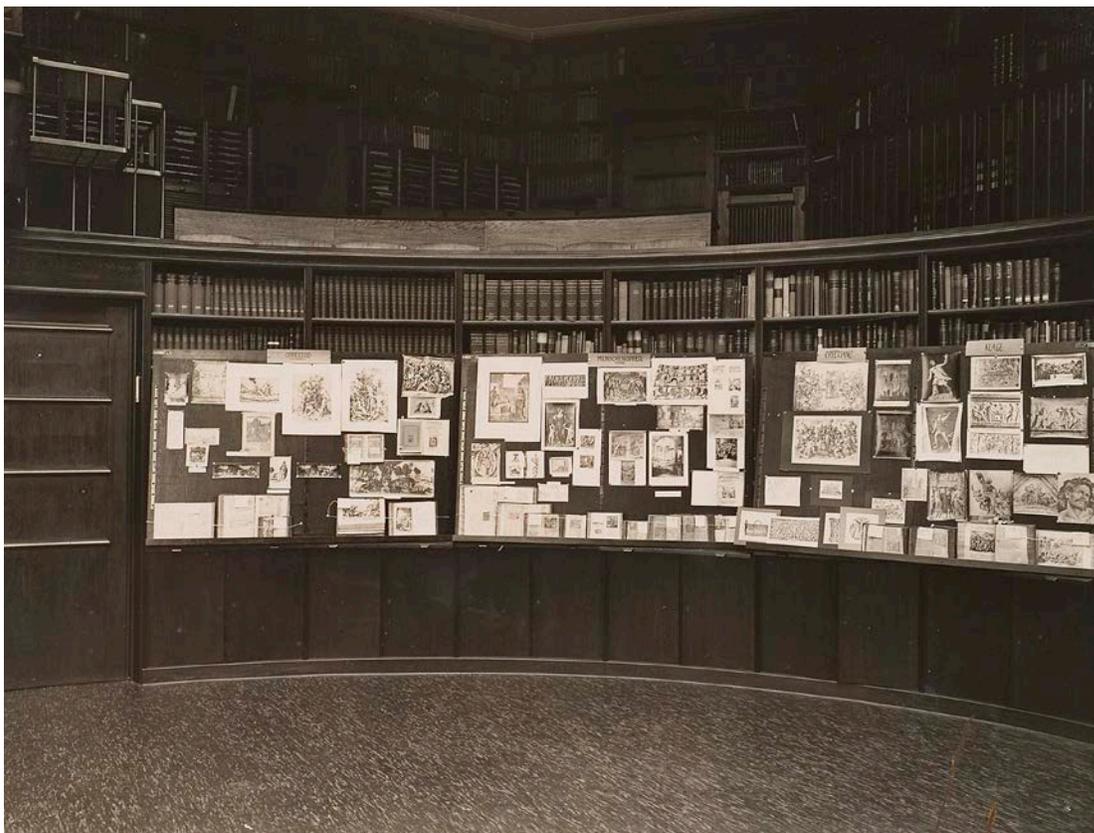
Si ha habido una perspectiva realmente sostenida desde los años noventa es el consenso de que, cada vez con mayor frecuencia, los arquitectos han atendido el requerimiento de producir un edificio *raro, diferente, extraño o singular*; y aun así, a pesar de que es común encontrar revisiones y críticas de esos edificios individualmente o críticas a estos como generalidad, éstos no se han conformado como un *corpus* de estudio para la disciplina: a pesar de la enorme cantidad de revisiones –muchas veces fero-



1. Montaje escritural de 17 prosas desarrolladas durante la investigación e incluidas en este documento – dispuestos en una secuencia idéntica a la de este volumen. Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016)

ces- su suma siempre es menor que cada una de sus partes y cada vez es más arduo reconocer la *praxis* que los envuelve. Baudrillard y Nouvel dedican algunas palabras a este fenómeno: para ellos la aparición de edificios singulares «se dará siempre por excepción, y (...) siempre será, en ese sentido, “excepcional”»... claramente están interesados, así como muchos otros, en los orígenes o causas de los edificios singulares –o, como ellos los llaman, «venidos de otra parte»– y, por tanto, tienden a referenciar dimensiones «culturales» para sus argumentaciones. Sin embargo, como *corpus*, permanecen ajenos a cualquier examen de su espacio en la disciplina.

Hay una distinción clave entre este trabajo y otros aportes como el de Baudrillard: la atención está en las manifestaciones, no en los orígenes ni en las causas; aun así no hay ningún impedimento en adoptar un concepto tan vago como el de *singular* o *venidos de otra parte*. Este trabajo se cimienta en ello. Todo esto me llevó a plantear una pregunta de elaboración muy sencilla: ¿cuáles son las operaciones propias en la proliferación de estas producciones arquitectónicas «venidas de otra parte»?



2. Sala de lectura de la Biblioteca de Aby Warburg en Hamburgo al momento de su exposición en 1927 y Mnemosyne. Fotografía de The Warburg Institute. (1927)

Lo que interesa aquí son las operaciones –qué se hace– cuando la arquitectura lidia con *lo singular*; y para abordar esa pregunta trabajé directamente con las producciones. Esto porque, como se ha visto, las referencias bibliográficas son siempre insuficientes –no por la cantidad de textos, críticas y descripciones que existen, sino porque están todas veladas por una aproximación que intenta siempre ser «profunda» respecto a las causas. Trabajé con el registro de las producciones, o sea, con lo producido, con lo «puesto en frente», lo «proyectado»; o sea, las imágenes son el único material considerado para la investigación. Y ese registro es el que está montado aquí en forma de un atlas mnémico.

Voy a insistir en esa dimensión de «montaje» del registro, lo cual tiene una única intensión: en términos de Didi-Huberman,



3. Montaje de imágenes en 13 tableros al día de su exposición (fragmento). Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016)

«establecer y disponer tensiones entre el material montado». A la vez, este tipo de montaje da pistas sobre el modo en que se lidia con la argumentación tanto en la tesis como en esta exposición: voy a oscilar entre la descripción, la interpretación y la crítica (Imagen 1).

Con certeza, el montaje del atlas mnémico que presento aquí y la «construcción de la distancia» que acabo de mencionar esbozan una referencia al atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg de principios del siglo pasado –una especie de atlas de la *memoria viva* (Imagen 2). El atlas *Mnemosyne* de Warburg es un proyecto que Didi-Huberman describe bien como un «dispositivo fotográfico» compuesto por copias de la enorme colección de fotos de su autor; en este proyecto se hacen conjuntos de imágenes en relación unas con otras en cuadros combinatorios donde coexisten tensiones entre el material montado.

El atlas que trabajé –y está expuesto aquí, por ahora en 13 tableros (Imagen 3)– adopta ese interés por elaborar series foto-

gráficas y para ello, al igual que el atlas de Warburg, me valgo de un único factor común en la imágenes: la escala fotográfica; lo cual termina por producir una exposición simultánea de todas las imágenes, de todo el registro y de todas las tensiones e intrincamientos en toda su plenitud.... Y digo «plenitud» y no «síntesis» porque en el espacio del atlas (el espacio de estos tableros) las imágenes y el registro se abordan en «saltos», pues ninguna otra estrategia permite moverse entre tantos intrincamientos simultáneos: el material se agrupa en estas constelaciones de imágenes, se describen, interpretan o critican, se ven con «distanciamiento» y se vuelven a agrupar.

Es precisamente por esa condición perpetuamente preliminar del atlas –donde se mueven y agrupan imágenes pero nunca se fijan– que cualquier síntesis o conclusión sería siempre precaria: basta con reacomodar las imágenes para establecer nuevas tensiones entre ellas para refutar cualquier intento de síntesis; las imágenes apenas están sujetas con pequeñas prensas –la cantidad de tableros es igualmente provisional.

Si en estos tableros predomina un «estado irremediabilmente provisional» conviene más referirse al único criterio que gobierna el atlas que a la disposición de fotos que está aquí o a cualquier otro acomodo posible de estas pequeñas constelaciones de imágenes. Todo esto atañe a la «Ley de la buena vecindad» que consiste en un modo de operar concebido tanto para montar como para exponer en un único vistazo –tras dar unos cuantos pasos hacia atrás– los intrincamientos y las tensiones entre el material montado.

George Didi-Huberman retrata la «Ley de la buena vecindad» muy poco confortable para un historicista precisamente por la «razón-sinrazón»<sup>2</sup>; pero, al momento de construir un marco

---

2 En la proyección aparecen dos citas: Primero:

«Había que inventar, por tanto, una forma nueva de colección y de exhibición. Una forma que no fuera ni ordenación (que consiste en poner juntas las cosas menos

histórico –una de las dimensiones del objetivo de este trabajo– parece no haber una posición más adecuada que ésta para el materialista histórico que ya sabe que su propio trabajo, o sea, la historia, está interceptado por una memoria insensible a las continuidades narrativas y a las contradicciones lógicas. Desarrollar el montaje mnémico en estos términos obliga a, como mínimo, ser consiente de una condición un poco trágica y un poco patética a la vez: el trabajo de montaje nunca *avanza*, nunca *progres*a, nunca se *afina*, nunca se *precisa*; sólo se puede volver a empezar. Por tanto lo que he traído hoy a exponer nunca va a tener una forma final, sino muchas formas perpetuamente presentes. Ésta es una.

La «Ley de la buena vecindad» acaba por sostener hilos conductores invisibles que constituyen un marco visual sin centros temáticos claros que cruzan todo el material montado (tanto las imágenes en los tableros como una serie de textos que se suman al cuerpo de la tesis). Didi-Huberman apunta que *Mnemosyne* mantiene los intrincamientos y *sobredeterminaciones* en la historia de las imágenes cuando pone en el mismo plano de comparación ya no dos sino veinte o treinta imágenes. Ahí, sin duda, lo que se pone en juego no es que este tipo de montajes hile motivos formales –que algunas veces sucede– sino que sacude una conciencia visual de esos hilos, no de cada imagen individualmente.

• •

---

diferentes posibles, bajo la autoridad de un principio de razón totalitaria) ni batiburrillo (que consiste en poner juntas las cosas más diferentes posibles bajo la no-autoridad de lo arbitrario).» (Didi-Huberman, 2002)

Y segundo:

«El historicismo nos plantea una imagen «eterna» del pasado, el materialista histórico nos muestra una experiencia única con éste. Deja a los demás que se desgasten con la puta «Érase una vez» en el burdel del historicismo. Él permanece dueño de sus fuerzas [...]» (Benjamin, 2012,316)

Voy a volver a las dos elaboraciones que proponía al principio. Con la producción de imágenes –de estas imágenes– aparece un hacer que llama la atención en sobremanera y que se ha liberado de las obligaciones con el sitio; y la atención que le dedico se desprende del abandono del sitio como un modelador de las arquitecturas y el abandono del sitio como un objeto de estudio dado y por derivación de la insistente responsabilidad de «rectificar el sitio», «coincidir», «activar», «articular», «integrar»; –este es juego de palabras familiares. Voy a intentar esquematizar una transformación –que no propongo, sino que pongo a la luz y que merece ser atendida: el paso de unas prácticas, unos deberes y obligaciones con el sitio, a otro modo de operar que se concentra en «producir» sitios, no estudiarlos. Aquí esbozo en 2 puntos cómo ha podido construirse, al menos en sus rasgos más fundamentales, la noción de un sitio que es una producción en sí misma.

Primero; los estudios de sitio no enseñaron en algún momento a enaltecer al «lugar», al «sitio», al «contexto» porque se hallan condiciones que deben ser respetadas de alguna manera, o al menos tenerse en cuenta en trabajos posteriores. Se ha aprendido a enumerar bondades de los lugares a toda costa. Si hay proyecto edificado, éste debe valerse de hallazgos del estudio de sitio. Y si el lugar no cumple con una suerte de expectativas es responsabilidad de los arquitectos corregir. Así el proyecto arquitectónico «rectifica» el sitio.

Aquí he recuperado algunos pasajes dispersos alrededor de responsabilidad. –Habría que recordar que lo que interesa aquí no es la textualidad o la literalidad del texto sino los motivos que aparecen. Voy a dar unos ejemplos dispersos alrededor de esto.<sup>3</sup>

---

3 En la proyección aparece una serie de textos cortos dispuestos en forma secuencial de los cuales algunos son leídos aleatoriamente y de forma incompleta. Los fragmentos de texto son los siguientes:

«cuando los alrededores son demasiado neutros debemos [...] establecer condiciones que permitan que florezca un territorio particular. En otras palabras, necesitamos

En estas descripciones, el sitio ha pasado de ser algo con lo que se establece una «relación única» o «específica», a algo que sobrelleva un trato casi indiferenciado –sino idéntico– al que se tiene con cualquier otro sitio: en cada sitio se estudian lugares específicos, condiciones bien delimitadas, contextos particulares y entornos individuales para concluir siempre coincidentemente. Aquí hay un debilitamiento del trato con el sitio como un objeto de estudio dado. Esa noción de sitio ha dejado de tener consecuencia y se podría decir que sobrevive apenas como un fantasma.

Con este primer punto se expone una contradicción crucial para el siguiente: se continúan realizando estudios de sitios, pero

---

llevar valor al contexto, sea lo que sea [...] Yo propongo materializar el contexto creando un excepcional edificio urbano respetando el planeamiento diseñado para el sitio». Nouvel (s.f.)

«el edificio ayudará a reformar la identidad del desarrollo de uno de los últimos grandes sitios portuarios sin desarrollar». Herzog & de Meuron (2015)

«constantemente genera nuevas relaciones en el contexto urbano». Koolhaas (s.f.)

«[...] Nuestra propuesta respeta esta específica naturaleza lineal y usa el sitio como un poderoso fabricante y elemento entre la retícula de la ciudad y el río [...]» Herzog & de Meuron (2015)

«La vista del sitio actual desde los principales puntos de Pittsburgh es pobre. Necesita un impulso [...]» Tschumi (s.f.)

«Este redesarrollo reformará la bahía de Doha comenzando con un proyecto de paisajismo para el [edificio]». Corniche [...] Boissière (s.f.)

«su diseño [el del edificio] también se deriva de la expresa intención de brindarle al sitio una nueva y distintiva cualidad topográfica dentro de su contexto urbano». Herzog & de Meuron (1996)

se dan al lado de conclusiones comunes que se diluyen en la enorme proliferación de encargo de arquitectura y con ellos, se diluyen también las «responsabilidades consensuadas» con los lugares. El debilitamiento en el trato con el sitio como objeto de estudio dado, previo y arbitrario es el primer punto que esboza la transformación que mencioné más atrás.

El segundo punto de esa transformación gira en torno a lo operativo en el trato con el sitio y con las imágenes –ahora voy a trabajar con una noción de sitio más amplia. Y esto abre espacio a la mención de la elaboración de imágenes con la que empecé la exposición: en medio de esa «responsabilidad fantasmagórica» se ha abierto espacio para un modo particular de operar con el sitio en las imágenes, ya no como el lugar donde va a ser emplazado un edificio en la «realidad» sino como el territorio propio de la imagen.

En medio de esa responsabilidad fantasmagórica han cabido distintos modo de operar. En *Event Cities 3* –una de las fuentes de imágenes de la tesis– Bernard Tschumi enumera tres: la «reciprocidad» y el «conflicto» –a los cuales no me voy a referir aquí porque creo que esta referencia es más o menos cercana– y la «indiferencia», un ejercicio de mutuo desentendimiento entre las cosas involucradas y que, a diferencia de los otros dos, ha sido poco explorado en el espacio académico –posiblemente debido a que apenas tiene un vestigio de esa primera noción de sitio como objeto de estudio. Contrario a la reciprocidad y al conflicto, la «indiferencia táctica», como la llama Tschumi, realmente no tiene una razón para estudiar sitios si al final va a tenerse una actitud floja respecto a éste. Y ese es un aspecto clave. La indiferencia parece ofrecer un modo de operar que se libra, de una vez por todas, de la práctica del estudio de sitio como algo dado –y por extensión, del empleo de condiciones arbitrarias como el clima, la topografía, los edificios vecinos y las personas como modeladores de las arquitecturas.

Este modo de operar trae consigo esa noción de sitio como una noción de sitio como una producción en sí misma en las

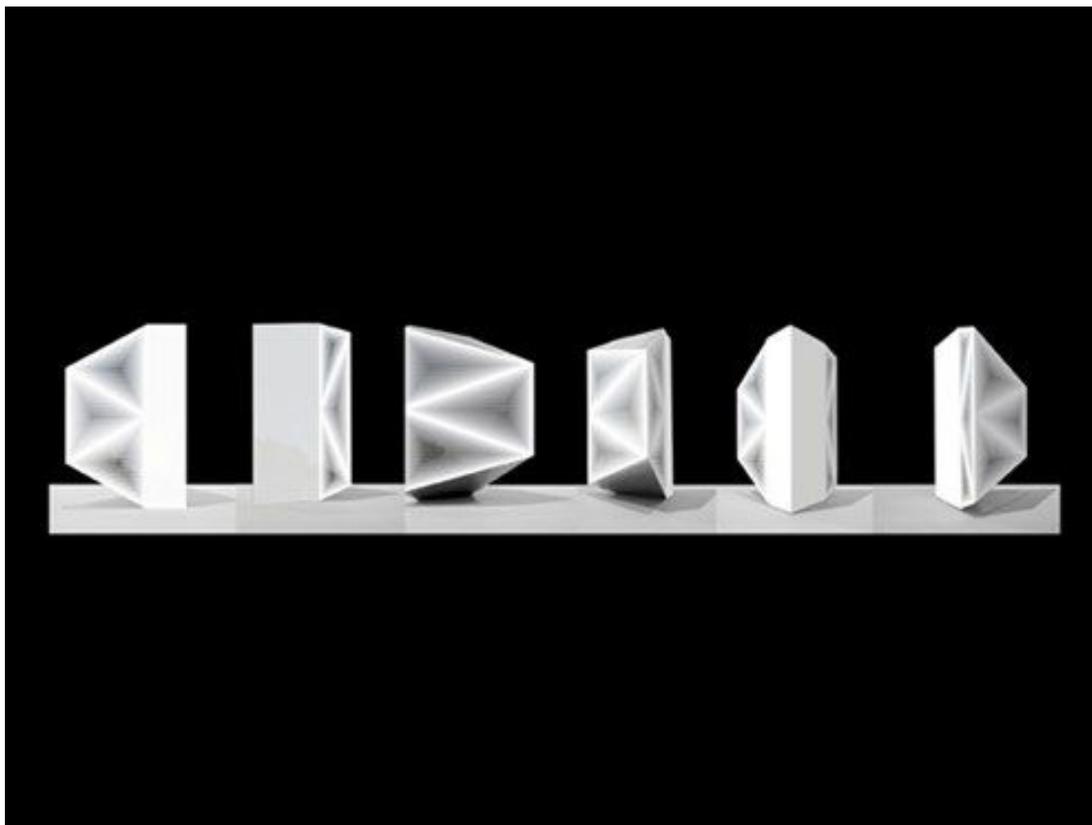
imágenes; por ello, los sitios y los contextos *capturados* en estas imágenes obedecen mucho más a verificaciones planteadas exclusivamente en una imagen –o una serie de imágenes– que a esfuerzos por capturar una «realidad verosímil» que es, aunque nos pese, arbitraria. De forma muy básica, llamo a este tipo de práctica «verificación», y no voy a precisar más el concepto para sostener de aquí en adelante dos preguntas: ¿qué se verifica? Y ¿cómo verificar?

• •

Voy a dedicarme a desplegar una pequeña parte del inventario de operaciones que se han consolidado en las producciones, o sea, en las imágenes, que mencioné al principio. Quiero insistir en que se tengan presentes estas últimas dos preguntas –¿qué se verifica? ¿Cómo verificar?– mientras recorro el inventario sin intención de ser ni profundo ni exhaustivo sino con el fin de retratar operaciones con las que aparecen esas *producciones venidas de otra parte*. Recurriré a fragmentos de cinco textos que recupero de los 17 que hay en la tesis, donde cada uno corresponde, en alguna medida, a las prácticas u operaciones en cuestión.

La primera práctica tiene que ver con las geografías de los lugares donde se encuentra, en la imagen, el objeto arquitectónico *singular*. Atrás llamé a cada imagen un *territorio*; ahora voy a hacer una cartografía de algunos de esos territorios que muestran –demuestran– cierta noción de *contexto* o de *sitio* como una acumulación de imágenes de carácter arquitectónico, pero donde ese *sitio* nunca es un *modelador*, sino que se emplea como referencia: es difícil señalar un caso donde la disposición de un proyecto de diseño, en una imagen, sea casual o descuidada; jamás podría decirse que no está *puesto en frente* de forma deliberada.

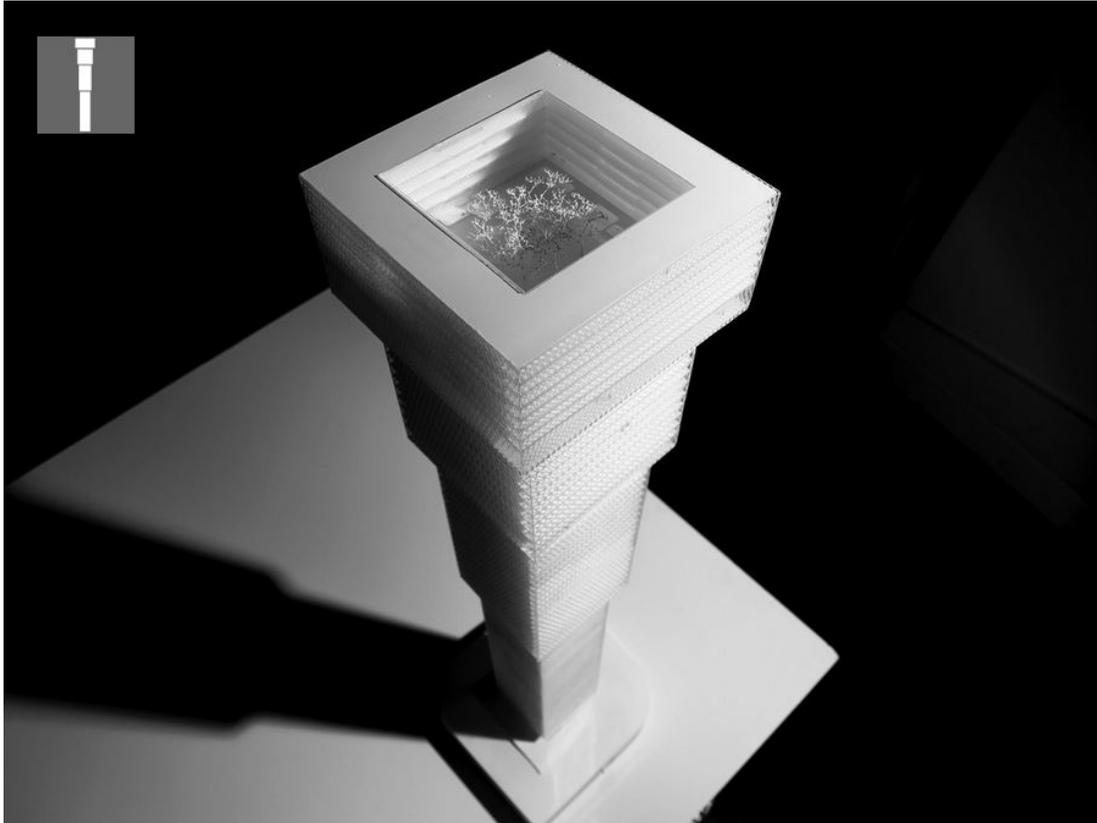
En esa deliberación, los arquitectos parecen haber encontrado en los edificios idénticos a su propuesta a unos vecinos mucho más satisfactorios que los “reales”, los fotografiados o los descritos en un levantamiento de algún lugar; dispuesta una secuencia de fachadas, no importa la posición respecto a un terreno sino



4. Vecinos idénticos. Tomado de OMA Projects (s.f.).

con respecto a fachadas idénticas o, al menos, de la misma propuesta (Imagen 4). Pero esa deliberación también coloca a las arquitecturas *singulares* en un territorio donde no hay secuencias, sino únicamente extensión y posición: es el plano blanco, un territorio desprovisto de referencias –al final su ausencia es otro modo de lidiar con ellas (Imagen 5). Esta remoción de otras referencias dentro de la imagen es una segunda operación.

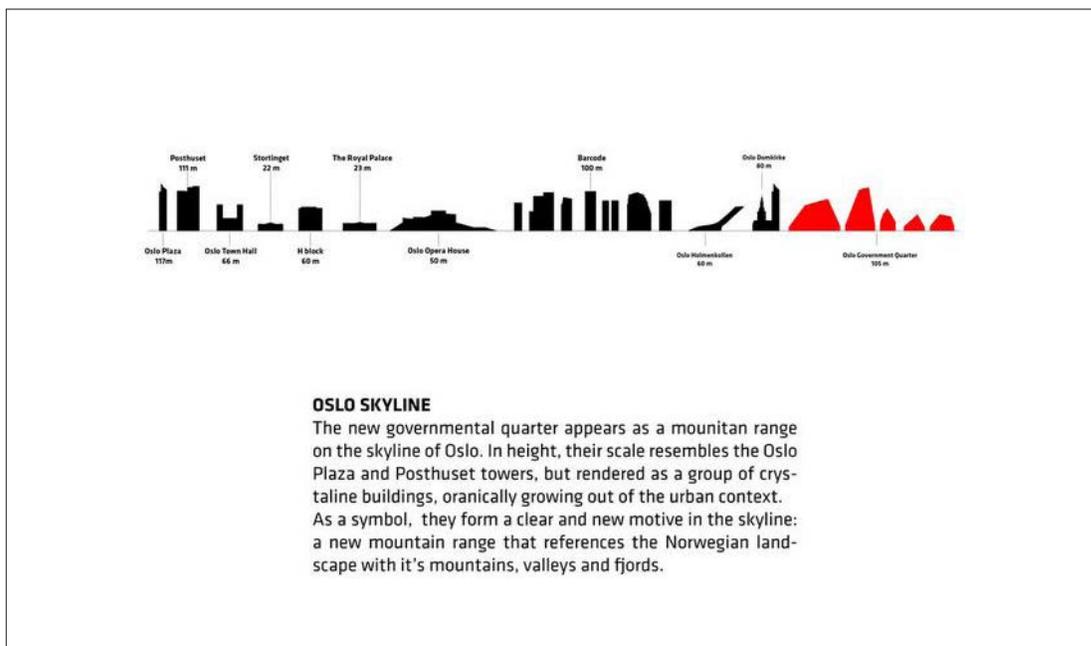
Pero no habría que confundir el plano blanco con otros espacios que nos son más familiares, por ejemplo, el de la *tábula rasa*, en el que también se trata con *lo singular* mediante dos operaciones también familiares: «yuxtaponer» y «proyectar líneas». Por un lado, una de las maneras predilectas de *poner en frente lo singular* es en medio de una selección de otras imágenes de edificios; uno al lado del otro, en orden y cada uno próximo al anterior



5. Plano blanco. Tomado de BIG Projects (s.f.).

(Imagen 6). Por el otro lado, se proyectan líneas y flechas que señalan y se superponen a las arquitecturas (Imagen 7). Típicamente, ese tipo de líneas han puesto en cuestión la altura, el tamaño, las dimensiones propias de las elevaciones, isométricos y axonométricos con los que comparten el espacio de la imagen, pero en las producciones singulares su rol es más extenso: el espacio construido para la abstracción matemática –el espacio euclidiano o el de la *tabula rasa*– no sostiene exclusivamente una *anti-perspectiva*, sino que sostiene una comparación... un examen, y no únicamente una construcción técnica de dibujo.

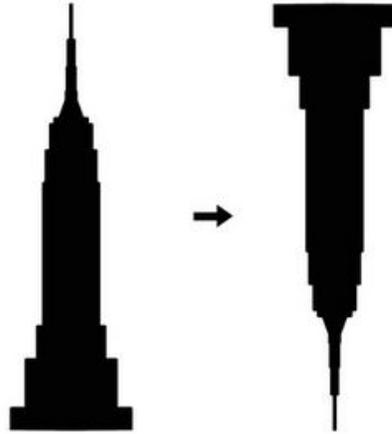
De manera similar, otras imágenes soportan además textos, mapas y otras visualizaciones, mas sobre estos me ocuparé adelante –a este punto he recorrido transversalmente 3 prácticas u operaciones del inventario desarrollado: atendí primero la con-



#### 6. Yuxtaposiciones. Tomado de BIG Projects (s.f.).

vivencia de la arquitectura *singular* con sigo misma; segundo, el plano blanco o la ausencia de referencias; y tercero, la supervivencia de dos operaciones básicas en la *tábula rasa*.

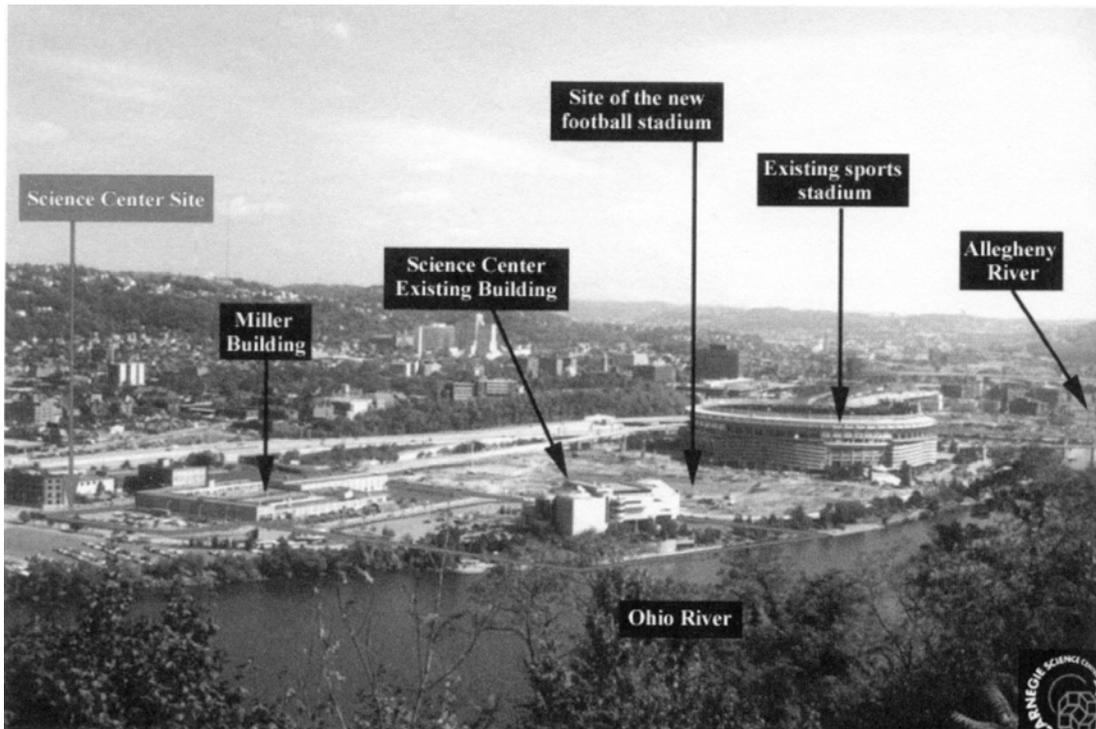
La cuarta operación que quiero reseñar enmarca la consolidación del desplazamiento de las referencias. Este desplazamiento de referencias, o sea, de lo que aparece en la imagen al lado de la propuesta arquitectónica, de diversas fuentes y motivos a imágenes de carácter, predominantemente, arquitectónico: en el siglo XVIII con el tratado de Jaques François Blondel las fracciones de un rostro son las que dictan las proporciones del entablamiento de las fachadas de los edificios civiles; en otro momento, con James Stirling, el interés está en *lo no-construido* (el ambiente), y son las flechas alrededor la proyección arquitectónica lo que aparece con frecuencia; en cambio, con Semper en el siglo XVII, la preocupación gira en torno al rol de los objetos ordinarios del contexto (vasijas, utensilios de cocina, vestidos, muebles y otros edificios) en la producción del *estilo*. Hoy, tras ver el registro, parece que los arquitectos que producen arquitecturas singulares consideran como referencias lícitas a unas similares que Semper:



7. Proyección de líneas (fragmento). Tomado de BIG Projects  
(s.f.).

aquí los edificios son referencias claras, pero de forma muy distinta a lo hecho, por ejemplo, en el Renacimiento, donde los únicos edificios referenciados son los clásicos (Grecia y Roma). Hoy lo clásico es insuficiente para lidiar con lo *singular*; cada vez son menos añejos los edificios que están capturados en las *producciones arquitectónicas singulares*. Y ese rejuvenecimiento de las referencias dispone cosas que aparecen simultáneamente a los edificios propuestos, al punto de llegar a rodearse por ellos mismos –como ya anotaba en la primera práctica descrita.

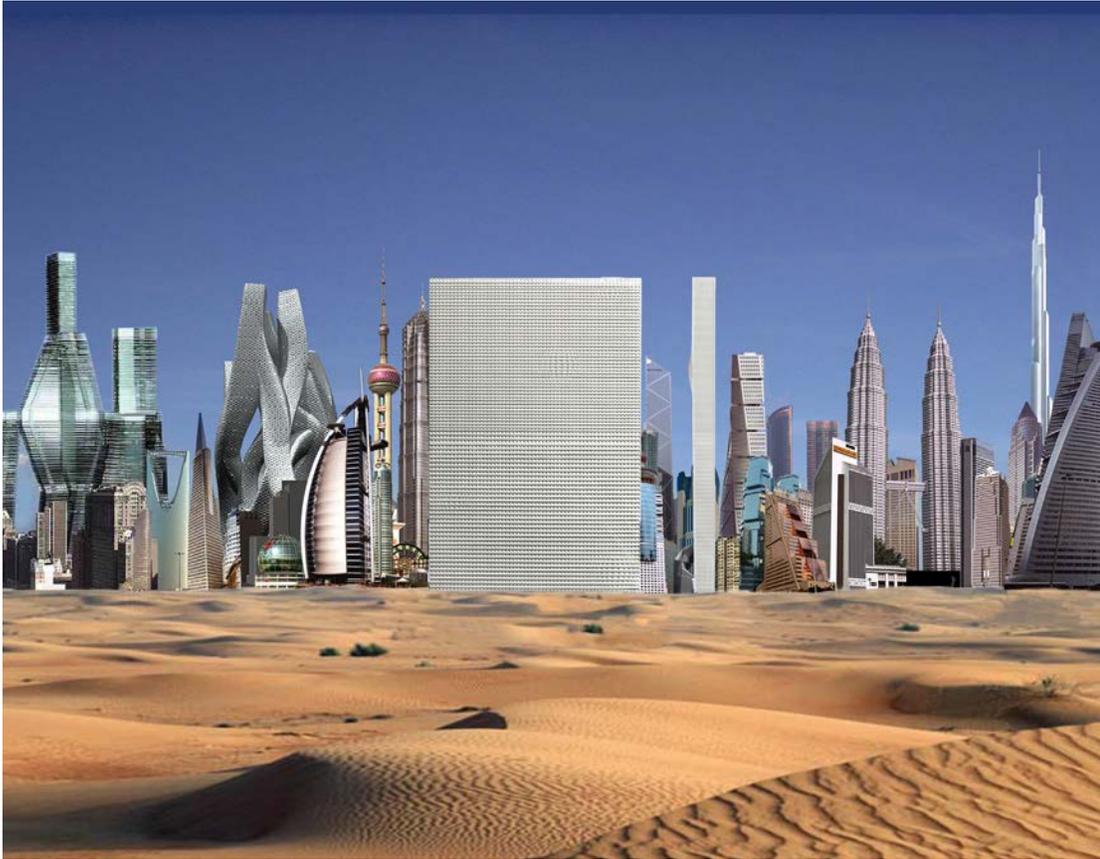
Pero quizás una de las prácticas más sobresalientes sea en la que las ambientaciones, los entornos –en fin, todas las cosas que se ubican alrededor de la propuesta– aparecen sin la arquitectura: el entorno no está en torno a ningún edificio planeado (Imagen 8). Aquí el sitio es producido de manera autónoma, es una producción en sí misma; y ese sitio, como he insistido, es una acumulación de imágenes de edificios que con frecuencia se valen de rotulaciones, descripciones, líneas, flechas y primas que



8. Sitios sin arquitectura. Bernard Tschumi (2004). Tomado Tschumi, B. (2004, pág.118). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

se superponen entre sí –y terminan por operar sobre un edificio ausente.

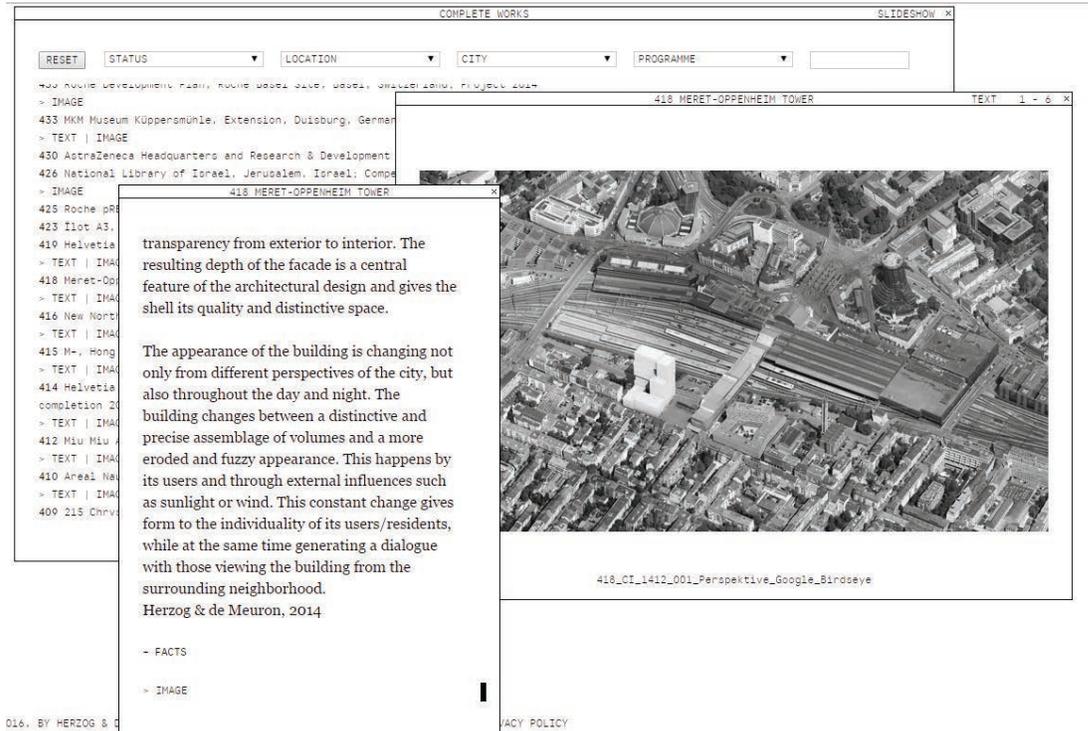
Como se ha visto hasta ahora, estas operaciones rodean la transformación descrita y lidian con las producciones de verificación –en tanto imágenes y proyecciones– como si fueran un territorio que no se limita a ser un *buen lugar para ubicar* o *ambientar* el dibujo de una propuesta de diseño, y, como algo que tiene una realidad propia más o menos autónoma del encargo arquitectónico y del edificio construido. Todo esto ofrece una oportunidad esencial para la *verificación*: *producir* los sitios con los que trabajamos. Esto lleva a un cuestionamiento básico: ¿cuáles son las posibilidades y cómo operar con el sitio de verificación?



9. Verificación/Imposición. Tomado de OMA Projects (2009)

Hemos escuchado hasta la saciedad las expresiones «impuesto en el sitio» y sus equivalentes para referirse a los proyectos que «no respetan el contexto», «alienígenas», etc. Pero esa oportunidad de elaborar sitios de verificación –librados de la obligación por corregir, librados de condiciones arbitrarias dadas y autónomos del encargo- permiten examinar la operación inversa: ya no el edificio que se impone al sitio sino la imposición de sitios a unas arquitecturas (Imagen 9).

Imponerle sitios a unas arquitecturas pone en juego lo que se *pone en frente* cuando se produce un sitio de verificación (líneas, mapas, anotaciones, sólidos geométricos, siluetas, dibujos de edificios –cuando hay) y las ocasiones donde aparecen solitariamente. Imponerle sitios a unas arquitecturas termina por orientar la praxis arquitectónica: al fin –y para retomar el cabo



## 10. Texto. Tomado de Herzog & DeMeuron Projects (s.f.)

suelto que dejé sobre los textos que aparecen en las imágenes (Imagen 10)– las *producciones arquitectónicas singulares* se alejan de otras representaciones como la documentación técnica al abandonar el empleo nominativo del texto –no se rotula «FACHADA ESTE» en los dibujos, sino que se elude nombrar las imágenes– pero el empleo indiferenciado del tamaño del texto (la *Escala*) acerca a las proyecciones *singulares* a otras representaciones más conocidas. En todo caso, estas proyecciones llevan a la praxis a un lugar de pugna: unas operaciones son bien conocidas, mientras otras abren nuevas oportunidades –como la *verificación*–; y ante esta pugna una cosa está resuelta: las arquitecturas, como edificación, ya no son algo interesante sino únicamente en tanto imágenes; incluso hemos visto que los *sitios* sin arquitecturas parecen superarlos como objeto de interés. En este sentido, sería un error entender el trabajo de la imposición con las imágenes propuesta aquí como algo que se esfuerce por representar una «realidad» veraz, que de todos modos, al igual que las ilustraciones de los encargos de arquitectura, ha demostrado que ya no

nos es suficiente para plantear –al menos exclusivamente desde ahí– problemas de arquitectura.

Simplemente imponerle unos sitios a unas arquitecturas es, ante todo, poner los *sitios* a trabajar y, poner en juego nuevamente nuestra manera de operar con el sitio mientras forzamos nuevamente los horizontes de nuestra praxis disciplinar.

• •

Así termino una exposición que no pretende sino conducirlos a través del trabajo que desarrollé el último año a partir de una única pregunta sana que nos permite entender la transformación de un concepto fundamental y proponer una dirección probable de las prácticas de la disciplina desde el examen de un problema de nuestro tiempo; donde si esas *producciones arquitectónicas singulares* –esos *monstruos*– son *venidos de otra parte*, sin duda vienen acompañados de lo mismo que los otros *monstruos*: de un acopio de imágenes casi exclusivamente de edificios, de prismas y de letras, donde tanto la *producción singular* y el *sitio* se elaboran a partir del mismo acopio y son *venidos de un lugar común*.



## ***Introducción***

Pocos haceres arquitectónicos están tan difundidos en la disciplina como el *simplemente* hacer edificios. El resto, si hay razones que impulsen ese hacer, operaciones que conformen trabajos reconocibles, juicios de los productos de esas operaciones, viene antes, durante o después de la producción del edificio, e incluso cuando el mismo está ausente, estos haceres parece gozar de alguna suerte de inercia más o menos independiente de las arquitecturas: se enumeran razones para edificar y razones sobre cómo hacerlo, se ejecutan tanteos, pruebas y ensayos, incluso se registran y construyen críticas sobre edificios por construir, o bien, jamás construidos. Todo esto se trata de las prácticas u operaciones y más específicamente, de las prácticas en la producciones arquitectónicas *singulares*.

Cada vez con más frecuencia se encuentran arquitectos que atienden el requerimiento –muchas veces autoasignado– de producir un edificio *raro, diferente, extraño* o *singular*, pero escasamente se hace referencia a los modos de producción ni –al menos no con claridad– a las prácticas en torno a los productos arquitectónicos. Y si es cierto lo que apuntan Jean Baudrillard y Jean Nouvel (2006)<sup>1</sup>, todas estas prácticas se desarrollan en un ambiente

---

1 Ambos, en un diálogo, comentan: «[...] buscas un destino, una alteridad, artificial la mayor parte del tiempo, estás obligado a inventar algo peligroso para reencontrar al menos esa forma soñada de libertad, no una forma realizada porque eso, justamente, es insoportable. [...] Entonces, ¿qué puede hacer el arquitecto de esa libertad?»

de gran incertidumbre, que se ve favorecido por la velocidad de los procesos y las decisiones que se toman para «evadir la fatalidad de la similitud». Éste es el ambiente de esta tesis.

Interesa aquí, examinar las posibles y presumibles consecuencias de este ambiente exclusivamente en la *praxis* arquitectónica –lo cual, bien podría redactarse como una hipótesis que nunca es planteada por la naturaleza materialista histórica del trabajo, pero que convendría enunciar con fines explicativos: «en la proliferación de producciones *singulares* se han consolidado prácticas exclusivas para este hacer»<sup>2</sup>–; por tanto, no hay cabida para el escudriño de las causas del fenómeno, que no se ha limitado la disciplina de la arquitectura y que a pesar de ello, y como es ampliado más adelante, ha demostrado ser sumamente prolífero en la producción arquitectónica. Es común encontrar revisiones y críticas de esos edificios *singulares* individualmente mas no a sus modos de producción o aparición; de la misma manera, críticas generales –feroces muchas veces– a éstos a partir de un caso ejemplar para abordar un grupo de edificios que se presumen similares entre sí; sin embargo, parece prevalecer la incertidumbre y la vaguedad al momento de referirse a estas cosas *extrañas*. ¡Y con toda razón! La prisa abrumadora y la presión constante han rodeado la producción de estas arquitecturas, volviéndose cada vez más arduo reconocer las prácticas que los envuelven; poco se ha resuelto años después de los apuntes de Baudrillard y Nouvel, y su apreciación sobre cómo «la mayor parte de la arquitectura realizada hoy en día no está hecha a partir de reglas simples, sanas, salvajes, radicales (...)» (2006, pág. 122) es tan limitada hoy como lo fue entonces. Durante los siguientes diez años no se planteó un examen las prácticas que se han adentrado en su producción y ese «no-reconocer» *reglas simples* es la conclusión a la que se apresuran ambos franceses en su diálogo, para quienes el edificio *singular* «siempre se dará por excepción, y [...] siempre será, en ese sentido, “excepcional”» (pág. 36). Éstos

---

(2006, pág. 122)

2 Ni con Vitruvio, ni durante los dos mil años seguidos, se plantea jamás un *singularitas*.

están claramente interesados por las causas, o bien, los orígenes de los edificios *singulares*; en ese sentido, tienden a constatar apreciaciones desde la comparación de las arquitecturas con el medio donde estén, ya sea la ciudad o alguna suerte de dimensión «cultural». Por tanto, no es difícil, aunque no lleve mucho más lejos que a unas primeras premisas de esta tesis, el señalar la ruptura con el trato causal de estos y otros autores: la postura adoptada para este trabajo está muy poco interesada en el descubrimiento o indagación de los orígenes de las producciones arquitectónicas que tratan con lo singular sino estrictamente en las prácticas u operaciones que se han consolidado en torno a esas producciones. El tema está, justamente, en torno a ello y ofrece la oportunidad de plantear un único problema de investigación: ¿Cuáles son las prácticas propias de la producción de edificios singulares? No podría saberse sino es trabajando a la única luz de las evidencias de la proliferación de estas producciones: las producciones mismas, las cuales se encuentran autónomas, independientes y distantes. Esto significa no examinarlas con profundidad, ni desde casos ejemplares que sirven para referirse a un grupo, sino que es necesario examinarlos desde su proliferación y diversidad. Aquí hay un interés por la cantidad, por *lo mucho*, y no por la profundidad. Se censan las prácticas u operaciones y se hace perceptible el clima.

Todo esto envuelve una serie de objetivos académicos: conducir al lector a través de un procedimiento reflexivo que permita aproximarse o abordar el fenómeno expuesto y, primordialmente, algunas prácticas en torno a las producciones *singulares* principalmente desde el trabajo con imágenes de carácter arquitectónico. Para ello, es necesario desarrollar el trabajo, no desde una elucubración abstracta, inconcreta o desde la severidad de revisiones bibliográficas, sino desde las producciones mismas (desde las imágenes y los textos que las acompañen). Aquí se presenta una serie de trabajos críticos con las producciones (imágenes) arquitectónicas singulares específicamente desde un procedimiento de archivo, registro y montaje de las mismas; estos trabajos críticos comprenden la elaboración de una serie de montajes de las imágenes en 13 paneles, a la cual de aquí en adelante se lla-

mará *atlas mnémico*<sup>3</sup>, acompañada de una segunda serie de textos, ambos independientes pero que atienden simultáneamente la interrogante esbozada más atrás.

Planteado en estos términos, el problema puede parecer tan básico como insoluble si se acoge una expectativa por una respuesta concluyente o magistral –existe una enorme cantidad de estas producciones *singulares* y la vastedad de imágenes disponible está dispersa y fragmentada–, pero, asimismo, es fructífera en sobremanera en tanto privilegia un ejercicio de «pensar con las producciones», de describir, por encima de un esfuerzo por explicar a cuestas de lo que sea. Aun así, hay una exigencia por claridad, propia de un trabajo académico, que es resuelta oportunamente con la misma materia prima con la que se parte (imágenes y textos adjuntos a éstas): la materia prima, el trabajo de investigación y sus desprendimientos o hallazgos son la misma cosa: la acumulación y el montaje de los recursos con los que se parte son una gran porción del desarrollo del trabajo, en tanto se realiza un montaje se realizan los hallazgos, pero estos son dependientes de ese montaje. Aquí, el trabajo clerical, la operación con materia prima (tanto con imágenes como con textos) y los desprendimientos (deliberadas disposiciones de imágenes y narrativas también) son inseparables conceptualmente; aparecen simultáneamente y se ha tomado la decisión de mantenerlos de tal modo.

En cuanto a los motivos y tópicos desarrollados tanto en los montajes de imágenes como en los textos adjuntos, éstos incluyen la manera en que se describen las arquitecturas *singulares*, el tratamiento de sus superficies, la disposición de los edificios y otros elementos gráficos en el territorio de la imagen, las cer-

---

3 Se trata de un *dispositivo fotográfico* que se constituye desde una abundante fuente de imágenes; es una herramienta que lidia historia de las imágenes de modo tal que no sólo se mantienen el intrincamiento entre ellas sino que lo multiplica mientras lo hace visible. Ineludiblemente el término mnémico hace alusión al atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg: un proyecto de *una historia del arte escrita con imágenes*.

tidumbres en torno al objeto singular como posibilidad arquitectónica, las condiciones y abordajes de los sitios, la responsabilidad correctiva u ortopédica de las arquitecturas *singulares*, la procedencias de éstas y sus referencias a otras arquitecturas, así como el trabajo en componentes arquitectónicos muy específicos como las fachadas y las ventanas. Todos estos *pequeños* temas aparecen y reaparecen a lo largo de las dos partes de esta investigación y construyen, sin sumarse necesaria o explícitamente –pues las ambiciones en éste consisten más en hallar y enumerar que en concluir–, un marco teórico, histórico y visual en torno a algunas prácticas en las producciones *singulares* en arquitectura.

Asimismo, como un afortunado desprendimiento, el proceso reflexivo al que se le invita al lector a ser conducido, eventualmente nos lleva a plantear tácitamente y lidiar con otra sana pregunta derivada –y que posiblemente sea uno de los aportes más inesperados y sensibles del trabajo, la cual es tenida en cuenta oportunamente en una última reflexión sobre la manera en que se practica el estudio del sitio: ¿Hasta qué punto los montajes/operaciones/hallazgos desprendidos del examen de estas imágenes y textos nos ayudan a entender y proponer la dirección de las prácticas en la disciplina a partir de un problema de nuestro tiempo?



## ***Andamiaje teórico y metodológico***

Noción de *singular, venido de otra parte, monstruo* – Estado y proliferación de descripciones de arquitecturas singulares – clima y contradicciones en torno a las arquitecturas singulares en Jean Baudrillard y Jean Nouvel – Ausencia de «reglas simples, sanas, salvajes, radicales» – *Producción* como proyección y *producto* como imagen – 3 condiciones de la imagen: lo capturado, lo cósmico y el medio – Detalle por desplazamiento – La noción del *umfangsbestimmung* en Aby Warburg y el *verfremdungseffekt* en Bertolt Brecht – Montaje como dispositivo de construcción de *distancia* – Montaje de imágenes y textos como indagación – Imágenes como objeto de estudio – El proyecto del atlas *Mnemosyne* de Warburg y la adopción del atlas *mnémico* como dispositivo – Registro – Operaciones metodológicas del registro mnémico: agrupar/reagrupar – criterios básicos de introducción de imágenes al archivo – andamiaje teórico en *Mnemosyne* de Warburg y el registro mnémico de producciones arquitectónicas singulares – *Mnemosyne* de Warburg y la *Obra de los pasajes* de Walter Benjamin como referencias de montaje – Hilos conductores invisibles e intrincamiento – *Ley de la Buena vecindad* según Gombrich como estructura para un marco teórico-histórico-visual – «Centro ausente» y la resistencia del atlas mnémico a la narrativa – intrincamiento y huella del recurso técnico de los tableros del atlas en su estado provisional y la refutación de la síntesis – El proyecto de publicación de *Mnemosyne* de Warburg – Intrincamiento como estructura de la tesis – Composición a partir de *fusées* – Documentación – La *Pereza del corazón* Benjaminiiano como aproximación al objeto histórico – Materialismo histórico según Benjamin y el *salto* como método.

¿Cuáles son las prácticas -qué se hace- propias de la producción de edificios *singulares*? Al abordar esta pregunta de investigación conviene enumerar algunas premisas, acepciones y procedimientos con precisión que fue forzoso considerar para lidiar con el desarrollo de esta investigación, tanto en términos metodológicos como de la *armadura* teórica. Si se descompone la

pregunta que motiva este trabajo, fácilmente, se pueden desglosar derivaciones de la misma: ¿qué es una producción? ¿qué es *singular*? ¿cuál es el objeto de estudio con el que se parte? ¿cuáles herramientas y métodos son empleadas para estudiarlo? ¿cuál es el posicionamiento que se asumió frente al objeto de estudio? ¿qué tipo de material se obtiene del método desarrollado y cómo se le obtiene beneficio? A continuación, se presentan consideraciones que atienden las interrogantes descritas y que constituyen, en su acumulación, simultáneamente, tanto el marco teórico como el metodológico con los que esta investigación se ha comprometido:

i

*Singular* o *Venido de otra parte*. Sostener el empleo del término *singular* tiene la intención de estresar, tanto como sea posible, su preciso sentido convencional de diferencia, rareza, anormalidad o excepcionalidad. En las referencias a las arquitecturas que proliferan inmersas en un anhelo por la singularidad el término está rodeado de enormes incertidumbres, al punto de reconocérselos como objetos vagos y provistos de una serie de virtudes que apenas son enunciadas con imprecisión. Esto se aprecia, por ejemplo, cuando se hace referencia a su origen, donde se los señala como «esos objetos así catapultados en la ciudad, venidos de otra parte» (Baudrillard & Nouvel, 2006, pág. 37). Es precisamente con ese «*venidos de otra parte*» con lo que se extiende la noción de *objeto singular* de Jean Baudrillard y donde se encuentra la noción de «*monstruo*». Para Baudrillard, el *monstruo* o el *objeto monstruoso*, escapa a su programación, no es culturalizado (ni absorbido ni asimilado) por su medio (o por su contexto). El francés trabajó esta noción de *monstruosidad* mediante un ejemplo, el del Centro Pompidou de París, sobre el cual valora y agradece su carácter de *monstruo* presentado hasta la década de los noventa; a éste se le señala como «singular» en tanto que «puede crear agujeros, intersticios, vacíos, en el conjunto metástico de la cultura» (Baudrillard & Nouvel, 2006), con todo, un fenómeno que no se limita a la producción arquitectónica, pero que ha encontrado en ella un territorio para proliferar.

## ii

*Proliferación o sobre el clima del tema.*<sup>4</sup>

Dubái está construyendo su ópera. [...] su escala es tal que no podemos confundirlo con un vulgar hotel o un edificio de oficinas: es orgulloso, seguro de su aura a través de la tierra. No puede ser decodificado de una manera simplista o inequívoca.

Su imagen cambia con la perspectiva, con las luces [...]

Evoca:

Los ritmos

Las intensidades.

Las profundidades.

Evoca.

[...] Aquí está lo que guía a un arquitecto cuya misión es provocar lo impensable. (Nouvel, Opera House: United Arab Emirates, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 01}

Llegamos a la conclusión de que la biblioteca requería un tipo diferente de edificio; sería un punto de referencia solitario entre la arquitectura urbana alrededor que comunicaría el nuevo espíritu de la universidad y se relacionaría con el ambiente en muchas distintas maneras [...] (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>bT</sup>, 02}

---

4 A lo largo de esta investigación se recurre reiteradas veces a la elaboración de un montaje de pasajes y fragmentos de textos como el que se presenta a continuación y que terminan por envolver unas observaciones o reflexiones que son atendidas en múltiples puntos en el desarrollo de la investigación; su fin último es el de invitar a interpretar las tensiones internas e inferir desde éstas. Sobre este tipo de montajes de texto se profundizará más adelante, o bien, para extender sobre las nomenclaturas adjuntas al final de cada pasaje, véase el paralipómeno de este volumen (página 147-148), en cualquier caso, conviene insistir en que estos no son considerados citas bibliográficas –pues están desprendidas de su contexto original–, por tanto, carecen de indicación mediante comillas («») o cambio en el margen que se guarda respecto a la página de papel.

También llegamos a la convicción de que la ciudad de Cottbus necesita una nueva clase de edificio, que fuese más escultórico y que tuviese un mayor carácter de hito dentro de un tejido urbano tan genérico como el construido tras la guerra. (Herzog, [2002]) {R<sup>a</sup>, 03}

¿Era posible crear un nuevo hito tan impactante como las Torres Petronas? ¿Cómo podría una nueva torre establecer un diálogo con las siluetas únicas de las Petronas [...]? (Ingels, KLT - Kuala Lumpur signature tower, s.f.) {R<sup>aT</sup>, 04}

Propongo crear un Nuevo edificio de referencia que absorba el existente y lo haga desaparecer, poniendo en su lugar una arquitectura franca, compleja y singular que sobresalga en lindero del agua, que conquiste la vista de la ciudad y se convierta en el nuevo símbolo arquitectónico de Pittsburgh (Nouvel, Carnegie Science Center: USA, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 05}

[...] no únicamente para cumplir los estrictos requerimientos programáticos del salón sino también proveer un edificio insignia (Tschumi, 2004, pág. 89) {R<sup>aT</sup>, 06}

Esto no es una torre, un rascacielos, en el sentido americano. Es más bien una emergencia, una singularidad en ascenso en el centro de una ciudad generalmente calma. A diferencia de las torres esbeltas y los campanarios que típicamente perforan los horizontes de las ciudades horizontales, esta torre es una masa fluida que hace erupción a través del suelo como un geiser bajo presión permanente y calculada. [...] Este objeto singular se convertirá en el nuevo símbolo de la ciudad internacional de Barcelona, y en uno de sus mejores embajadores (Nouvel, Agbar Tower: Spain: This is not a tower, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 07}

El teatro hace  
 el teatro hace una diferencia  
 hace el paisaje con sus pérgolas de cables  
 [...]  
 El teatro hace una diferencia mediante diferentes caras

diferentes actitudes

diferentes ambientes (Nouvel, Archipel theater: France, s.f.)  
{I<sup>bT</sup>, 08}

Tácticamente indiferente a los alrededores, estos edificios confían en la fortaleza y la singularidad del concepto [*forma*<sup>5</sup>] de la envolvente (Tschumi, 2004) {R<sup>aT</sup>, 09}

Transformar el concepto [forma] en un punto de referencia distintivo en el panorama de la ciudad [...]. Fuertemente diferenciado [...], no se parece a nada más en la ciudad. (2004, pág. 117) {R<sup>eT</sup>, 10}

La genérica forma cuadrada de la torre se mezcla obedientemente con las homogéneas torres de los alrededores, pero la fachada del SZSE es diferente. (Koolhaas, The essence of stock market is speculation, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 11}

La superficie del edificio evoca agua: lisa y continua, resplandeciente y transparente, sus materiales se revelan a sí mismos en sombras matizadas de color y luz. Es arquitectura de la tierra sin la pesadez de la roca [...] Las ambigüedades entre material y luz hacen resonar la torre Agbar contra el horizonte de Barcelona día y noche, como un espejismo distante (Nouvel, Agbar Tower: Spain: This is not a tower, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 12}

Para el Guggenheim Temporal de Tokio, se necesita que haya un estatuto excepcional, una singularidad que se mantenga al lado del mundo del arte japonés y del mundo. Aquí, el contexto está en la diferencia, en lo que está a un lado, pero también en la permanencia de las referencias. (Nouvel, Guggenheim Museum: Japan, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 13}

---

5 En *Event Cities 3* (2004, pág. 12) Bernard Tschumi hace una aclaración fundamental: «con el fin de eludir comprometerse en una discusión sobre forma *per sé* o sobre forma versus contenido [programa], la palabra “forma” es reemplazada con la palabra “concepto”» (*In order to avoid engaging in a discourse of form per se or of form versus content, the word “form” is replaced here with the word “concept”*).

• • •

El horizonte de La Defense revela una acumulación de objetos disímiles. [...] La Torre Signal también debe tender a ser un elemento sobresaliente. Debe tener un papel federativo, como un punto de referencia, un estándar. (Nouvel, Signal Tower: France, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 14}

[...] usar la expectativa hacia lo absurdo y trabajar en contra de esa tendencia, para proponer un edificio muy simple, singular, puro. (Koolhaas, Lecture on OMA's engagement in the Gulf and the effect of the economic crisis on the region, 2011) {R<sup>cT</sup>, 15}

• • •

En esta investigación, como en los pasajes ordenados justo atrás –un tipo de trabajo con el texto que reaparece en este documento–, apegarse al término *singular*, estresa mientras es, tanto algo diferente<sup>6</sup>, raro o extraño y simultáneamente, algo que es *producido* en medio del anhelo por la *singularidad* –independientemente del criterio valedor o no de una diferenciación efectiva–, aquí, lo que se ha puesto en juego no es una valoración de cuán *singular* es una *producción*, sino la recurrencia, la excepcionalidad, la diversidad, la limitación o la contradicción de prácticas propias con las que proliferan; donde, a pesar de la aseveración que hace Nouvel (2006, pág. 37), en ese mismo diálogo, donde apunta que «eso [el objeto singular] se dará siempre por excepción, y lo que hacen siempre será, en ese sentido, ‘excepcional’», fue posible indagar abundantes recursos gráficos (*lo mucho* y no generalidades o casos paradigmáticos) y reconocer recurrencias en la producción de *monstruos* que nos lleva a una gran inferencia: lejos de que las *producciones singulares* se den por «una intui-

---

6 Objeto y contexto pueden así ser entendidos como dos cosas que persisten en la *producción* de «lo diferenciado»: el *objeto*, la cosa, el edificio; y el *contexto*; los objetos a los que se pretende diferenciar, eso con lo cual el objeto no debe coincidir, sumarse o ser absorbido. Este es el modo en el que un objeto será entendido como *singular*.

ción personal o bien por un accidente» (Baudrillard & Nouvel, 2006), estas acatan de unas cuantas operaciones o prácticas bien circunscritas: trabajar a escalas diminutas, ubicar los edificios en espacios euclidianos (no pintorescos o envueltos por una «atmósfera»), referenciar exclusivamente edificios, inspeccionar los sitios como una acumulación estrictamente de edificios, etc. Pero lo que atañe aquí es insistir en, ambas, primero la definición y la indefinición en torno a la noción de *singularidad*, el *monstruo* o lo *venido de otra parte* –lo cual motiva parcialmente este trabajo– y segundo, en la vasta diversidad de *producciones singulares* y su implicación para el desarrollo de esta investigación.

### iii

*Producción (arquitectónica)*. Existe una suerte de complicidad adjunta a la aparición de cualquier *cosa*; y es ahí donde yace la noción de *producción*: algo que no se limita a procesos de fabricación, técnicas de manufactura o métodos de diseño sino como unas prácticas, operaciones y ejercicios que envuelven una cierta responsabilidad –por parte de esas prácticas y operaciones– con la existencia misma del *producto*. Un sentido muy extendido es el que nos hace entender *producto* siempre como una *cosa*, como un objeto, como un edificio; pero otra noción es la que, para los efectos de esta investigación interesa y aun así, es una noción que no entra en conflicto con ese primer sentido común y extendido: el *producto* es también una imagen.

La palabra *producción* viene del latín *producere*, que llanamente significa «poner en frente» y coincide en gran medida con *proiectum* o *projectum* que es «algo lanzado hacia el frente». Es en la intersección de estas dos palabras donde reside la acepción de *producción* y de *producto* adoptada para este trabajo, donde desde su sentido lato, se establece de modo preciso el tipo de material con el que se ha desarrollado esta investigación: lo *puesto en frente*, lo *proyectado*, imágenes.

Éstas gozan de al menos tres condiciones ineludibles, que exigieron una delimitación de cómo se las reconoce: por una lado,

«lo capturado» en la imagen, lo fotografiado, *renderizado*, modelado, dibujado –aquí, casi siempre un edificio–; por otro, la imagen como una *cosa* por sí misma, una fotografía, un dibujo y tercero, el medio en el que aparecen: álbumes, sitios de internet, revistas, libros, documentaciones, exposiciones. De estas tres condiciones de las imágenes –lo *capturado*, la condición *cósica*, y el medio de aparición– son las dos primeras con las que lidia esta investigación: lo *capturado* en tanto se refiere a unas arquitecturas, unos edificios, unos componentes materiales y a sus ubicaciones; lo *cósico*, en tanto se admite a la imagen como un objeto autónomo, librado de contextos y de lo que se haya anotado o criticado sobre sí, un objeto con tamaño, colores, dimensiones. La tercera condición de las imágenes, el medio dónde aparece la imagen, es omitida al enfrentar la pregunta de la investigación ya que no provee información que atañe directamente a unas arquitecturas. Aun así, se registró y adjuntó una lista que indica el tipo de fuente de la que se obtiene cada imagen para futuras consideraciones que se escapen de los alcances aquí propuestos.

Privilegiar *lo producido* y dirigir la atención a las *producciones* arquitectónicas –en tanto imágenes– implica, por necesidad, distanciarse de una serie de conocimientos y nociones comunes como la *idea*, el *concepto*, la motivación, la excusa, el significado, la intensión, precisamente por su énfasis en las causas previas a la producción y a los productos, y optar por su condición de *puesto en frente*. De las *producciones* –*lo puesto en frente*– arquitectónicas se desprenden aspectos de particular atractivo para examinar: la fachada, la elevación, las superficies de los edificios y lo que aparece al lado de todo esto. Así pues, la vista externa, el *render*, la elevación, los modelos, las maquetas y las fotografías son recursos de gran interés ya que han ofrecido una oportunidad para referirse a los edificios sin pretender desenmarañar problemas de lectura, expresión, estética, simbolismo o roles culturales que en algún momento se le haya asignado a la fachada<sup>7</sup>. Atender

---

7 Gottfried Semper (1803-1879) en *Los cuatro elementos de la arquitectura* (1851) distingue al muro –que tiene función estructural– de la fachada –que tenía el mínimo grosor posible, en tanto que la segunda está impregnada de significados. A partir de aquí, y entendiendo

el quehacer arquitectónico en la fachada de los edificios desde los componentes, superficies, colores y materiales implica también, detenerse en el detalle mismo, no desde el recurso de la ampliación, el *zoom*, o el *acercamiento*, sino desde la *distancia* y el *desplazamiento*: el detalle es puesto en juego no desde un recorte de la imagen, sino por su yuxtaposición a otra en un montaje. En los términos de esta investigación, la revisión de los componentes en sí mismos y entre sí ofrece una entrada para tratar a las *producciones arquitectónicas* desde la acumulación de material gráfico independiente.

#### iv

*Umfangbestimmung*<sup>8</sup>, *extrañeza y montaje*. Cualquier producción involucra; de una u otra manera, al productor; para Aby Warburg<sup>9/1</sup> existen varios tipos de involucramientos y se mueven a través de un espectro. Oscilan entre un «estado de

---

la fachada como un tejido envolvente, Semper desarrolla su teoría de la vestimenta (*Bekleidungstheorie* o *Theory of clothing*) en el mismo texto. Tras considerar esa distinción se estableció que esta investigación se concentra en un tercer objeto de estudio: una fachada que no hace alarde de una función estructural –aunque la tenga también– y que se examinó estableciendo una *distancia* con sus aspectos simbólicos: este tercer objeto de estudio, esta tercera fachada, es una *superficie signica* (no simbólica) y únicamente se considera su condición de puesta en frente.

8 *Umfangbestimmung* corresponde a una «determinación del perímetro o del contorno». (Báez, 2012, pág. 27). *Umfang*, es literalmente es una «circunferencia» o un «contorno».

9 Aby Warburg (1866-1929) es reconocido por sus trabajos en el campo de la historia del arte, una disciplina en pleno auge tras el desarrollo de técnicas fotográficas a finales del siglo XIX. Su principal obra, el atlas *Mnemosyne*, es desarrollado durante los últimos cinco años de su vida, pero es sabido desde 1905 sondeaba la idea de un «pensamiento por imágenes».

9/1 El atlas *Mnemosyne* alude al trabajo Aby Warburg; registraba la vida de las imágenes acompañándolas con reflexiones teóricas mediante un constante ejercicio de experimental de sustitución y reorganización. *Μνημοσύνη* (*Mnemosyne* o *Mnemosine*) es la personificación de la memoria y la madre de las musas en la mitología griega: cedía la virtud de hablar con autoridad a poetas y reyes.

conmoción  
 acumulación  
 entrega  
 pasividad  
 energía fatal y humana  
 monstruosa  
 pasividad  
 efímero  
 regreso a sí mismo  
 contemplación  
 dubitativa» (Báez, 2012, pág. 26)

Trabajar con imágenes, como con cualquier otro recurso, exige asumir una posición frente a ellas, y por tanto, frente a nuestra forma de mirar la imagen. Esa posición frente a la imagen y frente al trabajo exige, por necesidad, una conciencia de la posición; y esa puede deducirse desde la comprensión de la *distancia* entre quien manipula las imágenes y la imagen como recurso gráfico (*renders*, fotos, elevaciones, fotomontajes, dibujos...). Aby Warburg también esboza anotaciones al respecto y sugiere una separación de tres estados o condiciones en función de la *distancia* entre el artista y su obra, o bien, productor y el producto: Primero, *la cancelación de la distancia*: donde tras adquirir una actitud asimilativa se incorpora el productor (investigador, diseñador, arquitecto) con el producto (investigación, diseño, edificio, imagen, texto) y por tanto se cancela la conciencia de la *distancia*. Segundo, *la distancia «a la mano»*: donde se construye una distancia consciente; el productor puede juzgarse a sí mismo independientemente del producto. Y tercero, *la comparación*: consiste en la consumación de la distancia; se adopta una actitud donde se habla del objeto.

«Distanciamiento: sería la *toma de posición* por excelencia. Pero hay que entender que no hay nada sencillo en un gesto como éste. Distanciar no es contentarse con poner lejos: se pierde de vista a fuerza de alejar, cuando distanciar supone, al contrario, agudizar la mirada. (...) A menudo lo lejano supone un

mismo inalcanzable; la distancia no se impone más que para darnos acceso a *diferencias*.»<sup>10</sup>

Ésta última es la actitud adoptada en esta investigación, un operar con las imágenes donde no hay una preocupación por corregir, asir, agregar, o significar sino un operar montado sobre el escrutinio de un abundante recurso gráfico y un examen de las prácticas recurrentes o anómalas de la *producción* de imágenes arquitectónicas *venidas de otra parte* que se puedan deducir de ese recurso; deducciones que no serán –por la naturaleza del recurso gráfico de las que se desprenden– *completas* ni absolutas.

Por otro lado, la palabra «extraño» envuelve, a la vez, tanto una aflicción o una nostalgia –«echar de menos algo»– como una inquietud provocada por un ignorar –«encontrar extraño algo»–, sin embargo, una tercera acepción salta a la vista cuando se la enmarca dentro de la construcción de una *distancia* (*umfangsbestimmung* en el trabajo de Warburg) o respecto al efecto del *distanciamiento* (*verfremdungseffekt* en los apuntes de Bertolt Brecht). *Extrañar* es también «causar extrañeza». Provocar una sospecha y convertir algo conocido en algo *extraño*<sup>11</sup>, favorece –y es parte de–

---

10 Georges Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición* de Antonio Machado (2008).

11 George Didi-Huberman extrae una pertinente anotación donde cita a Bertolt Brecht en *La disposición de las cosas: observar la extrañeza* (publicado al español en 2008 en *Cuando las imágenes toman posición* de Antonio Machado): “En todo lo que sigue, nunca se debe entender ‘extraño’ (*fremd*) en el sentido de ‘raro’ (*seltsam*). Presentar los procesos sobre el escenario como fenómenos curiosos, verdaderamente incomprensibles, no ofrece el menor interés; se trata al contrario de hacer que se entiendan. (...) el arte no ha de representar las cosas ni como evidentes (hallando aprobación sentimental), ni como incomprensibles, sino como comprensibles, pero todavía no comprendidas” (2008, pág. 81). Así mismo Didi-Huberman hace referencia (2008, pág. 82) a un cuadro desarrollado por Georg Simmel –que reflexiona sobre esa *extrañeza*, o como él mismo la llama «extrañidad» (*fremdsein*), antes que Brecht-. El cuadro describe lo siguiente:

1. *Distanciamiento como una manera de comprender* (comprender-no comprender-comprender), negación de la negación.
2. *Acumulación de las incógnitas hasta que se produce su aclaración* (salto de cantidad en cualidad).

la *dubitativa* que se encuentra en uno de los extremos del listado de *estados* entre los que se mueve el *involucramiento* con las cosas, o bien, en este caso, con las imágenes de carácter arquitectónico y con el texto mismo<sup>12</sup>.

Esa *dubitativa* opera al lado de la comparación, esa *consumación de la distancia* y es posible favorecer el *extrañamiento* –algo que envuelve tanto una construcción de una *distancia*, como un posicionamiento *dubitativo* y por tanto *comparativo*– desde el montaje: un trabajo que dispone las diferencias en tanto muestra cómo *aparece y se forma el mundo* y establece *tensiones* entre el material montado. En todo caso, como bien apunta Didi-Huberman, «*distanciar es demostrar mostrando* las relaciones de cosas mostradas juntas y añadidas según sus diferencias. Por lo tanto no hay *distanciamiento* sin trabajo de montaje.»<sup>13</sup>

Esta investigación se vale del montaje en los términos recién descritos, y lidia con este tipo de trabajo de montaje en tres momentos: primero, en dos *atlas* –uno donde se registran y disponen imágenes y otro compuesto exclusivamente de un intrincamiento de textos en prosa corta–; segundo en el docu-

---

3. *Lo particular en lo general* (la singularidad, la excepción del acontecimiento, que es al mismo tiempo típico).

4. *Momento del desarrollo* (el paso de las emociones a otras emociones contradictorias, crítica e identificación unidas).

5. *Contradicción* (¡Esta persona en estas circunstancias! ¡Estas consecuencias de esa acción!).

6. *Comprender lo uno a través de lo otro* (la escena, al principio independiente por su sentido, se descubre ser partícipe de otro sentido adicional por su conexión con otras escenas).

7. *El salto* (*saltus naturae*, desarrollo épico con saltos).

8. *Unidad de las contradicciones* (se busca la contradicción en lo homogéneo [...]).

9. *Practicabilidad del saber* (unidad de teoría y praxis).

12 Brecht desarrolla generosamente sobre el *efecto del distanciamiento* (*Verfremdungseffekt*) en el campo del teatro en sus *Écrits sur le theatre*.

13 Didi-Huberman, G. La disposición de las cosas: observar la extrañeza. Publicado en *Cuando las imágenes toman posición* (Machado: 2008).

mento que el lector sostiene ahora en sus manos: un montaje de textos en prosa corta, donde cada uno es entendido como una indagación libre ya que no pretende agotar, precisar profusamente ni ser conclusivo respecto a un tema, sino que siempre está sujeto a la edición, replanteamiento y a la continuidad mientras elude un carácter rigurosamente sistemático, hilvana comparaciones frescas, las muestra como no-examinadas y opera con las mismas. Este segundo trabajo de montaje de textos está acompañado de un levantamiento en facsímil del montaje de imágenes elaborado –el atlas mnémico. En ambos casos, estos montajes han sido a la vez un punto de partida para someter al material a nuevos reacomodos y nuevos montajes hasta el punto en que se disponen en este documento, un registro y un montaje en sí mismo. El tercer momento corresponde a la exposición, a modo de conferencia: se presenta el trabajo no tanto como un argumento ilustrado con imágenes sino como una secuencia de montajes de imágenes (el atlas mnémico de imágenes) iluminada por un argumento; lejos de resumir una conclusión, se despliega el trabajo en todas sus dimensiones con el fin de ponerlo en juego y descubrir (des-cubrir) sus posibilidades para desbocar el *pensamiento*<sup>14</sup> implicado en la investigación. El trato de este tercer momento de montaje de exposición ha sido descrito, a manera de levantamiento, en el postcripto de este documento.

## v

*Simplemente ver, y acomodar algunas imágenes y prosas.* Abordar la condición de *producto*, de *puesto en frente*, de los edificios en las imágenes desde el recurso gráfico implica reconocer a las fotos, *renders*, montajes, etc. como un territorio fértil para la reflexión y no como exclusivas para una representación; por tanto se ha evadido cualquier posicionamiento descuidado con el recurso gráfico –así como con el texto: permitir que el recurso fotográfico sirva también para desviar el argumento y enriquecer las

---

14 Merleau Ponty, apunta en *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Didi-Huberman, 2002, pág. 420): «pensar no es poseer objetos de pensamiento, es circunscribir con ellos un dominio por pensar, que no pensamos todavía».

reflexiones que envuelva. Se reprocha el empleo ilustrativo de la fotografía o ningún otro material gráfico; por tanto se apunta a otro tipo de trabajo con ello: el trabajo del *atlas*, uno que se fundamenta en la acumulación y la yuxtaposición, lo cual no se limita a la clasificación o comparación de aspectos, sino que facilita la modificación sutil de las fotos dispuestas únicamente por su simple acomodo respecto otra.

Ciertamente, el atlas *Mnemosyne* de Warburg –una especie de atlas de la *memoria viva* o la *memoria activa* que termina por darle el nombre a la obra– incorpora todas las condiciones descritas más atrás: conviene describirlo, ante todo, como un dispositivo fotográfico compuesto por copias extraídas de la inmensa colección de fotografías de su autor y pegadas primero sobre grandes cartones negros y luego, en una segunda versión, en bastidores con tela negra.

«Se trataba, por tanto, estrictamente hablando, de hacer *cuadros con fotografías*, y ello en el doble sentido de la palabra “cuadro”. En el sentido *pictórico*, en la medida en que las telas tendidas entre los bastidores se convertían en el soporte de una materia de imágenes extraordinariamente diversa –tanto en sus temas como en su cronología–, pero reunida en una misma opción cromática en blanco y negro o, más bien, en esa especie de *grisalla* que forma, vista desde lejos, la reunión de todas las fotografías. Pero el atlas warburgiano es “cuadro” sobre todo en el sentido *combinatorio* –una “serie de series”, como tan bien lo ha definido Michel Foucault–, puesto que crea conjuntos de imágenes que coloca a continuación en relación unos con otros.» (Didi-Huberman, 2002, pág. 412).

Con *Mnemosyne*, es justamente con ese sentido *combinatorio* con el que se presenta un modo prolífero de lidiar con un abundante recurso artístico –en el caso de Warburg, pinturas, esculturas, partes de iglesias y palacios, grabados– y fotográfico –en lo

que le concierne a esta investigación. A la vez, como bien señala Didi-Huberman (2002, pág. 412), en las series *combinatorias* «coexisten toda clase de efectos seriales –o de contrastes–»; pero para poder traer esta condición al atlas mnémico que concierne a esta investigación es preciso ser consciente de cuál es el factor común que produce estas series: la escala fotográfica, lo cual resulta, o al menos termina por construir, una «exposición sinóptica» que pone todo sobre un mismo espacio/territorio de trabajo de los bastidores negros –adoptados en el atlas desarrollado aquí– y lo ordena todo de manera tal que produce una serie de tableros: unas series comparativas a partir de todas esas fotografías recopiladas de tiempos diversos y lugares tan distantes. El *atlas* de imágenes comprende una manipulación que parte de una elaboración de múltiples montajes con el fin de *simplemente ver* qué sucede con las imágenes.

Del mismo modo que el *atlas* de imágenes lidia con la pregunta de investigación, se ha desarrollado simultáneamente un *atlas* de textos que descubren, enuncian y retratan, lo que, para efectos de esta investigación, *sucede* al *simplemente ver* y *acomodar* montajes: con cada *atlas* mnémico, se resulta de forma autónoma en el hallazgo y exposición de *extrañezas* en las prácticas gráficas que coinciden en gran medida, pero no se limitan, a los tópicos atendidos en el otro montaje –el tratamiento de sus superficies, la disposición de los edificios y otros elementos gráficos, las certidumbres en torno al objeto singular como posibilidad arquitectónica, las condiciones y abordajes de los sitios, la responsabilidad correctiva u ortopédica de las arquitecturas singulares, la procedencias de éstas y sus referencias a otras arquitecturas, así como el trabajo en componentes arquitectónicos muy específicos como las fachadas y las ventanas–, hallazgos que no se habrían hecho posibles, y *extrañezas* que no habrían sobresalido, sino por la *construcción de una distancia* con las *producciones*. Todos estos tópicos se muestran al mismo tiempo: en esta exposición, con sólo retroceder unos pasos puede abarcar toda su extensión a todos los tableros negros; no se reduce nada ni se resume nada. La naturaleza del *atlas* mnémico realizado es menos presentar una «unidad» que desplegar una «plenitud».

## vi

La imagen autónoma desgasta la palabra, y en tanto es autónoma, forma parte del montaje.  
Matthew Rampley, *From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art.*<sup>15</sup>

*Registro y «Método» como territorio.* La aproximación a *lo capturado* en las imágenes es de gran importancia para el trabajo metódico de las mismas y con el recurso del texto; aquí, el método es entendido como una suerte de condición con la que se opera, y no como un proceso del cual se espera obtener y corroborar un resultado condicionado, específico y determinado mediante una elucubración *a priori*. Aquí se pretende pensar con las imágenes, el registro y el método; por tanto, son un registro y un método para interpretar, para construir y volver a interpretar.

Una vez entendido el trabajo desde las imágenes como aproximación al registro, inmediatamente se asoman dos preguntas: ¿cómo se ordena o estructura el registro? y ¿qué se registra?

Primero, en tanto se reconoce una enorme dificultad para trabajar con material gráfico en grandes volúmenes –producto de la proliferación de edificios producidos para ser *singulares*–, se tomó una postura que permitió aprovechar la condición fragmentaria y vastedad del material gráfico, y la autonomía de cada imagen: se recopilaron muchas imágenes sueltas e independientes que se trabajaron desde dos operaciones básicas: 1) hacer agrupaciones, para lo cual interesa disponer las imágenes simultáneamente para «desviarse» o reconocer la recurrencia y la anomalía en el uso de componentes de la fachada y el edificio mismo. Esto permitió comparar y «ver qué se descubre» por el solo hecho de acumular y agrupar el material gráfico. Y, 2) reconfigurar o reacomodar; el registro es entendido como algo susceptible a la manipulación y como algo fértil en sí mismo sin ser jamás un fin en sí mismo; es algo con lo que se opera y

---

15 Rampley, M. (1997). From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art. *The art bulletin*, 79, 41-55.

se reflexiona sobre la pregunta inicial «¿Cuáles son las prácticas en la producción de edificios singulares?» y preguntas derivadas que son oportunas que se formulan de forma tácita durante el perpetuo proceso de agrupación/reagrupación: ¿cómo son los edificios singulares?, ¿cuáles y cómo son los componentes de los edificios singulares?, ¿cómo se disponen en el territorio estos edificios?, etc. Al igual que el texto o la narrativa, el registro es entendido como un producto de la investigación, sin embargo ninguno de estos se considera terminado y se presenta siempre como algo sujeto al cambio.

Y segundo; se reconoce que hoy la producción de edificios e imágenes es abrumadora, por lo tanto de gran importancia decidir cuáles se registran y cuáles quedan fuera de los límites de esta investigación. Para tomar estas decisiones conviene hacer una distinción entre dos conceptos a los cuales hace referencia Pier Vittorio Aureli: forma (*form*) y forma (*shape*)<sup>16</sup>. Para Aureli (2004) la forma (*form*) «es un índice de un método consciente y explicable que es grabado en un objeto»; mientras tanto, la constitución de la forma (*shape*) «no es un resultado que se desprende de un proceso consciente de “generación” sino que surge de la improvisación y la ocasión». Con todo, aceptándose o no este panorama, se pueden entender dos categorías para los objetos determinadas ya sea por un proceso razonado o por uno que se presenta como un tanto arbitrario e instantáneo. Así, los edificios-*shapes* –y no los edificios-*forms* son de particular interés ya que se encuentran *fuera* de una tradición de producciones formales para honrar o *materializar* condiciones arbitrarias, programáticas, filosóficas, conceptuales o del sitio entre tantas otras.

---

16 Aureli, P.V. (2004). *Who is afraid of the Form-Object?* Log, No. 3, (Fall 2004). New York, NY: Anyone Corporation. Los conceptos a los cuales se hace referencia son expuestos en una conferencia de Robert E. Somol (2004) en el Berlage Institute (Holanda) titulada *Shapers and Movers*; Somol –y por extensión Aureli- emplean las palabras «shape» y «form» que podrían traducirse como «figura» y «forma», sin embargo, debido a que la palabra en inglés «shape» tiene un sentido más amplio se opta por traducir ambos conceptos como «forma» haciendo siempre la distinción entre paréntesis.



1. Montaje de imágenes en 13 tableros al día de su exposición (fragmento). Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016)

Una vez reconocido el tipo de edificio con el que interesa trabajar es fácil señalar los arquitectos y las oficinas que se dedican a producir imágenes de estos, por ejemplo: O.M.A. (Rem Koolhaas), Jean Nouvel, MVRDV, Bernard Tschumi, Herzog y De Meuron, B.I.G., Diller + Scofilio + Renfro, entre tantos otros. Ahora, bien se sabe que todos estos arquitectos y sus oficinas son altamente productivos y que ofrecen una extensa cantidad de edificios y de material gráfico, por tanto, únicamente se propone reflexionar desde las imágenes de los edificios-shapes que lidien con una condición muy específica: el requerimiento de la diferencia o la singularidad.

## vii

Nada que decir. Sólo mostrar.  
Walter Benjamin, *Obra de los pasajes*.<sup>17</sup>

*Una vuelta al atlas (Mnemosyne)*. Se fundamenta en un ejercicio de disposición y no de composición. Por tanto se disposi-

---

17 W. Benjamin, *Obra de los pasajes*, N I a, 8

ción en este documento se presenta como otra oportunidad más para reflexionar con las imágenes. Ahora bien, este «reflexionar con imágenes» demanda detenerse a precisar sobre el andamiaje teórico de ese hacer y extender sobre nociones, como la imagen-fragmento, la imagen en el *atlas*, las *leyes de disposición*, la elaboración del *atlas* y la relación de éste con la narrativa; y que competen ineludiblemente al *atlas de imágenes Mnemosyne* de Aby Warburg y al *atlas mnémico* en esta investigación. Tres son las dimensiones del *atlas* de Warburg que son atendidas –y rescatadas para este trabajo– y que operan de una u otra manera con las nociones; cabe rescatar que estas dimensiones deben considerarse simultáneamente y que de ninguna manera se podrían entender cada una de las nociones enunciadas como subcaracterizaciones. Estas son, a saber, su dimensión de montaje, de obra y de documento.

• •

La imagen –y con ello decimos “lo capturado en la fotografía”- se autoregenera a través de su puesta en relación dialéctica con otras imágenes, con las que comparte la “pantalla visual” del “lector”. Ya estamos hablando de la consideración del Atlas como obra; mejor dicho: como montaje.

Dimitra Konstantopoulou, *La huella del montaje: Aby Warburg; Aldo vanEyck, Jerzy Grotowski*.<sup>18</sup>

*Atlas-montaje*. Se puede discurrir que tanto el *atlas Mnemosyne* de Warburg como la *Obra de los pasajes* de Benjamin –así como el *atlas mnémico* y de prosas de esta investigación– coinciden sobre el *hacer* del montaje como algo no-finible. El trabajo del montaje simplemente nunca está acabado. Esa nunca es una pretensión. Entender el *atlas* como un ejercicio de agrupación y disposición de elementos que no aspira a un estado de completud inmediatamente presenta interés alrededor de cómo se realizan esas agrupaciones y cómo es entendida la imagen dentro de *atlas*. El *atlas* es cruzado por hilos conductores intrincados e invisibles,

18 Konstantopoulou, D. (2011, pág 88). *La huella del montaje: Aby Warburg; Aldo vanEyck, Jerzy Grotowski: recorridos a partir del atlas Mnemosyne*. Barcelona.

pero no por ello son inexistentes. Únicamente el ojo de un *lector no entendido* encontraría allí un desorden, una desorganización o un caos de imágenes donde en realidad la meticulosa disposición de cada una de estas *obedece* a un criterio de montaje que puede explicarse con un ejemplo: la *ley de la buena vecindad*.

«La idea principal era que los libros juntos –cada uno con su menor o mayor grado de información y completado por sus vecinos- guiarían mediante sus títulos al estudiante a percibir las fuerzas esenciales del espíritu humano, así como su historia.» (Gombrich, 1992, pág. 301)<sup>19</sup>

En el extracto, si bien Gombrich se refiere a la *ley de buena vecindad* como ley que *gobierna* el montaje de libros de la Biblioteca Warburg, esta acumulación y acomodo de libros es también una de sus obras, la cual desarrolla de forma simultánea al *Mnemosyne*, por lo que es lícito inferir que esta ley también gobernaba al *atlas* o, al menos, había una estructura muy similar en ambas obras (Imagen 2).

Los hilos conductores invisibles –posibilitados por la estructura de *buenas vecindades*– son de particular interés en el atlas mnémico de *producciones singulares* (imágenes de carácter arquitectónico) en tanto se ambiciona construir un contexto histórico, teórico y visual en torno a estas; sin embargo, si bien el montaje construye en torno a las *producciones singulares*, este no tiene centros temáticos internos. Así, el montaje gira en torno a

---

19 «Si Warburg hizo grabar la palabra *Mnemosyne* en la entrada de su casa –de su biblioteca– fue porque había comprendido la naturaleza esencialmente mnemónica de los hechos de la cultura: la memoria es *montadora* por excelencia: reúne elementos heterogéneos (detalles), excava fallas en el *continuum* de la historia (intervalos), para crear circunvalaciones entre todo ello» (Didi-Huberman, 2002, pág. 453).

19/1 La inscripción MNHMOΣYNH (en griego: *Mnemosyne*) es obra de su amigo y arquitecto Fritz Schumacher. Un texto de Stoc-khausen titulado oportunamente *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* se dedica a extender generosamente sobre la biblioteca y residencia.



2. Aby Warburg. Detalle de un tablero de Mnemosyne (fragmento). Fotografía de The Warburg Institutue. (2016)

lo que Sarah Blacker (s.f.) llamaría un «*centro ausente*»: la ausencia o carencia de una pregunta de organización o la indicación de una *entrada* al archivo. Lo *ausente* en la disposición de las imágenes es de suma importancia en el trato con las imágenes; es algo que no *aparece* sino hasta que se juntan imágenes entre sí, así no haya existido jamás. Esto hace que el archivo –el registro mnémico– sea permanentemente elusivo y se resista a la narrativa<sup>20</sup>, por lo que no se vinculará el atlas con las prosas cortas de forma explícita sino mediante hipervínculos invisibles.

20 De ninguna manera la resistencia a la narrativa era una característica desconocida para Warburg, cuyo gran proyecto era elaborar una *historia no escrita del arte*. Con Warburg aparece una imposición del montaje como modo de pensar, crear e interpretar según una “lógica” visual que se muestra laberíntica en tanto se puede recorrer en múltiples modos evidente en *Mnemosyne*.

«El atlas *Mnemosyne* se presentará más bien como una herramienta destinada a mantener los intrincamientos y, por tanto, a *hacer percibir las sobredeterminaciones* en acción en la historia de las imágenes: permite comparar de un solo vistazo, en una misma lámina, no ya dos sino veinte o treinta imágenes.» (Didi-Huberman, 2002, págs. 414-415)

Con todo, se podría decir que aquí se provee un hilo conductor invisible que cruza no sólo el material gráfico, sino también el textual. Se ofrece una oportunidad para que tanto el *autor* como el *lector* tengan una experiencia única –desde un materialismo histórico– con el objeto histórico y el archivo.

• •

*Atlas-obra (como problema técnico y artesanal)*. El *atlas* ha demostrado sobresalir como montaje en tanto es, literalmente, un «juntar elementos entre sí» que envuelve un ejercicio intelectual; sin embargo, al reconocer al *atlas* también como un ejercicio u obra artesanal. Es necesario reconocer el modo en que el *atlas* se forma a partir de tableros o paneles, que al igual que cada uno de ellos, es siempre *incompleto* y dirigido por las mismas condiciones de montaje. A la *Mnemosyne* de Warburg se la ha señalado como algo en «estado de obra hipotética, irremediabilmente provisional» (Didi-Huberman, 2002, pág. 410); de ese mismo modo conviene aceptar al *atlas* que se ha adjuntado aquí (Imagen 3): al mantener el recurso técnico de las pequeñas prensas que tanto fijan como permiten el movimiento de cada imagen individual se refuta cualquier síntesis –pues cualquiera sería prematura– y le elude cualquier estado definitivo de los tableros.

En el montaje de los tableros del *atlas*, ni la secuencia lineal ni la numeración de los tableros son la única *vecindad* posible al punto que pueden disponerse de una forma completamente distinta a la del atlas que se muestra en el facsímil de este documento o a la disposición que se muestre en la presentación del *atlas-obra* a una audiencia sin poner en riesgo la posibilidad



se sabe también que Fritz Saxl –aprendiz de Warburg y sucesor del trabajo abandonado por el mismo tras su muerte– conocía la intención de Warburg por acompañar la publicación de una «historia no escrita del arte» con dos volúmenes de anotaciones y textos de los que únicamente podemos especular su contenido a través de sus conferencias y abundantes anotaciones. Si bien es sumamente atractivo especular –aunque éste no es el espacio para ello– a sobre cómo hubiese sido el montaje en ese libro, esto ofrece una oportunidad para trabajar la documentación del atlas mnémico –que a su vez es una documentación en sí misma– en esta investigación sin la referencia de Warburg, pero sí con la de los numerosos estudios, revisiones, menciones e interpretaciones que se le han hecho a los tableros de imágenes casi desde su elaboración. Y de todas las características de ese *atlas Mnemosyne*, una es la que se acoge para el montaje de esta investigación: el intrincamiento.

«Cuando uno mira las planchas de *Mnemosyne*, resulta imposible saber claramente en qué dirección quiso Warburg orientar nuestra mirada o de qué significación exacta es portadora, según él, la relación entre las imágenes próximas entre sí. Cuanto más se mira, más densas e intrincadas parecen las relaciones. Las imágenes parecen salir, al mismo tiempo, en direcciones diversas, parecen, en ocasiones, explotar como fuegos artificiales. Incluso los “paquetes de imágenes” saturados poseen ese carácter de cohetes listos para explotar» (Didi-Huberman, 2002, pág. 420)

Del mismo modo que *Mnemosyne*, los dos *atlas* que se presentan aquí, son, ante todo, una colección de imágenes y de prosas cortas: una constelación de material carente de guía; las imágenes, además, carentes de títulos y carentes de descripciones<sup>21</sup>. Más que una secuencia de elucubraciones de complejidad

---

21 Los tableros reproducidos en el facsímil apenas gozan de referencia a las imágenes individuales, no con el fin de involucrar los

*in crescendo* que se sumen o converjan mediante alguna pirueta inesperada, este documento se compone de repeticiones, correspondencias y observaciones entrecortadas entre sí. Los textos son acomodados en el vacío del papel del mismo modo que las imágenes en el negro de los tableros: el montaje de ambos *atlas* es un censo de las prácticas y operaciones en torno a las *producciones* arquitectónicas *venidas de otra parte*. Y el atlas de prosas, particularmente, se compone de *notas fugitivas*, de *pensamientos en fusée*.

«Y entendamos por ello todo lo que puede designar este término en francés [fusée]: una *cosa de tiempo*, puesto que la “fusée” es el nombre técnico de un mecanismo de relojería necesario para la operación de montar un reloj; una cosa de intrincamiento, puesto que la *fusée* designa también la masa de hilo enrollada sobre el huso de un telar (por eso se dice en lenguaje figurado “devanar un huso” por “penetrar un misterio”, o “terminar su huso” por “terminar su vida”); y, en fin, una cosa proyectada, una *cosa de resplandor* utilizada para la belleza pasajera de los fuegos artificiales o para la muerte definitiva de los enemigos en un combate de artillería. En música, la *fusée* es un rasgo diatónico extremadamente rápido del que sólo pueden enorgullecerse algunos grandes cantantes. Pero es también, y sobre todo, un equivalente francés del *Witz* alemán: un rasgo de espíritu o de genio.» (Didi-Huberman, 2002, págs. 423-424)<sup>22</sup>

Como es apreciable, el *atlas* de textos que forma parte del documento está repleto de prosas que «explotan» y «se fugan»,

---

*orígenes* de las imágenes, sino para proveer un inventario de las 287 imágenes a modo de índice.

22 Charles Baudelaire (1821-1867) -lírico francés que tanto cautivaría la posterior atención de Walter Benjamin y de tantos otros- tituló bajo el nombre de *Fusées* una recopilación de pensamientos dispersos y erráticos. Por su parte, Edgar A. Poe hace referencia al «*sky rocketing*» en sus *Marginalia*.

por tanto, estas resultan decepcionantes para quien las escudriñe en búsqueda de un «marco doctrinal» y más aún a quien lo busque en una forma rebosante de claridad. Esa «bondad» por defecto de las elaboraciones «claras» desde hace tiempo ha quedado atrás.

También, para esta investigación se ha optado por introducir un levantamiento fotográfico: un facsímil de los tableros del *atlas* –un registro del registro– de forma individual ordenados de forma consecutiva según una numeración en los tableros mismos. A cada uno de estos se le realiza y adjunta otro levantamiento de las imágenes que aparecen y reaparecen en el atlas. Asimismo se provee un levantamiento narrado de la forma en que se dispuso en la presentación de la investigación. De tal modo se invita a leer esta investigación –junto con los tableros y los textos cortos– desde varias entradas: un índice de contenidos, un índice de nociones, un índice de imágenes, el facsímil del *Atlas-documento* y el levantamiento descrito del montaje del *Atlas-obra* en la presentación.

### viii

El historicismo nos plantea una imagen «eterna» del pasado, el materialista histórico nos muestra una experiencia única con éste. Deja a los demás que se desgasten con la puta «Érase una vez» en el burdel del historicismo. Él permanece dueño de sus fuerzas [...].  
Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*.<sup>23</sup>

*La pereza del corazón*. La decisión de valerse de material gráfico autónomo y en forma fragmentaria –y trabajar con un atlas mnémico– de ninguna manera pasa sin secuelas o sin dejar huellas en la armadura teórica de la investigación. Evitar las revisiones y las críticas de proyectos de arquitectura –y las críticas y revisiones de las primeras– para trabajar directamente con el objeto de estudio tiene por objetivo favorecer cierto tipo de aproximación al objeto histórico, al archivo y a las fuentes: «*Su origen es la pereza del corazón, la acedia que desespera apoderarse de la que es la auténtica*

---

23 Benjamin W. *Sobre el concepto de historia* en *Obras 1*, p,316

*imagen histórica que relampaguea fugazmente*» (Benjamin, Obras 1, 2012, pág. 308).

Al lector atento, la *pereza del corazón* deberá recordarle, con alguna suerte de concordancia, aquella noción de *distanciamiento* o de *extrañamiento* tratada más atrás. Por tanto, conviene enumerar algunas condiciones de un desarrollo de una investigación que se inclina por el materialismo histórico para hacer una aproximación-distanciamiento a las *producciones singulares*. El materialismo histórico, tal como lo presenta Benjamin (2012, págs. 303-318), en primer lugar, rompe desde su método con cualquier «procedimiento de empatía» que es típico en el historicismo; posiblemente esta es la característica que resume de forma más precisa todo lo desarrollado en las premisas *iii*, *iv*, *v* y *vi*. En segundo lugar, el materialismo histórico se esfuerza por establecer una relación única con el objeto histórico en tanto el investigador *escribe por su cuenta*, para lo cual, se aprovecha de *saltos* en el continuum del tiempo –se podría decir que, y no estaría en conflicto con todo lo que se ha visto hasta este punto, se adopta el *salto* como método. A diferencia del historicismo, el opuesto por excelencia del materialismo histórico según el pensamiento Benjaminniano, deja de ocuparse de proporcionar «la masa de los hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío» (Benjamin, Obras 1, 2012, pág 316). Y, en tercer lugar, este tipo de aproximación trabaja –también desde su método– para *detener los pensamientos*, así, «cuando el pensar se para, de repente, en una particular constelación que se halle saturada de tensiones» (Benjamin, Obras 1, 2012, pág 316), el historiador tiene la oportunidad de trabajar con la coyuntura que se desprenda. Cada una de estas condiciones tiene sus ecos ya sea en una u otra de las premisas que se han desarrollado más atrás, por tanto, se desempeñan de forma propicia como sumario de éstas.

Ahora bien, de aquí en adelante se presenta una serie de operaciones críticas tanto en un registro (mnémico) de material gráfico como en textos cortos que construyen un marco teórico-histórico-visual en torno a algunas prácticas en las *producciones singulares* en arquitectura.



## *Facsímil*

Un montaje debe unir con fuerzas invisibles los componentes que, de otra forma, se dispersarían.  
Harun Farocki, *Influencia cruzada/Montaje blando*.<sup>24</sup>

Hay pocos casos en los que el mero registro pueda ser considerado como una contribución con su propio mérito; pero el caso del *atlas mnémico* es, pienso, uno de esos pocos. Al hacer mención aquí del *atlas*, me refiero por supuesto a la elaboración de *pequeñas constelaciones* de imágenes que contienen una serie de tensiones provocadas por la misma disposición de las imágenes involucradas. En estas últimas tensiones internas es donde yace la más grande posibilidad del *atlas* –su genialidad como operación. Es en la exclusiva referencia a las imágenes –fotografías, *renders*, dibujos– y a su montaje, donde se le otorga a éstas, en su agrupación, un carácter notable, que lo separa en gran medida de otros registros y agrupaciones como la taxonomía, la clasificación y afines; demostrando así tener propiedades no ordinarias, que le permiten y exigen otros inventario de *Leyes* para lidiar con el *atlas*, y que insisten en dar licencia a *indefiniciones* tales como la *tensión* entre imágenes: algo que ineludiblemente atañe a *La ley de la buena vecindad*<sup>25</sup>, por ejemplo.

---

24 Harun Farocki, *Influencia cruzada/Montaje blando* en *Desconfiar de las imágenes* (2014, pág.111-119).

25 La *ley de la buena vecindad* corresponde a ese modo de operar experimental concebido tanto para montar (hacer un montaje) como para exponer en un único vistazo los intrincamientos y las tensiones en las imágenes de Mnemosyne de Warburg.

Esa *indefinición* que es, al menos, una de las propiedades básicas del verdadero *atlas mnémico*, debe, por supuesto, ser tomada en cuenta del operador del *atlas* y considerado en las estimaciones de quien lo interpreta o le emite crítica. Con estas precauciones se invita a acercarse al siguiente facsímil: un registro fotográfico del registro mnémico, dispuesto aquí en forma consecutiva según la numeración de cada uno de los tableros o paneles que conforman el atlas realizado para esta investigación. A cada fotografía, se adjunta, en la página opuesta, un levantamiento que enumera individualmente las imágenes dispuestas en cada tablero.

Paralelamente, las imágenes que reaparecen en otros tableros, ya sea de forma idéntica o en un fragmento, están marcadas –de ese modo, se invita a entender el facsímil también como un índice para trasladarse a través del documento– según la siguiente nomenclatura:

---

«Había que inventar, por tanto, una forma nueva de colección y de exhibición. Una forma que no fuera ni ordenación (que consiste en poner juntas las cosas menos diferentes posibles, bajo la autoridad de un principio de razón totalitaria) ni batiburrillo (que consiste en poner juntas las cosas más diferentes posibles bajo la no-autoridad de lo arbitrario).» (Didi-Huberman, 2002, pág. 429)

Situación extraña, o al menos, poco confortable para un historicista la de esa *razón-sinrazón*. Pero. ¿Podemos acaso imaginar una posición más adecuada para el materialista histórico que frente al abismo entre las imágenes aunque tenga que sufrir una tragedia por ello –ahí donde el historiador y el historiador del arte se resisten a la evidencia de que su propio trabajo (la historia) está «interceptada por una memoria *zeitlos*, una memoria insensible tanto a las continuidades narrativas como a las contradicciones lógicas» (Didi-Huberman, 2002, pág. 278)? Quien trabaja con el atlas mnémico se pierde de manera trágica y patética en la *contemplación tranquila*; y su tragedia es tan grande como la conciencia que tenga de su condición de *impasse* psicótico: el trabajo de montaje nunca *avanza*, nunca *progres*a, nunca se *afina*, nunca se *precisa*; sólo se vuelve a empezar.

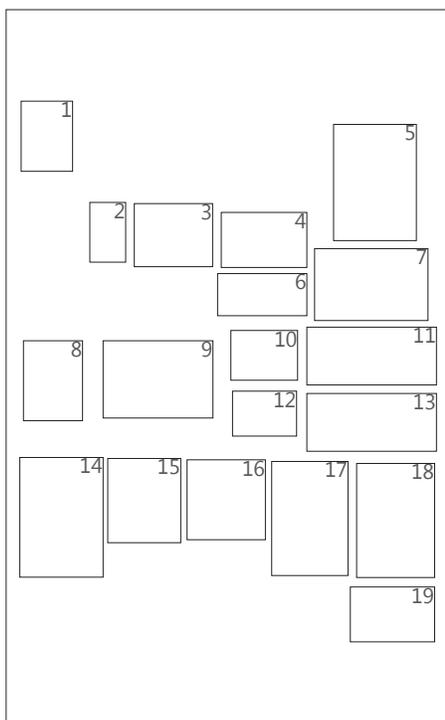
151 T7; 1, 7, 12

Localización de reaparición de  
la imagen en otros tableros  
(número de tableros)

Localización de la imagen  
(número de tablero)

Número de imagen

## Levantamiento de tablero 1



1 T1	11 T1
2 T1; 7,12	12 T1
3 T1	13 T1
4 T1	14 T1
5 T1	15 T1
6 T1	16 T1
7 T1	17 T1
8 T1	18 T1
9 T1	19 T1
10 T1; 13	

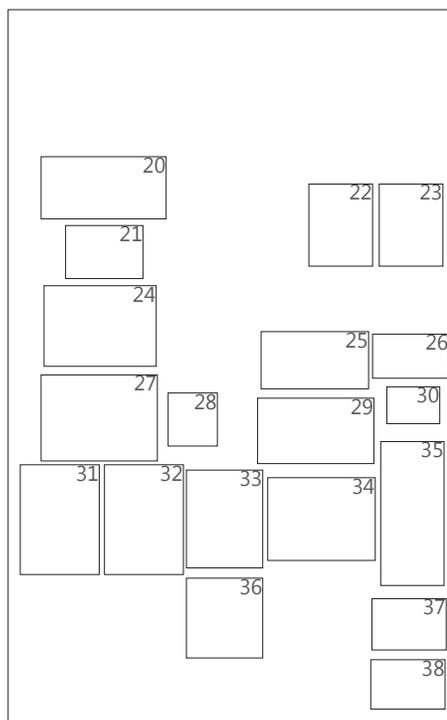
En la página siguiente: (Imagen 1)



Architectural site plan or map showing a building footprint and surrounding context.

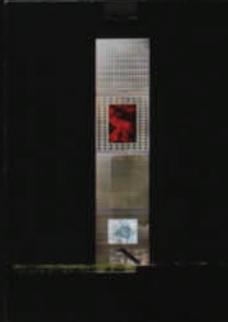


## Levantamiento de tablero 2



20 T2	30 T2
21 T2; 7	31 T2
22 T2	32 T2
23 T2	33 T2
24 T2; 10	34 T2
25 T2	35 T2
26 T2	36 T2
27 T2; 9	37 T2
28 T2; 5	38 T2; 7
29 T2	

En la página siguiente: (Imagen 2)

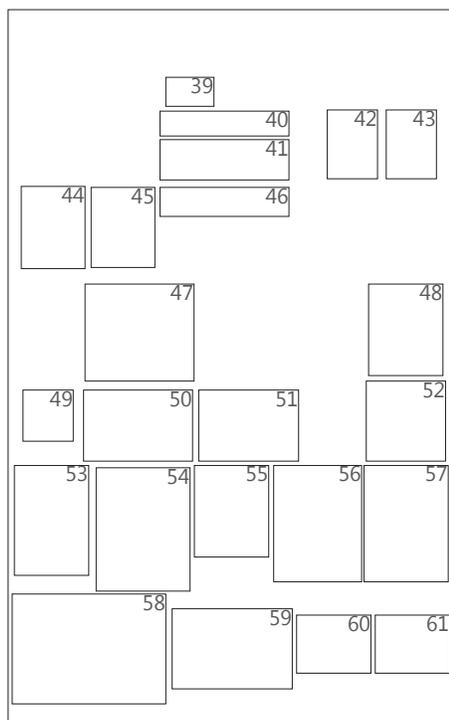


VERTICAL FACADES RELATED WITH CONTEXT  
Vertical facade heights are different for the sake of the surrounding surroundings.



SCULPTURE OPTIMIZATION  
Each facade is set back according to the height from the ground level base.

## Levantamiento de tablero 3



39 T3	49 T3	59 T3
40 T3	50 T3; 5, 6	60 T3; 8
41 T3	51 T3	61 T3
42 T3	52 T3	
43 T3	53 T3	
44 T3	54 T3	
45 T3	55 T3	
46 T3; 8	56 T3	
47 T3	57 T3	
48 T3	58 T3; 4	

En la página siguiente: (Imagen 3)

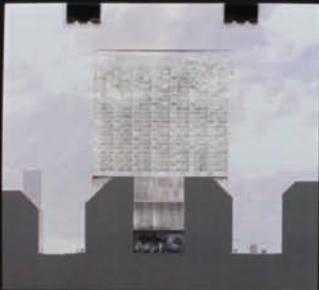


**FOOTPRINT SET BACK 2**  
Building volumes are generated from the immediate context, using each building's specific form.

**MOUNTAIN RANGE**  
The crystalline forms are defined by eight lines from image level and adjustment in relation to solar gain and wind loads, in order to increase efficiency and minimize wind impact at street level.

**CONCRETE**  
The adjacent building height is maintained at 10 stories.

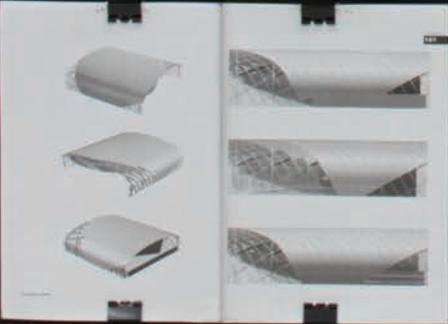
**PERFORMANCE CONCEPT**  
A simple look of the building volume presents a rigorous facade that combines the glass curtain wall with the concrete structure between the core program.



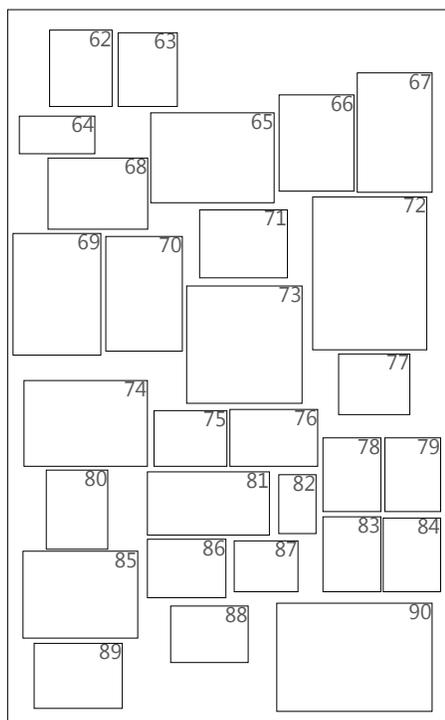
**TOWER UPPER ABOVE**  
The tower's goal is characterized by a strong composition of planes surrounding the Signature Tower. Rather than a traditional podium and spire, the package of housing tower with a series of horizontal terraces, designed to provide an amazing skyline and view into the lower floors.



**CHALLENGE**  
The first JPECA facade involves an array of solutions for the interior.



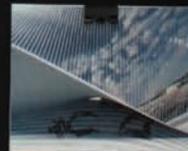
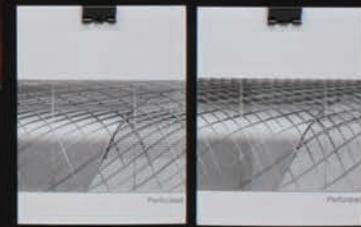
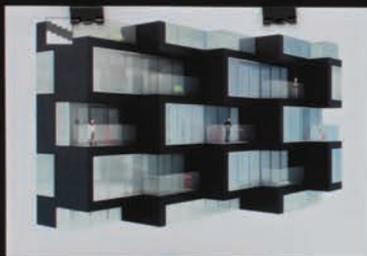
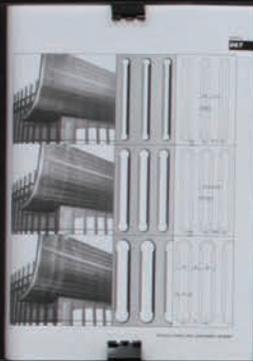
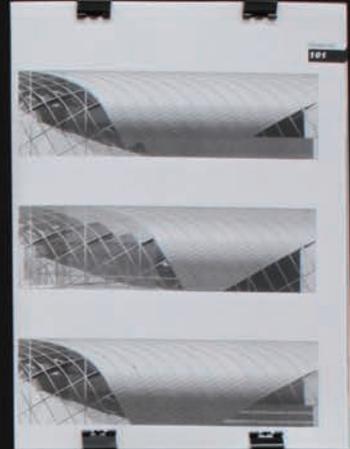
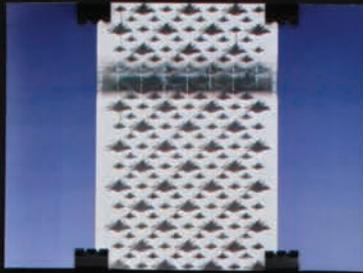
## Levantamiento de tablero 4



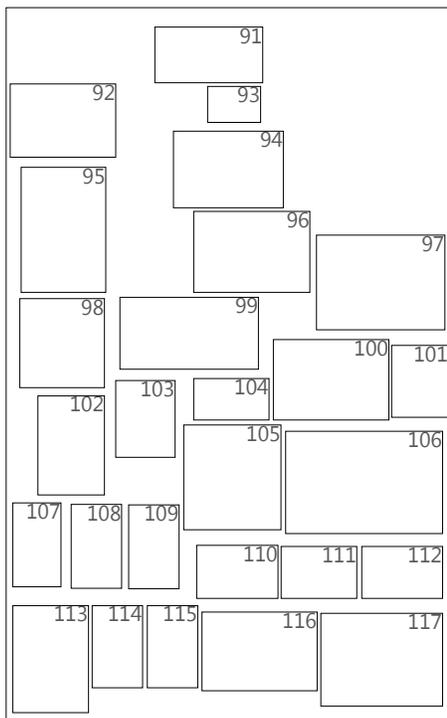
62 T4; 5 11	72 T4; 3	82 T4;7
63 T4	73 T4	83 T4
64 T4	74 T4	84 T4
65 T4	75 T4	85 T4
66 T4	76 T4	86 T4
67 T4	77 T4; 9	87 T4
68 T4	78 T4	88 T4
69 T4	79 T4	89 T4
70 T4	80 T4	90 T4
71 T4; 6	81 T4; 7, 11	

En la página siguiente: (Imagen 4)

4



## Levantamiento de tablero 5

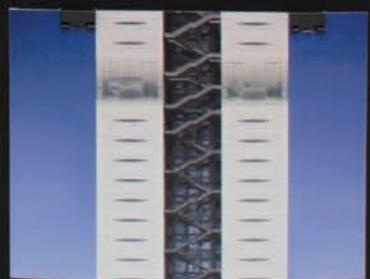
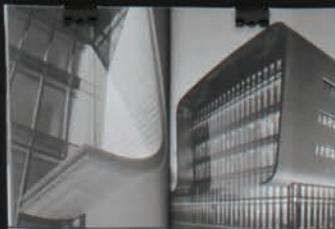
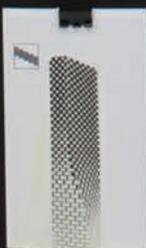
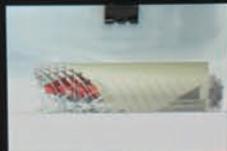
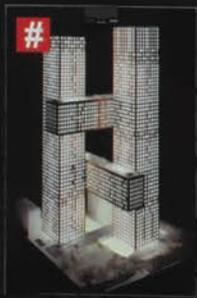


91 T5	101 T5	111 T5
92 T5	102 T5	112 T5
93 T5; 3, 6	103 T5	113 T5
94 T5	104 T5; 9	114 T5
95 T5	105 T5; 2	115 T5
96 T5; 4, 11	106 T5	116 T5
97 T5	107 T5	117 T5
98 T5	108 T5	
99 T5; 10	109 T5	
100 T5	110 T5	

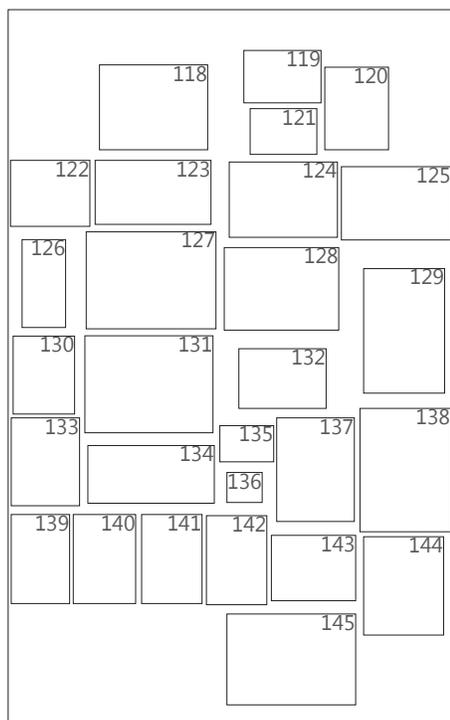
En la página siguiente: (Imagen 5)



5



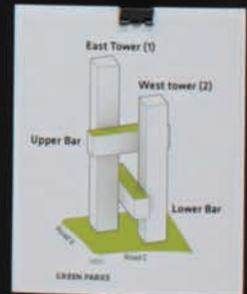
## Levantamiento de tablero 6



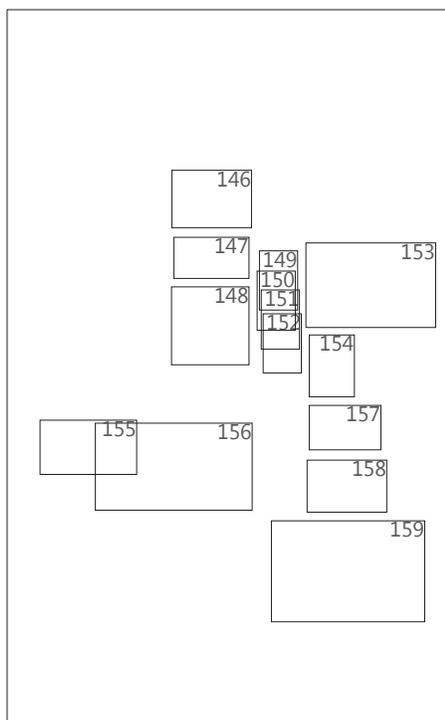
118 T6	128 T6; 4	138 T6
119 T6	129 T6	139 T6; 8
120 T6	130 T6	140 T6; 8
121 T6	131 T6; 10	141 T6; 8
122 T6	132 T6	142 T6; 10
123 T6; 11	133 T6	143 T6
124 T6	134 T6	144 T6; 10
125 T6; 3, 5	135 T6	145 T6
126 T6	136 T6	
127 T6	137 T6	

En la página siguiente: (Imagen 6)

6

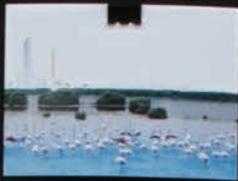


## Levantamiento de tablero 7

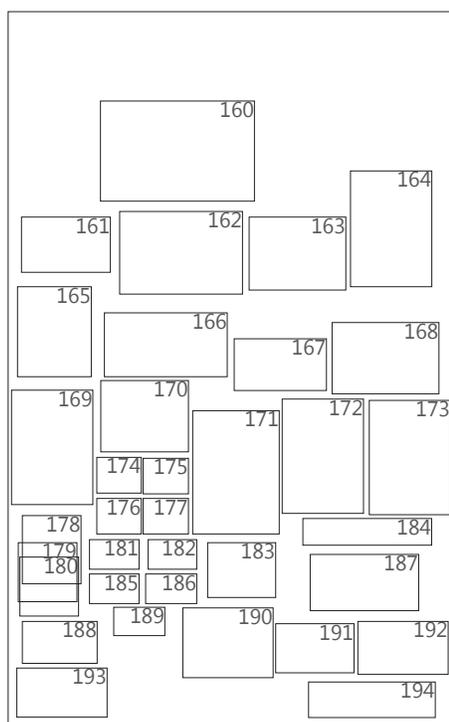


146 T7; 12	156 T7; 4
147 T7	157 T7
148 T7; 4, 11	158 T7; 2
149 T7; 1, 7, 12	159 T7
150 T7; 1, 7, 12	
151 T7; 1, 7, 12	
152 T7; 1, 7, 12	
153 T7	
154 T7	
155 T7	

En la página siguiente: (Imagen 7)



## Levantamiento de tablero 8



160 T8	170 T8	180 T8; 6	190 T8
161 T8	171 T8	181 T8	191 T8
162 T8	172 T8	182 T8	192 T8
163 T8	173 T8	183 T8; 3	193 T8
164 T8	174 T8	184 T8; 3	194 T8
165 T8	175 T8	185 T8	
166 T8	176 T8	186 T8	
167 T8	177 T8	187 T8	
168 T8	178 T8; 6	188 T8	
169 T8; 10	179 T8; 6	189 T8	

En la página siguiente: (Imagen 8)

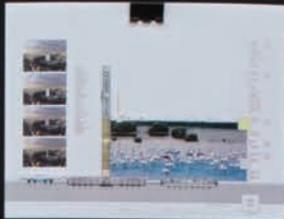


**PROJECT**  
**NAME**  
**LOCATION**

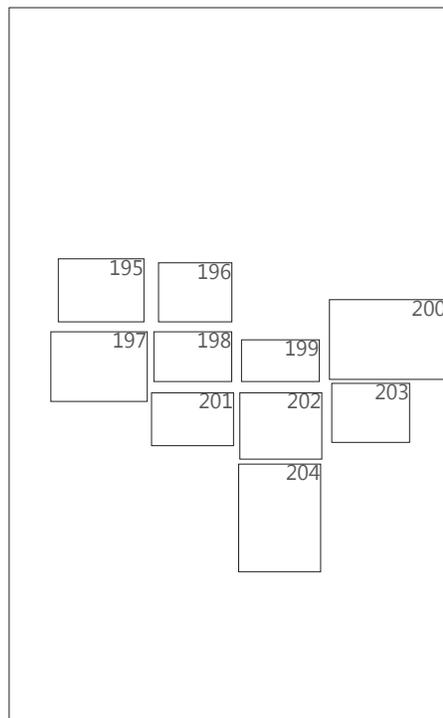
**BERNARD TSCHUMI ARCHITECTS**



**DESCRIPTION**  
A 3D model of a building, showing its unique, rounded, and organic form. The model is colored in shades of blue and green, highlighting its distinctive shape and structure.

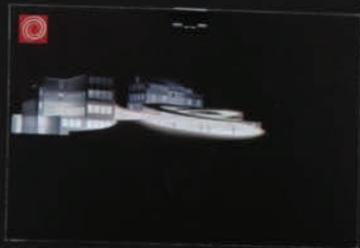
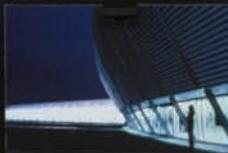


## Levantamiento de tablero 9

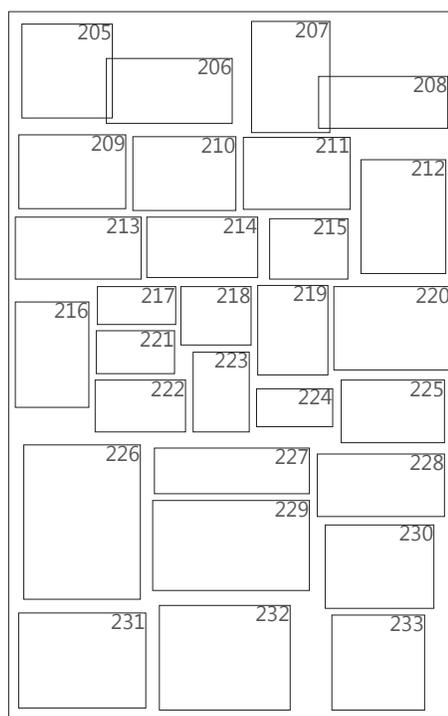


195 T9; 2  
196 T9; 4  
197 T9; 11  
198 T9  
199 T9; 5  
200 T9  
201 T9  
202 T9  
203 T9  
204 T9

En la página siguiente: (Imagen 9)

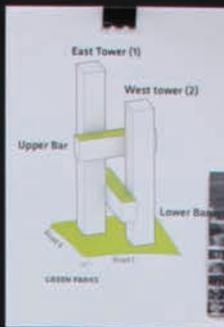


## Levantamiento de tablero 10

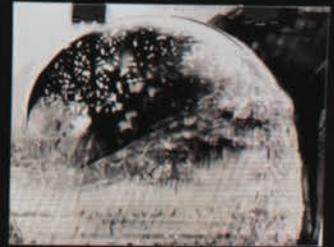
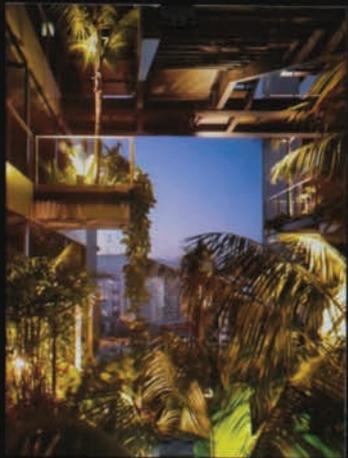


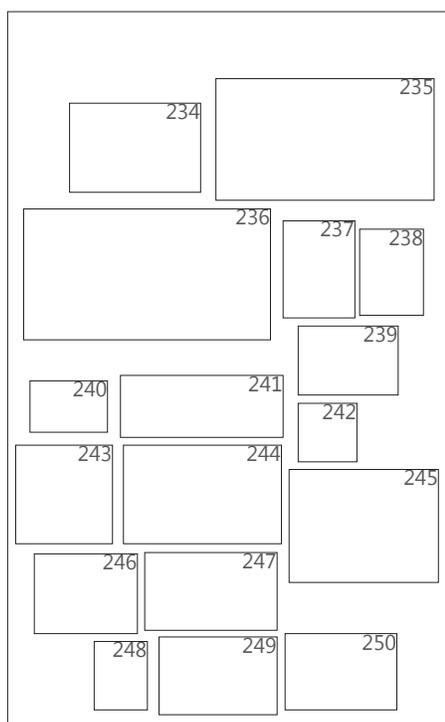
205 T10; 6	215 T10	225 T10
206 T10	216 T10	226 T10
207 T10; 6	217 T10	227 T10
208 T10	218 T10	228 T10
209 T10	219 T10	229 T10
210 T10	220 T10; 2	230 T10
211 T10	221 T10	231 T10
212 T10; 8	222 T10	232 T10
213 T10; 5	223 T10; 6	233 T10
214 T10	224 T10	

En la página siguiente: (Imagen 10)



10



Levantamiento de tablero 11<sup>1</sup>

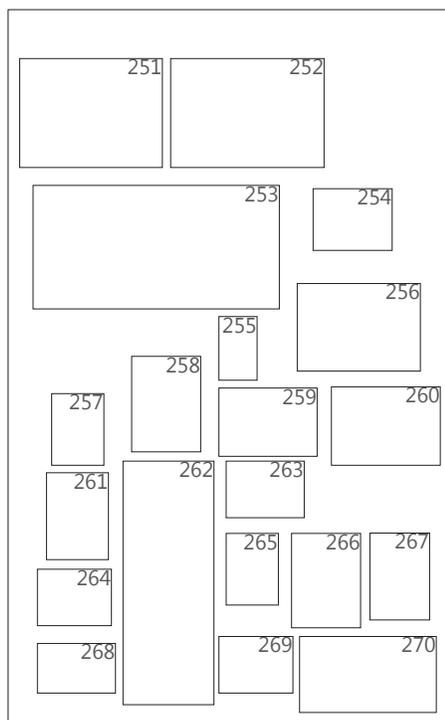
234 T11; 9	244 T11
235 T11; 6	245 T11
236 T11	246 T11
237 T11	247 T11; 12
238 T11	248 T11
239 T11; 12	249 T11; 4, 5
240 T11	250 T11
241 T11	
242 T11; 4, 7	
243 T11	

---

1 En la página siguiente: (Imagen 11)



## Levantamiento de tablero 12

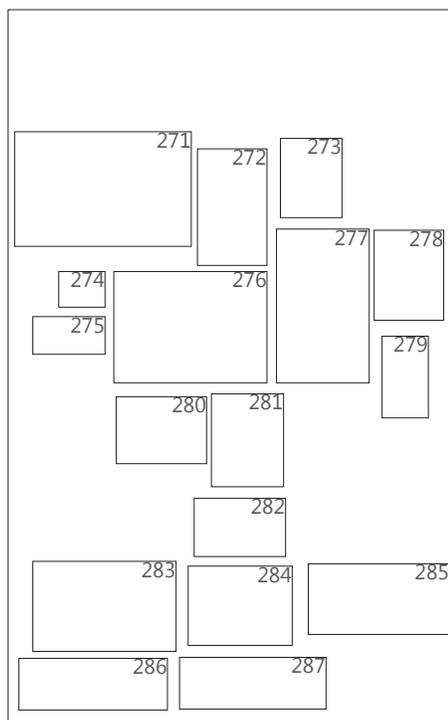


251 T12	261 T12
252 T12	262 T12
253 T12	263 T12
254 T12; 7	264 T12
255 T12; 1, 7	265 T12
256 T12; 11	266 T12
257 T12	267 T12
258 T12	268 T12
259 T12; 11	269 T12
260 T12	270 T12

En la página siguiente: (Imagen 12)

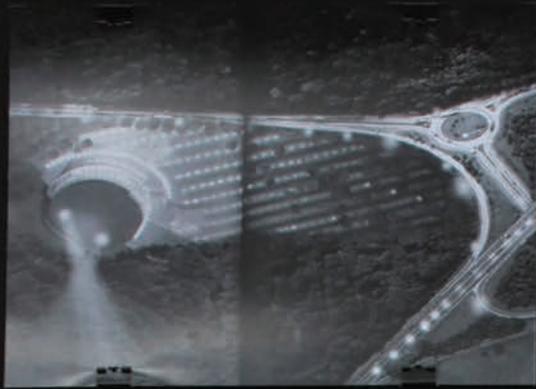


## Levantamiento de tablero 13



271 T13	281 T13
272 T13	282 T13
273 T13	283 T13
274 T13	284 T13
275 T13	285 T13
276 T13; 1	286 T13
277 T13	287 T13
278 T13	
279 T13	
280 T13	

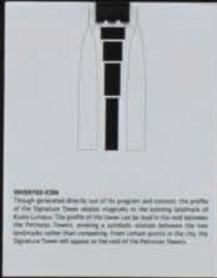
En la página siguiente: (Imagen 13)



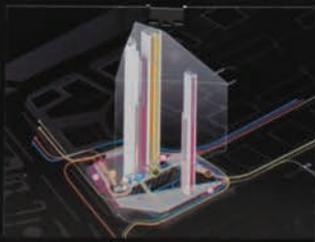
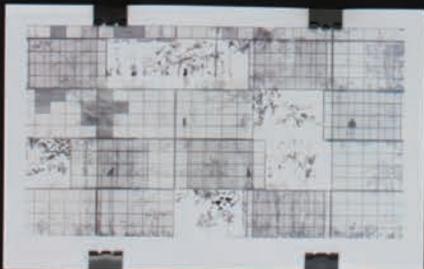
**SCULPTURE SET BACKS 4**  
The result is a height and/or plan specific for each case. The buildings are separately grown out of their specific context, reinforcing their shading and visual impact in context.



**PL 200**  
The two building elements are brought together in a platform phase.



**DEVELOPED 020**  
Through architectural details, out of its program and context, the profile of the Signature Tower allows it to stand as the leading landmark of Kuala Lumpur. The profile of the tower can be read in the end between the Petronas Towers, creating a symbolic relation between the two landmarks rather than competing. From various points in the city, the Signature Tower will appear in the void of the Petronas Towers.





## Operaciones

Es curioso, pienso muy a menudo en mi pobre esposa, pero  
no puedo hacerlo mucho de una vez.  
Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido, I. Por la parte de  
Swan*.<sup>26</sup>

Quiero dar idea de una distracción ingenua. ¡Hay tan pocas  
distracciones que no sean culpables!  
Charles Baudelaire, *El juguete del pobre*.<sup>27</sup>

Al hablar de las prácticas en la proliferación de *producciones* arquitectónicas, no hay aquí una intención de ser ni profundo ni exhaustivo. Esta segunda se vale de una acumulación y disposición de textos en prosa corta, reflexiones autónomas y fragmentadas, si se las aborda sucesivamente, para poner en juego, sin mayor preocupación, algunas operaciones recurrentes y excepcionales en torno a *lo singular*. Los textos tienen el fin de retratar, en la misma medida y al mismo tiempo en que se descubren, las prácticas de la disciplina que permiten que aparezcan *producciones* arquitectónicas *venidas de otra parte* y tienen el propósito de tomar en consideración algunas operaciones que envuelven la inquietud que es atendida aquí: ¿Cuáles son las prácticas –qué se hace– propias de las *producciones* arquitectónicas *singulares*?

---

26 Proust, M. (2015, pág. 28). *En busca del tiempo perdido, I. Por la parte de Swan*.

27 Baudelaire, C. (1995). El juguete del pobre. En C. Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa* (págs. 51-52).

### Extensión o Dios está en la repetición

Súper estructura + súper gráfico = súper superficie  
Elenberg & Fraser, 14050\_Avant<sup>28</sup>

Hemos escuchado hasta la saciedad la palabra «superficial». Permitámonos algunas palabras respecto a lo que se encuentra en las superficies. No nos alejaremos de los edificios extraños, raros o singulares, y aun así nos aferraremos a una convicción: hay una suerte de satisfacción o goce en tratar con la homogeneidad de las superficies. Y no ha tratado bien, no ha conocido bien la homogeneidad; quien la trata con mesura. Trabajar algo con desmesura implica no reconocer limitaciones en el hacer. En inglés, *measure* nos da la idea de una medida, pero la desmesura no se recata ni contempla nada, y por tanto, una actitud desmesurada es la óptima para operar tanto con lo enorme como lo diminuto, así, la medida deja de ser reconocida en absoluto.

• •

¿Acaso se ha encontrado en el trato homogéneo de las superficies –lisas, con patrones o uniformemente rugosas– una práctica satisfactoria? Con todo, pocos deben conocer mejor este trato de lo homogéneo para lidiar con lo singular que Bernard Tschumi, Jean Nouvel, Jacques Herzog y Pier de Meuron, que han reunido en torno a ello *n* condiciones *superficiales*, de las cuales vale la pena referirse a dos: el abandono de la composición de la fachada –al menos de la forma en que la hemos «composición» en el pasado<sup>29</sup>– y la cualidad extensiva de lo homogéneo.

28 *Super structure + super graphic = super surface* (Elenberg & Fraser, 2015)

29 Aquí habría que entender «composición» como una práctica donde se distribuyen y administran los componentes (ventanas, puertas, frontones, capiteles, arquitrabes, columnas...) en la fachada. Se han realizado otras anotaciones sobre los componentes, particularmente los ornamentales, de la fachada; para Antoine Picon (2014) el ornamento «regresa» a la fachada, pero lo hace de una forma completamente distinta de la forma en la que hemos entendido «ornamento» en el pasado: en la antigüedad el ornamento raramente cubría la to-

El abandono de la composición se refiere a una consecuencia afortunada; homogenizar patrones o dibujos en las superficies ha llevado a la práctica de la arquitectura lejos de discusiones sobre la composición de una gran fachada y hacia cuestiones de densidad, transparencia y dirección de patrones que se diseñan de forma relativamente autónoma o independiente de la forma general del edificio o la fachada, cosas que raramente se ven juntas a menos que sea al lado de una serie de ensayos y variaciones de alguno de los dos. Quizás importa poco si consideramos esto composición o no, sobre todo si sucede en concordancia con el segundo punto: el carácter extensivo de la homogeneidad. Consiste en tratar con la homogeneidad desde una consigna básica: cualquier cosa puede ser incorporada a los patrones y con cualquier cosa se puede *dibujar* en la fachada. Balcones, columnas, muros cortina, vidrios, parasoles. Todo se vuelve sujeto a un ejercicio de dibujo y repetición del mismo hasta que se acaben las superficies disponibles; a veces incluso el techo se considera un buen lugar para dibujar. Y eso es, precisamente, lo más valioso de lo superficial. ¿Cómo sucedió? Antes de tomar una decisión contundente vale la pena preguntarse si esto no existido siempre al lado de nosotros.

### Puntitos, letras y líneas

En la isla hay hasta diecisiete tipos de higos, según dice. Se debería conocer sus nombres, se dice el hombre que camina al sol. [...] El campesino sabe descifrarla, conoce los nombres. Pero él no es capaz de decir nada acerca de su sede. ¿Los nombres lo vuelven tan parco en palabras?  
Walter Benjamin, *Al sol*.<sup>30</sup>

En este momento, el trabajo de las fachadas parece obedecer

---

talidad de las superficies –con pocas excepciones como en el Barroco y con el *opus reticularum*–, solía ser administrado y distribuido, lejos de cubrir toda la superficie. En la actualidad el ornamento pasa a ser algo que no es «agregado» local o puntualmente sino que es más bien algo similar a una «piel».

30 Benjamin, W. (2014). *Al sol*. En W. Benjamin, *Imágenes que piensan* (págs. 163-168).

mucho más a reglas que existen exclusivamente para este que-hacer que a utilitarismos, publicidades o requerimientos otros. Con todo, parece librarse de todos estos roles. En estas circunstancias, conviene llamar a los componentes de la fachada según cómo se ven y no con nombres que envuelvan alguna función –aunque además la tengan. Sólo la apatía hacia los nombres nos coloca en un lugar donde se habla de algo más, de retículas, líneas rectas, cuadrículados, letras, líneas alabeadas, y no de marcos, paneles, parasoles, ventanas, balcones.

Únicamente estos nombres convendrían para hablar de los patrones y dibujos que han encontrado, en las fachadas, un territorio donde celebrar su propia puesta de ser, así como repetirse y distribuirse en ellas. Las superficies son como un gran papel de envoltura: se las diseña para desplegar unos patrones que se extienden a lo largo y ancho ininterrumpidamente. Uno diseña unos cuantos centímetros cuadrados y despliega puntitos, letras y líneas en un edificio entero.

### Retratos

Como uno de los centros de servicios y negocios de más rápido crecimiento de China, Shenzhen es el contexto perfecto para cuestionar y desafiar las numerosas convenciones que gobiernan el diseño de torres de oficinas: ¿todavía es relevante la planta de núcleo central, predominante por generaciones, en una era de medios de comunicación sociales y fuerzas laborales móviles? ¿Es el difundido muro cortina (la infinita superficie de vidrio) la solución universal? (Koolhaas, Essence Financial Building, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 16}

• •

[El proyecto] Midtown Manhattan es un ícono urbano. Las fachadas de la torre son acristalamientos estructurales con dimensiones estándares de vidrio y la estructura de sujeción sigue la geometría más simple y económica [...] La alargada sección

superior triangular asoma su inusualmente esbelta con un buen propósito. (Nouvel, 53W53: USA, s.f.) {I<sup>bt</sup>, 17}

Jean Nouvel propone asumir al estricto respeto por el reglamento de la zona al punto donde su forma [la del edificio] se convierte en el propio edificio. Gobernado por su envolvente legal y el marco estructural necesario para sobrellevar la carga del viento, este edificio es tan único y singular como la parcela en la que está. De cerca, su geometría que retrocede sigilosamente lo hace sorprendentemente discreto y no obstructivo para su altura, visto desde Central Park, los puentes y la mayoría de los bancos de los ríos, su silueta triangular sobresale y es muy reconocible en el perfil de Manhattan (Nouvel, 53W53: USA, s.f.) {I<sup>bt</sup>, 18}

Los colores son aquellos de las estructuras de acero de Pittsburgh: el dorado pálido de los puentes, y el gris elefante. Visto desde Pittsburgh, el edificio parecerá monocromo; visto desde el parque y desde el noreste parecerá una antracita gris monocromo (Nouvel, Carnegie Science Center: USA, s.f.) {I<sup>bt</sup>, 19}

Un edificio alto, no uno elevado<sup>31</sup>

Asklepios 8 consiste en dos cubos de casi la misma altura, puestos uno sobre el otro. Uno es de seis niveles y 23.5m de alto, correspondiendo a la altura de los edificios vecinos tal y como lo define el plan maestro. El cubo en la parte superior tiene siete niveles, para compensar el acortamiento perspectivo cuando se observa el edificio desde lo bajo o desde una distancia. [...] La distintiva estructura volumétrica de Asklepios 8 lo hace un edificio alto en lugar de un rascacielos que repite típicamente capas idénticas desde arriba hasta abajo. A pesar de su altura, la nueva adición al campus se relaciona con las proporciones de los edificios vecinos (Herzog & de Meuron, Novartis campus - Asklepios 8, 2015, pág. 1) {R<sup>at</sup>, 20}

Será un volumen, un misterioso paralelepípedo que cambia

---

31 En el texto original se emplea la palabra *high-rise*, esta también da cabida a entenderse como *rascacielos*, posibilitando otra traducción al enunciado: *Un edificio alto, no un rascacielos*.

bajo la luz del día y la noche cuyo interior sólo se puede adivinar. De noche el volumen cobrará vida con imágenes, colores, y luces que expresan la vida que hay en el interior [...] las fachadas son filtros de diáfano que permiten vistas de la ciudad, el canal, y la arquitectura vecina. De noche estas fachadas se convierten en pantallas para proyectar imágenes. (Nouvel, Danish Radio Concert House: Denmark, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 21}

Es masivo pero abierto, refrenado pero brillante y los tonos grises de sus curvas de acero iluminadas por los espejos dorados reflejan una cálida luz al interior (Nouvel, Signal Tower: France, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 22}

Cuando uno se aproxima al edificio desde el centro de la ciudad o desde el norte, se ve completamente diferente –más esbelto, casi como una torre independiente. De hecho, el edificio se ve diferente desde cada avenida que se acerque y aun así se mantiene como una única forma continua, un todo que afluye. (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>bT</sup>, 23}

La textura del revestimiento del vidrio revela la tecnología de construcción detrás de ello mientras simultáneamente se presenta misteriosa y bella. El color neutral y translucidez de la fachada cambia según la condición del clima, creando un misterioso efecto cristalino: chispeante durante la brillante luz del sol, mudo en un día nublado, radiante al ocaso, y resplandeciente en la noche. La fachada es una “fachada profunda”, con aperturas que reducen pasivamente la cantidad de calor del sol que entra al edificio, mejora la iluminación natural, y reduce el consumo energético. (Koolhaas, The essence of stock market is speculation, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 24}

La geometría resultante crea una distintiva espiral de grandes ventanas a la bahía que ofrecen a cada apartamento generosas vistas sobre los alrededores y a través de Londres. (Herzog & de Meuron, One Wood Wharf, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 25}

La textura de la fachada en un estilo similar se despliega des-

de una fachada lisa de vidrio que encierra el espacio de trabajo en una composición tridimensional de apartamentos y balcones. La silueta resultante expresa la unificación de dos programas en un único gesto –en líneas rectas racionales que componen la forma de una figura femenina. (Ingels, WBC - Telus sky tower, s.f.) {R<sup>a</sup>, 26}

La construcción de la envolvente se realiza con diferentes tipos de paneles de vidrio: vidrio translúcido, mate o transparente, con estampado de malla (serigrafiado), zonas de acristalamiento de no-ventana (áreas de biblioteca), y ventanas de ventilación (zona administrativa). (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>b</sup>, 27}

Una parte importante del diseño original para la Flinders Street Station de 1899 era un techo con arcos generosos, adyacente al edificio patrimonial existente, con 3 grandes bóvedas. Este techo nunca se realizó, y por tanto, la intención de glorificación de estación nunca se materializó. Mediante el trazado de la forma y escala de los arcos y bóvedas del edificio patrimonial existente, nosotros definimos el ingrediente principal para la expresión arquitectónica del nuevo techo. (Herzog & de Meuron, Flinders Street Station, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 28}

• •

Tácticamente indiferente a los alrededores, estos edificios confían en la fortaleza y la singularidad del concepto [*forma*]<sup>32</sup> de la envolvente (Tschumi, 2004) {R<sup>aT</sup>, 29}

• •

Hljodaklettur es un paisaje-objeto que despliega sus contrastes y contradicciones abiertamente. Serio y relajado; familiar y extraño; misterioso y abierto; simple y sofisticado. Opaco, luminoso, modesto, aristocrático, aspira a intrigar. Como su nom-

---

32 Sobre *concepto/forma* en Tschumi véase la nota 5 (pág. 43).

bre: Hljodaklettur. El sonido de la roca. (Nouvel, The Icelandic National Concert & conference Centre and Hotel: Iceland, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 30}

La planta semejante a una ameba parece esparcirse y fluir en el paisaje circundante. ¿Pero es esto una forma [*shape*] meramente accidental como resultado de una inspiración artística espontánea y una expresión de los sentimientos personales de los arquitectos? A pesar de que efectivamente parece, a primera vista, una forma accidental, tras una inspección de cerca prueba ser una configuración con el propósito de tener varios flujos de movimiento. Hicimos modelos para trabajar las secuencias de movimiento y para probar su calidad, específicamente su habilidad para reorganizar y reestructurar espacio urbano. (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>b</sup>, 31}

El edificio se convierte en una descendencia única –orgánico y racional a la vez, transparente y sólido, único y flexible, extrovertido e introvertido (Ingels, ARN ARTA - Art cluster Arnhem, 2014) {R<sup>a</sup>, 32}

La masa del edificio es borrada mediante la transparencia y las reflexiones. (Nouvel, Gazprom City: Russia, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 33}

• •

El volumen del edificio es puro, consiste en un plano horizontal y cuatro espejos verticales como paredes. En la terraza creada entre estos planos, un verdadero mirador flotante sobre las vides, el quinto plano, desligado y horizontal, refleja los tejados existentes, las vides y el horizonte. Las fachadas este y oeste consisten en un velo de concreto, cubierto por un juego de listones horizontales de acero inoxidable que son pulidos y laqueados en un color rojo oscuro para recordarnos que, todo es acerca del vino. Los listones cambian de ángulo progresivamente a lo largo de toda la fachada, con los listones inferiores inclinados hacia arriba, reflejando el cielo, mientras los de la parte superior,

inclinados progresivamente hacia abajo, reflejan el suelo y las hileras de vides.

La fachada norte es transparente, consiste en un gran espejo de doble sentido que refleja las vides durante el día y que revela el nuevo cuarto de fermentación cuando cae la noche. (Nouvel, Château de La Dominique: France, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 34}

Secciones son rebanadas de la torre para marcar la entrada y la parte superior, creando un ícono multifacético reconocible instantáneamente y aun así diferente desde cada dirección. La estructura del edificio crea una triangulación que la hace una escultura, un efecto reforzado por la sutil graduación del tratamiento de la fachada. Una escultura que funciona, una nueva manera de ser impresionante... (Koolhaas, Binhai Mansion, s.f.) {I<sup>b</sup>, 35}

La fachada a la que se le imprime una película en cuadrículas reflectivas permite que aparezcan señales a través de halos triangulares [...] o halos rectangulares [...]. La geometría y la luz crean esta arquitectura con infinitas variaciones, vinculada al tiempo, la hora del día, y la naturaleza de imágenes programadas. (Nouvel, Galeries Lafayette, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 36}

Un velo blanco es impreso en ambos lados de los cascarones acristalados de los edificios. Textos en distintos idiomas y alfabetos han sido superpuestos en tantas capas que ya no son legibles, pero resulta un patrón cuyo origen en el mundo que los signos escritos es inequívoco. El patrón impreso rompe la reflexión, elimina la dureza del vidrio y hace homogéneo el cuerpo del edificio. (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>bT</sup>, 37}

La fachada del edificio es diseñada con referencia al clima y contexto urbano de Shenzhen. Es una transferencia del sol y diagramas de insolación, asimismo de las vistas de cada lado de la torre. Sin embargo cada cara adopta un patrón único. Las fachadas este y oeste son menos penetrables, en respuesta a menor

impacto del sol, mientras que la fachada sur tiene aperturas graduadas: el tamaño de las ventanas aumenta conforme se desciende en el edificio en proporción del decremento de la insolación. La fachada norte se abre hacia Fuhua First Road. (Koolhaas, *Essence Finalcial Building*, s.f.) {I<sup>bt</sup>, 38}

Los voladizos extensos proveen sombra y reducen insolación. Los parasoles de cada nivel sobresalen un mínimo de 60 centímetros alrededor de toda la circunferencia, facilitando la construcción y el mantenimiento de las extensas dobles fachadas acristaladas. [...] la densidad de su sombra, y las sombras que generan un intrincado patrón que le da a la torre una identidad distintiva y lo separa de sus alrededores. (Herzog & de Meuron, *Beirut terraces*, 2015, pág. 2) {R<sup>at</sup>, 39}

[...] una doble torre blanca y negra de 110 metros de altura emerge de entre un jardín de palmas.

En el este, en el sur, y en el oeste, las fachadas son brillantes, blancas, casi cegadoras. En el norte, la fachada es negra, mate. No hay ventanas sino aperturas que toman forma y se funden en patrones de plantas impresos en vidrio y “esgrafiados” en concreto. La materia es mutante. (Nouvel, *Renaissance Barcelona Fira Hotel: Spain*, s.f.) {I<sup>bt</sup>, 40}

La torre atiende tanto el contexto existente como el futuro sin privilegiar ninguna fachada por encima del resto. La grilla de la planta está rotada 45 grados desde el norte para optimizar la exposición de cada unidad a la luz solar. Una planta de unidad ortogonal protege a las unidades de las visiones transversales mientras ofrecer múltiples vistas. (Herzog & de Meuron, *One Wood Wharf*, 2015, pág. 1) {R<sup>at</sup>, 41}

En lugar de un único perímetro delineando un interior y exterior, la fachada es concebida como una membrana sinuosa serpenteante a través del sitio (Ingels, *HUM - Cité du corps humain*, s.f.) {R<sup>a</sup>, 42}

### Serie residencial o geografías

Residir implica, ineludiblemente, la existencia de un lugar. Uno donde *se está*. Y es muy difícil traer a acotación un caso donde el lugar de residencia sea casual, escogido descuidadamente o apenas considerado. Jamás podríamos decir que un edificio *está -puesto en frente o producido-* de una forma que no sea deliberada; por eso es tentador cartografiar estos lugares, hacer un levantamiento –tal como lo haría un arqueólogo que excava por primera vez un yacimiento- de la disposición de lo que hay en éste.

*Con imágenes de edificios.* Alguien que opere en medio de una insistente búsqueda de producir cosas singulares debe tener, necesariamente, así sea sin estar atento a ello, alguna noción o algún tipo de entendimiento de dos aspectos ineludibles: *objeto* y *contexto*.

• •

En 2004 a O.M.A. (Rem Koolhaas) se le encarga un edificio en Dubái, un escenario para el cual sobra decir que, en los últimos años, la rareza y la extravagancia son un requerimiento básico. En este encargo Rem Koolhaas –al menos así lo expresa en su conferencia<sup>33</sup>- parte de una revisión de los edificios que se han aparecido y se han desarrollado en el Golfo. Introduce su revisión con una comparación de fotografías de edificios que aparecen en distintas regiones y se refiere así a dos ejemplos que me permito traer aquí: Primero, la proyección de una fotografía de un popular edificio diseñado por Santiago Calatrava y la propuesta de otro arquitecto para otro edificio en Dubái; y segundo, el conjunto de torres desarrollado por la oficina de Zaha Hadid –en donde quiera que haya sido desarrollado<sup>34</sup>- y otra propuesta de conjunto para el Golfo. Posteriormente, realiza un mon-

---

33 Presentada el 17 de marzo en la Bienal de Sharjah, Emiratos Árabes Unidos.

34 Porque precisamente no importa el lugar del mundo donde estén los edificios, por esto es que la delimitación física en una tesis de este tipo se convierte en un problema que roza lo absurdo.

taje donde dispone fotografías de edificios recientes a 2011 de Oriente Medio. Al lado coloca de la misma forma otro montaje de fotografías de edificios en Asia y Occidente. A partir de esta revisión asegura que los arquitectos y la arquitectura de Oriente Medio «vuelven a ver» a los edificios occidentales y asiáticos cuando desarrollan sus propios proyectos.

Si bien, ni las primeras comparaciones de fotografías ni los segundos montajes son desarrollados, eso es precisamente lo importante, es la superficialidad –quedarse en las superficies– con la que son asumidos los edificios que existen en cualquier parte; sin embargo, de aquí se desprende una forma particular de operar con el contexto: es una acumulación de imágenes de carácter arquitectónico a los cuales se desea hacer referencia. Koolhaas (2011) se posiciona a partir del reconocimiento de este fenómeno y comenta la forma en la que es enfrentado el encargo: «usar la expectativa hacia lo absurdo y trabajar en contra de esta tendencia para proponer un edificio singular»<sup>35</sup>.

• •

La decisión sobre qué *poner en frente* no es fácil y ha demostrado preferir distintas cosas con el tiempo y otras simultáneamente. Pero algo que parece ser recurrente es producir más imágenes de edificios que el propiamente encargado. Hay, al lado de un edificio singular, innumerables imágenes de edificios con distintas procedencias y con los que no coincide pero que no pueden ser ignorados sino referenciados. Hemos de inferir que esos objetos y esas imágenes que son *puestos en frente* al lado del edificio singular son además cómplices: son producidos mientras producen. Todo esto para que los edificios singulares sean *venidos de otra parte*.

---

35 Se omiten un par de palabras con el único fin de insistir en el adjetivo «singular». Koolhaas comenta: «usar la expectativa hacia lo absurdo y trabajar en contra de esa tendencia, para proponer un edificio muy simple, singular, puro» («To use its expectations of absurdity and to run against them, to propose a very simple, singular, pure building»).

• •

Un asunto a considerar con atención: Tanto el caso del Beaubourg como el edificio de O.M.A. para el Golfo permiten empezar a reconocer el contexto como algo que participa en la producción de edificios, una participación que no se limita a ser vista como un «buen lugar para poner algo fuera de lugar» (Koolhaas, 2011)<sup>36</sup>.

*Con dibujos, explicaciones, mapas.* Alguien que también entienda a la página del libro, al mapa de bits y la hoja de papel como territorio fácilmente inferirá la consigna de las imágenes de edificios por compartirlo con otros dibujos que son *puestos en frente* juntos con estos. Todos estos desempeñan, de una u otra forma, un rol que describe, nombra, ubica, localiza o extiende sobre el proyecto que se presenta, sin embargo, la revisión del contenido de estas informaciones es insuficiente para dar con las prácticas en la *producción* –algo *puesto en frente*– si no es por una aproximación a estos dibujos, rotulaciones, títulos, mapas y explicaciones en tanto cosas que operan con las imágenes de edificios y en tanto son cosas que también ocupan ese mismo territorio.

*Consigno mismo.* Los arquitectos parecen haber encontrado en edificios idénticos a su propuesta a unos vecinos mucho más satisfactorios que los fotografiados o levantados. En una secuencia de fachadas alineadas no importa la posición en algún territorio sino con respecto a ellas mismas.

*En un plano blanco.* No hay secuencias, sino únicamente extensión y posición. Casi podríamos usar coordenadas para referirnos a la ubicación del edificio; o él mismo sería la única referencia; y con todo, convendría decir que está en el 0,0 o al menos, que comparte este territorio con un *Snark*<sup>37</sup>. Tal sería,

---

36 En su lectura, Koolhaas hace un juego de palabras: «*a secure place to be displaced*» para referirse al rol del ambiente para recibir a los edificios que se desarrollan en Sheikh Zayed Road, una calle particular en el distrito más extravagante de Dubái donde tienden a acumularse la mayoría de los edificios nuevos.

37 Criatura marina fantástica. En el poema *The hunting of the*

pues, el edificio en el plano blanco: se ubica en un territorio sin referencia más allá de sí mismo. No cree en la existencia de otro lugar ni de nada más salvo su propia sombra –cuando hay. Si es *venido de otra parte* es imposible constatarlo, de la misma manera que es imposible saber si siempre estuvo allí. Pero ahí está, y ese lugar le provee un beneficio que es, con todo, no parecerse a ninguna otra cosa. Y a pesar de ser un territorio donde son *puestos en frente* una vastedad de edificios, el lugar se las ingenia para ofrecer el mismo beneficio a cada uno de ellos, simultáneamente, y sin comprometer la exclusividad de la superficie blanca. Todas las producciones existen en el mismo lugar blanco y al mismo tiempo, sin embargo, de alguna manera, nunca coinciden.

• •

Residir en una superficie blanca solitariamente faculta la total y absoluta ausencia de semejantes, o al menos, de cualquier otro objeto. Aun así, esa ausencia parece obedecer mucho más a la decisión de levantarse solo en un lugar que a un efecto directo del plano blanco. Con todo, uno verde, negro o amarillo también lograría el truco. Asimismo, el sin-relieve tampoco parece una consideración en la producción; si bien libra de obstáculos o interrupciones la vista del edificio, tanto la superficie como el edificio que ahí se dispone son fotografiados desde una posición elevada –en definitiva interesa mucho mostrar que el territorio es blanco, uniforme y con una única arquitectura en el mismo, nos seduce *poner en frente* –producir– una superficie.

• •

---

*Snark* de Lewis Carroll (1874), la tripulación de un barco navega con un mapa muy particular; un mapa que retrata los océanos sin tierra, líneas de navegación, coordenadas ni escala al cual se refiere de la siguiente manera: *He had bought a large map representing the sea,/ Without the least vestige of land:/ And the crew were much pleased when they found it to be/ A map they could all understand.//(...)* “Other maps are such shapes, with their islands and capes!/ But we’ve got our brave Captain to thank: / (So the crew would protest) “that he’s bought us the best–/ A perfect and absolute blank!”.

¿Podríamos especular sobre algún beneficio o restricción que se desprenda exclusivamente de residir en un lugar estrictamente blanco y plano aun si colocar aquí edificios sea una práctica adoptada sin examen? Los beneficios de semejante soledad no se limitan a la ausencia de semejantes, aunque estos no sean exclusivos para los edificios que residen en el plano blanco, los beneficios que puedan desprenderse se reservan únicamente para los edificios también blancos.

### Convicciones

La arquitectura es el arte de domar las restricciones, de poetizar las contradicciones; de ver de manera distinta a las cosas comunes y triviales para revelar su singularidad.

[...]

La arquitectura se trata de hacer apariciones. (Nouvel, Hotel Sofitel Vienna Stephansdom: Austria, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 43}

Para el Guggenheim Temporal de Tokio, se necesita que haya un estatuto excepcional [...] (Nouvel, Guggenheim Museum: Japan, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 44}

La práctica común de la simple extrusión produce masas indiferenciadas y el propagado muro cortina suma a la homogeneidad, desligando la torre típica del contexto, programa y clima. El Essence Financial Building racionaliza los programas en volúmenes únicos, que son manipulados para crear la singular forma del edificio [...] (Koolhaas, Essence Financial Building, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 45}

El objeto excepcional que serán las oficinas centrales de Gazprom en San Petersburgo deben ser percibidas, vistas y experimentadas como [...] una profundización de sus características. [...] es imposible en este contexto, llegar con alguna arquitectura globalizada, o alguna réplica académica de formas históricas. [...] Gazprom marca la ciudad con un nuevo tipo de arquitectura de altura [...] (Nouvel, Gazprom City: Russia, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 46}

Llegamos a la conclusión de que la biblioteca requería un tipo diferente de edificio; será un punto de referencia solitario en medio de la arquitectura urbana alrededor que comunicaría el nuevo espíritu de la universidad y se relacionaría con el ambiente en muchas maneras distintas. (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>bT</sup>, 47}

Para un arquitecto, no es un desafío pequeño el crear un punto de referencia instantáneo. Claramente debe ser algo muy diferente de los monumentos heroicos que uno podría encontrar en Singapur o Shanghai, Milán o Nueva York, Valencia o Tenerife. Un lugar específico exige un proyecto específico. [...] Pero este Hljodaklettur no podría existir en ningún otro lugar. Pertenece aquí. Original, sí. Único, ciertamente. (Nouvel, The Icelandic National Concert & conference Centre and Hotel: Iceland, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 48}

Las diferentes zonas funcionales de la biblioteca pueden ser expresadas directamente y específicamente mediante la diferenciación de las superficies acristaladas propuestas. (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>bT</sup>, 49}

[...] Propongo crear un Nuevo edificio de referencia que absorba el existente y lo haga desaparecer, poniendo en su lugar una arquitectura franca, compleja y singular que sobresalga en lindero del agua, que conquiste la vista de la ciudad y se convierta en el nuevo símbolo arquitectónico de Pittsburgh. (Nouvel, Carnegie Science Center: USA, s.f.) {I<sup>b</sup>, 50}

Cuando los alrededores son demasiado neutros debemos crear una transición, una distancia entre ellos, y nosotros, no como una retirada hacia nosotros mismos, sino como un medio para establecer condiciones que permitan que florezca un territorio particular. En otras palabras, necesitamos llevar valor al contexto, sea lo que sea. Para esto debemos establecer una presencia, una identidad. Yo propongo materializar el contexto creando un excepcional edificio urbano respetando

el planeamiento diseñado para el sitio. (Nouvel, Danish Radio Concert House: Denmark, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 51}

Claramente necesitaba marcar su territorio llevando y transformando un paisaje muy especial. Por tanto la idea nació del crear un objeto que sobresalga del edificio existente -una gran roca empotrada en el medio del dominio- y se aventure entre las vides como una pieza de *land art*, en un homenaje al artista Anish Kapoor. (Nouvel, Château de La Dominique: France, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 52}

Jean Nouvel ha cuestionado extensamente el esquema tradicional, ortogonal, de núcleo central y muros cortina de los edificios altos. Desde su proyecto para Tour Sans Fine ha explorado con frecuencia el concepto de una torre de planta circular con un sistema estructural perimetral que permite tener espacios abiertos, mejor iluminados, con mayor control sobre la iluminación interior y abundantes vistas al paisaje.

[...]

La Torre Doha es un volumen cilíndrico de 45m de diámetro. Está coronada por un domo que culmina con un faro a 231.50m. La estructura de acero y concreto sigue una retícula con forma de diamante que se funde con la superficie virtual del cilindro. La fachada usa un sistema de doble piel. La piel exterior está compuesta por cuatro elementos “mariposa” de aluminio de diferentes escalas y evoca la complejidad del *moucharabieh* oriental mientras sirve como protección contra el sol. El patrón cambia según la orientación y las necesidades de protección solar: 25% hacia el norte, 40% hacia el sur, 60% en el este y oeste. La capa interior es una piel de vidrio ligeramente reflexivo que completa la protección solar. (Boissière, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 53}

El exterior: ¿una fachada?

Asklepios 8 no tiene una fachada convencional. Todas las funciones de la fachada -iluminación y vistas para los usuarios, protección contra el sol y la lluvia, estabilidad y estructura- son involucradas al formar el exterior del edificio. [...] En Asklepios 8, hemos integrado todas estas funciones en un sistema lineal y

tridimensional, cuyo alineamiento vertical sigue la gravedad, tal como la estructura y el agua de lluvia. El sistema es complementado con vigas horizontales que generan un tejido ortogonal y difuminan la materialidad del vidrio. (Herzog & de Meuron, Novartis campus - Asklepios 8, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 54}

Tres construcciones singulares con techos acristalados le dan al edificio de la biblioteca una apariencia arquitectónica específica. (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>bT</sup>, 55}

• •

Para garantizar la suficiente diferenciación del edificio y mantener proporciones razonables, la torre está **compuesta por cinco** pisos modulares, repetidos en diferentes combinaciones. (Herzog & de Meuron, Beirut terraces, 2015, pág. 2) {R<sup>aT</sup>, 56}

Escala residencial

[...] variar las escalas de los balcones y terrazas le da vida a la fachada. (Herzog & de Meuron, One Wood Wharf, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 57}

### Sitios

Únicamente un descuidado o algún ingenuo no considerarían la *puesta en frente* del territorio en donde se encuentra al edificio, como una *producción*. O bien, como parte de la *producción* misma. Con todo, algo *puesto en frente al lado* de las mismas imágenes de edificios.

En las imágenes –renders, fotomontajes, dibujos– uno suele llamar a estos sitios «ambientaciones» o «entornos»: algo que está alrededor de otra cosa. Y en parte goza de algún sentido referirlos siempre a un gráfico; estas cosas alrededor de los edificios suelen proveerlo de cualidades difíciles de obtener de otra manera, por ejemplo, la escala.

Del mismo modo, esos gráficos alrededor de los edificios le proveen nombre, de sombra (protección de alguna fuente de luz), de explicaciones, de habitantes –o al menos lo hacen habitable-, y muchas otras informaciones que interactúan de una u otra forma entre sí. Sin embargo, hay un tipo de sitio más frecuente de lo que nos damos cuenta, donde no se sitúa ninguna propuesta de diseño, ningún proyecto arquitectónico. Este es un sitio que es *puesto en frente, producido*, de forma autónoma. Un entorno que no está en torno a ningún edificio planeado. Una producción en sí misma.

• •

*Pittsburgh*. Con Bernard Tschumi encontramos un *sitio* repleto de referencias que informan –así sea para construir una correspondencia o para eludirlas por completo- a unas arquitecturas *singulares* que serán *producidas* con estos *sitios* al lado. Unas arquitecturas aún ausentes en la imagen. Hoy, evocar a los sitios implica hablar del trabajo con las imágenes de estos –pues estas también son *producciones*. Tschumi apunta lo que sigue:

Transformar el concepto [forma] en un punto de referencia distintivo en el panorama de la ciudad [...]. Fuertemente diferenciado del estadio de los *Steelers* de Pittsburgh (2004, pág. 117)

En la anotación aparece una de las referencias que el arquitecto insiste en rotular en una fotografía. Un edificio. Esto podría llevarnos a inferir, por extensión, que cuando continúa su anotación con «no se ve como nada más en la ciudad» (2004, pág. 117), la *forma*<sup>38</sup> del edificio se va a diferenciar de más edificios.

Cabe recalcar que esta manera de trabajar con las referencias no es, de ninguna manera, algo aislado sino recurrente ante el problema de *producir lo singular* en arquitectura y, en particular, en los edificios. En Jean Nouvel encontramos una operación

---

38 Sobre *concepto/forma* en Tschumi véase la nota 5 (pág. 43).

equivalente ante el mismo proyecto –*Carnegie Science Center*– en la misma ciudad y con el mismo terreno con el que trabaja Tschumi:

«[La vista desde el sitio actual] necesita un impulso, y lo necesitará aún más una vez el nuevo estadio haya impuesto su nueva escala al centro de ciencias y proyecte su sombra sobre este.

Por consiguiente, propongo crear un Nuevo edificio de referencia que absorba el existente y lo haga desaparecer, poniendo en su lugar una arquitectura franca, compleja y singular que sobresalga [...]» (Nouvel, *Carnegie Science Center: USA*, s.f.)

El empleo de las referencias de Tschumi y Nouvel al edificio existente y al estadio, aún sin construir envuelven una noción muy clara de lo que se entiende por *sitio*, así esto se dé conscientemente o no. En ambos casos, con el trabajo de una fotografía y con la narrativa, el *sitio* es, exclusivamente, una acumulación de imágenes de edificios, descripciones de edificios inexistentes consideradas en un sentido operativo: es útil manejar estas referencias para informar el proyecto *singular*.

• •

«El edificio existente será acomodado con nuevos accesorios: cielos reticulados, dispositivos de sombra, paredes de exhibición y terrazas. El exterior será repintado en los mismos colores que el nuevo edificio para completar su absorción por éste. Los colores son aquellos de las estructuras de acero de Pittsburgh: el dorado pálido de los puentes, y el gris elefante.» (Nouvel, *Carnegie Science Center: USA*, s.f.)

Nouvel retrata un el rol la *producción del sitio*. El empleo operativo del *sitio* parece no limitarse al trabajo con la *producción singular*, es extensivo a los objetos referenciados.

• •

B.I.G (*Bjarke Ingels Group*) nos muestra unos sitios que se limitan a lo estrictamente operativo a lo largo de toda su obra. Estos lugares están poblados por siluetas y volúmenes blancos con líneas, flechas y proyecciones de planos punteados que marcan alturas, direcciones y cuyas intersecciones construyen volúmenes. Los sitios son una acumulación de dibujos, notas y proyecciones de, sobre y desde edificios -y siluetas de edificios- previos alrededor de un edificio todavía ausente.

• •

El *sitio* es una *proyección* elaborada a partir de referencias a edificios, o en todo caso, la insistencia en la ausencia de ellos. Escasa vez se construye a partir de otra cosa.

• •

El *sitio* ha pasado de ser algo que exige entablar una «relación única» con el mismo a algo que sobrelleva un trato indiferenciado, sino idéntico, al que se tiene con cualquier otro *sitio*.

**Gramática, vocabulario, brevedad, posición,  
escala, composición, tipografía**

A quien dirija su mirada a esos textos que aparecen -en las imágenes- al lado de los edificios singulares fácilmente reconocerá su función nominativa, descriptiva y explicativa. Con todo, estas funciones son legítimas y apuntarlas es lícito, pero son insuficientes para poner en juego los modos de aparición y los modos con los que los textos comparten el espacio de la imagen. Los textos, y aún más las prácticas con las que son *arrojados en frente*, pugnan -a veces de manera más dócil, a veces de manera más rebelde- con siete musas: en primer lugar con la *Gramática*; con quien se simpatiza al emplear enunciados afirmativos, siempre. Los textos y la gramática eluden completamente el conflicto, el

compromiso y el peligro. Ante las ideas negativas, se acude con peculiar regularidad a una forma afirmativa: «una silueta menos rígida» es sustituida por «una silueta más fluida y orgánica», «no es común» es sustituida por «es más singular», «es más raro», «es más sobresaliente»... las segundas son siempre preferibles sobre las primeras. En segundo lugar, los textos pugnan con la musa del *Léxico*, notablemente cercana a la *Gramática*; ésta gestiona su potestad según 3 repertorios: el *vocabulario lícito*, el *vocabulario indebido* y el *vocabulario restringido*. Los cuales son extendidos a continuación.

- 1- *Vocabulario lícito*. Comprende un tipo de palabras que son bien acogidas en las imágenes siempre y cuando, aunque el *Léxico* las permita, estas también se acojan al empleo permitido por la *Gramática*. Nada parece más conveniente que elaborar un inventario -y atender la lección de Perec para no tentarnos a escribir «etcétera»<sup>39</sup>- donde aparezcan y reaparezcan las palabras según su repetición:

Verbos (léase en voz alta):

*Aparecer*  
*Aparecer*  
*Cambiar*  
*Cancelar*  
*Completar*  
*Concebir*  
*Concebir*  
*Concebir*  
*Conectar*  
*Contrarrestar/compensar/contrapesar*  
*Controlar*  
*Controlar*  
*Definir*  
*Dictar*  
*Drapear*

---

39 Ver *Pensar/Clasificar* de Georges Perec.

*Establecer/Fijar/Colocar/¿Situat?*

*Evocar*

*Evocar*

*Evocar*

*Evocar*

*Evocar*

*Extrudir*

*Filtrar*

*Formar*

*Fundir*

*Generar*

*Generar*

*Liberar*

*Lidiar/negociar*

*Permitir*

*Permitir*

*Proponer*

*Proponer*

*Subrayar<sup>40</sup>*

Adjetivos (léase en voz alta):

*Arabesco moderno*

*Asombroso*

*Claro*

*Claro*

*Claro*

*Continuo*

*Cristalino*

*Curvilíneo*

---

40 En inglés -y en forma de aparición: *appear, appear, changes, cancel, to complete, conceived, conceived, conceived, connecting, offset, controls, controls, defined, dictated, draped, set, evokes, evokes, evoking, evoking, evoking, to extrude, filters, to form, blend, generate, generate, freeing, deal, allowing, allowing, proposed, proposed, underlines*. Para la traducción se ha privilegiado la forma en infinitivo, por encima de la forma en gerundio u otras conjugaciones verbales, con el fin de facilitar el examen del inventario.

*Dimensionado*

*Envuelto*

*Existente*

*Existente*

*Genérico*

*Genérico*

*Genérico*

*Genérico*

*Histórico*

*Histórico*

*Ideal*

*Inexistente*

*Inferior*

*Inteligente*

*Inteligente*

*Invertido*

*Local*

*Local*

*Máximo*

*Nuevo*

*Nuevo*

*Nuevo*

*Operable*

*Perforado*

*Perforado*

*Permanente*

*Permanente*

*Simbólico*

*Simbólico*

*Simbólico*

*Simple*

*Simple*

*Singular*

*Singular*

*Superior*

*Típico*

*Tradicional*

*Tradicional*

*Tradicional*

*Único*

*Único*

*Único*

*Único*

*Uniforme*

*Uniforme*

*Urbano*

*Urbano*

*Urbano*

*Viejo*

*Viejo*<sup>41</sup>

Adjetivos tipo oxímoron:

*Extrovertido e introvertido*

*Orgánico y racional*<sup>42</sup>

2- *Vocabulario indebido*. Consiste principalmente de conjunciones argumentativas o explicativas («por tanto», «es decir», «por ende» «ergo», «consecuentemente», «o sea», «esto es», «pues»). Esto facilita una enorme ambigüedad semántica, lo cual favorece también a la imprecisión y vaguedad, pero que de ninguna manera debería considerarse una «problema a solucionar» sino algo constitutivo en las *producciones* arquitectónicas *singulares*.

3- *Vocabulario restringido*. Posiblemente el grupo de palabras más interesante; agrupa una serie de palabras no archi-

---

41 En inglés -y en forma de aparición: *modern arabesque, breatching, clear, clear, clear, continuous, crystalline, curvilinear, dimensioned, wrapped, existing, existing, generic, generic, generic, generic, historic, ideal, non-existing, lower, intelligent, intelligent, inverted, local, local, máximum, new, new, new, operable, perforated, perforated, permanent, permanent, symbolic, symbolic, symbolic, simple, simple, singular, singular, singular, upper, typical, traditional, traditional, traditional, unique, unique, unique, unique, uniform, uniform, urban, urban, urban, old, old.*

42 En inglés -y en forma de aparición: *extrovert and introvert, organic and rational.*

tectónicas que se emplean como sustitutos a las palabras arquitectónicas –que terminan por ser demasiado específicas. Hay que recordar que en los textos de las imágenes se busca rodear argumentos abstractamente, para lo cual se evitan todas las palabras que construyen ideas gramaticalmente complejas (el *vocabulario indebido*). Por ejemplo, para referirse a la fachada se acude a las siguientes palabras:

*Doble piel*  
*Envolvente*  
*Perímetro*  
*Piel*  
*Superficie*<sup>43</sup>

Hay así, en un arreglo según el alfabeto, una serie de eufemismos arquitectónica e ideológicamente neutros. Esas palabras, por ejemplo, encarnan acciones neutras; se limitan a aparecer en la forma de «*perímetro del emplazamiento*», mas nunca como en el «*establecimiento un perímetro*». Del mismo modo para «edificio» corresponde otra lista empleada tal como la anterior –y que lleva a inferir que, frente al desafío de *producir* arquitecturas *singulares*, conviene evitar hablar de arquitectura:

*Elemento*  
*Figura*  
*Hito*  
*Objeto*  
*Resultado*  
*Volumen*<sup>44</sup>

En tercer lugar, los textos deben pugnar con la musa de la *Brevedad*; Dios está en la brevedad. En cuarto lugar, la *Posición*,

---

43 En inglés –y en orden de aparición: *doublé skin, envelope, perimeter, skin, surface*.

44 En inglés –y en orden de aparición: *element, shape, landmark, object, result, volume*.

quien más que tutelar la ubicación de los textos, les provee acorde a dónde estén: a esas letras atrevidas que no se mantienen a los márgenes superiores o inferiores, a esas que no se inscriben todas juntas en una sola *masa*, a esas, la única musa proveedora, les anexa las flechas y las líneas con las que señalan, *tocan* y se *separan* de las otras cosas. Quinto –la menos tolerante y la más indiferente de las siete–, la *Escala*. Aunque sea grande el rango del cambio de tamaño de las arquitecturas, de los primas geométricos o de los sitios –tanto una ventana y como un paisaje pueden ocupar el espacio de una fotografía–, el tamaño de las letras es prácticamente invariable. En este aspecto, las producciones singulares sí tienen algo en común con las proyecciones técnicas y sus rotulaciones. Sexto, la *Buena Composición*, o bien, la musa de la *buena administración* de los gráficos en el espacio de la imagen. Cuando el texto es muy extenso y acata a la *Brevedad* la *Buena Composición* hace una expiación: la *masa* del texto hace las de la *masa* de un edificio, por lo que conviene disponerlos en lados opuestos de la imagen, y como en ningún otro caso, las letras están contenidas tácitamente en un rectángulo, más vertical que horizontal. Las letras hacen las de un edificio alto. Y por último, la musa de la(s) **Tipografía(s)**...

Algo notable sale a la luz: de manera simultánea, el texto en las *producciones arquitectónicas singulares* está inmerso entre numerosas tensiones propias de la imagen; precisamente por ello he insistido en sostener el término *pugna*. Cuando una palabra del *vocabulario lícito* entra en conflicto con una *Gramática indeseable*; donde el empleo de expletivos –y el consiguiente abandono de las funciones nominativas del texto– y el empleo indiferenciado del tamaño de las letras (*Escala*) alejan y acercan a las *producciones singulares* respecto a otras proyecciones técnicas como las documentaciones constructivas, el texto en estas imágenes es *arrojado en frente* a un territorio irremediablemente de batalla. En esa pugna una cosa está ya resuelta –el uso restringido de las *palabras arquitectónicas* nos los ha corroborado: las arquitecturas ya no son más algo interesante.

Llama la atención el hecho de que los sustantivos son sustituidos por expletivos con bastante frecuencia. La escases de sustantivos hace pensar que es preferible referirse a los objetos –¿y sujetos?– indirectamente; se podría inferir que la función nomenclativa del texto está en extinción aunque sea lícita; y, a diferencia de otras proyecciones y dibujos técnicos donde se acostumbra acompañar a una planta de conjunto con el texto «PLANTA DE CONJUNTO» (a los arquitectos les gustan las mayúsculas) y a la fachada frontal con el texto «FACHADA ESTE» –o la dirección cardinal que fuese–, al lidiar con las producciones singulares se elude nombrarlas. Al final, el «monstruo» de Baudrillard es una excelente maniobra para que sea anónimo –y si se recuerda que también es conocido como un objeto «venido de otra parte», tenemos un objeto (no un edificio, un objeto) sin nombre y sin procedencia.

• •

¿Cómo entra un arquitecto al campo de batalla de las imágenes armado con unas limitadísimas *palabras arquitectónicas* y aun así pretende ser *peligroso*?<sup>45</sup>

• •

¡Rigurosidad propia de las especificaciones técnicas –la inclinación por el vocabulario especializado con frecuencia es insoportable para el arquitecto hable de su obra; de la documentación constructiva comenzamos a dudar cuando dice *doble piel*!

### Ventanas

La nuestra es otra ventana, una más extensa en su operar, mas no en la extensión de sus dimensiones. Su principal requerimiento es casi biológico: el de existir y reproducirse.

---

45 Véase la nota número 50 de este documento (pág. 137).

¡Prohibido no corregir!

Cuando los alrededores son demasiado neutros debemos crear una transición, una distancia entre ellos, y nosotros, no como una retirada hacia nosotros mismos, sino como un medio para establecer condiciones que permitan que florezca un territorio particular. En otras palabras, necesitamos llevar valor al contexto, sea lo que sea. Para esto debemos establecer una presencia, una identidad. Yo propongo materializar el contexto creando un excepcional edificio urbano respetando el planeamiento diseñado para el sitio. (Nouvel, Danish Radio Concert House: Denmark, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 58}

Algunas veces pareciendo masivo y otras veces intimidante y personal, el SZSE constantemente genera nuevas relaciones en el contexto urbano, ojalá como impetuoso para las nuevas formas de arquitectura y urbanismo. (Koolhaas, The essence of stock market is speculation, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 59}

La forma lineal del edificio de la Estación Flinders Street existente fue determinada por el trazado original de las vías. [...] Nuestra propuesta respeta esta específica naturaleza lineal y usa el sitio como un poderoso fabricante y elemento entre la retícula de la ciudad y el río [...] (Herzog & de Meuron, Flinders Street Station, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 60}

La vista del sitio actual desde los principales puntos de Pittsburgh es pobre. Necesita un impulso, y lo necesitará aún más una vez el nuevo estadio haya impuesto su nueva escala al centro de ciencias y proyecte su sombra sobre este. (Nouvel, Carnegie Science Center: USA, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 61}

El sitio ofrece las condiciones ideales para concebir un edificio que cobra vida a través de la energía de la propia Shenzhen: hemos colocado una torre triangular en el lote irregular para generar un objeto dinámico que cambia radicalmente su carácter con el mínimo cambio de perspectiva que esos que se aproximen a él. (Koolhaas, Binhai Mansion, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 62}

Claramente necesitaba marcar su territorio llevando y transformando un paisaje muy especial. Por tanto la idea nació del crear un objeto que sobresalga del edificio existente –una gran roca empotrada en el medio del dominio– y se aventure entre las vides como una pieza de *land art*, en un homenaje al artista Anish Kapoor. (Nouvel, Château de La Dominique: France, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 63}

Este desarrollo reformará la bahía de Doha comenzando con un proyecto de paisajismo para el [edificio] *Corniche* e incluyendo una serie de edificios destacables que están destinados a ser referencias simbólicas a lo largo de la costa. [...] La torre de Jean Nouvel tomará lugar en este nuevo paisaje. (Boissière, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 64}

El edificio ayudará a reformar la identidad del desarrollo de uno de los últimos grandes sitios portuarios sin desarrollar. Es una torre simultáneamente icónica en forma y escala humana que envuelve las aspiraciones de este nuevo contexto, una extensión de una comunidad global dinámica y el principio de un radiante nuevo vecindario. (Herzog & de Meuron, One Wood Wharf, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 65}

El impacto del nuevo edificio será reforzado por su altura, ligeramente mayor que la del estadio vecino. Otra ventaja de esta solución es que libera espacio en el suelo para un gran estacionamiento. [...] El edificio existente será acomodado con nuevos accesorios: cielos reticulados, dispositivos de sombra, paredes de exhibición y terrazas. El exterior será repintado en los mismos colores que el nuevo edificio para completar su absorción por éste. (Nouvel, Carnegie Science Center: USA, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 66}

A pesar de parecer orgánico y explícitamente autoreferenciado, su diseño también se deriva de la expresa intención de brindarle al sitio una nueva y distintiva cualidad topográfica dentro de su contexto urbano. (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>bT</sup>, 67}

### Ventanas (una vuelta a las)

La nuestra es una ventana cuya extensión no debe ser indiferente. Al fin, su multiplicación termina por ocupar cualquier superficie: primero la agota y a la postre la sustituye. Ni siquiera la bóveda celeste parece ser un desafío insorteable para los vidrios que hacen las de los azulejos o las baldosas; no sólo lo contienen *todo*, sino que desdoblan el cielo y despliegan nubarrones en la geometría de una superficie inexistente.

### Interrupciones

El espíritu que domina a las superficies que envuelven los edificios *singulares* los lleva a extenderse casi indiscriminadamente. No es recomendable oponerse a esta naturaleza, pero si las circunstancias no lo permiten, y hay una insalvable necesidad de tener un orificio conviene apearse a alguna de las siguientes pautas o procedimientos:

#### Régimen I

*Sea para lo que sea*, siempre es deseable, como primera opción, hacer coincidir las interrupciones con las modulaciones de marcos o cualquier otro elemento expuesto.

#### Régimen II

*En caso de ventana:*

*Para ver hacia afuera:* se deberá convertir al orificio en un recurso ornamental que reaparece en toda la fachada.

*Para ver hacia adentro:* eliminar la ventana, ver el exterior del edificio es más que suficiente.

*Para ventilar:* existe la opción de tener una doble envolvente para eludir la vulgaridad de un orificio para ventilar.

*Para iluminar:* tomar un momento para pensar si realmente

se desea hacerlo, posiblemente se quiera regular la entrada de luz, en ese caso, utilice un patrón de parasoles, una doble piel perforada, etc.

### Régimen III

*En caso de rótulo:* eliminarlo. Los edificios singulares no tienen rótulos, al menos no permanentes. Proyectar algún anuncio eventualmente siempre es una opción a considerar, además se facilita proyectar otro tipo de dibujos en las superficies. Éstas sin duda pueden ser de carácter permanente.

### Régimen IV

*En caso de vitrinas:* las superficies deberán extenderse hacia la parte superior del edificio a partir del punto que se acaben las vitrinas. Si este caso le satisface, pase a la pauta VII.

### Régimen V

*En caso de puerta:* Ver pauta para vitrinas.

### Régimen VI

Si la interrupción debe existir por fuerza, reproduzca el gesto, en intervalos regulares o irregulares, en toda la superficie. De esta manera se vuelve a una condición inicial más o menos homogénea.

### Régimen VII (anexo)

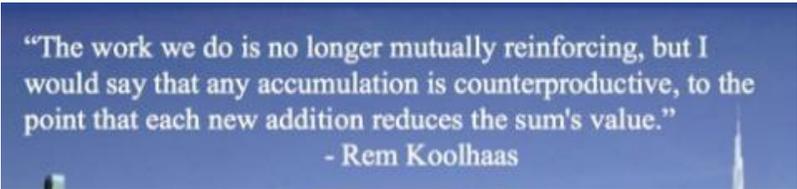
En cualquier caso, interrumpir la extensión indiscriminada de la superficie de las fachadas se salva con un corte indiscriminado de la misma. Al fin y al cabo, algo que se extiende de igual manera en todas direcciones puede perforarse en cualquier lado. En realidad es esa su naturaleza y su beneficio.

## ¿Venidos de otra parte un lugar común?

*(somos conservadores)*

Como unos monstruos cuya obediencia a algún tipo de «orden de lo secreto»; hay edificios que, desde su aparición, se re-

sisten a sumarse a una ciudad que se extiende como el tejido de una metástasis. Como si fuesen «venidos de otra parte», sobresalen respecto a lo que los rodea. Cada uno por su cuenta y, desvalidos de cualquier belleza pero gozosos de esa rara cualidad monstruosa, sin sumarse tampoco entre sí, se «catapultan» de entre los otros edificios. Se sabe que su trayectoria se aleja de las cosas que creemos comprender, pero no por eso podríamos decir que parten de en medio de estas. Como si fuesen «venidos de otra parte». -Como quien llega tarde y, de una ojeada veloz, por la posición de las copas, los vasos y las tazas (tras revisar si son copas, vasos o tazas) puede ver cómo ha transcurrido una reunión, quien atento y con sospecha ve en las imágenes que proliferan en torno a *lo singular* una oportunidad para disipar el «misterio» al que Jean Baudrillard nos dice que obedecen. Y todo a partir de «lo que se pone en frente». Habría que describir, reuniéndolas en una única constelación (una constelación de narrativas aquí, y de imágenes en otro lado), las cosas que aparecen en las imágenes y al lado del monstruo. Había en un desierto, una fila de edificios (europeos, asiáticos y algunos cuantos americanos) apenas amontonados unos frente a otros, casi como en uno de aquellos antiguos retratos familiares. En medio de todos estos edificios alargados, y sin ser obstruido por ninguno, está una fachada rectangular. En otra imagen idéntica aparece un texto en tipografía blanca:



“The work we do is no longer mutually reinforcing, but I would say that any accumulation is counterproductive, to the point that each new addition reduces the sum's value.”  
- Rem Koolhaas

Otras imágenes presentan una yuxtaposición de edificios y follajes; uno verde, otro otoñal, otro con florcillas de cerezo y por el último, unas ramas despobladas de hojas. Y cada uno de estos follajes con un edificio del mismo color. En otra imagen, se asoma una parte de una superficie compuesta por paneles reflexivos, escasamente acompañada por otras más o menos similares. La primera es la única que refleja nubes y cielo, pero

no edificios. Otra imagen: en un espacio blanco (sin tierra ni aunque sea blanca) hay una enorme cantidad de prismas rectangulares. Blancos también, opacos, lisos, sin perforaciones, aparentemente sólidos. Junto a ellos, un edificio blanco también, pero al que se le distinguen componentes (ventanas, columnas, parasoles, marcos, entradas). Una última imagen «captura» una ciudad cruzada por un río desde una gran altura. Aquí se ven cientos de edificios, todos rascacielos con acabados y colores similares. Los grises, azules reaparecen en toda la ventanería. En medio de estos: un prisma blanco. ¡Por supuesto! Liso, sólido y más alto que la mayoría. Si este último viene de algún lugar conocido es o no es difícil saberlo, pero sin duda ha llegado acompañado de las mismas cosas que todos los otros monstruos: un acopio de imágenes, casi exclusivamente de edificios «genéricos», monstruosos y sólidos geométricos. Tanto *lo singular* y el *contexto* del cual se diferencia el primero se construyen a partir de la misma acumulación. El monstruo y la metástasis vienen de un lugar común.

### Observaciones

Jean Nouvel propone asumir al estricto respeto por el reglamento de la zona al punto donde su forma [la del edificio] se convierte en el propio edificio. Gobernado por su envolvente legal y el marco estructural necesario para sobrellevar la carga del viento, este edificio es tan único y singular como la parcela en la que está. De cerca, su geometría que retrocede sigilosamente lo hace sorprendentemente discreto y no obstructivo para su altura, visto desde Central Park, los puentes y la mayoría de los bancos de los ríos, su silueta triangular sobresale y es muy reconocible en el perfil de Manhattan (Nouvel, 53W53: USA, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 68}

Nuestra propuesta para la nueva torre Wood Wharf es una forma singular que expresa su programa residencial, el contexto existente y futuro, y su rol tanto de símbolo como de corazón del nuevo desarrollo urbano. (Herzog & de Meuron, One Wood Wharf, 2015, pág. 2) {R<sup>aT</sup>, 69}

¿Era posible crear un nuevo hito tan impactante como las Torres Petronas? ¿Cómo podría una nueva torre establecer un diálogo con la silueta única de las Petronas [...]? (Ingels, KLT - Kuala Lumpur signature tower, s.f.) {R<sup>aT</sup>, 70}

Erigido en la ubicación previa de la Universidad de Ingeniería Civil y otros institutos, sus edificios son construidos en un estilo uniforme -todos tienen esencialmente la misma forma, altura y material. (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>bT</sup>, 71}

Los colores son aquellos de las estructuras de acero de Pittsburgh: el dorado pálido de los puentes, y el gris elefante. Visto desde Pittsburgh, el edificio parecerá monocromo; visto desde el parque y desde el noreste parecerá una antracita gris monocromo. (Nouvel, Carnegie Science Center: USA, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 72}

• •

#### Un Nuevo frente del Rhin

El plan maestro para el Campus Novartis en Basilea requiere un edificio uniforme de 23.5m de altura. Nuestro edificio de oficinas Asklepios 8 es más alto porque está situado en la esquina más externa del campus, donde el espacio abierto del Rhin sugiere una escala diferente. Otros edificios altos podrían custodiar el Rhin en el futuro, anclando al campus en el paisaje de la ciudad de Basilea. La geometría ortogonal y el volumen del frente del Rhin se relacionan directamente con las calles y cuadras del campus detrás de él. (Herzog & de Meuron, Novartis campus - Asklepios 8, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 73}

Como símbolos, son referencias orgánicas al rico paisaje noruego: un diseño conducido por el único contexto urbano de Oslo. (Ingels, GOV - Oslo Governmental Quarter, s.f.) {R<sup>aT</sup>, 74}

Aquí, lo que el edificio hace programáticamente es tan importante como su apariencia. En todo caso [...] claramente diferenciado de su contexto rural alrededor. {R<sup>aT</sup>, 75}

### El desplazamiento de las referencias

Hay en la proliferación de *producciones singulares* una práctica que lleva a la arquitectura a un lugar que no hemos examinado: la sustitución de las referencias dispersas y de distintas fuentes –como el cuerpo humano en el renacimiento, las máquinas con Le Corbusier, los organismos para el metabolismo japonés y lo que el ladrillo «quiere ser» con Louis Kahn– por imágenes de edificios o, al menos, imágenes de carácter arquitectónico; una clase de referencias que se muestran como las únicas para las *producciones singulares* y que, a pesar de ser del dominio exclusivo de lo «venido de otra parte», son algo con lo que operamos de una manera muy similar a las primeras referencias.

Dos o tres palabras sobre estas otras operaciones, donde se evita intentar llenar los vacíos de alguna línea de tiempo o vincular en absoluto estos antecedentes entre sí. Primero: Jacques-François Blondel, en su *Curso de Arquitectura*<sup>46</sup>, monta un tratado donde dicta las proporciones, disposición y administración de la ornamentación en la fachada de los edificios civiles. En su texto, que más tarde se convertirá en un manual didáctico, se incluye una serie de grabados que hacen explícitas las referencias con las que se diseña –y produce– el entablamiento para fachadas con principios clásicos<sup>47</sup>. Segundo: con James Stirling el interés gira en torno a operar simultáneamente tanto con lo construido (arquitectura) como con lo no construido (el ambiente); esta operación se vale de las flechas en la representación para emplear el ambiente como referencia a direcciones de aspectos del ambiente que se encuentran en movimiento (aire, personas, el Sol, barcos, agua). Tercero: la preocupación de Gottfried Semper por el rol que juegan los objetos ordinarios del con-

---

46 Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture o Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments*. Paris 1771.

47 *Entablamiento*: Conjunto de piezas –friso, cornisa y arquitrabe– con el que se trabajaba la estructura de la arquitectura clásica; éste presentaba una oportunidad para trabajar la ornamentación; es común encontrar estudios de composición, forma, estilo y ornamentación para esta parte de los edificios, frontones y el resto de la fachada.

texto (vasijas, vestidos, accesorios cosméticos, cucharas, sillas) y su influencia en la arquitectura. Con Semper encontramos una referencia al contexto, sin embargo, muy distinto al de Stirling. El ambiente o contexto al que se refiere Semper contiene objetos –incluyendo edificios– en constante cambio; esos cambios dependen de la técnica y, por extensión, de los materiales disponibles en un lugar. Asimismo, el contexto semperiano produce un «estilo» que consiste en la manera en que un pueblo lidiaba con los problemas de vestirse, recolectar agua, construir utensilios, levantar edificios y cualquier otro asunto cotidiano. Éste es un contexto cultural.

Sin más sobre Blondel, Stirling o Semper y entendido que cada uno de estos podría ser precisado o bien la lista podría extenderse hasta incluir textos cruciales como *Hacia una arquitectura* –donde con la yuxtaposición de fotografías se hace clara referencia a las máquinas–, habría que enmarcar un caso que envuelve una manera de operar con las referencias que se ha mostrado recurrente: con la reaparición de *De architectura* durante el renacimiento italiano –acontecimiento que marca el momento fundamental– la producción de edificios adopta a la arquitectura clásica en un referente ineludible, lo que, para Peter Eisenman (1994) en *El fin de lo clásico*, nunca es abandonado ni sustituido. En uno o en otro caso, de cada antecedente se desprenden referencias de la *producción* de objetos arquitectónicos: para Blondel el orden clásico y el ser humano; para la ornamentación de los edificios de Ruskin las referencias se diluyen entre las que considerasen adecuadas los artesanos y escultores; para Le Corbusier las máquinas; para Stirling el aire, el Sol, el tránsito de personas, los barcos que se mueven, la dirección del agua; para Semper, las cucharas, el maquillaje, las ánforas, los edificios, los textiles y los muebles y para todo el renacimiento los edificios de Grecia y Roma; en todo caso –e insistiendo en que no se intenta vincular estos textos o tendencias– es apreciable cómo se desplazan las referencias en la *producciones* arquitectónicas y sin embargo, cómo sobrevive un modo de operar con estas que *extraña* en sobremanera: valerse de las imágenes de edificios para producir arquitecturas a partir de un trabajo de verificación.

Lo clásico no nos es suficiente. –Si bien la arquitectura clásica se convierte en una referencia canónica para los arquitectos renacentistas, e insorteable de ese punto en adelante (según apunta Eisenman), hoy se ha ampliado en extensión el rango de las cosas que captan nuestra atención. Cada vez son menos añejos los edificios que afloran en las *producciones singulares*. Y podríamos inferir que esta ampliación y rejuvenecimiento de las referencias es lo que ha hecho lícito que nuestras *producciones* se refieran a sí mismas al reaparecer en el espacio de la imagen. Lo que se *produce* se ha mezclado al fin con las referencias y a costa de ello la arquitectura clásica no nos es suficiente. Referenciamos cosas que aparecen simultáneamente a nuestros edificios. En ese aspecto coincidimos con Gottfried Semper.

### Posicionamientos

Un edificio alto, no uno elevado<sup>48</sup>

Asklepios 8 consiste en dos cubos de casi la misma altura, puestos uno sobre el otro. Uno es de seis niveles y 23.5m de alto, correspondiendo a la altura de los edificios vecinos tal y como lo define el plan maestro. El cubo en la parte superior tiene siete niveles, para compensar el acortamiento perspectivo cuando se observa el edificio desde lo bajo o desde una distancia. [...] La distintiva estructura volumétrica de Asklepios 8 lo hace un edificio alto en lugar de un rascacielos que repite típicamente capas idénticas desde arriba hasta abajo. A pesar de su altura, la nueva adición al campus se relaciona con las proporciones de los edificios vecinos [...] (Herzog & de Meuron, Novartis campus - Asklepios 8, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 76}

El sitio de Beirut Terraces está dedicado parcialmente por el plan maestro para oficinas y edificios de residencia en altura, en el vecindario de una nueva marina de yates. (Herzog & de Meuron, Beirut terraces, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 77}

---

48 El original emplea *high-rise*, que puede entenderse como *rascacielos*, posibilitando otra traducción: *Un edificio alto, no un rascacielos*.

La forma lineal del edificio de la Estación Flinders Street existente fue determinada por el trazado original de las vías. [...] Nuestra propuesta respeta esta específica naturaleza lineal y usa el sitio como un poderoso fabricante y elemento entre la retícula de la ciudad y el río [...] (Herzog & de Meuron, Flinders Street Station, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 78}

#### Geometría de la torre

Ubicada al fondo del Muelle Canary, la forma circular de la nueva torre Wood Wharf se distingue claramente de sus vecinos ortogonales. La forma es una declaración de la diferencia de la torre. (Herzog & de Meuron, One Wood Wharf, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 79}

La genérica forma cuadrada de la torre se mezcla obedientemente con las homogéneas torres de los alrededores, pero la fachada del SZSE es diferente. La fachada del edificio envuelve la robusta estructura de retícula exoesquelética que soporta el edificio en patrones de vidrio. (Koolhaas, The essence of stock market is speculation, s.f.) {I<sup>bT</sup>, 80}

En lugar de un único perímetro delineando un interior y exterior, la fachada es concebida como una membrana sinuosa serpenteante a través del sitio (Ingels, HUM - Cité du corps humain, s.f.) {R<sup>aT</sup>, 81}

### La supervivencia de las operaciones

(en el espacio euclidiano o de la «tábula rasa»)

Quien ha seguido las producciones «venidas de otra parte» encuentra en su proceder que se vale una y otra vez de las mismas operaciones: «yuxtaponer» y «proyectar líneas». Por un lado, no hay mejor mecanismo, por así decirlo, para poner en frente *lo singular* que hacerlo junto con una cuidadosa selección de otros edificios, casi del mismo modo que se disponen y fotografían los sospechosos de un acto criminal para su reconocimiento. Al lado y al orden, cada uno próximo al anterior. Por otro lado -y

esto no quiere decir que uno excluya al otro, sino que incluso aparecen simultáneamente con frecuencia-, están las líneas y flechas que se tocan, señalan y sobreponen a las arquitecturas. Estas líneas ponen en cuestión características -altura, tamaño, color, forma (y modelado de la forma, casi siempre por sustracción), inclinación, etc.)- propias de las elevaciones, isométricos y axonométricos que comparten el espacio de la imagen. Y es precisamente con esa aparición en conjunto donde se encuentra una situación extraña. En uno y otro caso, el espacio construido matemáticamente, el euclidiano, la *tabula rasa*, no está poblado exclusivamente por la elevación o el axonométrico. El espacio euclidiano es también el espacio de una ambientación, una comparación, o bien, otra operación, y no únicamente el de una construcción matemática y técnica de un dibujo.

## ***Contra la epojística en una hipótesis temprana***<sup>49</sup>

Ese tipo de hipótesis existe. Ciertamente, en una forma que vuelve imperativo tomar posición frente a los objetos de estudio y tocar algo: lleva a la teoría de la arquitectura a un lugar donde está lejos de la reserva a la contemplación. En el mejor sentido benjaminiano, es imperativo ser *peligroso*<sup>50</sup>. Con todo, ya no es

---

49 *Epochistik*: del griego que significa *inhibición* o *suspensión del juicio*. Andrés Sánchez Pascual en su traducción de *Más allá del bien y el mal*, comenta en la nota 99: *según Sexto el Empírico*, [epochistik] consiste en «un estado de reposo mental en el cual ni afirmamos ni negamos». Sin embargo, a pesar de que la nota de Sanchez Pascual oriente el sentido con el que se comprenda la palabra *epochistik*, sobre ésta debe prevalecer la explicación de Hans W.L citada por James Rickard (2009) en *Philosophy, Abstract Thought, and the dilemma of Philosophy*: «la frase “sciense of epochs” no tiene del todo sentido, y el contexto sugiere un significado muy distinto. Es obvio que la palabra Epochistik no aparecerá en ningún diccionario» [The phrase “sciense of epochs” makes no sense at all, and the context suggests a very different meaning. It is obvious that the word Epochistik will not be found in any dictionary].

El propio Nietzsche sostiene ese término sin anotaciones ni extensiones; haberlo hecho comprometería la naturaleza de su pensamiento –impregnado también en su empleo de las palabras.

50 La noción de *peligrosidad* de Benjamin envuelve varias premisas que son abordadas oportunamente por Pier Vittorio Aureli (2013): 1) *conocimiento de «dónde se está»*: un reconocimiento de la propia condición contextual (teórica, cultural, técnica, económica, etc.) con la que se opera.

2) abandono de la autoría, renuncia del propio genio, la intuición y

lícito reconocer un fenómeno, realizar un hallazgo, gozarse en señalarlo y reconocer que se requiere otro tipo de herramientas, otro tipo de conceptos y otro tipo de acercamientos (distintos a los más tradicionales) nomás. Habría que extender el alcance de la oscilación hasta un siguiente «estado de

acumulación  
 entrega  
 pasividad  
 energía fatal y humana  
 monstruosa  
 pasividad  
 efímero  
 regreso a sí mismo  
 contemplación  
 dubitativa  
 [peligrosidad]»<sup>51</sup>

La mayor parte de los textos presentados atrás se mueven entre la descripción y la interpretación; se han desarrollado envueltos por «la pereza del corazón», el «extrañamiento» y por la «construcción de una distancia»; por tanto, avanzar una reflexión que sea a la vez *peligrosa*, en tanto el autor se asume como un *productor cómplice y perezosa* ante su *corazón*, no es más una contradicción que algo constitutivo para este fragmento del trabajo, que, lejos de convertirse en un *impasse*, demanda atender al menos dos aspectos esenciales: Hasta qué punto un trabajo montado sobre el *distanciamiento* y la *pereza del corazón* tolera una experiencia única del investigador conforme al materialismo histórico; y, qué tipo de posicionamiento concuerda con la lógica de *distancia* y aun así, puede considerarse *peligroso*.

---

la creatividad para reconocerse como un productor rodeado por cómplices.

3) *sobrevivir*: colocarse en una situación que permita no ser completamente destruido. Aureli insiste en que esto implica un riesgo en tanto es necesario tener un propósito alejado del consenso para producir cualquier cosa.

51 Aby Warburg en Báez, L. *El atlas de imágenes Mnemosyne: un viaje a las fuentes*. (2012; p, 26). Ver *Umfangbestimmung, extrañeza y montaje* en la página 47 de este volumen.

Lo que presento aquí es un esfuerzo por acercarme a estos dos aspectos desde el ejercicio mismo de tomar posición. Posición que no pretende, de ninguna manera, sumar ni vincular concluyentemente los textos y los tableros de fotografías (dispuestos anteriormente) entre sí, pero que sí envuelve una concatenación que *mira con malos ojos* a lo evasivo y exige una actitud ante el objeto de estudio que no se limita a su contemplación, pero que, sin embargo, se desprende, precisamente, de su propia *extrañeza*.

### Abandono del estudio de sitio y la imposición ~~en el~~ del sitio

Con la elaboración de imágenes aparece un hacer que llama la atención en sobremanera, y que, con todo, se ha librado de las obligaciones con el sitio. Su interés es desprendido precisamente del abandono del sitio como un modelador de la arquitectura y como un objeto de estudio -y por derivación, de la recurrente responsabilidad de rectificar el sitio así como de la obligatoriedad de *coincidir, articular o integrarse* con éste. Las páginas siguientes consideran el tema del trato de la arquitectura con el sitio e intentan esquematizar una transformación que merece ser atendida, ésta es el paso de una práctica, un deber, una obligación con el sitio, a otro modo de operar que, se concentra en producir e imponer sitios, no estudiarlos. Aquí se esboza cómo ha podido construirse, al menos en sus los rasgos más fundamentales, la noción de un *sitio* que es una producción en sí misma.

• •

Pocas certidumbres están tan asimiladas y extendidas en la arquitectura como la que exige que exista un estudio o un análisis de un sitio. El trabajo con el sitio no sólo persiste en un sinnúmero de momentos en el quehacer de la arquitectura - aparece con el abordaje del proyecto, continúa en el desarrollo proyectual y reaparece en representaciones de todo tipo-, sino que, se presume que estos trabajos con *sitios, lugares y contextos* condicionan, de una u otra manera, el producto arquitectónico.

Cuando algo nos resulta demasiado cercano, demasiado común, adquiere una apariencia tan segura y tan sensata que alguno de nosotros diría que no hay motivo para observar con sospecha las supersticiones que envuelve el conjuro de algún *espíritu del lugar*, la inhibición que implica producir arquitecturas en función de condiciones dadas previamente de forma arbitraria – clima, topografías, vecinos– y la nulidad provocada por aspectos que están fuera de las arquitecturas<sup>52</sup>.

Los estudios de sitio nos han enseñado a enaltecer el lugar, o bien, a pasar desapercibidos. Pues en él se hallan condiciones y se demuestra que «deben ser respetadas» o al menos, deben tenerse presentes en cualquier otro trabajo posterior. Su mérito se reconoce simplemente por ser de ese lugar. Y éste se reconoce tan insistente e inmediatamente que hace dudar sobre la verdadera existencia de «algo qué rescatar»; se ha aprendido a enumerar bondades de los lugares a cualquier costa; si hay proyecto edilicio, éste debe valerse de los hallazgos desprendidos del estudio; si el sitio no cumple con una suerte de expectativas vagas, intuitivas, extensivas y representadas, es la responsabilidad de los arquitectos corregir. Así, el proyecto arquitectónico, *rectifica*.

Para ilustrar la cuestión basta con recurrir rápidamente a unos cuantos personajes dispersos: Jean Nouvel (s.f.)<sup>53</sup> apunta que «cuando los alrededores son demasiado neutros debemos

---

52 Conviene aclarar que esta reflexión se aleja de la discusión sobre la autonomía disciplinar, o bien, de la consideración de la arquitectura como una de las Bellas Artes. Si bien se presenta una cautela o una sospecha por los objetos de estudio, acepciones y problemas que se han introducido en el quehacer del arquitecto, esto no pretende delimitar rígidamente la disciplina como un área de saber más o menos autónoma o independiente de estos fenómenos, sino, realizar un esfuerzo por plantear un problema de arquitectura desde algunos de los elementos más básicos de la práctica –imágenes de edificios–, y por tanto, desde la arquitectura misma.

53 Nouvel, J. (s.f.). *Danish Radio Concert House: Denmark*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/copenhagen-denmark-concert-house-danish-radio1>

[...] establecer condiciones que permitan que florezca un territorio particular. En otras palabras, necesitamos llevar valor al contexto, sea lo que sea». A lo cual extiende: «Yo propongo materializar el contexto creando un excepcional edificio». Lo que es perceptible en Nouvel lo es también en Jacques Herzog y Pier de Meuron. Estos, tanto en una descripción de una de sus obras en Londres, donde insisten en que «el edificio ayudará a reformar la identidad del desarrollo de uno de los últimos grandes sitios portuarios sin desarrollar» (2015, pág. 1)<sup>54</sup>, como en otra para un proyecto en Cottbus, donde «su diseño también se deriva de la expresa intención de brindarle al sitio una nueva y distintiva cualidad topográfica dentro de su contexto urbano» (1996)<sup>55</sup>. Asimismo, y por su lado, Koolhaas (s.f.)<sup>56</sup> narra cómo otra obra proyectada desde su oficina «constantemente genera nuevas relaciones en el contexto urbano».

Verdaderamente, todos estos proyectos –y la obra de cada uno de estos arquitectos– pueden ser estudiados con profundidad, pero aquí interesan las inferencias que se obtienen de observar con extrañeza las pequeñas descripciones que hacen de sus proyectos. En éstas, el sitio ha pasado, quizás sin ser completamente conscientes de ello, de ser algo que exige entablar una «relación única» o específica con el mismo, a algo que sobrelleva un trato casi indiferenciado, sino idéntico, al que se tiene con cualquier otro *sitio*. Es un modo de trato con el sitio. Uno que estudia lugares específicos, condiciones bien determinadas, y contextos particulares que concluye –como hemos visto con estos ejemplos– coincidentemente. Este debilitamiento en el trato con el

---

54 Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *One Wood Wharf*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/401-425/404-one-wood-wharf.html>

55 Herzog, J., & de Meuron, P. (1996). *Library and master plan of the BTU Cottbus*. Recuperado el 01 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/076-100/098-library-and-master-plan-of-the-btu-cottbus.html>

56 Koolhaas, R. (s.f.). *The essence of stock market is speculation*. Recuperado el 17 de 06 de 2015, de OMA Projects: <http://oma.eu/projects/2013/shenzhen-stock-exchange-hq/>

sitio como un objeto de estudio es el primer punto que esboza la transición que aquí concierne.

El segundo punto gira en torno a lo operativo en el trato con el sitio –lo cual abre espacio a la mención de la elaboración de imágenes con la que se inicia. Atrás se pone a la luz una contradicción que, lejos de convertirse en un impasse, es más bien constitutiva: se continúa realizando estudios de sitio, pero coexisten con el apego a una serie de conclusiones comunes que conforman la convención de la rectificación y la responsabilidad adjunta de rectificar; responsabilidad consensuada que se diluye en la proliferación de encargos de arquitectura. En medio de esta obligación por siempre «corregir o mejorar un sitio» y la premisa de la especificidad de cada sitio –¡pues si no es por lo específico en cada uno, por qué se estudian en primera instancia!– ha habido cabida para distintos modos de operar. Bernard Tschumi en *Event Cities 3* (2004) enumera tres: primero; la «reciprocidad», que envuelve un esfuerzo por que «la arquitectura y el contexto interactúen cercanamente entre sí» por *coincidir*, valerse del otro, *calzar, articular*, integrar (todas palabras con las que los arquitectos están «bien» familiarizados). Segundo; un trato también frecuente: el «conflicto», que parte de reconocer que el sitio no otorga lo que se quiere de él, y por tanto, se adopta una estrategia para «chocar con el contexto». Y tercero; la «indiferencia». Un ejercicio de mutuo desentendimiento, que ocasionalmente es explorada por el autor y que parece no haber encontrado un territorio fértil en el espacio académico –posiblemente debido al vestigial sentido de obligación con el sitio. La indiferencia, insinúa una oportunidad para librarse de la práctica del estudio de sitio, y por extensión, del empleo de condiciones arbitrarias para proyectar. Con todo, una oportunidad también para librar al sitio, el lugar, a los vecinos y el contexto de su rol utilitario.

Ahora bien, de los tres modos de operar planteados por Tschumi, una es la práctica que parece traer consigo esa noción del sitio como producción en sí misma: elaborar los sitios –con los que se tiene una relación recíproca, con los que se entra en conflicto y con los que se desentiende– en las imágenes. Y, precisa-

mente por ese desentendimiento con el sitio, propio de la táctica de la indiferencia<sup>57</sup>, las imágenes elaboradas en esos términos son de particular interés. En éstas, los sitios y los contextos «capturados» en las imágenes obedecen mucho más a verificaciones planteadas en las imágenes mismas que a esfuerzos por representar una «realidad» verosímil que es, aunque nos pese, arbitraria en tanto está dada. Los sitios que aparecen en estas imágenes tienen otros orígenes y, si bien no tiene cabida aquí la especulación sobre sus motivaciones, sí se podría decir que tienen otros alcances, no menos «reales», sino posibilitados por lo que *está* en la imagen y las verificaciones que se pongan ahí en juego.

De una manera muy primitiva, se puede nombrar a este modo de operar *verificación*. Pero conviene ahora mantener el concepto inexacto, no con el fin de estresar, sino con el de exigirles, al lector y a quien escribe, que sostengan siempre un par de preguntas básicas –*¿verificar qué?*, *¿cómo verificar?*–, ya que esto, propicia que el pensamiento se desboque tanto como sea posible. Cabe, aun así, aclarar que de ninguna manera podría considerarse la *verificación* como la cuarta categoría extendida a las tres en la enumeración que hace Bernard Tschumi, pues, este modo de tratar el sitio se puede identificar tanto en la «reciprocidad» como en el «conflicto» y la «indiferencia táctica». Tschumi parece haber producido una serie de imágenes mucho más interesantes que el texto en que las acumula, no ha explorado conscientemente –o al menos no explícitamente– lo que se pueda producir al *verificar*.

A este punto, a un lector atento le podría invadir una inquietud lícita: ¿es un proyecto producido en los términos de la *verificación*, en sus rasgos más fundamentales –aquí descritos– distinto del proyecto que ya Tschumi o cualquier otro arquitecto que produzca imágenes haya elaborado? Sería descuidado buscar la huella de este abordaje en el objeto arquitectónico. Ésta está en el modo de operar, en la noción que tenemos del *sitio* y en nuestra manera de lidiar con el mismo. La huella no está nece-

---

57 Tschumi se refiere a este abordaje *indiferencia táctica*.

sariamente en la «realidad» del edificio, sino en la «realidad» de las imágenes, en las imágenes mismas y en lo que desde ahí se ponga en juego.

Con todo, acoger la *verificación*, envuelve una transformación: el paso de una práctica, un deber, una obligación con los lugares, a otra práctica que se concentra en producir –y no estudiar– sitios de *verificación*. Y como es de esperar, esta transformación, simultáneamente, provoca y demanda ampliar algunas nociones comunes, especialmente en algunos de las que hasta aquí han sido recurrentes en este texto. Como ya se ha mencionado, es oportuno mantener la noción de *verificar* más o menos inexacta. Pero otra acepción, la de *sitio*, es ineludible.

Aquí, el *sitio* es, predominantemente, una deliberada selección y acumulación de imágenes de edificios u otros objetos que suelen estar acompañados por textos, líneas, mapas y otros dibujos que se superponen y yuxtaponen según ordenanzas internas de la imagen, alrededor de una arquitectura que bien podría estar ausente. Estos *sitios* están poblados por siluetas y volúmenes blancos con líneas, flechas y proyecciones de planos punteados que marcan alturas y direcciones. El *sitio* no tiene o, al menos no requiere de una existencia material fuera de la imagen que se ha elaborado, pero también carece de cualquier «espíritu del lugar». Y con los fantasmas han desaparecido las obligaciones y responsabilidades de rectificar. Si aparece un proyecto de diseño edilicio, lo hace también librado de la *masa* del edificio y su posición se dicta en consideración de todo lo que comparte el espacio de la imagen con éste. Lo «capturado» en la imagen es determinado por un ejercicio de deliberada disposición y no acorde a una *composición* como se podría entender en las Bellas Artes. Por tanto, su disposición permite ilustrar –*poner a la luz*– unas tensiones entre todo lo que la conforma, el espacio donde aparece (una página, afiche, libro, fotografía) y el marco de su aparición (una exposición, un cuaderno de trabajo, un ensayo, una noticia, un archivo, y por qué no, un edificio).

Al lado de la noción del *sitio* se encuentra la de *producción*. Después de todo, *producir sitios*, y no estudiarlos, comprende la transformación que aquí se ha puesto en cuestión. Ahora se plantea ésta en el caso específico de *producir* para *verificar*. Es común entender *producto* siempre como una *cosa*, como un objeto o como en el caso de la arquitectura; como un edificio, algo que se limita a procesos de fabricación, técnicas de manufactura o métodos de diseño. Pero otra noción es la que, para los efectos de esta investigación, interesa. Para el trabajo de la *verificación*, el *producto* es también una imagen. «Producción» viene del latín *producere*, que llanamente significa «poner en frente» y coincide en gran medida con *proiectum* o *projectum* que es «algo lanzado hacia el frente». Es en la intersección de estas dos palabras donde reside el sentido lato de *producción* adoptado. Una *producción* ahora es también, una *proyección*, un dibujo, algo *puesto en frente*, una imagen.

La transformación descrita hasta ahora trata a los *sitios de verificación* como *producciones* con una realidad más o menos autónoma y desligada del encargo de proyecto de diseño; el espacio de las imágenes no se limita a ser un «buen lugar para ubicar» o «ambientar» una ilustración de una propuesta de diseño arquitectónico. Ese trato plantea una enorme oportunidad para la disciplina: elaborar –y *producir*– los sitios con lo que se opera.

Irremediablemente, todo esto conduce a una meditación básica alrededor de las posibilidades de la producción/proyección de los sitios de verificación: hemos escuchado hasta la saciedad las expresiones «impuesto en el sitio» y equivalentes para referirse a los edificios que «no respetan el contexto», que son «alienígenas» y afines. Permitámonos aprovechar esa oportunidad que nos ofrece la *producción* de *sitios* en los términos y principios de la *verificación* –liberados de la obligatoriedad de corregir y del trato con condiciones arbitrarias– para asumir otro inventario de responsabilidades con lo que *producimos*, ahora seleccionadas con deliberación y complicidad. Habría que examinar la operación inversa, y a la cual me alivia plantear, primero, como un buen sustituto al agotado estudio de sitio; y segundo, como una

particular manera de lidiar con *producción de sitios de verificación*: la imposición del *sitio* a las arquitecturas.

Imponerle *sitios* a unas arquitecturas conduce al examen de las referencias con las que trabajamos, lo que aparece junto a éstas (líneas, mapas, anotaciones, siluetas, colores sólidos y un largo etcétera) y las ocasiones donde conviene que cualquiera aparezca solitariamente en las imágenes; el objeto de nuestras investigaciones y divagaciones se desplaza del edificio representado en dibujos a los elementos que se *auto-representan* «capturados» en las imágenes.

Donde el edificio construido en la «realidad» traza una línea separadora entre la praxis arquitectónica profesional y la praxis arquitectónica académica, el trabajo con las imágenes –y no con el «espacio», los procesos de construcción o siquiera con las personas– es lo que circunda de manera más completa a la disciplina; y, si la elaboración de imágenes es algo que reaparece a través de toda la disciplina es imperativo –al menos– ser cómplices precisos de nuestro trabajo y de lo que *ponemos en frente*, de nuestras *producciones* y proyectos (*producere* y *proiectus*, dibujos al fin), así como lo que ponemos o no en juego. Sería un error entender el trabajo con las imágenes como algo que se esfuerza por representar una «realidad» que, de todos modos, ya no nos es suficiente para plantear –al menos exclusivamente desde ahí– problemas de arquitectura; simplemente imponerle *sitios* a unas arquitecturas es, ante todo, *poner los sitios a trabajar* y poner en juego nuevamente nuestro modo de operar con estos en nuestra práctica disciplinar.

## *Paralipómeno*

En pocas ocasiones las referencias a imágenes y fragmentos de texto adquieren un papel tal que exija a quien escribe a dedicar un apartado exclusivamente para éstas –aparte de la tradicional bibliografía, por supuesto–, pero los trabajos que se han desarrollado con las mismas en esta investigación (el atlas de imágenes y el atlas de textos, particularmente los segmentos que se componen exclusivamente de explicaciones, descripciones y exposiciones recuperadas) instan a elaborar otro tipo de inventario: uno donde se provee información adicional sobre el material con el que se trabaja, y que no se limita a enumerar las fuentes del mismo –pues también indica su condición dentro de esta investigación–, sino que despliega información sobre el estado de los textos e imágenes primarias considerando, de forma paralela, la reaparición de estos en distintas ubicaciones en el documento y en los tableros del atlas realizado. Todo esto con el fin de sostener un vínculo entre el material desplegado en los dos trabajos de montaje de la tesis y su fuente para conveniencia de quien desee considerar este material para futuros trabajos.

Este paralipómeno está compuesto por una indicación de la nomenclatura adjunta a los fragmentos de texto recuperados y montados y, dos grandes inventarios de las fuentes de las imágenes y textos empleados, que en conformidad con el esfuerzo por *desprender al material del contexto en el que es encontrado* y por abordársele a la única luz de los múltiples montajes elaborados

-y no por su contenido, condición, textualidad ni autoría individual- no podrían, de ninguna manera, considerarse citas bibliográficas, sino como material perpetua e irremediabilmente sujeta a ser *montado*.

### Sobre el estado de los textos

R<sup>a</sup> - reproducción parcial transcrita sin correcciones.

R<sup>e</sup> - reproducción parcial transcrita de R con extensión propia entre paréntesis cuadrados.

R<sup>c</sup> - reproducción parcial transcrita de texto previo por transcriptor desconocido de una conferencia.

R<sup>aT</sup> - traducción propia de R<sup>a</sup>.

R<sup>eT</sup> - traducción propia de R<sup>e</sup>.

R<sup>cT</sup> - traducción propia de R<sup>c</sup>.

I<sup>a</sup> - transcripción de texto en una imagen.

I<sup>b</sup> - reproducción de texto que acompaña una imagen como nota, titular, descripción o epigrama.

I<sup>aT</sup> - traducción propia de I<sup>a</sup>.

I<sup>bT</sup> - traducción propia de I<sup>b</sup>.

### Fuente de los fragmentos de texto

El siguiente listado enuncia de los libros, artículos, conferencias y otros documentos que se extraen -sin llegar a considerarse nunca citas - los textos empleados en las secciones «Proliferación o, sobre el clima del tema», «Retratos», «Convicciones», «¡Prohibido no corregir!» , «Observaciones» y «Posicionamientos»<sup>58</sup>. La lista se maneja de forma independiente de la bibliografía de la investigación y se despliega según el número de identificación de cada fragmento y no según el apellido del autor o del título de la obra. En el caso de los fragmentos que reaparecen en la investigación, cada uno goza de su propio número, y por tanto, reaparece también en la siguiente lista:

---

58      Pág. 41, 111, 125, 130, 134 respectivamente.

- 01 Nouvel, J. (s.f.). *Opera House: United Arab Emirates*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/dubai-united-arab-emirates-opera1>
- 02 Herzog, J., & De Meuron, P. (1996). *Library and master plan of the BTU Cottbus*. Recuperado el 01 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/076-100/098-library-and-master-plan-of-the-btu-cottbus.html>
- 03 Herzog, J. ([2002]). *La naturaleza del artefacto*. *El Croquis*, 109/110, 210.
- 04 Ingels, B. (s.f.). *KLT Kuala Lumpur signature tower*. Recuperado el 28 de 06 de 2015, de BIG Bjarke Ingels Group: <http://www.big.dk/#projects-klt>
- 05 Nouvel, J. (s.f.). *Carnegie Science Center: USA*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/pittsburgh-usa-carnegie-science-center1>
- 06 Tschumi, B. (2004). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 07 Nouvel, J. (s.f.). *Agbar Tower: Spain: This is not a tower*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/barcelona-spain-torre-agbar1>
- 08 Nouvel, J. (s.f.). *Archipel teaher: France*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/perpignan-france-theater-of-the-archipelago1>
- 09 Tschumi, B. (2004). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 10 Tschumi, B. (2004). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 11 Koolhaas, R. (s.f.). *The essence of stock market is speculation*. Recuperado el 17 de 06 de 2015, de OMA Projects: <http://oma.eu/projects/2013/shenzhen-stock-exchange-hq/>
- 12 Nouvel, J. (s.f.). *Agbar Tower: Spain: This is not a tower*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/>

- projet/barcelona-spain-torre-agbar1
- 13 Nouvel, J. (s.f.). *Guggenheim Museum: Japan*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/tokyo-japan-guggenheim-museum1>
- 14 Nouvel, J. (s.f.). *Signal Tower: France*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/paris-tour-signal>
- 15 Koolhaas, R. (17 de 03 de 2011). *Lecture on OMA's engagement in the Gulf and the effect of the economic crisis on the region*. Recuperado el 22 de 11 de 2014, de Dubai: from judgment to analysis: <http://www.oma.eu/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis/>
- 16 Koolhaas, R. (s.f.). *Essence Finalcial Building*. Recuperado el 17 de 06 de 2015, de OMA Projects.
- 17 Nouvel, J. (s.f.). *53W53: USA*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/new-york-tour-de-verre>
- 18 Nouvel, J. (s.f.). *53W53: USA*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/new-york-tour-de-verre>
- 19 Nouvel, J. (s.f.). *Carnegie Science Center: USA*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/pittsburgh-usa-carnegie-science-center1>
- 20 Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *Novartis campus - Asklepios 8*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Pojects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/351-375/362-novartis-campus-asklepios-8.html>
- 21 Nouvel, J. (s.f.). *Danish Radio Concert House: Denmark*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/copenhagen-denmark-concert-house-danish-radio1>
- 22 Nouvel, J. (s.f.). *Signal Tower: France*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/paris-tour-signal>

- com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/paris-tour-signal
- 23 Herzog, J., & de Meuron, P. (1996). *Library and master plan of the BTU Cottbus*. Recuperado el 01 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/076-100/098-library-and-master-plan-of-the-btu-cottbus.html>
- 24 Koolhaas, R. (s.f.). *The essence of stock market is speculation*. Recuperado el 17 de 06 de 2015, de OMA Projects: <http://oma.eu/projects/2013/shenzhen-stock-exchange-hq/>
- 25 Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *One Wood Wharf*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/401-425/404-one-wood-wharf.html>
- 26 Ingels, B. (s.f.). *WBC Telus sky tower*. Recuperado el 28 de 06 de 2015, de BIG Bjarke Ingels Group: <http://www.big.dk/#projects-wbc>
- 27 Herzog, J., & de Meuron, P. (1996). *Library and master plan of the BTU Cottbus*. Recuperado el 01 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/076-100/098-library-and-master-plan-of-the-btu-cottbus.html>
- 28 Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *Flinders Street Station*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/401-425/403-flinders-street-station.html>
- 29 Tschumi, B. (2004). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 30 Nouvel, J. (s.f.). *The Icelandic National Concert & conference Centre and Hotel: Iceland*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/reykjavik-iceland-the-icelandic-national-concert-conference-centre-and>
- 31 Herzog, J., & de Meuron, P. (1996). *Library and master plan of the BTU Cottbus*. Recuperado el 01 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/076-100/098-library-and-master-plan-of-the-btu-cottbus.html>

- 32 Ingels, B. (s.f.). *ARN ARTA - Art cluster Arnhem*. Recuperado el 28 de 06 de 2015, de BIG Bjarke Ingels Group: <http://www.big.dk/#projects-arn>
- 33 Nouvel, J. (s.f.). *Gazprom City: Russia*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/saint-petersburg-russia-gazprom-city1>
- 34 Nouvel, J. (s.f.). *Château de La Dominique: France*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/saint-emilion-chateau-de-la-dominique>
- 35 Koolhaas, R. (s.f.). *Binhai Mansion*. Recuperado el 17 de 06 de 2015, de OMA Projects: <http://oma.eu/projects/2011/binhai-mansion/>
- 36 Nouvel, J. (s.f.). *Galleries Lafayette*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/berlin-germany-galleries-lafayette1>
- 37 Herzog, J., & de Meuron, P. (1996). *Library and master plan of the BTU Cottbus*. Recuperado el 01 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/076-100/098-library-and-master-plan-of-the-btu-cottbus.html>
- 38 Koolhaas, R. (s.f.). *Essence Finalcial Building*. Recuperado el 17 de 06 de 2015, de OMA Projects.
- 39 Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *Beirut terraces*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/326-350/347-beirut-terraces.html>
- 40 Nouvel, J. (s.f.). *Renaissance Barcelona Fira Hotel: Spain*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/hotel-renaissance-barcelone>
- 41 Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *One Wood Wharf*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/401-425/404-one-wood-wharf.html>
- 42 Ingels, B. (s.f.). *HUM Cité du corps humain*. Recuperado el 28

- de 06 de 2015, de BIG Bjarke Ingels Group: <http://www.big.dk/#projects-hum>
- 43 Nouvel, J. (s.f.). *Hotel Sofitel Vienna Stephansdom: Austria*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/vienna-austria-sofitel-vienna-stephansdom-sti-lwerk1>
- 44 Nouvel, J. (s.f.). *Guggenheim Museum: Japan*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/tokyo-japan-guggenheim-museum1>
- 45 Koolhaas, R. (s.f.). *Essence Finalcial Building*. Recuperado el 17 de 06 de 2015, de OMA Projects.
- 46 Nouvel, J. (s.f.). *Gazprom City: Russia*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/saint-petersburg-russia-gazprom-city1>
- 47 Herzog, J., & de Meuron, P. (1996). *Library and master plan of the BTU Cottbus*. Recuperado el 01 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/076-100/098-library-and-master-plan-of-the-btu-cottbus.html>
- 48 Nouvel, J. (s.f.). *The Icelandic National Concert & conference Centre and Hotel: Iceland*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/reykjavik-iceland-the-icelandic-national-concert-conference-centre-and>
- 49 Herzog, J., & de Meuron, P. (1996). *Library and master plan of the BTU Cottbus*. Recuperado el 01 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/076-100/098-library-and-master-plan-of-the-btu-cottbus.html>
- 50 Nouvel, J. (s.f.). *Carnegie Science Center: USA*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/pittsburgh-usa-carnegie-science-center1>
- 51 Nouvel, J. (s.f.). *Danish Radio Concert House: Denmark*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://>

- www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/copenhagen-denmark-concert-house-danish-radio1
- 52 Nouvel, J. (s.f.). *Château de La Dominique: France*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/saint-emilion-chateau-de-la-dominique>
- 53 Boissière, O. (s.f.). *High-Rise Office Building: Qatar*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/doha-qatar-high-rise1>
- 54 Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *Novartis campus - Asklepios 8*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Pojects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/351-375/362-novartis-campus-asklepios-8.html>
- 55 Herzog, J., & de Meuron, P. (1996). *Library and master plan of the BTU Cottbus*. Recuperado el 01 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/076-100/098-library-and-master-plan-of-the-btu-cottbus.html>
- 56 Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *Beirut terraces*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/326-350/347-beirut-terraces.html>
- 57 Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *One Wood Wharf*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/401-425/404-one-wood-wharf.html>
- 58 Nouvel, J. (s.f.). *Danish Radio Concert House: Denmark*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/copenhagen-denmark-concert-house-danish-radio1>
- 59 Koolhaas, R. (s.f.). *The essence of stock market is speculation*. Recuperado el 17 de 06 de 2015, de OMA Projects: <http://oma.eu/projects/2013/shenzhen-stock-exchange-hq/>
- 60 Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *Flinders Street Station*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/401-425/403-flinders-street-station.html>

- 61 Nouvel, J. (s.f.). *Carnegie Science Center: USA*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/pittsburgh-usa-carnegie-science-center1>
- 62 Koolhaas, R. (s.f.). *Binhai Mansion*. Recuperado el 17 de 06 de 2015, de OMA Projects: <http://oma.eu/projects/2011/binhai-mansion/>
- 63 Nouvel, J. (s.f.). *Château de La Dominique: France*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/saint-emilion-chateau-de-la-dominique>
- 64 Boissière, O. (s.f.). *High-Rise Office Building: Qatar*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/doha-qatar-high-rise1>
- 65 Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *One Wood Wharf*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/401-425/404-one-wood-wharf.html>
- 66 Nouvel, J. (s.f.). *Carnegie Science Center: USA*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/pittsburgh-usa-carnegie-science-center1>
- 67 Herzog, J., & de Meuron, P. (1996). *Library and master plan of the BTU Cottbus*. Recuperado el 01 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/076-100/098-library-and-master-plan-of-the-btu-cottbus.html>
- 68 Nouvel, J. (s.f.). *53W53: USA*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/new-york-tour-de-verre>
- 69 Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *One Wood Wharf*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/401-425/404-one-wood-wharf.html>
- 70 Ingels, B. (s.f.). *KLT Kuala Lumpur signature tower*. Recuperado el 28 de 06 de 2015, de BIG Bjarke Ingels Group:

- <http://www.big.dk/#projects-klt>
- 71 Herzog, J., & de Meuron, P. (1996). *Library and master plan of the BTU Cottbus*. Recuperado el 01 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/076-100/098-library-and-master-plan-of-the-btu-cottbus.html>
- 72 Nouvel, J. (s.f.). *Carnegie Science Center: USA*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/pittsburgh-usa-carnegie-science-center1>
- 73 Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *Novartis campus - Asklepios 8*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Pojects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/351-375/362-novartis-campus-asklepios-8.html>
- 74 Ingels, B. (s.f.). *GOV Oslo Governmental Quarter*. Recuperado el 28 de 06 de 2015, de BIG Bjarke Ingels Group: <http://www.big.dk/#projects-gov>
- 75 Tschumi, B. (2004). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 76 Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *Novartis campus - Asklepios 8*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Pojects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/351-375/362-novartis-campus-asklepios-8.html>
- 77 Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *Beirut terraces*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/326-350/347-beirut-terraces.html>
- 78 Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *Flinders Street Station*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/401-425/403-flinders-street-station.html>
- 79 Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *One Wood Wharf*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/401-425/404-one-wood-wharf.html>
- 80 Koolhaas, R. (s.f.). *The essence of stock market is speculation*. Recuperado el 17 de 06 de 2015, de OMA Projects: <http://oma.eu/projects/2013/shenzhen-stock-exchange-hq/>

81 Ingels, B. (s.f.). *HUM Cité du corps humain*. Recuperado el 28 de 06 de 2015, de BIG Bjarke Ingels Group: <http://www.big.dk/#projects-hum>

### Fuente de las imágenes

- 1[T1] Ingels, Bjarke. (2014). *ARN ARTA - Art cluster Arnhem* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-arn>
- 2[T1; 7, 12] Koolhaas, Rem. (2009). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>
- 3[T1] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Binhai mansion* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/2011/binhai-mansion/>
- 4[T1] Tschumi, Bernard. (2004). *Manufacturing time* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 55). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 5[T1] Nouvel, Jean. (s.f.). *Opera House* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/dubai-united-arab-emirates-opera1>
- 6[T1] Nouvel, Jean. (s.f.). *Château de La Dominique* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/saint-emilion-chateau-de-la-dominique>
- 7[T1] Tschumi, Bernard. (2004). *Manufacturing time* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 59). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 8[T1] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (2005). *Cottbus library* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdeameuron.com/index/projects/complete-works/151-175/166-cottbus-library/IMAGE.html>
- 9[T1] Nouvel, Jean. (s.f.). *Hotel Sofitel Vienna Stephansdom* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/vienna-austria-sofitel-vienna-stephansdom-stilwerk1>
- 10[T1; 13] Koolhaas, Rem. (2009). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/lectures/dubai->

from-judgment-to-analysis

- 11[T1] Nouvel, Jean. (s.f.). *Danish Radio Concert House* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/copenhagen-denmark-concert-house-danish-radio1>
- 12[T1] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Shenzhen Stock Exchange* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/2013/shenzhen-stock-exchange-hq/>
- 13[T1] Nouvel, Jean. (s.f.). *Danish Radio Concert House* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/copenhagen-denmark-concert-house-danish-radio1>
- 14[T1] Nouvel, Jean. (s.f.). *Gazprom City* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/saint-petersburg-russia-gazprom-city1>
- 15[T1] Nouvel, Jean. (s.f.). *Renaissance Barcelona Fira Hotel* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/hotel-renaissance-barcelone>
- 16[T1] Nouvel, Jean. (s.f.). *Signal Tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/paris-tour-signal>
- 17[T1] Nouvel, Jean. (s.f.). *Signal Tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/paris-tour-signal>
- 18[T1] Nouvel, Jean. (s.f.). *Signal Tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/paris-tour-signal>
- 19[T1] Tschumi, Bernard. (2004). *Exhibition center* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 41). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 20[T2] Ingels, Bjarke. (2014). *ARN ARTA - Art cluster Arnhem* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-arn>
- 21[T2; 7] Tschumi, Bernard. (s.f.). *Concert hall* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.tschumi.com/projects/11/>
- 22[T2] Ingels, Bjarke. (s.f.). *GOV Oslo Governmental Quarter* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#pro->

- jects-gov
- 23[T2] Ingels, Bjarke. (s.f.). *GOV Oslo Governmental Quarter* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-gov>
- 24[T2; 10] Nouvel, Jean. (s.f.). *Guggenheim Museum: Japan* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/tokyo-japan-guggenheim-museum1>
- 25[T2] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Essence Finalcial Building* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/essence-financial-building>
- 26[T2] Ingels, Bjarke. (s.f.). *GOV Oslo Governmental Quarter* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-gov>
- 27[T2; 9] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (s.f.). *Instituto de farmacia* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/101-125/105-eberswalde-technical-school-library/IMAGE.html>
- 28[T2; 5] Koolhaas, Rem. (2009). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>
- 29[T2] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Essence Finalcial Building* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/essence-financial-building>
- 30[T2] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (s.f.). *Cottbus library* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/151-175/166-cottbus-library/IMAGE.html>
- 31[T2] Nouvel, Jean. (s.f.). *Signal Tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/paris-tour-signal>
- 32[T2] Nouvel, Jean. (s.f.). *Signal Tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/paris-tour-signal>
- 33[T2] Nouvel, Jean. (s.f.). *Agbar Tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/barcelona-spain-torre-agbar1>

- 34[T2] Nouvel, Jean. (s.f.). *Gazprom City* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/saint-petersburg-russia-gazprom-city1>
- 35[T2] Nouvel, Jean. (s.f.). *53W53* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/new-york-tour-de-verre>
- 36[T2] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Telus sky tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-wbc>
- 37[T2] Tschumi, Bernard. (s.f.). *Strasbourg* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.tschumi.com/projects/51/>
- 38[T1; 7] Tschumi, Bernard. (s.f.). *Strasbourg* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.tschumi.com/projects/51/>
- 39[T3] Tschumi, Bernard. (2004). *Pittsburgh* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 131). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 40[T3] Nouvel, Jean. (s.f.). *Archipel Theater* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/perpignan-france-theater-of-the-archipelago1>
- 41[T3] Nouvel, Jean. (s.s.). *Archipel Theater* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/perpignan-france-theater-of-the-archipelago1>
- 42[T3] Ingels, Bjarke. (s.f.). *ARN ARTA - Art cluster Arnhem* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-arn>
- 43[T3] Ingels, Bjarke. (s.f.). *ARN ARTA - Art cluster Arnhem* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-arn>
- 44[T3] Ingels, Bjarke. (s.f.). *GOV Oslo Governmental Quarter* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-gov>
- 45[T3] Ingels, Bjarke. (s.f.). *GOV Oslo Governmental Quarter* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-gov>
- 46[T3; 8] Nouvel, Jean. (s.f.). *Opera House* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/dubai-united-arab-emirates-opera1>
- 47[T3] Nouvel, Jean. (s.f.). *Hotel Sofitel Vienna Stephansdom* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/>

- en/desktop/home/#/en/desktop/projet/vienna-austria-sofi-tel-vienna-stephansdom-stilwerk1
- 48[T3] Ingels, Bjarke. (s.f.). *KLT - Kuala Lumpur signature tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-klt>
- 49[T3] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (2005). *Cottbus library* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/151-175/166-cottbus-library/IMAGE.html>
- 50[T3; 5, 6] Koolhaas, Rem. (2009). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>
- 51[T3] Nouvel, Jean. (s.f.). *The Icelandic National Concert & Conference Centre and Hotel* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/reykjavik-iceland-the-icelandic-national-concert-conference-centre-and>
- 52[T3] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (s.f.). *Cottbus library* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/151-175/166-cottbus-library/IMAGE.html>
- 53[T3] Nouvel, Jean. (s.f.). *Signal Tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/paris-tour-signal>
- 54[T3] Nouvel, Jean. (s.f.). *Highrise office building* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/doha-qatar-high-rise1>
- 55[T3] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Telus sky tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-wbc>
- 56[T3] Nouvel, Jean. (s.f.). *Renaissance Barcelona Fira Hotel* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/hotel-renaissance-barcelone>
- 57[T3] Nouvel, Jean (s.f.). *Gazprom city* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/saint-petersburg-russia-gazprom-city1>
- 58[T3; 4] Tschumi, Bernard. (2004). *Strasbourg* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 100-101). *Event-cities*

3. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 59[T3] Ingels, Bjarke. (s.f.). *APM - La maison des fondateurs* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-apm>
- 60[T3; 8] Tschumi, Bernard. (2004). *Pittsburgh* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 116). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 61[T3] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Binhai mansion* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/binhai-mansion>
- 62[T4; 5, 11] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/dubai-renaissance>
- 63[T4] Nouvel, Jean. (s.f.). *Abgar tower* [fotografía]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/barcelona-spain-torre-agbar1>
- 64[T4] Ingels, Bjarke. (s.f.). *YON - Yongsan International Business district* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-yon>
- 65[T4] Nouvel, Jean. (s.f.). *Renaissance Barcelona Fira Hotel* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/hotel-renaissance-barcelone>
- 66[T4] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (2005). *Cottbus library* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/151-175/166-cottbus-library/IMAGE.html>
- 67[T4] Nouvel, Jean. (s.f.). *Highrise office building* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/doha-qatar-high-rise1>
- 68[T4] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Shenzhen Stock market* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/2013/shenzhen-stock-exchange-hq/>
- 69[T4] Tschumi, Bernard. (2004). *Geneva* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 67). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 70[T4] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Essence Finacial Building* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/essence-finacial-building>
- 71[T4; 6] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (s.f.). *Instituto*

- de farmacia* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/101-125/105-egerswalde-technical-school-library/IMAGE.html>
- 72[T4; 3] Tschumi, Bernard. (2004). *Strasbourg* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 101). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 73[T4] Nouvel, Jean. (s.f.). *Opera House* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/dubai-united-arab-emirates-opera1>
- 74[T4] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Telus sky tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-wbc>
- 75[T4] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (s.f.). *Instituto de farmacia* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/101-125/105-egerswalde-technical-school-library/IMAGE.html>
- 76[T4] Nouvel, Jean. (s.f.). *Château de La Dominique* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/saint-emilion-chateau-de-la-dominique>
- 77[T4; 9] Ingels, Bjarke. (s.f.). *ARN ARTA - Art cluster Arnhem* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-arn>
- 78[T4] Tschumi, Bernard. (2004). *Strasbourg* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 103). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 79[T4] Tschumi, Bernard. (2004). *Strasbourg* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 103). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 80[T4] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (s.f.). *Instituto de farmacia* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/101-125/105-egerswalde-technical-school-library/IMAGE.html>
- 81[T4; 7, 11] Ingels, Bjarke. (s.f.). *ARN ARTA - Art cluster Arnhem* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-arn>

- 82[T4; 7] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Cité du corps humain* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-hum>
- 83[T4] Tschumi, Bernard. (2004). *Strasbourg* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 102). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 84[T4] Tschumi, Bernard. (2004). *Strasbourg* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 102). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 85[T4] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Essence Finalcial Building* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/essence-financial-building>
- 86[T4] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Telus sky tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-wbc>
- 87[T4] Ingels, Bjarke. (s.f.). *ARN ARTA - Art cluster Arnhem* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-arn>
- 88[T4] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Binhai mansion* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/binhai-mansion>
- 89[T4] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Telus sky tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-wbc>
- 90[T4] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Essence Finalcial Building* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/essence-financial-building>
- 91[T5] Ingels, Bjarke. (s.f.). *YON - Yongsan International Business district* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-yon>
- 92[T5] Nouvel, Jean. (s.f.). *Highrise office building* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/doha-qatar-high-rise1>
- 93[T5; 3, 6] Koolhaas, Rem. (2009). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>
- 94[T5] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Shenzhen Stock market* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/2013/shenzhen-stock-exchange-hq/>
- 95[T5] Tschumi, Bernard. (2004). *Geneva* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 83). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 96[T5; 4, 11] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Renacimiento en Dubái* [Ilus-

- tración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/dubai-renaissance>
- 97[T5] Nouvel, Jean. (s.f.). *The Icelandic National Concert & Conference Centre and Hotel* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/reykjavik-iceland-the-icelandic-national-concert-conference-centre-and>
- 98[T5] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Cité du corps humain* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-hum>
- 99[T5; 10] Ingels, Bjarke. (s.f.). *KLT - Kuala Lumpur signature tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-klt>
- 100[T5] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (2005). *Cottbus library* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/151-175/166-cottbus-library/IMAGE.html>
- 101[T5] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (2013). *One Wood* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/401-425/404-one-wood-wharf/IMAGE.html>
- 102[T5] Ingels, Bjarke. (s.f.). *YON - Yongsan International Business district* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-yon>
- 103[T5] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (2005). *Cottbus library* [Fotografía de modelo]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/151-175/166-cottbus-library/IMAGE.html>
- 104[T5; 9] Ingels, Bjarke. (s.f.). *YON - Yongsan International Business district* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-yon>
- 105[T5; 2] Koolhaas, Rem. (2009). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>
- 106[T5] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Essence Financial Building* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/essence-financial-building>
- 107[T5] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Telus sky tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-wbc>

- 108[T5] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Telus sky tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-wbc>
- 109[T5] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Telus sky tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-wbc>
- 110[T5] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Telus sky tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-wbc>
- 111[T5] Tschumi, Bernard. (s.f.). *Strasbourg* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.tschumi.com/projects/51/>
- 112[T5] Tschumi, Bernard. (2004). *Angoulême* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 43). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 113[T5] Tschumi, Bernard. (2004). *Pittsburgh* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 128). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 114[T5] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Telus sky tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-wbc>
- 115[T5] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Telus sky tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-wbc>
- 116[T5] Tschumi, Bernard. (2004). *Geneva* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 72-73). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 117[T5] Nouvel, Jean. (s.f.). *Renaissance Barcelona Fira Hotel* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/hotel-rennaissance-barcelone>
- 118[T6] 172[T8] Nouvel, Jean. (s.f.). *Opera House* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/dubai-united-arab-emirates-opera1>
- 119[T6] Tschumi, Bernard. (s.f.). *Concert hall* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.tschumi.com/projects/11/>
- 120[T6] Nouvel, Jean. (s.f.). *Hotel Sofitel Vienna Stephansdom* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/vienna-austria-sofitel-vienna-stephansdom-stilwerk1>
- 121[T6] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (2005). *Cottbus library* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-work>

- ks/151-175/166-cottbus-library/IMAGE.html
- 122[T6] Nouvel, Jean. (s.f.). *Danish Radio Concert House* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/copenhagen-denmark-concert-house-danish-radio1>
- 123[T6; 11] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (2005). *Cottbus library* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/151-175/166-cottbus-library/IMAGE.html>
- 124[T6] Tschumi, Bernard. (2004). *Geneva* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 76-77). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 125[T6; 3, 5] Koolhaas, Rem. (2009). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>
- 126[T6] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (2005). *Cottbus library* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/151-175/166-cottbus-library/IMAGE.html>
- 127[T6] Nouvel, Jean. (s.f.). *Carnegie* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/pittsburgh-usa-carnegie-science-center1>
- 128[T6; 4] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (s.f.). *Instituto de farmacia* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/101-125/105-eberswalde-technical-school-library/IMAGE.html>
- 129[T6] Nouvel, Jean. (s.f.). *Highrise office building* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/doha-qatar-high-rise1>
- 130[T6] Nouvel, Jean. (s.f.). *Agbar Tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/barcelona-spain-torre-agbar1>
- 131[T6; 10] Nouvel, Jean. (s.f.). *Renaissance Barcelona Fira Hotel* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/hotel-renaissance-barcelone>
- 132[T6] Nouvel, Jean. (s.f.). *Château de La Dominique* [Ilustra-

- ción]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/saint-emilion-chateau-de-la-dominique>
- 133[T6] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (s.f.). *Instituto de farmacia* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/101-125/105-egerswalde-technical-school-library/IMAGE.html>
- 134[T6] Nouvel, Jean. (s.s.). *Archipel Theater* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/perpignan-france-theater-of-the-archipelago1>
- 135[T6] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (s.f.). *Instituto de farmacia* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/101-125/105-egerswalde-technical-school-library/IMAGE.html>
- 136[T6] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (s.f.). *Instituto de farmacia* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/101-125/105-egerswalde-technical-school-library/IMAGE.html>
- 137[T6] Nouvel, Jean. (s.f.). *Hotel Sofitel Vienna Stephansdom* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/vienna-austria-sofitel-vienna-stephansdom-stilwerk1>
- 138[T6] Nouvel, Jean. (s.f.). *Highrise office building* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/doha-qatar-high-rise1>
- 139[T6; 8] Nouvel, Jean. (s.f.). *Guggenheim Tokio* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/tokyo-japan-guggenheim-museum1>
- 140[T6; 8] Nouvel, Jean. (s.f.). *Guggenheim Tokio* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/tokyo-japan-guggenheim-museum1>
- 141[T6; 8] Nouvel, Jean. (s.f.). *Guggenheim Tokio* [Ilustración].

- Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/tokyo-japan-guggenheim-museum1>
- 142[T6; 8] Nouvel, Jean. (s.f.). *Guggenheim Tokio* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/tokyo-japan-guggenheim-museum1>
- 143[T6] Ingels, Bjarke. (s.f.). *KLT - Kuala Lumpur signature tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-klt>
- 144[T6; 10] Ingels, Bjarke. (s.f.). *YON - Yongsan International Business district* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-yon>
- 145[T6] Nouvel, Jean. (s.f.). *Carnegie* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/pittsburgh-usa-carnegie-science-center1146>
- [T7; 12] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/dubai-renaisance>
- 147[T7] Ingels, Bjarke. (s.f.). *YON - Yongsan International Business district* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-yon>
- 148[T7; 4, 11] Ingels, Bjarke. (s.f.). *ARN ARTA - Art cluster Arnhem* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-arn>
- 149[T7; 1, 7, 12] Koolhaas, Rem. (2009). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>
- 150[T7; 1, 7, 12] Koolhaas, Rem. (2009). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>
- 151[T7; 1, 7, 12] Koolhaas, Rem. (2009). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>
- 152[T7; 1, 7, 12] Koolhaas, Rem. (2009). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>
- 153[T7] Nouvel, Jean. (s.f.). *Carnegie* [Ilustración]. Recuperado

- de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/pittsburgh-usa-carnegie-science-center1>
- 154[T7] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (s.f.). *Instituto de farmacia* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/101-125/105-eberswalde-technical-school-library/IMAGE.html>
- 155[T7] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Cité du corps humain* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-hum>
- 156[T7; 4] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Cité du corps humain* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-hum>
- 157[T7] Ingels, Bjarke. (2014). *ARN ARTA - Art cluster Arnhem* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-arn>
- 158[T7; 2] Tschumi, Bernard. (s.f.). *Strasbourg* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.tschumi.com/projects/51/>
- 159[T7] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Binhai mansion* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/binhai-mansion>
- 160[T8] Tschumi, Bernard. (s.f.). *Pittsburgh* [Captura]. Recuperado de <http://www.tschumi.com/projects/44/>
- 161[T8] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Waterfront City* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/waterfront-city>
- 162[T8] Nouvel, Jean. (s.f.). *Highrise office building* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/doha-qatar-high-rise1>
- 163[T8] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/dubai-renaissance>
- 164[T8] Nouvel, Jean. (s.f.). *Gazprom City* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/saint-petersburg-russia-gazprom-city1>
- 165[T8] Ingels, Bjarke. (s.f.). *YON - Yongsan International Business district* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-yon>
- 166[T8] Ingels, Bjarke. (2014). *ARN ARTA - Art cluster Arnhem* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-arn>
- 167[T8] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Waterfront City* [Ilustración]. Re-

- cuperado de <http://oma.eu/projects/waterfront-city>
- 168[T8] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (s.f.). *Flinders Street Station* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/401-425/403-flinders-street-station/IMAGE.html>
- 169[T8; 10] Nouvel, Jean. (s.f.). *Opera House* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/dubai-united-arab-emirates-opera1>
- 170[T8] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/dubai-renaisance>
- 171[T8] Tschumi, Bernard. (2004). *Pittsburgh* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 137). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 172[T8] Nouvel, Jean. (s.f.). *Opera House* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/dubai-united-arab-emirates-opera1>
- 173[T8] Nouvel, Jean. (s.f.). *Opera House* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/dubai-united-arab-emirates-opera1>
- 174[T8] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/dubai-renaisance>
- 175[T8] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/dubai-renaisance>
- 176[T8] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/dubai-renaisance>
- 177[T8] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/dubai-renaisance>
- 178[T8; 6] Nouvel, Jean. (s.f.). *Guggenheim Tokio* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/tokyo-japan-guggenheim-museum1>
- 179[T8; 6] Nouvel, Jean. (s.f.). *Guggenheim Tokio* [Ilustración].

- Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/tokyo-japan-guggenheim-museum1>
- 180[T8; x6] Nouvel, Jean. (s.f.). *Guggenheim Tokio* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/tokyo-japan-guggenheim-museum1>
- 181[T8;] Tschumi, Bernard. (2004). *Pittsburgh* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 131). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 182[T8] Tschumi, Bernard. (2004). *Pittsburgh* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 130). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 183[T8; 3] Tschumi, Bernard. (2004). *Pittsburgh* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 116). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 184[T8; 3] Nouvel, Jean. (s.f.). *Opera House* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/dubai-united-arab-emirates-opera1>
- 185[T8;] Tschumi, Bernard. (2004). *Pittsburgh* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 130). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 186[T8] Tschumi, Bernard. (2004). *Pittsburgh* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 130). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 187[T8] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (s.f.). *Flinders Street Station* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/401-425/403-flinders-street-station/IMAGE.html>
- 188[T8] Ingels, Bjarke. (s.f.). *GOV Oslo Governmental Quarter* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-gov>
- 189[T8] Tschumi, Bernard. (2004). *Pittsburgh* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 131). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 190[T8] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (s.f.). *Novartis* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com>

- com/index/projects/complete-works/351-375/362-novartis-campus-asklepios-8.html
- 191[T8] Nouvel, Jean. (s.s.). *Archipel Theater* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/perpignan-france-theater-of-the-archipelago1>
- 192[T8] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Waterfront City* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/waterfront-city>
- 193[T8] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Waterfront City* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/waterfront-city>
- 194[T8] Nouvel, Jean. (s.f.). *Carnegie* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/pittsburgh-usa-carnegie-science-center1>
- 195[T9; 1] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (s.f.). *Instituto de farmacia* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/101-125/105-eberswalde-technical-school-library/IMAGE.html>
- 196[T9; 4] Ingels, Bjarke. (s.f.). *ARN ARTA - Art cluster Arnhem* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-arn>
- 197[T9; 11] Nouvel, Jean. (s.f.). *Guggenheim Tokio* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/tokyo-japan-guggenheim-museum1>
- 198[T9] Tschumi, Bernard. (s.f.). *Concert hall* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.tschumi.com/projects/11/>
- 199[T9; 5] Ingels, Bjarke. (s.f.). *YON - Yongsan International Business district* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-yon>
- 200[T9] Ingels, Bjarke. (s.f.). *APM - La maison des fondateurs* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-apm>
- 201[T9] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Telus sky tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-wbc>
- 202[T9] Nouvel, Jean. (s.f.). *Galleries Lafayette* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/berlin-germany-galleries-lafayette>

te1

- 203[T9] Tschumi, Bernard. (s.f.). *Concert hall* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.tschumi.com/projects/11/>
- 204[T9] Tschumi, Bernard. (2004). *Geneva* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 68). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 205[T10; 6] Nouvel, Jean. (s.f.). *Renaissance Barcelona Fira Hotel* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/hotel-renaissance-barcelone>
- 206[T10] Nouvel, Jean. (s.f.). *Grove Heights* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/grove-heights-miami>
- 207[T10; 6] Ingels, Bjarke. (s.f.). *YON - Yongsan International Business district* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-yon>
- 208[T10] Nouvel, Jean. (s.f.). *Grove Heights* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/grove-heights-miami>
- 209[T10] Ingels, Bjarke. (s.f.). *KLT - Kuala Lumpur signature tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-klt>
- 210[T10] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Binhai mansion* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/binhai-mansion>
- 211[T10] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Shenzhen Stock market* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/2013/shenzhen-stock-exchange-hq/>
- 212[T10; 8] Nouvel, Jean. (s.f.). *Opera House* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/dubai-united-arab-emirates-opera1>
- 213[T10; 5] Ingels, Bjarke. (s.f.). *KLT - Kuala Lumpur signature tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-klt>
- 214[T10] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Lego* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-leg>
- 215[T10] Ingels, Bjarke. (s.f.). *KLT - Kuala Lumpur signature tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#pro>

jects-klt

- 216[T10] Tschumi, Bernard. (2004). *Geneva* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 71). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 217[T10] Ingels, Bjarke. (s.f.). *YON - Yongsan International Business district* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-yon>
- 218[T10] Nouvel, Jean. (s.f.). *Highrise office building* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/doha-qatar-high-rise1>
- 219[T10] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Cité du corps humain* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-hum>
- 220[T10; 2] Nouvel, Jean. (s.f.). *Guggenheim Museum: Japan* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/tokyo-japan-guggenheim-museum1>
- 221[T10] Ingels, Bjarke. (s.f.). *GOV Oslo Governmental Quarter* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-gov>
- 222[T10] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Cité du corps humain* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-hum>
- 223[T10; 6] Nouvel, Jean. (s.f.). *Guggenheim Tokio* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/tokyo-japan-guggenheim-museum1>
- 224[T10] Ingels, Bjarke. (s.f.). *YON - Yongsan International Business district* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-yon>
- 225[T10] Nouvel, Jean. (s.f.). *Highrise office building* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/doha-qatar-high-rise1>
- 226[T10] Nouvel, Jean. (s.f.). *Renaissance Barcelona Fira Hotel* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/hotel-renaissance-barcelone>
- 227[T10] Nouvel, Jean. (s.f.). *Grove Heights* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/grove-heights-miami>

- 228[T10] Nouvel, Jean. (s.f.). *Grove Heights* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/grove-heights-miami>
- 229[T10] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Cité du corps humain* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-hum>
- 230[T10] Nouvel, Jean. (s.f.). *Opera House* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/dubai-united-arab-emirates-opera1>
- 231[T10] Nouvel, Jean. (s.f.). *Renaissance Barcelona Fira Hotel* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/hotel-renaissance-barcelone>
- 232[T10] Nouvel, Jean. (s.f.). *Guggenheim Tokio* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/tokyo-japan-guggenheim-museum1>
- 233[T10] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Cité du corps humain* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-hum>
- 234[T11; 9] Nouvel, Jean. (s.f.). *Guggenheim Tokio* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/tokyo-japan-guggenheim-museum1>
- 235[T11; 6] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (2005). *Cottbus library* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/151-175/166-cottbus-library/IMAGE.html>
- 236[T11] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (s.f.). *Múltiples ventanas* [Captura]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/426-450/438-new-vancouver-art-gallery/IMAGE.html>
- 237[T11] Ingels, Bjarke. (s.f.). *KLT - Kuala Lumpur signature tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-klt>
- 238[T11] Ingels, Bjarke. (s.f.). *APM - La maison des fondateurs* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-apm>
- 239[T11; 12] Tschumi, Bernard. (2004). *Pittsburgh* [Ilustración].

- Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 118). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 240[T11] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (2005). *Cottbus library* [Ilustración]. Recuperado de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/151-175/166-cottbus-library/IMAGE.html>
- 241[T11] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Cité du corps humain* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-hum>
- 242[T11; 4, 7] Ingels, Bjarke. (s.f.). *ARN ARTA - Art cluster Arnhem* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-arn>
- 243[T11] Tschumi, Bernard. (2004). *Strasbourg* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 95). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 244[T11] Tschumi, Bernard. (s.f.). *Pittsburgh* [Captura]. Recuperado de <http://www.tschumi.com/projects/44/>
- 245[T11] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Binhai mansion* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/binhai-mansion>
- 246[T11] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/dubai-renaissance>
- 247[T11; 12] Ingels, Bjarke. (s.f.). *GOV Oslo Governmental Quarter* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-gov>
- 248[T11] Ingels, Bjarke. (2014). *ARN ARTA - Art cluster Arnhem* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-arn>
- 249[T11; 4, 5] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/dubai-renaissance>
- 250[T11] Tschumi, Bernard. (2004). *Geneva* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 56-57). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 251[T12] Tschumi, Bernard. (2004). *Angoulême* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 30-31). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 252[T12] Tschumi, Bernard. (2004). *Strasbourg* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 90-91). *Event-cities 3*.

- Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 253[T12] Herzog, Jacques; de Meuron, Pier. (s.f.). Múltiples ventanas [Captura]. Recuperado de <https://www.herzog-demeuron.com/index/meta/search.html?search=418+ME-RET-OPPENHEIM+TOWER>
- 254[T12; 7] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/dubai-renaissance>
- 255[T12; 1, 7] Koolhaas, Rem. (2009). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>
- 256[T12; 11] Ingels, Bjarke. (s.f.). *GOV Oslo Governmental Quarter* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-gov>
- 257[T12] Ingels, Bjarke. (2014). *ARN ARTA - Art cluster Arnhem* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-arn>
- 258[T12] Ingels, Bjarke. (s.f.). *KLT - Kuala Lumpur signature tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-klt>
- 259[T12; 11] Tschumi, Bernard. (2004). *Pittsburgh* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 118). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 260[T12] Tschumi, Bernard. (2004). *Strasbourg* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 111). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 261[T12;] Ingels, Bjarke. (s.f.). *APM - La maison des fondateurs* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-apm>
- 262[T12] Nouvel, Jean. (s.f.). *The Icelandic National Concert & Conference Centre and Hotel* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/reykjavik-iceland-the-icelandic-national-concert-conference-centre-and>
- 263[T12] Koolhaas, Rem. (2009). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>
- 264[T12] Nouvel, Jean. (s.f.). *Château de La Dominique* [Ilus-

- tración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/saint-emilion-chateau-de-la-dominique>
- 265[T12] Ingels, Bjarke. (2014). *ARN ARTA - Art cluster Arnhem* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-arn>
- 266[T12] Ingels, Bjarke. (s.f.). *KLT - Kuala Lumpur signature tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-klt>
- 267[T12] Ingels, Bjarke. (s.f.). *APM - La maison des fondateurs* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-apm>
- 268[T12] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Telus sky tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-wbc>
- 269[T12] Nouvel, Jean. (s.f.). *Château de La Dominique* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/saint-emilion-chateau-de-la-dominique>
- 270[T12] Nouvel, Jean. (s.f.). *The Icelandic National Concert & Conference Centre and Hotel* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/reykjavik-iceland-the-icelandic-national-concert-conference-centre-and>
- 271[T13] Tschumi, Bernard. (2004). *Concert hall* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 170-171). *Event-cities* 3. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 272[T13] Ingels, Bjarke. (s.f.). *YON - Yongsan International Business district* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-yon>
- 273[T13] Ingels, Bjarke. (s.f.). *GOV Oslo Governmental Quarter* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-gov>
- 274[T13] Koolhaas, Rem. (2009). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>
- 275[T13] Nouvel, Jean. (s.f.). *Château de La Dominique* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/saint-emilion-chateau-de-la-dominique>

- teau-de-la-dominique
- 276[T13; 1] Koolhaas, Rem. (2009). *Renacimiento en Dubái* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>
- 277[T13] Nouvel, Jean. (s.f.). 53W53 [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/new-york-tour-de-verre>
- 278[T13] Ingels, Bjarke. (s.f.). *Telus sky tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-wbc>
- 279[T13] Tschumi, Bernard. (2004). *Questioning Ground Zero* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 577). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 280[T13] Ingels, Bjarke. (s.f.). *KLT - Kuala Lumpur signature tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-klt>
- 281[T13] Ingels, Bjarke. (s.f.). *KLT - Kuala Lumpur signature tower* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-klt>
- 282[T13] Ingels, Bjarke. (s.f.). *APM - La maison des fondateurs* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.big.dk/#projects-apm>
- 283[T13] Nouvel, Jean. (s.f.). *Grove Heights* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/grove-heights-miami>
- 284[T13] Koolhaas, Rem. (s.f.). *Binhai mansion* [Ilustración]. Recuperado de <http://oma.eu/projects/2011/binhai-mansion/>
- 285[T13] Nouvel, Jean. (s.f.). *Grove Heights* [Ilustración]. Recuperado de <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/grove-heights-miami>
- 286[T13] Tschumi, Bernard. (2004). *Questioning Ground Zero* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 578-579). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 287[T13] Tschumi, Bernard. (2004). *Questioning Ground Zero* [Ilustración]. Recuperado de Tschumi, B. (2004, pág. 580-581). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

## *Apéndice*

Típicamente, la inclusión traducciones del autor exige que tanto la traducción como el texto en el idioma original aparezcan conjuntamente; para ello, las notas al pie o al final de cada capítulo han resuelto este requerimiento casi sin excepción. Sin embargo, en un trabajo que ha hecho empleo en gran medida de traducciones propias (esta tesis, que recupera 81 fragmentos episódicamente) y en el cual hay páginas compuestas únicamente de estos fragmentos convino elaborar un cuerpo completamente independiente –delimitado a este apéndice– formado únicamente por las versiones de los textos recuperados en su idioma original.

Este apéndice obedece tanto a un criterio técnico como a uno metodológico: primero; separa porciones de texto traducido y de texto original, lo cual favorece la lectura cuando la extensión supera la de una simple citación. Y segundo; separa a los fragmentos de texto de su contexto bibliográfico. *Desprender al material del contexto en el que es encontrado* y abordárselo únicamente con el contexto que se le impone en los múltiples montajes elaborados ha sido una consigna sostenida a lo largo del trabajo y sobre la cual vale la pena reiterar.

A cada fragmento se le ha adjuntado, del mismo modo que a las traducciones que se encuentran dispersas en las primeras secciones de esta tesis, una indicación –a manera de nomenclatura– que corresponde a la utilizada en el inventario desplegado en el

paralipómeno de este documento. Esto equipara inmediatamente una de las características del paralipómeno: los fragmentos a continuación también se ordenaron como un inventario que corresponde perfectamente tanto con otros momentos donde las nomenclaturas reaparecen. Entendido todo esto, al lector no le deberá sorprender la repetición de textos o de porciones de texto.

### Fragmentos, en idioma original, empleados en traducciones propias

Dubai is building its opera. [...] Its scale is such that we can not confuse it with a vulgar hotel or an office building: it is proud, sure of its aura across the land.

It can not be decoded in a simplistic or univocal manner.

Its image changes with angles of view, with the lights [...]

It evokes:

The rhythms.

The intensities.

The depths.

It evokes.

[...] Here is what guides an architect whose mission it is to provoke the unthinkable. (Nouvel, Opera House: United Arab Emirates, s.f.) {I<sup>b</sup>, 01}

We came to the conclusion that the library required a different type of building; it would be a solitary landmark within the surrounding urban architecture that would communicate the new spirit of the university and relate to the enviro[n]ment in many different ways [...] (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>b</sup>, 02}

También llegamos a la convicción de que la ciudad de Cottbus necesita una nueva clase de edificio, que fuese más escultórico y que tuviese un mayor carácter de hito dentro de un tejido urbano tan genérico como el construido tras la guerra. (Herzog, [2002]) {R<sup>a</sup>, 03}

Was it possible to create a new landmark as striking as the Petronas Towers? How could a new tower enter into a dialogue with the unique silhouette of the Petronas [...]? (Ingels, KLT - Kuala Lumpur signature tower, s.f.) {R<sup>a</sup>, 04}

I propose to create a new landmark building that absorbs the existing one and makes it disappear, putting in its place a frank, complex and singular architecture that will advance on the waterfront, conquer the view of the city and become Pittsburgh's new architectural symbol (Nouvel, Carnegie Science Center: USA, s.f.) {I<sup>b</sup>, 05}

[...] not only to fulfil the strict programmatic requirements of the hall but also to provide a flagship building (Tschumi, 2004, pág. 89) {R<sup>a</sup>, 06}

This is not a tower, a skyscraper, in the American sense. It is a more an emergence, rising singularly in the center of a generally calm city. Unlike slender spires and bell towers that typically pierce the horizons of horizontal cities, this tower is a fluid mass that bursts through the ground like a geyser under permanent, calculated pressure. [...] This singular object will become the new symbol of Barcelona the international city, and become one of its best ambassadors (Nouvel, Agbar Tower: Spain: This is not a tower, s.f.) {I<sup>b</sup>, 07}

The theater makes  
the theater makes a difference  
makes the landscape with its wired pergolas

[...]

The theater makes a difference through different faces  
different attitudes  
different environments (Nouvel, Archipel theater: France, s.f.)  
{I<sup>b</sup>, 08}

Tactically indifferent to their surroundings, these buildings rely on the strength and singularity of the envelope's concept [form] (Tschumi, 2004) {R<sup>a</sup>, 09}

To transform the concept [*form*] into a distinctive landmark in the city panorama [...]. Strongly differentiated [...], it look like nothing else in the city. (2004, pág. 117) {R<sup>c</sup>, 10}

The generic square form of the tower obediently blends in with the surrounding homogenous towers, but the façade of SZSE is different. (Koolhaas, The essence of stock market is speculation, s.f.) {I<sup>b</sup>, 11}

The surface of the building evokes water: smooth and continuous, shimmering and transparent, its materials reveal themselves in nuanced shades of color and light. It is architecture of the earth without the heaviness of stone [...] The ambiguities of material and light make the Agbar tower resonate against Barcelona's skyline day and night, like a distant mirage (Nouvel, Agbar Tower: Spain: This is not a tower, s.f.) {I<sup>b</sup>, 12}

For the Temporary Guggenheim of Tokyo, there needs to be an exceptional statute, a singularity in keeping with the world of the Japanese and the world of Art. Here, the context is in the difference, in the aside, but also in the permanence of references. (Nouvel, Guggenheim Museum: Japan, s.f.) {I<sup>b</sup>, 13}

The skyline of La Defense reveals an accumulation of dissimilar objects. [...] The Signal Tower shall also tend to be a soothing element. It shall have a federating role, like a landmark, a standard. (Nouvel, Signal Tower: France, s.f.) {I<sup>b</sup>, 14}

[...] usar la expectativa hacia lo absurdo y trabajar en contra de esa tendencia, para proponer un edificio muy simple, singular, puro. (Koolhaas, Lecture on OMA's engagement in the Gulf and the effect of the economic crisis on the region, 2011) {R<sup>c</sup>, 15}

As one of China's fastest growing services and business centres, Shenzhen is the perfect context to question and challenge the many conventions that govern the design of office towers: is the central core plan prevailing in office design for generations still relevant in an age of social media and mobile workforces? Is

the ubiquitous curtain wall (the endless glass surface) the universal solution? (Koolhaas, Essence Finalcial Building, s.f.) {I<sup>b</sup>, 16}

Midtown Manhattan is an urban icon. [...]The façades of the tower are a structural glazing in standard glass dimensions and the bracing structure follows the simplest and most economical geometry. [...] The narrow triangular top section is putting its unusually thin silhouette to good purposes. (Nouvel, 53W53: USA, s.f.) {I<sup>b</sup>, 17}

Jean Nouvel proposes to take the strict respect of the zoning envelope to the point where its shape becomes the tower itself. Governed by its legal envelope and the structural framing needed to withstand the wind loads, this building is as unique and singular as the parcel it stands on. From close up, its receding stealth geometry makes it surprisingly discrete and unobtrusive for its height. Seen from Central Park, the bridges and most locations on the river banks, its triangular silhouette stands out and is very recognizable in the Manhattan skyline (Nouvel, 53W53: USA, s.f.) {I<sup>b</sup>, 18}

The colors are those of Pittsburgh's steel structures: the pale gold of the bridges, and elephant gray. Seen from Pittsburgh, the building will appear monochrome; seen from the park and northeast it will appear a monochrome anthracite gray (Nouvel, Carnegie Science Center: USA, s.f.) {I<sup>b</sup>, 19}

A high building, not a high-rise

Asklepios 8 consists of two cubes of almost the same height, placed on top of each other. One is six-story high and 23.5 m tall, corresponding to the height of the neighbouring buildings as defined by the masterplan. The cube on top has seven stories, to compensate the perspectival foreshortening when looking at the building from below or a distance. [...]The distinctive volumetric structure of Asklepios 8 makes it a high building rather than a high-rise that typically repeats identical layers from top to bottom. Despite its height, the new addition to the campus thus relates to the proportions of the neighbouring buildings

[...] (Herzog & de Meuron, Novartis campus - Asklepios 8, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 20}

It will be a volume, a mysterious parallelepiped that changes under the light of day and night whose interior can only be guessed at. At night the volume will come alive with images, colors, and lights expressing the life going on inside. [...] The facades are diaphanous filters permitting views of the city, the canal, and the neighboring architecture. At night these facades become screens for projecting images. (Nouvel, Danish Radio Concert House: Denmark, s.f.) {I<sup>b</sup>, 21}

It is massive but open, restrained but bright and the grey tones of its steel curves are illuminated by the golden mirrors which reflect a warm light inside (Nouvel, Signal Tower: France, s.f.) {I<sup>b</sup>, 22}

When one approaches the building from downtown or from the north, it looks entirely different - more slender, almost like a free-standing tower. In fact, the building looks different from every avenue of approach and yet it remains a single continuous form, a flowing whole. (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>b</sup>, 23}

The texture of the glass cladding reveals the construction technology behind while simultaneously rendering it mysterious and beautiful. The neutral colour and translucency of the façade change with weather conditions, creating a mysterious crystalline effect: sparkling during bright sunshine, mute on an overcast day, radiant at dusk, and glowing at night. The façade is a “deep façade”, with recessed openings that passively reduce the amount of solar heat gain entering the building, improve natural day light, and reduce energy consumption. (Koolhaas, The essence of stock market is speculation, s.f.) {I<sup>b</sup>, 24}

The resulting geometry creates a distinct spiral of large bay windows which offer each apartment generous views over the surrounding docklands and across London. (Herzog & de Meuron, s.f.) {I<sup>b</sup>, 25}

ron, One Wood Wharf, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 25}

The texture of the façade in a similar fashion evolves from a smooth glass façade enclosing the work space to a three-dimensional composition of apartments and balconies. The resultant silhouette expresses the unification of the two programs in a single gesture –in rational straight lines composed to form a feminine figure. (Ingels, WBC - Telus sky tower, s.f.) {R<sup>a</sup>, 26}

The construction envelope is done in different types of glass panels: translucent, matt or transparent glass, mesh-stamped glass (silk-screen printing), zones of non-window glazing (areas of the library), and ventilation windows (administration zone). (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>b</sup>, 27}

An important part of the original design for the Flinders Street Station from 1899 was a generous arched roof, adjacent to today's existing heritage building, with 3 large vaults. This roof was never realized, and therefore, the station's intended glory has never fully materialised. By tracing the arches and vaults in shape and scale from the existing heritage building, we define the main ingredient for the architectural expression of the new roof. (Herzog & de Meuron, Flinders Street Station, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 28}

Tactically indifferent to their surroundings, these buildings rely on the strength and singularity of the envelope's concept (Tschumi, 2004) {R<sup>a</sup>, 29}

Hljodaklettur is a landscape-object that openly displays its contrasts and contradictions. Serious and relaxed; familiar and strange; mysterious and open; simple and sophisticated. Opaque, luminous, modest, aristocratic, it seeks to intrigue. Like its name: Hljodaklettur. The sound of rock. (Nouvel, The Icelandic National Concert & conference Centre and Hotel: Iceland, s.f.) {I<sup>b</sup>, 30}

The amoeba-like ground plan seems to spread and flow into the surrounding landscape. But is it a purely accidental shape as the result of spontaneous artistic inspiration and an expression of the architects' personal feelings? Although indeed appearing, at first sight, to be a purely accidental shape, it proves on closer inspection to be a purposeful configuration of many different flows of movement. We made models to work out the sequences of movement and to test their quality, specifically their ability to reorganize and restructure urban space. (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>b</sup>, 31}

The building becomes a unique offspring –at once organic and rational, transparent and solid, unique and flexible, extrovert and introvert (Ingels, ARN ARTA - Art cluster Arnhem, 2014) {R<sup>a</sup>, 32}

The building's bulk is erased by transparency and reflections. (Nouvel, Gazprom City: Russia, s.f.) {I<sup>b</sup>, 33}

The volumetry of this object is pure, consisting of a horizontal plane and four vertical mirror walls. On the terrace created between these planes, a veritable lookout floating over the vines, the fifth plane, detached and horizontal, reflects the existing rooves, the vines and the horizon. The East and West façades consist of a concrete veil, covered in a set of horizontal stainless steel slats that are polished and lacquered a dark red colour to remind us that, here, it's all about wine. The slats are progressively angled, all the way down the facade, with the bottom slats angled upwards, reflecting the sky, while the slats at the top, angled progressively downwards, reflect the ground and the rows of vines.

The North façade is transparent, consisting of a large two-way mirror that reflects the vines during the day and then reveals the new fermenting room when night falls. (Nouvel, Château de La Dominique: France, s.f.) {I<sup>b</sup>, 34}

Sections are sliced off the tower to mark an entrance and a top, creating a multifaceted icon instantly recognizable yet di-

fferent from each direction. The structure of the building creates an overall triangulation that makes it a sculpture, an effect reinforced by the subtle gradations of the facade treatment. A sculpture that works, a new way of being impressive... (Koolhaas, Binhai Mansion, s.f.) {I<sup>b</sup>, 35}

The screen-printed façade in progressive mirrored grids allows signs to appear through triangular halos (resonating with the cones) or rectangular halos (formatted to the screen). [...] Geometry and light create this architecture with infinite variations, linked to time, the hour of day, and to the nature of programmed images. (Nouvel, Galeries Lafayette, s.f.) {I<sup>b</sup>, 36}

A white veil is printed on both sides of the building's glazed shell. Texts in different languages and alphabets have been superimposed in so many layers that they are no longer legible, but a pattern results whose origin in the world of written signs is unmistakable. The printed pattern breaks the reflection, eliminates the hardness of the glass and makes the body of the building homogeneous. (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>b</sup>, 37}

The façade of the building is designed with reference to Shenzhen's climate and urban context. It is an architectural translation of the sun and solar gain diagrams, as well as to the views from each side of the tower. Each face thus takes on a unique pattern. The East and West facades are less penetrable, in response to the low-hitting sun, while the South façade has graded openings: the size of the windows increases down the building in proportion to the decrease of solar penetration. The North façade opens toward Fuhua First Road. (Koolhaas, Essence Financial Building, s.f.) {I<sup>b</sup>, 38}

Extensive overhangs provide shade and reduce solar gain. The slabs of each floor protrude around their entire circumference by a minimum of 60 centimeters, easing construction and maintenance of the extensive double-glazed façades. [...] Their density, shape, and the shadows they generate form a striking

pattern that gives the tower a distinctive identity and sets it off from its surroundings. (Herzog & de Meuron, Beirut terraces, 2015, pág. 2) {R<sup>a</sup>, 39}

[...] a double white and black 110 meters high tower emerges from a garden of palm trees.

In the East, in the South and in the West, facades are bright, white, almost blinding. In the North, the facade is black, matt. No window but openings which take shape and merge in plant printed patterns on glass and “esgrafiados” in concrete. The matter is mutant. (Nouvel, Renaissance Barcelona Fira Hotel: Spain, s.f.) {I<sup>b</sup>, 40}

The tower addresses both existing and future context with no one elevation privileged over the rest. The plan grid is rotated 45 degrees from true North to optimize sun light exposure to each unit. An orthogonal stepped unit plan protects units from cross views while offering multiple vistas. (Herzog & de Meuron, One Wood Wharf, 2015, pág. 1) {R<sup>a</sup>, 41}

Rather than a single perimeter delineating an interior and exterior, the façade is conceived as a sinuous membrane meandering across the site (Ingels, HUM - Cité du corps humain, s.f.) {R<sup>a</sup>, 42}

Architecture is the art of taming constraints; of poetizing contradictions; of looking differently at common and trivial things in order to reveal their singularity. [...] Architecture is about making apparitions. (Nouvel, Hotel Sofitel Vienna Stephansdom: Austria, s.f.) {I<sup>b</sup>, 43}

For the Temporary Guggenheim of Tokyo, there needs to be an exceptional statue [...] (Nouvel, Guggenheim Museum: Japan, s.f.) {I<sup>b</sup>, 44}

The common practice of simple extrusion produces undifferentiated massings and the ubiquitous curtain wall adds to

the homogeneity, detaching the typical tower from context, program and climate. The Essence Financial Building rationalizes programs into unique volumes, which are then manipulated to create the distinct form of the building [...] (Koolhaas, Essence Financial Building, s.f.) {I<sup>b</sup>, 45}

The exceptional object that will be Gazprom's imposing head office in Saint Petersburg must be perceived, viewed and experienced as [...] a deepening of its characteristics. [...] It is impossible, in this context, to arrive with some generic globalized architecture, or some academic replication of historic forms. [...] Gazprom marks the city with a new type of high rise architecture [...] (Nouvel, Gazprom City: Russia, s.f.) {I<sup>b</sup>, 46}

Llegamos a la conclusión de que la biblioteca requería un tipo diferente de edificio; será un punto de referencia solitario en medio de la arquitectura urbana alrededor que comunicaría el nuevo espíritu de la universidad y se relacionaría con el ambiente en muchas maneras distintas. (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>b</sup>, 47}

It is no small challenge for an architect to create an instant landmark. Clearly it must be something very different from the heroic monuments one might encounter in Singapore or Shanghai, Milan or New York, Valencia or Tenerife. A specific place calls for a specific project. [...] But this Hljodaklettur could not exist anywhere but here. It belongs here. Original, yes. Unique, certainly. (Nouvel, The Icelandic National Concert & conference Centre and Hotel: Iceland, s.f.) {I<sup>b</sup>, 48}

The different functional zones of the library can be expressed directly and specifically via the differentiation of the proposed glazed surfaces. (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>b</sup>, 49}

[...] I propose to create a new landmark building that absorbs the existing one and makes it disappear, putting in its place a frank, complex and singular architecture that will advance on

the waterfront, conquer the view of the city and become Pittsburgh's new architectural symbol. (Nouvel, Carnegie Science Center: USA, s.f.) {I<sup>b</sup>, 50}

When the surroundings are too neutral we must create a transition, a distance between them, and us, not as a retreat into ourselves, but as a means to establish conditions that will allow a particular territory to blossom. In other words we need to bring value to the context, whatever it may be. For this we must establish a presence, an identity. I propose to materialize the context by creating an exceptional urban building respecting the planned layout of the site. (Nouvel, Danish Radio Concert House: Denmark, s.f.) {I<sup>b</sup>, 51}

It clearly needed to mark its territory by bringing out and transforming a very special landscape. And so the idea was born of creating an object that would rise up out of the existing building—a big stone barn smack bang in the middle of the domaine—and would venture into the vines like a piece of land art, in a nod to the artist Anish Kapoor. (Nouvel, Château de La Dominique: France, s.f.) {I<sup>b</sup>, 52}

Jean Nouvel has long questioned the traditional, orthogonal, central-cored, curtain wall scheme for high rise buildings. Since his project for the Tour Sans Fin he has often explored the concept of a circular-plan tower with a peripheral structural system that allows for open, better-lit spaces with more control over interior lighting and abundant views onto the landscape. [...] The Doha Tower is a cylindrical volume that measures 45m in diameter. It is crowned by a dome that ends with a light tower at 231.50m. The steel and concrete structure follows a diamond shaped grid that bends along the virtual surface of the cylinder. The façade uses a double skin system. The exterior skin is composed of four “butterfly” aluminium elements of different scales and evokes the complexity of the oriental moucharabieh while serving as protection from the sun. The pattern varies according to the orientation and respective needs for solar protection: 25% towards the north, 40% towards the south, 60% on the east and

west. The internal layer is a slightly reflective glass skin that completes the solar protection. (Boissière, s.f.) {I<sup>b</sup>, 53}

The exterior: a façade?

Asklepios 8 does not have a conventional façade. All of the functions of a façade – light and views for users, protection against sun and rain, stability and structure – are equally and actively involved in shaping the exterior of the building. [...] In Asklepios 8, we have integrated all of these functions into a linear and three-dimensional system, whose vertical alignment follows gravity, such as the structure and rainwater. The system is complemented by horizontally cantilevered ceilings that generate an orthogonal fabric and tone down the materiality of the glass. (Herzog & de Meuron, Novartis campus - Asklepios 8, 2015, pág. 1) {R<sup>a</sup>, 54}

Three singular constructions with glazed roofs give the library building a specific architectural appearance. (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>b</sup>, 55}

To guarantee sufficient differentiation of the building volume and maintain reasonable building ratio, the tower is made of five modular floors, repeated in different combinations. (Herzog & de Meuron, Beirut terraces, 2015, pág. 2) {R<sup>a</sup>, 56}

Residential Scale

[...] Varying scales of balconies and terraces bring life to the facade. (Herzog & de Meuron, One Wood Wharf, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 57}

When the surroundings are too neutral we must create a transition, a distance between them, and us, not as a retreat into ourselves, but as a means to establish conditions that will allow a particular territory to blossom. In other words we need to bring value to the context, whatever it may be. For this we must establish a presence, an identity. I propose to materialize the context by creating an exceptional urban building respecting the planned layout of the site. (Nouvel, Danish Radio Concert House: Den-

mark, s.f.) {I<sup>b</sup>, 58}

At times appearing massive and at others intimate and personal, SZSE constantly generates new relationships within the urban context, hopefully as an impetus to new forms of architecture and urbanism. (Koolhaas, The essence of stock market is speculation, s.f.) {I<sup>b</sup>, 59}

The linear form of the existing Flinders Street

Station Building was determined by the original layout of the tracks. [...] Our proposal respects this very specific linear nature and use of the site as a strong marker and element between the city grid and the river [...] (Herzog & de Meuron, Flinders Street Station, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 60}

The visibility of the current site from the principal points of view in Pittsburgh is poor. It needs a boost, and will even more so once the new stadium has imposed its new scale on the science center and cast its shadow upon it. (Nouvel, Carnegie Science Center: USA, s.f.) {I<sup>b</sup>, 61}

The site offers ideal conditions to conceive a building that comes alive through the energy of Shenzhen itself: we have placed a triangular tower on the irregular plot to generate a dynamic object that radically changes its character with the slightest shift in perspective of those that approach it. (Koolhaas, Binhai Mansion, s.f.) {I<sup>b</sup>, 62}

It clearly needed to mark its territory by bringing out and transforming a very special landscape. And so the idea was born of creating an object that would rise up out of the existing building—a big stone barn smack bang in the middle of the domain—and would venture into the vines like a piece of land art, in a nod to the artist Anish Kapoor. (Nouvel, Château de La Dominique: France, s.f.) {I<sup>b</sup>, 63}

This redevelopment will reshape the bay of Doha beginning with a landscaping project for the Corniche and including a se-

ries of remarkable buildings that are destined to be symbolic landmarks along the coast. [...] Jean Nouvel's tower will take its place in this new landscape. (Boissière, s.f.) {I<sup>b</sup>, 64}

The building will help to shape the identity of the redevelopment of one of docklands' last large remaining undeveloped sites. It is a tower simultaneously iconic in form and human in scale that embodies the aspirations of its new context, an extension of a dynamic global community and the start of a new vibrant neighbourhood. (Herzog & de Meuron, One Wood Wharf, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 65}

The new building's impact will be reinforced by its height, slightly greater than that of the neighboring stadium. Another advantage of this solution is that it liberates space on the ground for a large park. [...] The existing building will be fitted with new accessories: ceiling grids, shading devices, display walls and terraces. The exterior will be repainted in the same colors as the new building to complete its absorption by it. (Nouvel, Carnegie Science Center: USA, s.f.) {I<sup>b</sup>, 66}

Although it seems to be organic and explicitly self-referential, its design also derives from the express intention of lending the site a new and distinctive topographic quality within its urban context. (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>b</sup>, 67}

Jean Nouvel proposes to take the strict respect of the zoning envelope to the point where its shape becomes the tower itself. Governed by its legal envelope and the structural framing needed to withstand the wind loads, this building is as unique and singular as the parcel it stands on. From close up, its receding stealth geometry makes it surprisingly discrete and unobtrusive for its height. Seen from Central Park, the bridges and most locations on the river banks, its triangular silhouette stands out and is very recognizable in the Manhattan skyline (Nouvel, 53W53: USA, s.f.) {I<sup>b</sup>, 68}

### City and Tower

Our proposal for the new Wood Wharf Tower is a singular form expressive of its residential program, the existing and future context, and its role as both a symbol and heart of the new urban development. (Herzog & de Meuron, One Wood Wharf, 2015, pág. 2) {R<sup>a</sup>, 69}

Was it possible to create a new landmark as striking as the Petronas Towers? How could a new tower enter into a dialogue with the unique silhouette of the Petronas [...]? (Ingels, KLT - Kuala Lumpur signature tower, s.f.) {R<sup>a</sup>, 70}

Erected on the former location of the University of Civil Engineering and other institutes, its buildings are constructed in a uniform style - they are all of essentially the same shape, height and material. (Herzog & de Meuron, Library and master plan of the BTU Cottbus, 1996) {I<sup>b</sup>, 71}

The colors are those of Pittsburgh's steel structures: the pale gold of the bridges, and elephant gray. Seen from Pittsburgh, the building will appear monochrome; seen from the park and northeast it will appear a monochrome anthracite gray (Nouvel, Carnegie Science Center: USA, s.f.) {I<sup>b</sup>, 72}

### A new Rhine Front

The masterplan of the Novartis Campus in Basel calls for a uniform building height of 23.5 m. Our office building Asklepios 8 is taller because it is situated at the outermost corner of the campus, where the open expanse of the river Rhine invites a different scale. Other taller buildings may flank the Rhine in future, anchoring the campus in the cityscape of Basel. The orthogonal geometry and volume of the Rhine front relates directly to the streets and squares of the campus behind it. (Herzog & de Meuron, Novartis campus - Asklepios 8, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 73}

As symbols, they are organic references to the rich Norwegian landscape: a design driven by Oslo's unique urban context. (Ingels, GOV - Oslo Governmental Quarter, s.f.) {R<sup>a</sup>, 74}

Here, what the building does programmatically is as important as what it look like. However [...] clearly differentiated from the surrounding rural context. (Tschumi, 2004) {R<sup>a</sup>, 75}

#### A high building, not a high-rise

Asklepios 8 consists of two cubes of almost the same height, placed on top of each other. One is six-story high and 23.5 m tall, corresponding to the height of the neighbouring buildings as defined by the masterplan. The cube on top has seven stories, to compensate the perspectival foreshortening when looking at the building from below or a distance. [...]The distinctive volumetric structure of Asklepios 8 makes it a high building rather than a high-rise that typically repeats identical layers from top to bottom. Despite its height, the new addition to the campus thus relates to the proportions of the neighbouring buildings [...] (Herzog & de Meuron, Novartis campus - Asklepios 8, 2015, pág. 1) {R<sup>a</sup>, 76}

The site of Beirut Terraces is in a portion of the master plan dedicated to office and residential high-rise buildings, in the vicinity of a new yacht marina. (Herzog & de Meuron, Beirut terraces, 2015, pág. 1) {R<sup>a</sup>, 77}

#### The linear form of the existing Flinders Street

Station Building was determined by the original layout of the tracks. [...] Our proposal respects this very specific linear nature and use of the site as a strong marker and element between the city grid and the river [...] (Herzog & de Meuron, Flinders Street Station, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 78}

#### Tower Geometry

Set against the backdrop of Canary Wharf, the circular form of the new Wood Wharf tower clearly distinguishes itself from its orthogonal neighbours. The form is a statement of the tower's difference. (Herzog & de Meuron, One Wood Wharf, 2015, pág. 1) {R<sup>aT</sup>, 79}

The generic square form of the tower obediently blends in

with the surrounding homogenous towers, but the façade of SZSE is different. The building's façade wraps the robust exoskeletal grid structure supporting the building in patterned glass. (Koolhaas, *The essence of stock market is speculation*, s.f.) {I<sup>b</sup>, 80}

Rather than a single perimeter delineating an interior and exterior, the façade is conceived as a sinuous membrane meandering across the site (Ingels, *HUM - Cité du corps humain*, s.f.) {R<sup>a</sup>, 81}

# Épodo

## Nunca olvides lo que es más importante<sup>59</sup>

*Una persona de las que conozco no fue nunca jamás más ordenada que aquel periodo de su vida en el que fue también más infeliz. No olvidaba nada. Registraba con el mayor detalle sus asuntos corrientes, y sin duda llegaba muy puntual a las citas, sin olvidarse nunca de una de ellas. El camino de su vida parecía asfaltado, y no había tan solo una grieta por la que el tiempo pudiera desviarse. Las cosas fueron así por mucho tiempo, pero se produjeron circunstancias que provocaron un cambio importante en la vida que llevaba esa persona. Empezó por deshacerse del reloj. Se ejercitó en llegar tarde; y, si es que el otro ya se había marchado, se sentaba a su vez para esperar. Cuando necesitaba alguna cosa no solía encontrarla; y si ponía orden en un sitio, tanto más crecía su desorden en otro lugar. Cuando se sentaba en su escritorio, se diría que ahí vivía alguien. Pero era él quien vivía entre ruinas. Cuando necesitaba alguna cosa, se la construía por sí misma, como hacen los niños cuando juegan. Y al igual que los niños encuentran todo el rato en los bolsillos, o sino en la arena o los cajones cosas que habían escondido ahí dentro y de las que se habían olvidado, lo mismo le sucedía a esta persona, y ya no sólo en su pensamiento, sino en su propia vida. Sus ami-*

---

59 *Nunca olvides lo que es más importante* es parte un texto mayor bajo el título de *Serie Ibicena* publicado originalmente en junio de 1932 en el *Frankfurter Zeitung*. La traducción presentada aquí es recuperada de Benjamin W. (1928). *Calle de sentido único*. Madrid, España: Ediciones Akal (2015; p,150-151).

gos iban a visitarlo siempre cuando menos pensaba en ellos, pero cuando más los necesitaba, y sus regalos, que no eran muy valiosos, llegaban en el momento más oportuno, como si tuviera entre sus manos los caminos del cielo. En esa misma época le gustaba mucho recordar la leyenda del pastor al que un domingo le permiten entrar al interior de una montaña lleno de tesoros, dándoles al mismo tiempo esta misteriosa indicación: «Nunca olvides lo que es más importante». Las cosas le iban bien por ese tiempo. Así que despachaba pocas cosas, y nunca creía nada definitivamente despachado.

## *Índice de imágenes*

### **Postcripto.**

- Imagen 1. Montaje escritural de 17 prosas desarrolladas durante la investigación e incluidas en este documento - dispuestos en una secuencia idéntica a la de este volumen. Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016). Pág.
- Imagen 2. Sala de lectura de la Biblioteca de Aby Warburg en Hamburgo al momento de su exposición en 1927 y Mnemosyne. Fotografía de The Warburg Institutue. (1927). Pág.
- Imagen 3. Montaje de imágenes en 13 tableros al día de su exposición (fragmento). Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016). Pág.
- Imagen 4. Vecinos idénticos. Tomado de OMA Projects (s.f.). Pág.
- Imagen 5. Plano blanco. Tomado de BIG Projects (s.f.). Pág.
- Imagen 6. Yuxtaposiciones. Tomado de BIG Projects (s.f.). Pág.
- Imagen 7. Proyección de líneas (fragmento). Tomado de BIG Projects (s.f.). Pág.
- Imagen 8. Sitios sin arquitectura. Bernard Tschumi (2004). Tomado Tschumi, B. (2004, pág.118). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. Pág.
- Imagen 9. Verificación/Imposición. Tomado de OMA Projects (2009). Pág.
- Imagen 10. Texto. Tomado de Herzog & DeMeuron Projects (s.f.). Pág.

### Andamiaje teórico y metodológico.

- Imagen 1. Montaje de imágenes en 13 tableros al día de su exposición (fragmento). Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016). Pág.
- Imagen 2. Aby Warburg. Detalle de un tablero de *Mnemosyne* (fragmento). Fotografía de The Warburg Institutue. (2016) Pág.
- Imagen 3. Tablero 12 (fragmento). Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016). Pág

### Facsimil.

- Imagen 1. Tablero 1. Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016) Pág. 71
- Imagen 2. Tablero 2. Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016) Pág. 73
- Imagen 3. Tablero 3. Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016) Pág. 75
- Imagen 4. Tablero 4. Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016) Pág. 77
- Imagen 5. Tablero 5. Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016) Pág. 79
- Imagen 6. Tablero 6. Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016) Pág. 81
- Imagen 7. Tablero 7. Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016) pág. 83
- Imagen 8. Tablero 8. Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016) Pág. 85
- Imagen 9. Tablero 9. Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016) Pág. 87
- Imagen 10. Tablero 10. Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016) Pág. 89
- Imagen 11. Tablero 11. Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016) Pág. 91
- Imagen 12. Tablero 12. Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016) Pág. 93
- Imagen 13. Tablero 13. Fotografía de Daniela Castro, Lado3. (2016) Pág. 95

## *Índice onomástico y de conceptos*

- Atlas; 56, 67
  - Aby Warburg; 47
  - mnémico; 50-53, 62-63
  - texto; 63, 147
- Atlas-documento; 61
- Atlas-montaje; 57
- Atlas-obra; 60
- Aureli, Pier Vittorio; 55, 137
- Baudrillard, Jean; 40, 45, 124, 129
- Benjamin, Walter; 57, 63-64, 99, 137, 199
- Blacker, Sarah; 59
- Blondel, Jacques-François; 132-133
- Brecht, Bertolt; 49-50
- Contexto; 40, 43, 44, 46, 100, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 125, 126, 130, 131, 133
  - imagen; 139-146
  - marco (contextual); 58, 133, 147, 181
  - sitio; 139-146
- De Meuron, Pier; 41, 56, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 112, 114, 125, 126, 130, 131, 134, 135, 141
- Didi-Huberman, George; 49-53, 58, 60, 62-63, 68
- Distancia/distanciamiento; 46-50, 53, 65, 138
- Eisenman, Peter; 133-134
- Estudio de sitio; 139-146
- Extraño/extrañar/extrañeza; 47-50, 53, 65, 138-141

- Fachada; 43, 46-47, 53-54, 98-100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 113, 114, 122, 124-127, 129, 132, 135
- Forma (*concept*); 43, 103, 115
- Forma (*form*); 43, 103, 115
- Forma (*shape*); 55-56, 104, 122
- Gombrich, Ernst; 58
- Herzog, Jaques; 41, 42, 56, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 112, 114, 125, 126, 130, 131, 134, 135, 141
- Homogéneo(a) / homogeneidad; 43, 50, 65, 98-99, 105, 111, 128, 135
- Imagen(es); 45-47, 51, 54-57, 62, 67, 107-109, 114, 117, 124, 128-130, 133-136, 142-146
- Imposición; 139-146
- Ingels, Bjarke; 42, 103, 104, 106, 117, 131, 135
- Koolhaas, Rem; 43, 44, 56, 100, 102, 105, 106, 107-109, 111, 125, 135, 141
- Ley de la buena vecindad; 58-60, 67
- Materialismo /materialista histórico; 60, 64-65, 68, 138
- Mnemosyne; 47, 51-53, 56-62, 64-65, 67
- Montaje; 47-64, 67, 108, 147, 181
- MVRDV; 56
- Nouvel, Jean; 40, 41, 42, 43, 44, 45, 56, 98, 101, 102, 104, 105, 106, 111, 112, 113, 115, 116, 125, 126, 130, 131, 140, 141
- Objeto; 44, 45, 46, 48, 55, 103, 107, 108, 111, 113, 116, 122, 124, 125, 126, 132-133
- histórico / de estudio; 60, 64, 65, 137-146
- singular / monstruoso / venido de otra parte; 40, 42, 44, 53
- Operación / operable / operar / operativo; 45, 49, 54, 65, 97, 108, 116, 120, 124, 132, 135-136, 139, 142-146
- Patrón; 98-100, 105, 106, 113, 128, 135
- Pereza del corazón; 64-65, 138
- Producción / producto; 44-47, 48, 51, 65, 97, 107-110, 114-115, 132, 135, 139-146
- Referencia
- punto de; 41, 42, 43, 44, 105, 109-110, 112, 115, 116
- referir; 45-46, 53, 108, 114, 115, 116-117, 124, 126, 131, 132-134, 146
- Registro; 54-55, 64-65, 67-68, 199

Representación; 51, 132, 143, 146  
Ruskin, John; 133  
Semper, Gottfried; 46-47, 132-134  
Singular/singularidad; 39-45, 97, 108, 111, 112, 114, 116, 120,  
130  
Sitio; 45, 106, 113, 114-117, 125, 126, 134, 135, 139-146  
Tschumi, Bernard; 42, 43, 56, 98, 103, 115-116, 142-143  
Venidos de otra parte; Véase *Objeto, Singular/Singularidad*  
Ventana; 98, 100, 102-103, 106, 124, 127, 130  
Verificación; 133, 143-146  
Warburg, Aby; 47-49, 50-54, 58-62



## *Obras citadas*

- Aureli, P. V. (2004). Who is afraid of the Form-Object? *Log*, 3, 1-9.
- Aureli, P. V. (2013). A project is a lifelong thing; if you see it, you will only see it at the end. *Log*, 28, 67-78.
- Báez, L. (2012). *El atlas de imágenes Mnemosyne: reproducción facsimilar* (Vol. 1). Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Báez, L. (2012). *El atlas de imágenes Mnemosyne: un viaje a las fuentes* (Vol. 2). Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Baudelaire, C. (1995). El juguete del pobre. En C. Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa* (págs. 51-52). Barcelona: Edicomunicación.
- Baudrillard, J., & Nouvel, J. (2006). *Los objetos singulares*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina.
- Benjamin, W. (2012). Obra de los pasajes. En W. Benjamin, *Obras 5* (Vol. 2). Madrid: ABADA Editores.
- Benjamin, W. (2012). Obra de los pasajes. En W. Benjamin, *Obras 5* (Vol. 1). Madrid: ABADA Editores.
- Benjamin, W. (2012). Sobre el concepto de historia. En W. Benjamin, *Obras 1* (págs. 303-318). Madrid: ABADA.
- Benjamin, W. (2014). Al sol. En W. Benjamin, *Imágenes que piensan* (págs. 163-168). Madrid: ABADA Editores.
- Blacker, S. (s.f.). *Institutional parlies and archival collapse: Abr Warbur's Mnemosyne Atlas*. Recuperado el 7 de 7 de 2015, de McMaster University Faculty of Humanities: <http://>

- www.humanities.mcmaster.ca/~english/JDT/archi-  
veandeverydaylife/PDF/Blacker.pdf
- Boissière, O. (s.f.). *High-Rise Office Building: Qatar*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/doha-qatar-high-rise1>
- Carroll, L. (1874). *The hunting of the Snark*. South Carolina: Createspace.
- de Graaf, R. (19 de 10 de 2008). *Manifesto for simplicity*. Recuperado el 15 de 04 de 2015, de Simplicity: <http://www.oma.eu/lectures/simplicity%E2%84%A2/>
- Didi-Huberman, G. (2002). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: ABADA Editores.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Eisenman, P. (1994). The end of classical. En J. M. Montaner, P. Hereu, & J. Oliveiras, *Textos de arquitectura de la modernidad* (págs. 463-478). Madrid: Editorial Nerea.
- Elenberg, Z., & Fraser, C. (2015). *14050\_Avant*. Recuperado el 12 de 08 de 2015, de Elenberg Fraser: [http://elenberg-fraser.com/#!/project/14050\\_avant](http://elenberg-fraser.com/#!/project/14050_avant)
- Gombrich, E. (1992). *Aby Warburg; una biografía intelectual*. Madrid: Alianza.
- Herzog, J. (2002). La naturaleza del artificio. *El Croquis*, 109/110, 210.
- Herzog, J., & de Meuron, P. (1996). *Library and master plan of the BTU Cottbus*. Recuperado el 01 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/076-100/098-library-and-master-plan-of-the-btu-cottbus.html>
- Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *Beirut terraces*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/326-350/347-beirut-terraces.html>
- Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *Flinders Street Station*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-wor->

- ks/401-425/403-flinders-street-station.html
- Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *Novartis campus - Asklepios* 8. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Pojects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/351-375/362-novartis-campus-asklepios-8.html>
- Herzog, J., & de Meuron, P. (2015). *One Wood Wharf*. Recuperado el 03 de 06 de 2015, de Projects: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/401-425/404-one-wood-wharf.html>
- Ingels, B. (s.f.). *APM La maison des fondateurs*. Recuperado el 28 de 06 de 2015, de BIG Bjarke Ingels Group: <http://www.big.dk/#projects-apm>
- Ingels, B. (s.f.). *ARN ARTA - Art cluster Arnhem*. Recuperado el 28 de 06 de 2015, de BIG Bjarke Ingels Group: <http://www.big.dk/#projects-arn>
- Ingels, B. (s.f.). *GOV Oslo Governmental Quarter*. Recuperado el 28 de 06 de 2015, de BIG Bjarke Ingels Group: <http://www.big.dk/#projects-gov>
- Ingels, B. (s.f.). *HUM Cité du corps humain*. Recuperado el 28 de 06 de 2015, de BIG Bjarke Ingels Group: <http://www.big.dk/#projects-hum>
- Ingels, B. (s.f.). *KLT Kuala Lumpur signature tower*. Recuperado el 28 de 06 de 2015, de BIG Bjarke Ingels Group: <http://www.big.dk/#projects-klt>
- Ingels, B. (s.f.). *WBC Telus sky tower*. Recuperado el 28 de 06 de 2015, de BIG Bjarke Ingels Group: <http://www.big.dk/#projects-wbc>
- Ingels, B. (s.f.). *YON Yongsan International Business district*. Recuperado el 28 de 06 de 2015, de BIG Bjarke Ingels Group: <http://www.big.dk/#projects-yon>
- Konstantopoulou, D. (2011). *La huella del montaje: Aby Warburg; Aldo vanEyck, Jerzy Grotowski: recorridos a partir del atlas Mnemosyne*. Barcelona.
- Koolhaas, R. (2011). Lecture on OMA's engagement in the Gulf and the effect of the economic crisis on the region. *Lecture on OMA's engagement in the Gulf and the effect of the economic crisis on the region*.
- Koolhaas, R. (17 de 03 de 2011). *Lecture on OMA's engagement in*

- the Gulf and the effect of the economic crisis on the region*. Recuperado el 22 de 11 de 2014, de Dubai: from judgment to analysis: <http://www.oma.eu/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis/>
- Koolhaas, R. (s.f.). *Binhai Mansion*. Recuperado el 17 de 06 de 2015, de OMA Projects: <http://oma.eu/projects/2011/binhai-mansion/>
- Koolhaas, R. (s.f.). *Essence Finalcial Building*. Recuperado el 17 de 06 de 2015, de OMA Projects.
- Koolhaas, R. (s.f.). *The essence of stock market is speculation*. Recuperado el 17 de 06 de 2015, de OMA Projects: <http://oma.eu/projects/2013/shenzhen-stock-exchange-hq/>
- Nietzsche, F. (1983). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Ediciones Orbis.
- Nouvel, J. (s.f.). *53W53: USA*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/new-york-tour-de-verre>
- Nouvel, J. (s.f.). *Agbar Tower: Spain: This is not a tower*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/barcelona-spain-torre-agbar1>
- Nouvel, J. (s.f.). *Archipel teaher: France*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/perpignan-france-theater-of-the-archipelago1>
- Nouvel, J. (s.f.). *Carnegie Science Center: USA*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/pittsburgh-usa-carnegie-science-center1>
- Nouvel, J. (s.f.). *Château de La Dominique: France*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/saint-emilion-chateau-de-la-dominique>
- Nouvel, J. (s.f.). *Danish Radio Concert House: Denmark*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/copenhagen-denmark-concert-house-da>

nish-radio1

- Nouvel, J. (s.f.). *Galleries Lafayette*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/berlin-germany-galleries-lafayette1>
- Nouvel, J. (s.f.). *Gazprom City: Russia*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/saint-petersburg-russia-gazprom-city1>
- Nouvel, J. (s.f.). *Guggenheim Museum: Japan*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/tokyo-japan-guggenheim-museum1>
- Nouvel, J. (s.f.). *Hotel Sofitel Vienna Stephansdom: Austria*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/vienna-austria-sofitel-vienna-stephansdom-stilwerk1>
- Nouvel, J. (s.f.). *Opera House: United Arab Emirates*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/dubai-united-arab-emirates-opera1>
- Nouvel, J. (s.f.). *Renaissance Barcelona Fira Hotel: Spain*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/hotel-renaissance-barcelone>
- Nouvel, J. (s.f.). *Signal Tower: France*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/paris-tour-signal>
- Nouvel, J. (s.f.). *The Icelandic National Concert & conference Centre and Hotel: Iceland*. Recuperado el 27 de 07 de 2015, de Ateliers Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/reykjavik-iceland-the-icelandic-national-concert-conference-centre-and>
- Picon, A. (2014). *Ornament, subjectivity and politics*. West Sussex: Wiley.

- Rampley, M. (1997). From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art. *The art bulletin*, 79, 41-55.
- Rickard, J. (2009). Philosophy, Abstract Thought, and the dilemma of Philosophy. *Comparative Humanities Review*, Vol. 3.
- Semper, G. (1851). *The four elements of architecture and other writings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tschumi, B. (2004). *Event-cities 3*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.