

LUGAR, TIEMPO Y MEMORIA HABITADOS POR EL PROYECTO DE ARQUITECTURA

Zacarías de Jorge Crespo
Francisco Montero Fernández

Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSA Sevilla

Resumen

El proyecto exige una búsqueda que continuamente trata de encontrar argumentos para aproximarnos a la realidad, relacionando ideas en distintos mundos de la creación, hasta construir un marco para una reflexión teórica con la función de ser descriptor del proyecto. El territorio es fuente de datos con los que operar; para conocer estas realidades se propone un paseo por los límites, lugares donde operan las fuerzas en transformación. También se revisan las condiciones y relaciones del lugar con el habitar: lugar y ocupación, la habitación del hombre y, por último, la ruina. Finalmente, se observan aspectos en los que el tiempo tiene un papel fundamental: huellas producidas, huellas encontradas a partir de las que reconstruir aquella otra realidad del pasado y, por último, la huella del arquitecto.

Para explicar la arquitectura constantemente nos apoyamos en imágenes; podríamos decir que son las *imágenes del pensamiento*. El punto de partida se sitúa en el conocimiento del espacio, filtrado a través de la percepción y de los sentidos, como ya se observó desde la posición fenomenológica; ésta es una aproximación a través de aspectos corrientes y permanentes de la arquitectura. Los trazos dibujados, el espacio construido o las palabras escritas servirán para que otros los interpreten, conozcan o no su idioma, pero no serán más que un reflejo del pensamiento.

Palabras clave: sedimento, territorio, frontera, habitar, huella

Abstract

The project demands a search that continually tries to find arguments to approach reality, relating ideas in different worlds of creation, the first setting of a theoretical reflection with the function of being descriptor of the project. The territory is a source of data with which to operate; to know these realities is proposed a walk through the limits, places where the forces in transformation operate. Also conditions and relations of the place with the inhabit are revised: place and occupation, the man's room and the ruin. Finally, we observe aspects in which time plays a fundamental role: traces produced, traces found from which to reconstruct that other reality of the past and, finally, the imprint of the architect.

To explain architecture we constantly rely on images; we could say that they are the images of the thought. The starting point is situated in the knowledge of space, filtered through the perception and the senses, as already observed from the phenomenological position; this is an approximation through current and permanent aspects of architecture. Drawn strokes, built space or written words will serve for others to interpret, whether or not they know their language, but will be nothing more than a reflection of thought.

Key words: *Sediment, territory, border, inhabit, trace*

La arquitectura emplea argumentos que tratan de ser puente de todos los temas que se concitan en el proyecto, desde donde surge la necesidad de encontrar un hilo que se convierta en el conector que da unidad a todas sus capas. Los argumentos que se emplean en esta investigación son términos abiertos; han permitido que la aproximación al planteamiento del problema se presente como catalizadora en el modo de afrontar la intervención. En esta interpretación, los argumentos son intemporales y subyacentes, no están presentes en la formalización del objeto arquitectónico de modo directo; se adaptan por las múltiples interpretaciones que se dan en el tiempo, bajo la mirada particular del individuo dentro del ambiente, de la cultura o la civilización de los que forma parte; por último, han de ser capaces de articular las relaciones entre realidad, intenciones, programa y medios.

Los distintos conceptos empleados se han contextualizado y abordado desde la posición del investigador, con un punto de vista filtrado por la educación del arquitecto y en el ámbito de la propia disciplina. Sobre esta idea se superponen dos valores contiguos, expresión de aspectos que se refieren al transcurso de tiempos personales que ordenan el universo de relaciones: la memoria y la experiencia. *Memoria* por ser la capacidad intelectual de creación a partir del análisis y estudio de proyectos anteriores que se han acercado a una cuestión semejante o de cualquier otro material que ordena el panorama de las intenciones que se quieren transmitir con el proyecto. *Experiencia* en tanto que verificación de resultados e investigación en modelos reales.

El proyecto de arquitectura se apoya en el conocimiento de una materia en permanente cambio, modificándose su contenido por entradas desde diversos campos y su múltiple interacción. El trabajo del proyecto como investigación se desarrolla a partir de ideas de fondo que se han asentado firmemente, sobre el que tienen una repercusión inmediata en el propio enfoque del problema, donde se recogen los distintos puntos de vista y paradigmas de aplicación. Se ha vuelto la mirada al porqué de los conceptos para encontrar un modo más sencillo de resolver un planteamiento desde su esencia. De manera concreta, cada uno de los ejercicios propuestos en el ámbito docente ha permitido profundizar en una red de relaciones capaz de conectar distintas realidades, poniendo en valor el carácter intelectual del proyecto. Y de esta raíz docente parten los temas tratados que forman la matriz que proponemos, trazando una malla de relaciones de conceptos desde el punto de vista de la arquitectura.

Construir una red de conceptos: la materia intelectual del proyecto

El interés que presentan los argumentos se sitúa en la posibilidad de crear nuevas relaciones conceptuales desde la observación individual y la interrogación, como capacidades necesarias para adentrarse en el proyecto arquitectónico como materia intelectual.

Se consideran los aspectos inconmensurables del trabajo del arquitecto de los que hablaba Louis Kahn, complementarios a los que se miden y tienen forma; empleando sus palabras a partir de la afirmación inicial: "*Hablando de espacios, ya he dicho que*

la arquitectura es la creación meditada de espacios. [...] Con frecuencia he pensado si es una definición completa, y realmente no lo es. Sea como fuere, pensemos en este momento en los espacios: ¿Qué son los espacios arquitectónicos? (Kahn, 2003:98). Al formular esa pregunta sobre el espacio se abre la investigación sobre los invariantes con los que continuamente trabajamos, materiales o inmateriales, superpuestos a las ideas generadoras del proyecto.

El trabajo de la arquitectura no es un camino en solitario aunque así se quiera aparentar: se construye sobre un sistema de nexos. El proceso de reflexión se ordena a partir de distintas relaciones personales: está acompañado de muchos factores externos, encuentros que acercan puntos de vista ajenos y otras aportaciones poco valoradas. En el proyecto, por extensión en la obra, confluyen el conocimiento personal, las lecturas y el estudio, una conversación, las colaboraciones que se producen desde otros campos implicados en la construcción, las limitaciones de toda índole o el dictado de la propia ejecución de la obra. Peter Smithson condensó esta idea en el croquis llamado “*play *BRUBECK**”,¹ realizado en una reunión del *Team X*, trazando un campo de relaciones personales superpuesto a las relaciones intelectuales que estaban desarrollando como grupo articulado de arquitectos. Actualmente, términos como redes, conexiones o flujos han catalizado el sentido de ese croquis. Sobre el magma de información que se tiene a disposición se ha de pasar a un estado de conocimiento, donde se unen y relacionan conceptos de distintos ámbitos. En ese estado la capacidad de análisis y síntesis está guiada por la memoria, la experiencia y la intuición y serán la base del sistema de conexión entre conceptos, hechos y acciones. La experiencia es fuente de conocimiento; siempre hay que estar atento y lanzar una nueva mirada sobre nuestro entorno. ¿Es posible *proyectar sensaciones*² tal y como planteaba Peter Zumthor?

No es habitual hacernos grandes preguntas sobre la experiencia cotidiana porque en ella no se halla nada excepcional, todo estuvo siempre ahí; esos hechos han pasado a conformar costumbres arraigadas, vivencias continuadas que forman un cúmulo de sensaciones generalmente asumidas de manera inconsciente. Esto forma un sentido existencial en el que la presencia de la arquitectura es innata al ambiente del que cada uno forma parte, donde se conectan las relaciones físicas del lugar y las relaciones humanas; estas acciones cotidianas se pueden contrastar con las de cualquier otra cultura o ámbito geográfico de características diferenciadas, para observar lo diferentes y extrañas que resultan.

¿Qué ocurre a mi alrededor? Con esta pregunta se propone volver a mirar lo corriente como si no lo hubiéramos visto con anterioridad. Esta postura la adoptó Georges Perec en *Lo extraordinario*, tratando de descubrir y poner en valor los pequeños hechos que a todos pasan desapercibidos: “*Cómo hablar de esas «cosas comunes», más bien cómo acorralarlas, cómo hacerlas salir, arrancarlas del caparazón al que*

[1] En este croquis, sobre una nube de puntos Peter Smithson traza líneas entre ellos, cruzando relaciones (Smithson, 2001:326).

[2] “Como arquitecto me pregunto: La magia de lo real de, por ejemplo, el café de estudiantes de Hans Baumgartner, construida allá por la década de 1930. Esos hombres están sentados ahí y disfrutan. Me pregunto: como arquitecto, ¿puedo proyectar algo con esa atmósfera, con esa densidad, con ese tono? Y si es así, ¿cómo?” (Zumthor, 2006:19)

permanecen pegadas, cómo darles un sentido, un idioma: que hablen por fin de lo que existe, de lo que somos” (Perec, 2006:23). Al mirar un paisaje nuevo, desde una visión general hasta un detalle particular, todo es objeto de análisis y atención. Cuando se trata de un paisaje conocido, hay una novedad similar a cuando miramos a través del objetivo de una cámara fotográfica. Si en un primer momento se trata de conservar la memoria de un paisaje o un detalle, la mirada a través del objetivo reduce el campo de visión a un rectángulo y desvanece toda relación con el mundo. Al fotografiar lo concreto, quedan fragmentos y detalles fuera del contexto de cada objeto como parte reconocible. Entonces saltan al primer plano valores específicos de algunas pequeñas cosas. A través del objetivo de la cámara fotográfica la mirada nace nueva, aprendiendo de objetos viejos, superando la simple contemplación y empezando a preguntar por su naturaleza. ¿Qué es? ¿Cómo funciona? ¿Cómo puede transformarse? ¿Se le puede dar un nuevo significado? De la mirada contemplativa sobre la superficie de los objetos la mirada se vuelve interrogativa al aproximarse al detalle.

Al revisar experiencias volvemos la mirada al trabajo realizado para analizar cómo ha pasado por ellas el tiempo, qué poso han dejado y verificar su validez. El tiempo desnuda las ideas y queda la esencia; las sillas vacías esperan ser ocupadas (imagen 1). En *La poética del espacio*, Bachelard (1986) recogió la íntima relación de la memoria de la casa como memoria de las vivencias íntimas del hombre; el niño sabe que abandonará esa casa algún día y también que regresará a ella. Los trazos de la casa familiar se dibujaron en los gestos del hombre, la casa es la mejor medida por nuestro cuerpo (Bachelard, 1986:45). La evocación de la casa familiar está en la imagen de la puerta del patio, en luces tamizadas, en el olor de azahar, en algún utensilio o en un ruido, recuerdos que se activan cuando percibimos esos olores, utensilios o ruidos lejos del hogar.

Ya se ha indicado cómo la memoria y la experiencia han contextualizado los conceptos que se emplean en la investigación. También se puede establecer que los proyectos se hacen con la memoria extendiéndose esa relación en las ideas



Fig. 1: Zacarías DE JORGE. Sillas, 1994

expresadas sobre la casa; de este modo, trazamos los sucesos futuros desde el pasado. El trasfondo de la realidad personal fijado en la memoria remite a relaciones entre ámbitos diversos. ¿Cómo aproximarnos a la realidad a través de la observación? La actitud que se propone trata de modificar la mirada direccionada, que ve los usos enmarcados con los prejuicios del gusto o del pensamiento; esa actitud impide ver los hechos sencillos de la realidad misma. Por otro lado, los proyectos se hacen con la experiencia. Para explicar la arquitectura, y al mismo tiempo entenderla, se ha de indagar no sólo en el uso y la ocupación, también en los modos de utilización: numerosos usos están reglados por el protocolo, por las relaciones internas del programa y por el lugar entendido más allá de los límites del solar, relaciones capaces de dar orden al soporte arquitectónico

Uno de los puntos de partida está en la formulación que Norberg-Schulz hacía del planteamiento de Louis Kahn: “¿qué quiere ser el edificio?” (Norberg-Schulz, 1990:9). Frente a la urgencia de una respuesta inmediata, este modo de acercarse a la cuestión del proyecto trata de profundizar en el conocimiento del por qué de las cosas. Esta formulación recoge diversas maneras indirectas que empleaba Kahn para cargar las intenciones del proyecto y extraer la naturaleza y la esencia del objeto proyectado, en el ámbito que correspondiera. Considerado este interrogante de modo amplio, podemos formularlo respecto de las generalidades y respecto del detalle, trasladando la pregunta a lo largo del proyecto, poniendo en valor las relaciones que establece el proyecto en cualquiera de sus niveles.

Territorio, lugar: descriptores de Proyectos 3 (plan 98’)

Superponiéndose a la experiencia personal, la base a partir de la cual hemos trabajado han sido los distintos territorios a los que nos hemos acercado a lo largo de los cursos de Proyectos.³ El desarrollo continuado de la docencia en la asignatura de Proyectos 3, correspondiente al *plan 98’*, permitió prolongar la reflexión sobre los mismos temas, con pequeñas variaciones en la forma de realizar la aproximación al problema, reelaborando las ideas de trabajo en los distintos cursos que afrontamos. Se asumían el **territorio** y el **lugar** en su condición de descriptores de la asignatura⁴, campos de referencia en el marco general del área docente según se definía en el propio plan de estudios: *Teoría y práctica de la Arquitectura, integrando las disciplinas que concurren en el proyecto*.

Impartir esta asignatura supuso una transformación radical en el modo de mirar al territorio, una mirada que había sido ajena al intento de comprenderlo globalmente, al estar centrada habitualmente en el objeto de proyecto: dejamos de mirar el suelo inmediato para ver el horizonte. Tratar sobre el territorio desde el punto de vista que traza el proyecto de arquitectura supuso un cambio a escalas de trabajo que

[3] Esta docencia se ha desarrollado a lo largo de los cursos desde 2002-03 hasta 2011-12. A lo largo de estos años hemos compartido docencia el grupo de compañeros inicialmente formado por Juan Giles, Zacarías de Jorge y Francisco Montero y posteriormente con Luisa Alarcón, Joaquín Ortiz de Villajos y Ángel Martínez.

[4] En el plan de estudios que sustituyó al plan '98 ha eliminado el valor abierto que presentaba el descriptor para centrarse en el modelo, enmarcando un criterio cerrado y directo de trabajo sobre tipología o sobre uso.



Fig. 2: Vista aérea, Acantilados de Inishmore, Islas Aran



Fig. 3: Vista aérea, Venecia

son habituales en urbanismo, ámbito de conocimiento al que parecía haberse dejado este tipo de intervención; fue un modo de retomar el campo abandonado y comprender las aportaciones que el territorio ofrece al proyecto, alejado de los convencionalismos urbanísticos de zonificaciones, tipologías o normativas. Desde esa posición, se entiende cómo el proyecto en el territorio provoca la transformación de éste y cómo el territorio es capaz de aportar matices al proyecto. Era un salto de la concreción de proyectar en un solar discreto a una posición más general del proyecto que antecede a esa situación, trabajando con la materia prima en bruto, el territorio en transformación. A lo largo de esos cursos, las fotografías aéreas de las Islas Aran y de Venecia fueron imágenes clave⁵ en el proyecto docente que presentaban ese territorio en transformación (Montero, Giles y de Jorge, 2002). El territorio de las Islas Aran (imagen 2) es de naturaleza hostil, un plano de tierra recortado por un fuerte acantilado rocoso enfrentado a las fuerzas del Atlántico; sobre esa superficie se dibujan líneas de muros de piedra bajos delimitadores de las propiedades, una malla deformada y discontinua que da la primera medida del territorio. La imagen de Venecia (imagen 3) presenta el contrapunto artificial del otro macizo natural: sobre las aguas tranquilas de la laguna, las pequeñas superficies de tierra se han ocupado por la edificación hasta el borde del agua, donde los vacíos están claramente dibujados y fijados por los canales. En estas imágenes se ordenan el fondo y la figura en su propia naturaleza: vacío y lleno están invertidos.

¿Qué interés mostraban los distintos lugares de trabajo elegidos? Al trabajar con un territorio en transformación, potencialmente ocupable, los planteamientos se liberan de las tensiones de las preexistencias consolidadas, siendo necesario pensar y crear un nuevo plano de preexistencias. En este campo se trabaja con ideas más amplias, capaces de encajar principios generales conectados a ámbitos concretos. Lugar, proceso y ocupación forman parte indisoluble de ese territorio. Entonces, la primera pregunta sobre el territorio que surge desde el proyecto es *¿Cómo ocupar un lugar?* A través de su estudio se descubren dualidades y líneas de tensión a partir

[5] La imagen clave trata de extender la idea de la palabra clave de un texto al proyecto de arquitectura.

de las que redibujar el territorio de manera intencionada, potencialidades que se convierte en materia intelectual cuando el dibujo empieza a ser proyecto. Sobre ese tablero, serán unas pocas reglas con las que se procederá a la ocupación del territorio: el proyecto de arquitectura tiene una capacidad de mostrar y poner en valor principios del lugar y, a través del programa concreto, se establece una forma de ocupación. Estos dos extremos enriquecen el proyecto cuando confluyen en un solo camino y se insertan en continuidad con el territorio.



Fig. 4: Zacarías DE JORGE. Sillas, 1994

Para ilustrar el territorio en transformación son de gran riqueza las imágenes que se producen en el río, ámbito donde se propusieron intervenciones en varias ocasiones, un territorio ambiguo en cuanto que tiene zonas inundables, con una horizontalidad extrema. La primera de las dualidades se produce en el efecto del reflejo, por un lado, de los sucesos territoriales en ambas orillas y, por otro lado, del efecto duplicador de la imagen del territorio. Esta imagen corresponde al tramo navegable del Guadalquivir, donde se necesitan elementos de protección y consolidación de las riberas, que no hacen sino remarcar la incierta línea que divide la tierra del agua (Montero et al., 2005).

Proyecto y territorio

Desde la posición expuesta de la experiencia docente, a continuación se ordenan algunas fuentes que son el trasfondo de la investigación. Se han agrupado bajo la conexión entre el proyecto y el territorio, considerando una relación particular entre ambos conceptos y las realidades que son las ideas con las que el proyecto es capaz de construir y fijar relaciones entre lugar y arquitectura.

El primero de estos acercamientos se propone a través de la topografía, analizando el territorio como proyecto. Se percibe que el territorio es inestable y que presenta una cualidad dinámica y en constante transformación sometido a procesos naturales y artificiales. Este efecto es muy acusado en los desiertos de tierra o de hielo; estos

territorios son de aspecto homogéneo y en permanente cambio, sometidos a las fuerzas de los meteoros: el viento y el agua tallan todos los paisajes. También se ha observado la capacidad de la agricultura para mostrar el territorio cambiante, con vacíos y llenos, de color pardo o verde brillante u ocres variados, labrado o cosechado, ordenando el ciclo de las estaciones.

Esta naturaleza se interpreta en el jardín, como ocurre en el templo de Rioan-yí, donde se muestra el universo inconmensurable a una escala que lo hace comprensible: sobre la base de grava es posible dibujar líneas de fuerzas y relación entre los distintos objetos propios de la naturaleza soportados por el suelo, tanto inertes como vegetales. Un jardín para meditar, ofreciéndose a la mirada un fragmento. Sobre los límites precisos de cierre del jardín, la naturaleza abierta queda integrada en la naturaleza transformada. En otro orden, en el territorio boscoso del cementerio Sur de Estocolmo, Asplund presenta una naturaleza proyectada donde predomina el horizonte ascendente del territorio abierto a la vista, focalizando el fondo de perspectiva con los objetos del rito, sobresaliendo la cruz de piedra oscura sobre la línea que divide la tierra del cielo. La acción del proyecto expresa de múltiples maneras las capas del tiempo introducido por los elementos del proyecto: un recorrido a pie por una vereda a lo largo del muro conecta al participante con un tiempo de la memoria; situado al final de la vereda, en el recodo de llegada a la capilla, acerca el tiempo medido por el reloj; el tiempo del pensamiento se guarda en el nombre del lugar elevado: *la Colina de la Meditación*; los fuertes cambios de presencia de la naturaleza marcan el tiempo de las estaciones, capaz de desdibujar el territorio y hacer flotar la línea del horizonte.

Se propone el segundo acercamiento a través de la hendidura y el horizonte, desde donde se lanza una mirada profunda al paisaje y se hace inevitable que la arquitectura sea figura continua con el medio en el que se inserta. En la primera situación, se encuentran espacios residuales lineales entre dos niveles; la posibilidad de su colonización da lugar a un terreno protegido, que permite un punto de vista dinámico a lo largo de un recorrido. En la hendidura, el lugar quiere ser proyecto. Esto ocurre en la ladera en que se sitúa el Parque Güell, donde Gaudí empleó profusamente el recurso del paseo protegido y la terraza, un sistema constructivo que amplía las características del muro de contención necesario en la intervención en la ladera. Su imagen evoca el grutesco en cuanto a representación de un espacio de caverna, pero su geometría responde no a cualquier forma, sino a la forma resistente, como se describe en el diagrama de cargas que le sirve para construir la sección. Culminan estos recorridos con la conocida *sala hipóstila*, un bosque de enormes pilares y sombra profunda, sobre la que se sitúa la terraza del conmemorado collage cerámico del banco ondulado, primer plano de una vista característica de Barcelona. También se describe otra arquitectura con vistas en las que se contempla cómo ese lugar está en continuidad con el medio, donde predomina la línea del horizonte, presentándose como una isla en el océano. Se trata de situaciones en las que se potencia el éxtasis de ver, que por innecesario para la vida se puede entender inútil, arte para el espíritu. En este caso, el horizonte quiere ser proyecto. Esta idea se ilustra con el proyecto de la terraza del *apartamento Beistegui* en París, donde Le Corbusier convirtió la terraza en un salón abierto al cielo, trascendiendo la idea de suelo recuperado con la terraza-jardín (Le Corbusier, 2006v2:53-57). Le

Corbusier creó distintos planos horizontales de suelo y verticales de cerramiento, muros blancos o setos, delimitando su perímetro: la terraza establece sus propios límites y la línea de horizonte se sitúa en la cabeza del cerramiento que la circunda. Le Corbusier consiguió crear una isla en el océano que es la ciudad, remarcando la inmensidad de un vacío asimilado. Casi daría lo mismo que fuera París, Londres o Venecia. Lo que diferencia el lugar es el cielo de cada ciudad y el perfil urbano de ese horizonte: el inconfundible arco del triunfo de los Campos Elíseos nos sitúa en París. Esta ciudad se ha convertido en el perfil de chimeneas sobresaliendo del casco del transatlántico.

Para cerrar la conexión entre el proyecto y el territorio, se hace referencia al conocido croquis de Jørn Utzon con el que abrió la página del texto *Plataformas y mesetas* publicado en la revista *Zodiac* (Utzon, 1962:114). En este texto condensa las ideas del suelo y el cielo en la apertura que suponía la sobreelevación de los templos mayas sobre la masa vegetal de la selva: surgía una línea de fuga inexistente en el suelo de ese espacio impenetrable y sin profundidad visual. Desaparece el suelo como el sólido lugar que pisamos y en el que se apoyan los edificios; aparece la medida visual donde sólo es posible medir en los claros abiertos en la selva y donde ni existe la línea de horizonte ni otra bóveda que árboles repletos de sonidos. Este territorio se ha hecho proyecto de suelo y proyecto de cielo.

La referencia al proyecto de suelo se encuentra en la primera propuesta de Utzon para el proyecto del Museo de Arte en Silkeborg, destinado a albergar la obra del artista Asger Jorn. En este proyecto, Utzon se aproxima al límite de la construcción de una nube, con unos dibujos ingravidos y sin referencias al entorno, resueltos en sí mismos. Se produce una indiferenciada transición entre los distintos planos mediante el recurso de envolventes encuentros redondeados, volúmenes intermedios de sección circular y rampas curvadas flotando en el espacio excavado. La situación del museo en un jardín antiguo da pie a hacer protagonista la intimidad del suelo protector y así alterar escasamente el emplazamiento. Los cuerpos que emergen son para capturar la luz. En el croquis de sal sobre papel azul que realizara Utzon (Weston, 2008:212), el proyecto se presenta como una nube bien perfilada en el cielo, aun cuando el espacio se ahueque en la profundidad de la tierra.

“Todo el paisaje entra en la habitación” (Le Corbusier, 1999:79) es la frase conclusiva de Le Corbusier para la descripción croquizada de cómo el mecanismo arquitectónico sólo es una protección para el hombre que descubre el paisaje. Desde sus primeras propuestas, intentó resolver el conflicto de la urbanización con la naturaleza, insistiendo continuamente en una ciudad que debía recuperar superficies de parques como estructura de ésta. Ahora bien, en Río de Janeiro empleó un punto de observación aéreo, mostrando que la naturaleza es una preexistencia que no es necesario recuperar: el paisaje de marcados promontorios abre y cierra las perspectivas del entorno, mostrando todas sus cualidades. Entonces sólo es necesario que la arquitectura recupere el horizonte. Ahí es donde sitúa al hombre, en el lugar que ocupa la naturaleza.

Sedimentos, territorios y arquitecturas deshabitadas⁶: lugar, tiempo y memoria

Al inicio del trabajo de investigación se agruparon las ideas dispersas bajo los tres conceptos del título; no resultaron estancos y hubo incertidumbres sobre la situación de algunos temas. Se han mantenido los conceptos empleados en cuanto que permitían dobles lecturas; los temas resultaron acotados cuando se hicieron concretos y se desarrollaron.

Territorios

En el texto *El territorio de la arquitectura*, Gregotti (1972) presentaba un territorio tanto físico como disciplinar, sobre los que se trabaja en la investigación; en ellos subyacen intenciones generales de conexión entre ideas y acciones de esos dos mundos. ¿Dónde se desarrolla nuestro trabajo? El territorio es una caracterización amplia del lugar de la arquitectura.

En el barrio de La Malagueira, Alvaro Siza (Molteni, 1997) había condensado las ideas de *lugar, proceso y ocupación* antes recogidas como parte sustantiva de ese territorio; el proyecto era capaz de entender un lugar frente a la acción urbanizadora de borrón y cuenta nueva, incapaz de entender que el territorio es ya una preexistencia más allá de algunas cuestiones legales. Desde la posición aérea que descubrió para el proyecto Le Corbusier, la propuesta de Siza para este barrio observa las trazas y los detalles que ofrece el territorio usando la sábana extendida, que oculta y muestra a la vez, y los integra en el proyecto mediante la compactación de algunas zonas, dejando grandes vacíos que rememoran el campo reciente que fue la quinta (Montero, 2002). Este tipo de inserción arquitectónica se mostraba útil para interpretar el territorio como un campo de acción en el que es posible trazar jugadas a partir del establecimiento de unas reglas de ocupación del lugar. Conocer el territorio de manera profunda es el primer paso para promover este tipo de intervención. Es corriente ver en los croquis de Siza cómo se extiende el territorio de trabajo hasta la línea del horizonte, donde Évora es parte del paisaje del proyecto. A partir del territorio redibujado de memoria se comprenden trazas y densidades. Siza criba croquis a croquis la relación entre el territorio, la ciudad y la vivienda, mostrando la unidad conceptual del proyecto de arquitectura.

En el proyecto, la descripción del territorio necesita la herramienta de la cartografía. Pero hoy en día ya no se trata de una herramienta mecánica sino de una herramienta intelectual en cuanto a la definición de las capas que se dibujan y cómo se dibujan. Se ha evitado caer en la cartografía descriptiva del territorio para recoger otros casos, como la cartografía oral que seguimos practicando o la cartografía de la proyección urbana con el ejemplo del trazado reticular de Manhattan hasta sus límites con el agua. El interés actual está en el trazado de una cartografía analítica, que ha dado un salto sobre los límites de la propia cartografía como se puso de manifiesto en las propuestas que desde las más diversas disciplinas se presentaron en el *Map*

[6] Sedimentos, territorios y arquitecturas deshabitadas: Tesis Doctoral de Zacarías de Jorge Crespo, con la dirección de Francisco Montero Fernández. Disponible en: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/55428>.

*Marathon*⁷ celebrado en la *Serpentine Gallery* en 2010.

En el proyecto de O.M.A. (*Office for Metropolitan Architecture*) que realizaron para Yokohama introdujeron el diagrama para el estudio de la carga de utilización prevista, con dos niveles de relación: por usos independientes y por concentración horaria, poniendo de manifiesto relaciones y superposiciones programáticas que se trasladan a la propuesta urbana (O.M.A., Koolhaas, Mau, 1998:1210-1237). Actualmente, gracias a la potencia de las herramientas informáticas y al trabajo por capas es posible realizar el tratamiento de los datos de manera flexible y estableciendo relaciones diagramáticas más amplias. En este sentido, MVDRV ha incorporado el *datascape*⁸ como herramienta proyectual, pasando del diagrama plano al diagrama espacial. Pero el proyecto siempre asume otras relaciones más allá de lo funcional y el traslado del diagrama a la arquitectura no puede ser literal, sino como campo de relaciones. Esta arquitectura diagramática mide estratos de datos que sólo son información y es preciso procesarlos, igual que el proyecto ordena los croquis y esquemas con independencia de la escala y dimensión del trabajo.

La frontera es el lugar donde conviven los opuestos, enfrentándose constantemente, lugar inestable y en permanente transformación, de máxima potencialidad. Históricamente, en la definición de la ciudad la primera acción fue delimitar el perímetro, protección del entorno; es la acción que también se lleva a cabo en el asentamiento provisional del campamento. El recinto se define construyendo un límite preciso, en el que la porosidad es la capacidad de ser atravesado en cualquier dirección; el límite se configura como separación y, al mismo tiempo, se precisa la conexión y relación de las partes separadas. ¿Y Venecia? Es una ciudad de opuestos, invirtiendo todas las relaciones habituales. Aislada en la laguna, Venecia carece de recinto delimitado. En cada recodo de la ciudad conviven dualidades: sobre la estructura de los canales se superpone un suelo firme. Este encuentro de territorios está adaptado en la ciudad, permitiendo la fluctuación del agua en el interior de los edificios, pequeños embarcaderos para el trasiego de mercancías: las plantas bajas son inundables y la escalera permite deslizar el encuentro de la tierra firme con el nivel oscilante del mar. En este encuentro de límites, Carlo Scarpa puso en valor ambos mundos en la fundación Querini-Stampalia, dibujando un positivo y un negativo para el agua y para el suelo. Por un lado, en el jardín se dispone un artificio por el que va a discurrir el agua; dibuja un laberinto que no es otro que el laberinto de la ciudad. Por otro lado, al ordenar y dibujar el suelo de uso de la planta baja, dibuja el perímetro de contención del agua, siguiendo la idea de la escalinata de la ciudad, que sirve como medida de la marea.

[7] En este encuentro, desde diversas disciplinas se extendió el concepto de mapa ligado a la representación de hechos desde su particular óptica, encontrando propuestas que van desde la literalidad del mapa ligado al territorio hasta la introducción conceptos abstractos que proporciona la ciencia. Tuvo lugar en la Royal Geographical Society, en Kensington, con la intervención en directo y continua de artistas, poetas, escritores, filósofos, músicos, arquitectos, diseñadores y científicos (EDGE, 2010).

[8] Podría traducirse como paisaje de datos o paisaje estadístico; el término paisaje alude a los datos dentro de una idea de territorio.

Un lugar hecho al hombre y habitado

La investigación sobre la ocupación del lugar se desarrolla bajo la denominación de *territorio marcado*. La primera aproximación fue la **ocupación provisional** de la playa con unos elementos básicos. Se concretó en un territorio homogéneo en la costa de Huelva, entre Torre la Higuera y Mazagón, muy parecido a la imagen de la playa sobre la que Superstudio dibujó una malla ortogonal en el plano de la arena (Pettena, 2012: 33), reforzando la idea de ocupación el hecho previo de un orden de carácter universal. En el caso que se propone de estudio, la huella de una toalla sirve para marcar el territorio, ocupándolo. El territorio queda tensionado por la posición que adoptamos.

La segunda experiencia trató sobre la **permanencia**, a través de piezas prehistóricas levantadas por el hombre, buscando las huellas de los dólmenes del área del río Tajo en la frontera entre España y Portugal. Es también un territorio homogéneo en su origen, caracterizado actualmente por los usos de cada lado de la frontera. En este caso, las estructuras dispersas de enterramiento dan significado al territorio ocupado, que asume la memoria de su ocupación. Cobran interés el camino y la senda, mínima disposición de conexión y registro del territorio, en relación directa con la intervención en el paisaje.

En 1956, en la exposición *This Is Tomorrow* (Whitechapel Gallery, 2014), distintos equipos de artistas dieron una respuesta organizada sobre un recorrido previamente establecido en la Whitechapel Art Gallery. Para la exposición, Alison y Peter Smithson formaron equipo con Eduardo Paolozzi y Nigel Henderson; extendían la colaboración que los cuatro habían desarrollado tres años antes en la exposición *Parallel of Life and Art*. Los Smithson se ocuparon del fundamento arquitectónico: tomaron los elementos básicos de la ocupación del lugar, resumido en el título que dieron a la intervención: *Patio & Pavilion* –patio y pabellón–, es decir, un recinto y un espacio construido para el hombre. Éste es el lugar ocupado. Por la disposición de la exposición, el recorrido atravesaba el patio, al que se accedía a través de una puerta. En el interior, los paneles del perímetro estaban forrados con láminas de aluminio que ofrecían reflejos algo difuminados, lo que incrementaba el tamaño del cubículo y permitía la visión de los ángulos muertos. La presencia del hombre, es decir, el lugar ocupado, se rastrea no sólo en los objetos seleccionados, hitos de la historia de la humanidad: gracias al reflejo, sobre esos efectos visuales resaltaba la incorporación de los visitantes como habitantes del pabellón.

El proyecto parte de una posición de experimentación: en el fondo, cada proyecto es un prototipo que no se repetirá en los mismos términos, aunque podamos seleccionar algunos elementos que se trasladarán a otras situaciones, revisándolos por su eficacia. No se trata de hacer lo que es seguro, sino lo que es incierto.

La posición de experimentación de Le Corbusier frente a la arquitectura, rompió con la tradición establecida. Buscando una forma de estar en relación con el mundo, propuso un habitar que nacía desde la opción de la arquitectura, expresada y repetida con unos pocos recursos. Se enfrentó al problema en primera persona sin renuncias a la posición que defendía. En 1923 hizo *une petite maison* (Le Corbusier, 2008) para sus padres en la orilla del lago Lemán experimentando con todos los

elementos que le llevarían a la formulación de *los cinco puntos de una arquitectura nueva* (Le Corbusier, 2006v1:128). En 1933 realizó el edificio de apartamentos de Porte Molitor en París, en el que estableció su residencia ocupando la última planta y un resto bajo la cubierta de la planta superior (Le Corbusier, 2006v2:144-153). Sobre un espacio continuo contaba tanto con el apartamento como con una gran sala destinada a taller para su trabajo artístico. En el apartamento sólo se cierran los espacios de servicio; en la parte central de éste, sobre la fachada, se sitúa el comedor, dominado por una mesa de mármol en posición fija, capaz de dar orden a los diversos puntos de vista. El resto de la planta se dividía por dos grandes puertas-paredes pivotantes, por lo que el apartamento se podía presentar como un gran espacio público. Alison Smithson puso su atención en la mesa del comedor, una presencia estable en el apartamento, al igual que las sillas por las que el tiempo ha pasado de diversa manera. La mesa en la que nos sentamos a comer probablemente recoge como ningún otro mueble las relaciones humanas del *lugar habitado*.

Por último, en el inicio de la investigación se observaban algunas consideraciones vacuas sobre los nuevos modos de habitar sin más contenido. ¿Se refieren a cambios sociales? ¿A los modos de relación? ¿A qué personas concretas? Se ha tratado de realizar un análisis del habitar en relación al lugar y estudiar cómo la arquitectura destinada a ser habitada deja de tener función; también puede tratarse de la arquitectura que sólo quedó en papel y en ideas.

¿Por qué la mirada del arquitecto frecuenta el espacio vacío y desocupado? En el trabajo de María del Mar Hernández (imágenes 5 y 6) se descubre cómo los espacios una vez abandonados no quedan del todo desnudos, los ocupantes dejan huellas de la vida que tuvieron: algunos objetos, el papel pintado, las manchas en la pared le sirven a Hernández para trazar una vida ficticia, imaginada, que a través de muebles y otros enseres de la vida desarrollada en la vivienda muestra un proyecto de habitar. Encontramos características de lo deshabitado en las propuestas e intervenciones



Fig. 5: María del Mar HERNÁNDEZ RIQUELME. Casa Betrí, 2015



Fig. 6: María del Mar HERNÁNDEZ RIQUELME. Casa Betrí, estratos de lo doméstico, 2015

de Matta-Clark, que en el instante antes de la ruina es capaz de configurar un nuevo espacio sobre el espacio preexistente, ideas que pueden trasladarse al proyecto de demolición. Esas características deshabitadas también se dan en el laberinto o en el patio de la casa, sobre el que nadie pregunta para qué sirve. Volveríamos a la imagen de la terraza del apartamento Beistegui o a la búsqueda del vacío entendido como espacio abstracto y necesario.

Sedimentos

Se han reunido ideas sobre las *huellas* y el *tiempo*, dos términos que también inscriben la memoria. El desarrollo temático ha contemplado tres cuestiones diferentes: la primera, las huellas en el sentido de su primera acepción de señal sobre la tierra por donde se pasa; son los pasos del hombre que abren camino. La segunda, está referida al sedimento que el tiempo deposita sobre la ruina, que se deshace en parte con la excavación arqueológica. Para terminar, el sedimento en sentido figurado, memoria acumulada por el conocimiento y puesta en valor por la repetición. En estas dos últimas aproximaciones la presencia del arquitecto es la pieza fundamental de su desarrollo.

La huella, en tanto señal sobre la tierra, se ha materializado a través de varios paseos que han girado en torno a la ciudad. Caminar es una manera directa de medir el territorio con el cuerpo, de ver la ciudad en toda su extensión y de fijarnos en todos los detalles. Hay un sentido de observación de la ciudad como el que Italo Calvino (2002) desarrolló en *Marcovaldo*, o sea las estaciones de la ciudad, donde mira la ciudad a través del ojo avezado de Marcovaldo, capaz de ver todo aquello que comúnmente pasa desapercibido. En todos los paseos se ha considerado su capacidad activa y han girado en torno a la transformación de la naturaleza o de la arquitectura y la ciudad.



Fig. 7: Zacarías DE JORGE. Nueva York vs. Nueva Jersey: localización de Manhattan y del plano de Passaic interpretado por Robert Smithson, 2015

Tras los pasos de Robert Smithson (2006) en Passaic queda un mundo recreado a partir de la realidad que describió, con palabras y con imágenes. En esta aproximación, se presenta una realidad nueva, atendiendo a sus instrucciones: se revisita su paseo por la ciudad a través de sus fotografías y, actualizando la idea, se puede retomar el viaje como hecho virtual (imagen 7).

En el segundo paseo se han seguido los pasos de Richard Long; se ha calificado como *condicionado*. A partir de una instrucción, sus intervenciones en el territorio introducen elementos de orden según la capacidad física del propio cuerpo.

Con Perec se visitó *La rue Vilin* (Perec, 2008:27-42) de París, extendiendo la idea del paseo como memoria: el barrio de su infancia estaba destinado a la demolición higiénica, lo que ha permitido considerar una aproximación al trabajo que Le Corbusier había realizado treinta años antes con la propuesta de *la regeneración urbana del Barrio nº 6*, un barrio de la ciudad para el que proyectaba la demolición total y su reconstrucción según los parámetros definidos en la Carta de Atenas.

Por último, en Berlín se ha revisitado la ciudad de posguerra desde los pasos dados por Wenders (1987) en la película *El cielo sobre Berlín*, para encontrarnos con las propuestas de Alison y Peter Smithson en una ciudad donde predominaba el vacío sobre el dibujo de la huella urbana de sus calles y sobre la que más adelante se construiría la división física del muro, donde generaran sus propuestas a partir de la superposición de tramas o el descubrimiento de tramas subyacentes.

Al hablar de *sedimentos temporales* se describe el transcurso del tiempo como un componente natural en cualquiera de los ámbitos de estudio que se han desarrollado, fijándonos en el sentido de acumulación. La mirada que se traza sobre este sedimento temporal tiene dos vertientes. Sobre lo edificado, en cuanto ruina, relleno y olvido, tiempo que se deshace al rescatar esos restos mediante la excavación. Sobre la ciudad, en cuanto evolución y transformación urbana fijada a partir de los planos realizado con técnicas de medición y restitución fiables. Estas dos observaciones se hace patentes en la Roma de mitad del XVIII, coincidiendo dos hechos reseñables en ambos aspectos: en 1748 ve la luz la conocida *Nuova Pianta di Roma*, dirigida por Nolli, trabajo para el que contó con Piranesi entre otros, según datos descubiertos recientemente (Nevola, 2009:23). En este levantamiento ya hay edificios y espacios públicos que se consideran fijos, puntos de anclaje que permiten comparar la evolución y dinámica de la ciudad. En el plano se incluyeron los monumentos y las excavaciones realizadas hasta la fecha. La curiosidad que ha trascendido de este plano es la consideración del espacio público: incluye tanto los viarios y espacios abiertos como los edificios o partes de los edificios de acceso público. El resultado es una ciudad porosa, que se mide tanto en planta como en sección, lo que permite registrar secciones urbanas interiores como caminos alternativos a las calles. Esta ciudad es menos densa que su apariencia.

En ese tiempo, Piranesi se introdujo en el estudio de las ruinas. El trabajo de reconstrucción que se plantea sobre el *Campo Marzio* se considera un proyecto de arquitectura, según la aproximación teórica de Aldo Rossi, que describió con la lámina de la *Città Anàloga* para la Bienal de Venecia de 1976 (Furlong, 1989:119).

Más allá de la invención, Piranesi había empleado esta técnica en el grabado *Pianta del Antico Foro Romano* (Ficacci, 2011:202), de la colección *Le Antichità Romane*, I: a partir de los datos conocidos de las excavaciones, referencias sacadas a la luz y dibujadas con trazo oscuro, se traza la interpretación de lo que falta como propuesta de intervención arquitectónica. Podría intuirse cierta continuidad formal entre el perímetro de la Roma levantada en el plano de Nolli y el fragmento extraído del foro. Más adelante, en el trabajo *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, publicado en 1762, realiza el conocido grabado *Ichnographiam Campi Martii antiquae urbis* (Ficaci, 2011: 397). No hay coincidencia en la superficie de la ciudad representada entre ambos grabados, en los que se observa la yuxtaposición, la investigación tipológica y el dibujo del plano hasta completar la superficie del fragmento seleccionado de la ciudad. Y en los dos planos referidos hay puntos de anclaje con la ciudad real, lo que permite pensar en la verosimilitud del proyecto urbano planteado por Piranesi.

Por último, se han puesto en valor las huellas del territorio intelectual de Mies van der Rohe. A lo largo de sus proyectos retomó el punto de inicio para volver a integrar los distintos elementos que desarrolló; se puede afirmar que la memoria da orden al proyecto. El proceso de trabajo insiste en los mismos temas y las soluciones muestran el lento proceder del pensamiento. Se han descrito cinco elementos de continuidad en la obra proyectada y construida de Mies: **suelo universal**, plataforma sobre la que se sitúa el edificio; continuidad de **materia y estructura**; **escala** de relación en su obra a través del mobiliario propio; las relaciones precisas que establece con el **lugar** y, por último, el **pabellón** como unidad espacial. Mies emplea la misma estrategia que describió Martienssen (1977:16 y 84) sobre la permanencia de la crepidoma en cuanto determinación espacial de la arquitectura griega: considerando la definición de una estructura general y unas relaciones particularizadas por el lugar, se emplean los mismos elementos para la construcción, que se adaptan en cada situación a partir de la solución anterior. Hay algunas analogías con determinados elementos entre la arquitectura griega y el trabajo de Mies, como es la plataforma. Mediante la sutil adaptación al lugar provoca las variaciones sobre el proyecto. La culminación de toda la memoria de Mies se concentra en su último proyecto construido; la *Neue Nationalgalerie* forma parte discreta del contexto y de la escala urbana, donde tiene sentido su propio territorio.

Consideraciones finales

Este trabajo ha partido de una posición de experimentación. Hay fuentes dispersas que aportan la base para ordenar el mundo personal, que acompañan a la arquitectura propiamente dicha y a las distintas relaciones personales: viajes, lecturas, música o cine. En este sentido, el uso de material gráfico propio ofrece el camino por el que discurre la construcción visual del pensamiento que da soporte a las ideas desarrolladas; a lo largo de todo el proceso de redacción de la investigación este material se ha mostrado subyacente de muchas ideas maduras en el tiempo.

Las interpretaciones de las ideas provocadas tratan de buscar luego acomodo en los significados de las palabras, no antes. Se propone pasar de la imagen a la idea de la imagen. Pero hay cierta prevención, ya que los términos elegidos pueden hacer pensar en un sistema cerrado y concluyente, en vez de ser lo que se pretende, un

sistema abierto y sugerente que amplíe la intención arquitectónica. Como sistema cerrado estaríamos en el mundo de la forma preconcebida, anterior al proyecto, la tan denostada forma por la forma. **A la forma se llega igual que a las ideas.** Y esta frase concluyente no hace sino dejar abierto todo proceso de proyectación o de investigación.

El *territorio* se ha considerado un panorama, un soporte de múltiples actividades. Bajo esta mirada, el territorio se transforma en un campo de acción. Las ideas de ese territorio se extienden al *lugar*, donde se interpretan de manera particularizada. En el proyecto se captura el paisaje, tanto el natural como el urbano: territorio y proyecto buscarán continuidad y unidad. Este hecho se ha observado en los ejemplos propuestos: la interacción expresada en su implantación y desarrollo construyen el proyecto desde presupuestos actuales en el marco de la investigación y el conocimiento propios de la disciplina.

En cuanto al término *sedimento*, condensa las ideas sobre el *tiempo*: es un tiempo detenido capaz de convertirse en motor de un nuevo tiempo, estratos que conectan con la ruina y la excavación arqueológica en un primer momento, y que se amplían a los estratos intelectuales sobre los que se construye el proyecto de arquitectura personal. En este sentido, se ha centrado en el trabajo disciplinar del arquitecto. Esta interpretación abierta permite que el saber y la experiencia del arquitecto se pongan en valor, trasladando al proyecto los distintos estratos como una nueva capa de tiempo.

El tercer y último concepto, *arquitectura deshabitada*, no trata de ser un estudio de casos concretos o de tipos edificatorios sino referencia transversal en relación con el pensamiento, reforzando la idea de *memoria* en el ámbito de los sucesos sobre los que proyectar el futuro. Esta parte de la investigación se construye desde el lugar y el habitar a partir dos preguntas: ¿Dónde se dirige la arquitectura cuando se proyecta? ¿A qué estado final deviene? La habitación, la vivienda y el pabellón conforman distintas formas del habitar, estructuras a las que se superponen *tipos familiares* de relación, cada vez más variados y con fluctuaciones numéricas importantes, e invitan a disponer de la habitación sin denominación previa: disponibilidad, flexibilidad y mutabilidad en cuanto plano de actividades, es decir, usos y ocupación. Los pasos sobre el final de la arquitectura devienen desde la desocupación: con Matta-Clark se observa el proyecto de un nuevo espacio sobre la demolición y con Le Corbusier se redescubre el habitar que fue desde sus propias viviendas convertidas en memoria de sus ideas.

Como última anotación, se recuperan las palabras de Alejandro de la Sota: “*La arquitectura es una búsqueda constante. Uno tiene en el subconsciente referencias íntimas, recuerdos, sensaciones inseparables del pensamiento cuando aborda la idea del proyecto. La inspiración está en todo, en la vida, en la poesía, en las espigas del campo, en la forma en que se mueven las olas... Es importante mantener una actitud despierta, sensible, para poder descubrirlas*” (de la Sota, 2002:120). En esta búsqueda constante, las preguntas que se han formulado a lo largo de la investigación no han sido retóricas: desconocían la respuesta y el camino por el que discurriría la búsqueda. Así, los temas quedan abiertos a nuevas aportaciones de pensamiento, nuevo punto de partida para continuar con la investigación sobre el proyecto de arquitectura, encuentro de ideas y acciones, con todas las incertidumbres y desviaciones que se puedan producir, capaces de trazar una red de ideas conectadas.

Bibliografía

- BACHELARD, G. (1986) *La poética del espacio*. México D.F., Fondo de cultura Económica.
- CALVINO, I. (2002) *Marcavaldo o sea las estaciones en la ciudad*. Madrid, Ediciones Siruela, S.A.
- El cielo sobre Berlín (Wings of Desire)*. (1987) Dirigida por Win Wenders [DVD]. Barcelona, Filmax.
- DE LA SOTA, A. (2002) *Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.
- EDGE (2010) *Edge-Serpentine Gallery-MAPS FOR THE 21ST CENTURY*. [En línea] Disponible en: <http://edge.org/events/edge-serpentine-gallery-maps-for-the-21stcentury> [consultado 13.02.2015].
- FERLENGA, A. (1989) *Aldo Rossi, architettura 1959-1987*. Milano, Electa.
- FERNÁNDEZ MALLO, A. (2011) *El hacedor (de Borges), Remake*. Madrid, Alfaguara (Santillana Ediciones Generales, S.L.).
- FICACCI, L. (2011) *Piranesi, catalogo completo delle acqueforti* (2 vol.). Köln, Taschen GmbH.
- GREGOTTI, V. (1972) *El territorio de la arquitectura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.
- KAHN, L.I. (2003) «Las nuevas fronteras de la arquitectura: C.I.A.M. de Otterlo, 1959», pp. 91-110. En Latour, A. (Ed.). *Louis I. Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas*. El Escorial, El Croquis Editorial.
- LE CORBUSIER (1999) *La casa del hombre*. Barcelona, Ediciones Apóstrofe.
- (2006v-) *OEuvre complète*. Berlín, Birkhäuser Publishers [publicación completa, 8 volúmenes; con la fecha se indica el número del volumen].
- (2008) *Una pequeña casa*. Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- MARTIENSSEN, R.D. (1977) *La idea del espacio en la arquitectura griega*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- MOLTENI, E. (1997) *Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona, Edicions UPC.
- NEVOLA, F. (2009) *Giovanni Battista Piranesi, the Grotteschi*. Roma, Ugo Bozzi Editore, s.r.l.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1990) «El pensamiento de Louis I. Kahn». En Norberg-Schulz, C. *Louis I. Kahn idea e imagen*. Madrid, Xarait Ediciones.
- PEREC, G. (2008) *Lo infraordinario*. Madrid, Editorial Impedimenta.
- PETTENA, G. (2012) *Superstudio. 1966-1982 Storie, figure, architettura*. Firenze, Electa Editrice.
- SMITHSON, A. y SMITHSON, P. (2001b) *The Charged Void: Architecture*. New York, The Monacelli Press, Inc.
- SMITHSON, R. (2006) *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.
- UTZON, J. (1962) «Platforms and plateaus: ideas of a Danish Architect». En *Zodiac*, 10, pp. 114-117.
- WESTON, R. (2008) *Utzon. Inspiration·Vision·Architecture*. Hellerup, Edition Bløndal.
- Whitechapel Gallery (Ed.). (2014) *This is tomorrow*. Ed. facsímil. London, Whitechapel Gallery.
- ZUMTHOR, P. (2006) *Atmósferas*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L.