

ESCUELA DE ARQUITECTURA
Y ESTUDIOS URBANOS

—
CARRERA DE ARQUITECTURA
—

2013

TESIS I

PROFESOR TITULAR

ARQ. FRANCISCO LIERNUR

PROFESORES ADJUNTOS

ARQ. BRUNO EMMER, ARQ. RICARDO SARGIOTTI

ASISTENTES

ARQ. MARÍA LUZ RODRIGUEZ, ARQ. ZELMIRA FRERS

TESIS II

PROFESOR TITULAR

ARQ. ANDRES MARIASCH

PROFESOR ADJUNTO

ARQ. GABRIEL TYSZBEROWICZ

ASISTENTE

ARQ. AGUSTÍN NEGRI

ALUMNO

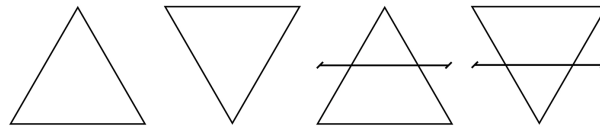
AGUSTÍN POLI

TEMA

FENOMENOLOGÍA - TIPOLOGÍA

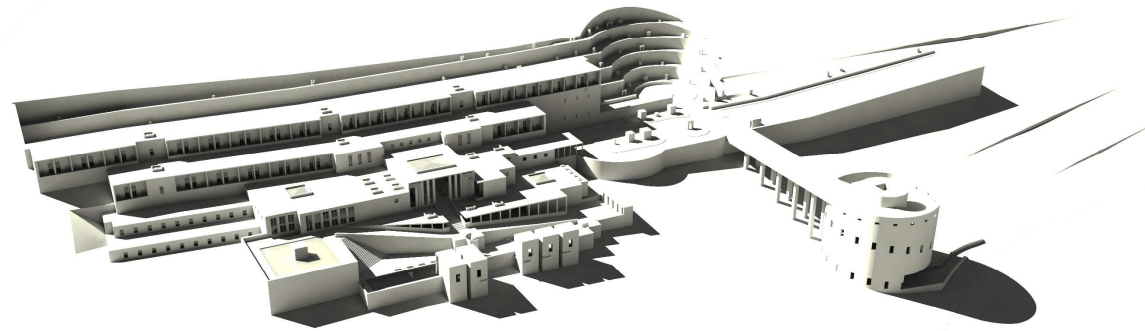
 UNIVERSIDAD
TORCUATO DI TELLA

- TERMAS EN EL MUNDO DE LAS IDEAS -



FENOMENOLOGÍA - TIPOLOGÍA

- TERMAS EN EL MUNDO DE LAS IDEAS -



ÍNDICE

1. PREFACIO
2. INTRODUCCIÓN
4. PROCESO
11. CONCLUSIÓN
12. MEMORIA DESCRIPTIVA
13. NOTAS
15. SITIO
16. IMPLANTACION
17. PLANTA GRAL. NIVEL 2
18. PLANTA GRAL. NIVEL 1
19. PLANTA GRAL. PB
20. PLANTA GRAL. SS
21. VISTAS LATERALES
22. VISTA FRONTAL
23. CORTE TRANSVERSAL 1
24. CORTE TRANSVERSAL 2
25. CORTE PERSPECTIVADO TRASNVERSAL
26. CORTE PERSPECTIVADO LONGITUDINAL
27. SECTOR 1:50 PLANTA
28. SECTOR 1:50 CORTE
29. SECTOR 1:50 VISTA
30. SECTOR 1:20 PLANTA
31. SECTOR 1:20 CORTE
32. SECTOR 1:20 VISTA
33. RENDER SECTOR HABITACIÓN
34. RENDER SECTOR HABITACIÓN
35. INSTALACIONES AGUA GENERALES
36. INSTALACIONES AGUA HABITACIÓN
37. INSTALACIONES CLOACALES HABITACIÓN
38. INSTALACIONES ELÉCTRICAS HABITACIÓN
39. RENDER GENERAL
40. RENDER SECTOR BAÑOS
42. RENDER SECTOR HALL PB
43. BIBLIOGRAFÍA

PREFACIO

“Mucho con poco”. El tan repetido aforismo pareciera hoy inevitablemente asociado con la arquitectura modernista de principios del siglo XX, y con el subsiguiente y todavía existente minimalismo. El concepto esencial que lo subyace puede remontarse a la cuna de la civilización occidental: el término “lacónico” (lakonikos, latín Laconicus) proviene de la Grecia antigua, y define a quien proviene de Laconia, o Lacedemonia, o Esparta.

Define además un modo de expresarse, de acuerdo a la educación de ese entonces: breve, pero que en esta brevedad logra el mayor impacto. La figura de diálogo lacónica, en comparación al florido discurso sofista de Atenas, es directo, simple, pero a su vez, ingenioso.

Lacónico:

Breve, conciso, compendioso. Lenguaje, estilo lacónico. Carta, respuesta lacónica.

Que habla o escribe de esta manera. Escritor lacónico. Persona lacónica. 1

La actitud lacónica disfruta ya de una admiración cuasi religiosa en las ciudades estados, y el abierto elogio de Platón de este modo de vida estará en línea con su modelo del mundo de las ideas - visto más adelante - exhortando a los hombres, como pitagórico que era, a no confiar en una acumulación de experiencias terrenales, sino a buscar verdades constantes detrás de ellas. Estas verdades, aplicadas a todos los campos de la existencia humana, serán alcanzadas por medio de una vida lacónica: simple, austera y medida. Se trata no de una teoría aplicada a una disciplina, sino de una aproximación holística que todo lo comprende. Un modo de vida.

Este mismo principio fundamental será siglos después tomado por los llamados neoplatónicos y conformará una de las tempranas bases para la “filosofía” cristiana.

Considero al laconismo y a la austeridad como virtudes. Estos valores - proyectados en la argumentación, en la arquitectura y en la escritura - han sido guías de la investigación. Si algo he querido manifestar es una arquitectura lacónica: clara, directa, de un impacto emocional inmediato. Si bien no siempre realizada, esta ha sido mi aspiración.

De más está decir que siempre existirá un vacío infranqueable entre la teoría - lo escrito - y lo propiamente arquitectónico - dibujado, bosquejado, proyectado, o construido - por la intrínseca diferencia de cada medio; lo que dicen y expresan está en cierta medida definido por los límites del lenguaje de cada uno.

INTRODUCCIÓN

Una investigación debiera comenzar, para ser apropiada, como toda actividad humana digna, con preguntas; preguntas que indaguen en la naturaleza misma de la temática elegida; preguntas conscientes de lo que significa cuestionar. Ciertamente es que las preguntas se hacen siempre desde una mentalidad propia, en todos los casos, y los intereses de cada uno harán virar los enfoques de las preguntas de determinados modos. Ingenuo sería pensar que al demarcar los primeros, vagos inicios de este proyecto-proceso no existía una tendencia o preferencia personal, o que el proceso mismo se produjo con intenciones ajenas al propio ser. Los humanos como creadores de arquitectura no son páginas en blanco, y desde ya, no siempre proceden de modos absolutamente racionales o lógicos. Sus experiencias acumuladas, sus deseos, sus sueños moldean sin duda sus aspiraciones arquitectónicas.

La primera pregunta hecha a mí mismo, casi automáticamente respondida: ¿Qué es lo que considero de mayor interés en la arquitectura? Sin duda se trata del aspecto formal-morfológico; no cualquier forma o morfología, desde ya. La elección del tema inicialmente llamado "Morfología: Tipología" es un reflejo de esto.

¿Qué significa, en primer lugar, la idea de tipología?

Tipología: Estudio y clasificación de tipos que se practica en diversas ciencias. 2

Lingüística: Actividad, y resultado de tal actividad, consistente en comparar las lenguas para clasificarlas y establecer entre ellas relaciones, genealógicas o no, según las afinidades que se adviertan entre los rasgos de sus sistemas fonológico, morfológico y sintáctico.

¿Cuál es el significado de tipo que concierne a la arquitectura?, dado que el término mismo es amplio y tiene diversas definiciones.

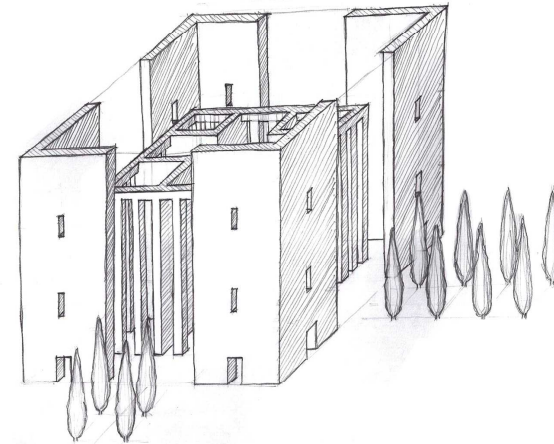
Tipo: Símbolo representativo de algo figurado. 3

De esto se concluye que la idea de tipo es una abstracción vinculada a una realidad: existe una "esencia", si se quiere, que hace referencia a fenómenos, en este caso arquitectónicos; se busca entonces clasificar y encontrar afinidades entre estas "esencias", lo cual supuestamente llevará a observar afinidades o diferencias entre fenómenos individuales.

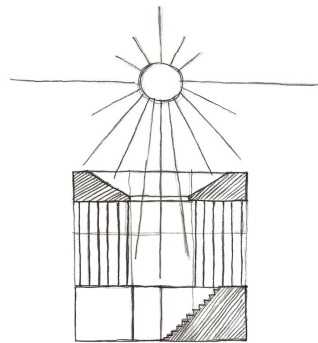
El análisis de los tipos en la arquitectura supone, puede decirse, la idea de continuidad en la historia (opuesta a su vez a teorías arquitectónicas basadas en el quiebre y la rotura); fundamentalmente, en la comprensión de que elementos abstractos permanecen a lo largo del tiempo y pueden observarse en arquitecturas muy distantes geográfica y cronológicamente. Permanencia aparece aquí no como permanencia física, sino conceptual.

¿Porqué tipología? La elección inicial del tema morfológico del tipo no se da con los previos conceptos claramente en mente; se encontraba presente en mí la idea fundamentalmente romántica de que en el estudio de los tipos y de los patrones formales a lo largo de la historia de la arquitectura se pueden encontrar elementos que "permanecen" y que contienen una suerte de aura espiritual eterna. Una obsesión, por una arquitectura mesiánica que conmueve profundamente con sólo ser observada (real o no), ya moraba en mí.

Evidentemente, la vista como medio para experimentar la arquitectura aparecía como de central importancia, ¿de qué otro modo se percibían sino estos tipos, estas formas? Con esto inicialmente en mente - desde ya de un modo un tanto más inconsciente y desordenado (un relato de proceso es, después de todo, un relato) - embarqué a estudiar los primeros temas.



PROCESO



Las primeras investigaciones son en el campo de la percepción visual, aproximándose al mismo tema, de acuerdo a los autores tomados, de un modo más racionalizado : En *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, Adolf Von Hildebrand busca obtener preceptos que definan el modo en que el ojo humano percibe (primero, en general, luego obras determinadas), para la creación y la comprensión de obras de arte. El foco de la obra está puesto desde ya en la visión: Hildebrand declara enérgicamente que la naturaleza ha dotado a nuestros ojos más que a ningún otro sentido, si bien menciona al tacto como aquel que se une a la visión para conformar el verdadero talento artístico. Para Hildebrand, el concepto básico en la comprensión de cómo se aprecia una escultura o pintura es el de que se trata de una percepción espacial.

"Hence the principles governing the construction of such forms cannot be arbitrary, but must come from our preception of space. The artist's activity consists, then, in further developing such of his faculties as provide him with spatial perception, namely his faculties of sight and touch. These two different means of perceiving the same phenomenon not only have separate existence in our faculties for sight and touch, but are unuted in the eye. Nature having endowed our eyes so richly, these two functions of seeing and touching exist here in a far more intimate union than they do when preformed by different sense organs. An artistic talent consists in having these two functions precisely and harmoniously related." 4

Luego procede el autor a enumerar el funcionamiento de la visión en distintas circunstancias, y pretende aplicar esto a una concepción espacial de la pintura y la escultura:

"Our eyes posses, therefore, two faculties of distinct carácter: one consisting in visual perception at a glance with the eye at rest, the other in a number of more complex perceptions made up of visual and kinesthetic factors which result in a series of movements." 5

La problemática que plantea analizar a Hildebrand en la propia investigación, y que como primer paso llevará - junto con otros autores - a buscar otros enfoques, es que en gran parte de su obra se enfoca en analizar de modo sistemático la percepción misma, pero no hay un foco claro en las formas concretas plásticas o arquitectónicas, y si bien procede más adelante a enumerar distintos modos de proceder para pintar y esculpir, y analiza obras calificándolas como positivas o negativas, su carácter no es los suficientemente categórico o con aires de manifiesto.

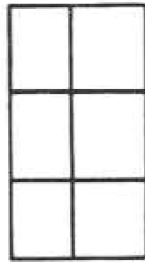
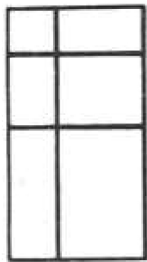
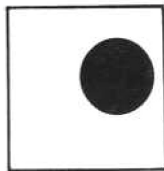


Rudolf Arnheim también presenta la importancia de la visión como central en su obra *Arte y Percepción Visual*. Es sumamente interesante el modo en que decide dar inicio a su escrito, quizás aún más que lo que se dispone a hacer en el mismo:

“Hemos desatendido el don de ver las cosas a través de nuestros sentidos. El concepto aparece divorciado del precepto, y el pensamiento se mueve entre abstracciones.” 6

Arnheim aparece interesado por la idea de qué procesa nuestra vista al observar una obra de arte, no a un nivel físico biológico, sino generalizando sobre cómo funciona la composición de la obra, cualquiera sea, a la hora de ser percibida como un todo. Reconoce desde un principio que hay un núcleo de verdad en aquello que los artistas afirman: “no es posible comunicar cosas visuales mediante el lenguaje verbal.” Para el propio autor es cierto que las particulares cualidades de la experiencia suscitada por un cuadro sólo en parte son reductibles a descripción y explicación: a su vez, asegura que esta limitación no afecta únicamente al arte propiamente dicho, sino que también a cualquier objeto de experiencia. 7 Podemos, por lo tanto, extender esto a la arquitectura.

Desde ya que al disponerse a poner por escrito una obra, confía en que con la mente puede destilar de la unidad de la experiencia, generalidades que pueden ser captadas por los sentidos, para ser luego conceptualizadas y etiquetadas. Asegura enérgicamente que el no poder expresar elementos de una obra en palabras es simplemente la consecuencia de que todavía no se han plasmado esos elementos en categorías adecuadas. Se dispone, entonces, de modo optimista, a la extensísima tarea de deducir tales generalidades, abarcando desde obras academicistas, a cubistas, hasta dibujos de niños. Quizás reside aquí la desilusión con su obra y su gesto. 8



Como adherente a la teoría de la Gestalt, Arnheim exhorta a visualizar la obra como un todo, analizar qué transmite, cuál es la atmósfera y la dinámica de sus formas. En última instancia, en una nota similar aquella con la que me despedí de Hildebrand, el acercamiento de Arnheim es excesivamente analítico y extendido, y más allá de sus propias intenciones de finalizar con el “parloteo supuestamente artístico, del malabarismo de tópicos [...]”9, no aboga claramente por unos u otras determinadas formas que me permitan, a mí por lo menos, aproximarme a los temas de interés.

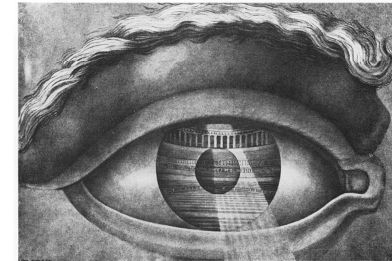
Por otro lado como conclusión personal al tema de la percepción analizada en sí misma, resulta de poco interés. Si nuestros ojos perciben algo de modo intuitivo, basta con eso. Lo que realmente es pertinente son las formas en sí; aquello que podemos modificar como arquitectos.

FENOMENOLOGÍA

La introducción del tema de la fenomenología es, a la vez, clave para el desarrollo teórico de la investigación, y extremadamente problemático para el mismo. Aparece en un principio como una vertiente que trata el tema de la percepción en la arquitectura. La desilusión inicial con enfoques de tipo más racionales o cuasi científicos de la visión lleva a buscar un modelo con una carga retórica significativamente más fuerte.

El enfoque fenomenológico, en términos muy generales, plantea que aquella arquitectura que está pensada desde un punto de vista de la experiencia sensorial/sensible es la que tiene un verdadero valor. Por otro lado, como se verá, presenta energéticas críticas a la arquitectura contemporánea y “comercial”. Los autores y arquitectos fenomenológicos presentan básicamente un modelo de arquitectura romántica, en la que se busca recuperar una densidad “espiritual perdida”. Cómo se presente este factor de lo sensible varía en cada caso, en cada obra y cada autor.

Desde ya es de notar que por el foco mismo de esta arquitectura, los preceptos son un tanto vagos, y lo que más presente quede de la misma es, en primer lugar, un ataque a la arquitectura llamada “banal” y/o “intelectual”, y en segundo término, una mentalidad casi mística con respecto a la arquitectura, atribuyéndole la capacidad de manifestarse como una práctica existencialista.



Este primer texto rudimentario, *Phenomenology, The Architecture of Sense*, sirve de introducción a los conceptos básicos de la fenomenología: se establece que la misma constituye una mentalidad que cuestiona a la arquitectura, planteándose desde el punto de vista de la calidad de la misma y no de la cantidad. La fenomenología se refiere a “la experiencia a través de propiedades sensoriales en referencia a materiales; una filosofía en la cual la obra no funciona en las dos o tres dimensiones, sino en una cuarta dimensión - el tiempo.”¹⁰ Aquí se observa ya el tema que va estar muy presente en la fenomenología: la temática del tiempo; al tomar conciencia de que una obra sobrevive el paso del tiempo - aún si se trata de una obra en papel - surge una suerte de deuda moral de rectitud del arquitecto hacia con la arquitectura del pasado, del presente y del futuro. A su vez, dado que se critican las “modas” como pasajeras, la preocupación por no crear algo que se vuelva caduco con el tiempo está muy presente. Las palabras citadas en este artículo de Juhani Pallasmaa ya nos dan una idea del camino que toma la fenomenología:

“Why do so very few modern buildings appeal to our feelings, the buildings of our own time may arouse our curiosity with their daring or inventiveness, but they hardly give us any sense of the meaning of our world or our own existence.”¹¹

Peter Zumthor escribe dos obras que se podrían calificar de fenomenológicas, *Thinking Architecture* y *Atmospheres*. Es quizás en Zumthor donde se pone más en evidencia la dificultad de la temática fenomenológica, en cuanto a que su obra escrita, presenta poco material concreto teórico. Es claro que es su intención hacer arquitectura que conmueva emocionalmente:

“Quality architecture to me is when a building manages to move me.”¹²

Pero él mismo declara que no trabaja desde un punto de partida teórico; habla en un tono sincero y despojado, y si bien parece escéptico de determinada arquitectura contemporánea, lo único que se puede concluir de él mismo es que su arquitectura constituye una creación personal.

“We perceive atmospheres through our emotional sensibility - a form of perception that works incredibly quickly, and which we humans need to help us survive [...] We are capable of immediate appreciation, of a spontaneous emotional response, of rejecting things in a flash.”¹³

Aún así, reconoce, de modo similar a otros arquitectos fenomenológicos, que la percepción de una obra es inmediata, reforzando así una línea en la cual para que arquitectura sea comprendida, no hacen falta extensos discursos intelectuales ni complejos procesos.

La obra *Culture, Merchandise or Just Light Entertainment? New Architecture at the Millennium* plantea una visión de la arquitectura contemporánea muy crítica. Esta clase de obra cumple el propósito de comprender que así como hay una arquitectura que se busca lograr con la investigación, hay también una a la cual uno se opone categóricamente.

La arquitectura es más que arte para una galería, advierte el autor, más allá de que tan estimulante sea la estética, y a la vez, más que un juego intelectual, sin importar que tan inteligente sea o provocativa sea la premisa.¹⁴

Detecta un problema fundamental en la arquitectura contemporánea que evita que la misma sea trascendente: la “avant-garde” del diseño seduce con una producción arquitectónica que simplemente lleva a que la práctica se vea cada vez más incorporada a un mundo de marketing dirigido por los medios de comunicación masivos; estos solicitan cada vez más una provisión sin fin de imágenes novedosas.¹⁵

“In magazines, in galleries, and now on the street, high-style architecture is awash with dazzling models, drawings and computer-generated images, some of which seem intentionally to defy comprehension and so plead to be recognized as New.”¹⁶

A su vez, declara que los escépticos son hechos a un lado por “legiones de acólitos” que prefieren no ser estorbados, asegurando que las condiciones de nuestra edad, y en consecuencia, del diseño, no tienen precedente en la historia de la humanidad; hace notar que se debe analizar seriamente esta aseveración, ya que existe la posibilidad de que esta teoría sea “mera moda” del momento: seductivo, entretenido, pero lejos de ser un cuerpo de principios esenciales con los cuales pensar arquitectura. La insistencia en la novedad supone otro riesgo, ya que la arquitectura es más permanente y durable que la cultura en la cual se crea. Aquí aparece nuevamente la dimensión del tiempo:

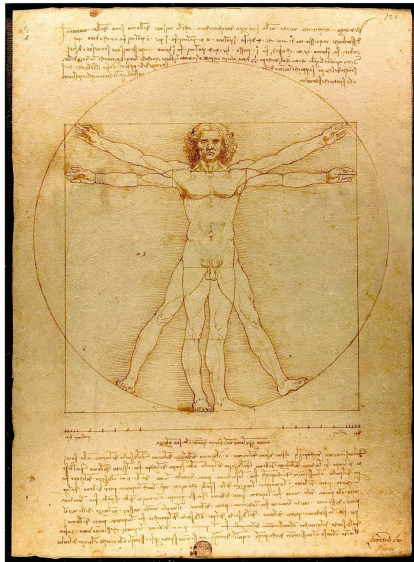
“Architecture as we have known it is, then, too permanent, too durable for the culture in which it would exist. In fact, it is claimed, the durable world we have known, one that has been the particular domain of building, is itself coming to an end.”¹⁷

El autor argumenta además, que la idea de que nuestra era es absolutamente nueva y que esto implica un quiebre con todo lo pasado no es en sí novedosa, y que lo mismo podría decirse que aseguraban los “principios” del Modernismo. Thomas nos dice que hay además otra contradicción inherente en el discurso arquitectónico. Podría decir que mi propia investigación es testimonio de esto que él nos explica: más allá de a que nivel de intelectualización se llegue, la arquitectura permanece siendo una cuestión de estética que es dada forma, y que da forma a, elementos en tres dimensiones. Ya la estética es generalmente considerada una cuestión de gustos, elucida, esto se convierte en cuasi imposible de defender con argumentos académicos; de modo que se construyen racionalizaciones teóricas sumamente elaboradas para defender una elección de estilo o moda determinado. Los críticos son entonces descartados haciendo uso del argumento del “espíritu de la época.”¹⁸

El autor encuentra además, no satisfecho con sus críticas, otro lado a la “arquitectura de lo nuevo”: nota que en la arquitectura ocurre ahora que el hombre no aparece como un protagonista orgulloso, que encuentra su sitio en el universo, sino que fuera del foco de la arquitectura, figurando como una figura insignificante. Esto, dice, es simplemente un reflejo de los tiempos conflictivos en los que vivimos.

Ataca además, una “empatía hacia los vencidos” que él considera falsa en la arquitectura; no sólo constituye una “cortina de humo políticamente correcta”, sino que es ingenuo pensar que una arquitectura que celebra lo decadente convierta al mundo en un lugar más igualitario.

“Theory that celebrates the visceral and fearful, that finds malice in conscience and principle, that activates an architecture for losers, is indeed a departure from what we have known and hoped building to be.” 19



“La sociedad moderna ha logrado crear un medioambiente que es no sólo más y más dañino y peligroso, sino que además extremadamente pobre en cuanto a experiencias humanas memorables”, inicia diciendo el autor de *Toward an Architecture of Critical Inquiry*; continúa: en la cúspide de nuestro desarrollo científico y tecnológico, pareciera que, más que nunca, estamos divorciados de nuestro mundo y de nosotros mismos, atestiguando una profunda crisis en las relaciones humanas. 20 El tono de esta obra al igual que la anterior, es relativamente pesimista, y se centra en la aparente falta de verdadero significado de la arquitectura - reflejando la situación del hombre mismo - pareciera que la misma, argumenta, es incapaz de derivar un valor para la existencia humana.

Para Bognar la fundaciones de la metafísica occidental se establecieron en la creencia y en el deseo de que el universo está ordenado por leyes inmutables de verdad contra ficción, reconciliadas por el hecho de que pensamiento y la teoría eran inseparables de un “horizonte mítico” del hombre. 21 La problemática está para él en que en determinado momento el mundo de la dimensión poética, simbólica es considerado inferior y hecho a un lado: esto marca el comienzo de un desarrollo que trae consigo el “horizonte racional”, con un modelo científico guiando el progreso humano; así las artes asumen el rol de entretenimiento. Dado que esta dimensión mítica no es utilitaria ni objetiva, ni puede ser racionalizada con argumentos intelectuales, se llega a una cadena de medios y fines útiles, pero sin llegar a un principio que justifique a estos medios y fines, o al utilitarismo mismo.

Sintéticamente, para el autor debe existir un mundo “oscuro” del ser humano en el que la mente racional no puede penetrar; así como existe un mundo irracional y uno racional, la percepción humana, y el conocimiento mismo, se componen de “aquello que se ve y aquello que no se ve”. La conclusión lleva a pensar que hay una parte visible, racional y analizable lógicamente de la percepción y de la arquitectura. Así mismo, existe una dimensión oscura y mítica que escapa a la razón, pero que no cesa de ser clave para el hombre.



La obra de Pallasmaa *The Eyes of the Skin - Architecture and the Senses* concentra lo central del pensamiento fenomenológico: hay una buena porción de crítica, pero además dicta algunos conceptos generales de cómo él piensa que arquitectura sensorial puede llegar a formarse.

En el prefacio, Steven Holl, otro arquitecto fenomenológico, escribe que a través de nuestro mundo movido por bienes de consumo y técnicas de publicidad hiperbólicas, se suplanta nuestra conciencia y se pierde nuestra capacidad de reflexión, y la arquitectura se une a esta hipérbole. Sobre este fondo ruidoso, dice, la obra de Pallasmaa evoca silencio y reflexión. 22

Pallasmaa reconoce desde un principio la importancia de la visión desde la Grecia clásica, y sobre cómo lo certero y verdadero se vincula con lo visible. Heráclito escribe que los ojos son los testigos más exactos, y Platón considera a la vista como el mayor don de la humanidad, e insiste en que valores éticos universales son accesibles al "ojo de la mente", explica Pallasmaa. 23

"Architecture, as with all art, is fundamentally confronted with questions of human existence in space and time, it expresses and relates man's being in the world. Architecture is deeply engaged in the metaphysical questions of the self and the world, interiority and exteriority, time and duration, life and death." 24

Nuevamente, es interesante ver el interés por el concepto temporal dentro de lo fenomenológico, la mención de los arquetipos Platónicos, y la idea de que la arquitectura está vinculada a temas existenciales del hombre, y no puramente un algo físico o intelectual. La contra cara de esto es la alienación, la enajenación y soledad del mundo tecnológico, que para Pallasmaa está relacionado a una patología de los sentidos. Es llamativo, dice, que la sensación de soledad es generalmente evocada en sitios tecnológicamente avanzados, como hospitales y aeropuertos. 25 Indica, a su vez, que la producción masiva aliena a la visión de cualquier identificación emocional, y convierte a las imágenes todo tipo en una fluj constante sin foco ni participación del individuo.

Desde la televisión hasta los periódicos, denuncia el autor, nuestra sociedad se caracteriza por un crecimiento canceroso de la visión, midiendo todo por su capacidad de ser visto. Este es para él el desenlace negativo del privilegio dado a la vista: el esparcimiento de imágenes arquitectónicas superficiales, sin lógica tectónica o verdadera empatía, es parte del proceso. Aprovechando lo inmediato de la visión, predomina un tipo de arquitectura que apunta a impactar con una imagen llamativa, pero falta totalmente de profundidad existencial y sinceridad.

Lo que ocurre entonces es que por el volumen de imágenes, la arquitectura aparece comúnmente como "arte de la retina." 26

Además, indica, la arquitectura tiende a ocultar su proceso de construcción, apareciendo como "fantasmas". El uso excesivo de materiales transparentes y reflejantes dan para él un aspecto irreal y alienante al entorno humano. Los materiales naturales, por otro lado - la piedra, el ladrillo, la madera - nos permiten convencernos de la materialidad, y expresan su edad e historia de uso humano.

Por otro lado, para Pallasmaa el énfasis puesto en las dimensiones intelectuales y conceptuales de la arquitectura contribuye a la desaparición de su esencia sensorial física. Este discurso dice, está generalmente más interesado en sí mismo que en responder a necesidades existenciales humanas. Cuando estas obras interpelan al intelecto y no a los sentidos, el bombardeo constante de imágenes no relacionadas unas con otras lleva a un vaciamiento del contenido emocional mismo. Las mismas imágenes se crean sin parar para posponer el aburrimiento humano, y los hombre se consumen sin siquiera confrontar su propia realidad del ser. 27

Pallasmaa no se opone al hecho de que la vista sea dominante; lo que si hace notar es la tendencia a aislar el ojo por fuera de los demás sentidos, lo cual produce una experiencia limitada e irreal.

Le da un lugar central a las sombras y a la oscuridad en su discurso: son esenciales para él ya que modifican la percepción de profundidad y distancia, e invitan a la fantasía táctil.

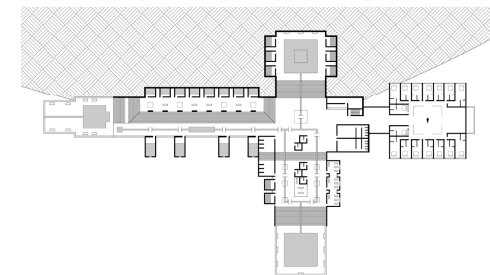
"In great architectural spaces, there is a constant, deep breathing of shadow and light; shadow inhales and illumination exhales light." 28

La luz, a su vez, argumenta, se ha convertido en una cuestión meramente cuantitativa, y la ventana misma ha perdido su significado como mediadora entre el mundo de lo abierto y lo cerrado. Aborrece el uso de paneles enormes vidriados, ya que derriban la privacidad, y el juego de luces y sombras. Hemos perdido nuestra vida privada, concluye.

Finalizando su obra, recalca la importancia del silencio en la arquitectura, lo cual junto con una conciencia temporal y el espacio sensorial, nos lleva a una dimensión de soledad existencial.

"A powerful architectural experience silences all external noise; it focuses our attention on our very existence, and as with all art, it makes us aware of our fundamental solitude." 29

La arquitectura para él, entonces, refleja, materializa y hace eternas a ideas e imágenes de una vida ideal. Nos permite además, entender la permanencia y el cambio, y a situarnos en el continuo de la cultura y el tiempo.

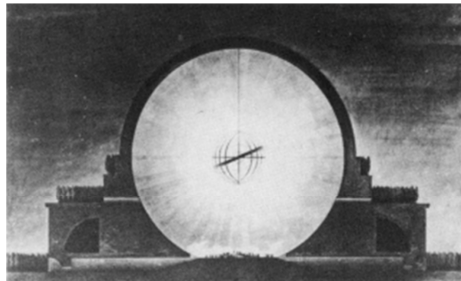


El abordaje de la tipología se da como una necesidad frente al discurso retórico de la fenomenología; la búsqueda de preceptos ordenados, claros y directos que dieran un puntapié justificable a la conformación de arquitectura. El tema del tipo es visto de modo relativamente breve, dado que lo que se busca desde un principio no es por un interés en el tipo en sí, sino más bien para encontrar dentro de la idea de tipología la noción de permanencia de determinadas formas, para lograr una unión con el concepto temporal de la fenomenología.

En principio la obra de Alexander Purves, *The Persistence of Formal Patterns*, si bien breve y sencilla, brinda exactamente eso: una noción generalizada de cómo edificaciones, proyectos y dibujos de arquitectura comparten conceptos formales cuasi universales a lo largo del tiempo. Sus observaciones son útiles por su simplicidad al abarcar numerosas arquitecturas dentro de tan sólo unos pocos tipos, y porque queda claro que además de permanecer determinadas organizaciones tipológicas, persisten además formas tectónicas más o menos generalizadas.

El origen de una forma particular está más allá de nuestro entendimiento, dice el autor, podemos sin embargo, observar la permanencia de las mismas: aquellas que persisten lo hacen porque resuenan tan fuertemente en la experiencia humana que son elegidas una y otra vez. Las razones de esta elección tampoco pueden ser elucidadas, argumenta, ya que constituyen una compleja red de deseos, necesidades y asociaciones concientes e inconcientes. Observar estos patrones es ver de un modo que se mueve a través de las distintas capas de la historia.

Las diferencias fundamentales que hace son entre espacio central y espacio lineal. El resto de los arquetipos son modificaciones de uno u otro.



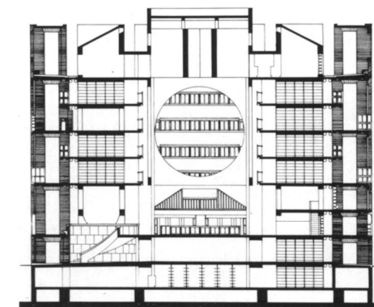
Los espacios centrales son representados del modo más inmediato con el corte del Cenotafio de Newton de Boullée. La centricidad y la autonomía constituyen los rasgos centrales de este, y el acceso va a ser, como en la mayoría de los volúmenes cerrados, en un costado del mismo.

La biblioteca de Kahn de Exeter es también un ejemplo de espacio central, combinado con un atrio.

"Ni personas ni objetos ocupan el vacío central de la biblioteca. Es un lugar sagrado, un sitio de misterio y reverencia. Da forma a un espíritu esencial, que jamás puede ser puesto por escrito en un programa de arquitectura, pero que, finalmente, es de mayor valor que todos aquellos espacios que las palabras describen tan bien." 30

El espacio lineal es el contraste del espacio central. Boullée es nuevamente puesto como el mejor ejemplo, con su Biblioteca Nacional de París. La esencia es la línea, la experiencia del camino; una dirección y movimiento reemplazan a lo central y estático, explica el autor.

Purves concluye: si obras de arquitectura pueden resonar con semejante energía a lo largo de generaciones, es dado que el espíritu que encarnan se comunica en formas a las que continuamos respondiendo. Estas formas constituyen una lengua viva que es comprendida por todos los seres humanos. Para el arquitecto, este reservorio de forma tradicional es una fuente de nutrición y desafío. 31



En Notes from Volume Zero: Louis Kahn and the Language of God se encuentra un contenido que por el enfoque dado por el autor es clave para el cierre teórico de la propia investigación. Lo que es de gran valor aquí no es tanto un estudio exhaustivo de la arquitectura de Louis Kahn, sino de la convergencia de múltiples temáticas presentes a lo largo de la investigación, y la promesa de la unión de las mismas en un todo relativamente sencillo y directo: el autor da como ejemplo a Kahn de que esta unión pareciera ser muy posible. Aparecen aquí intereses del arquitecto, así como también míos, como la obsesión con una tectónica universal, atemporal; la importancia de lo fenomenológico como una experiencia cuasi religiosa: todo esto encuadrado en una visión fundamentalmente romántica de la arquitectura, donde las ideas Platónicas vibran con una fuerza mística, asomándose como verdades eternas (quizás incluso como una suerte de tipos) - y donde el diálogo es simple y desornamentado.

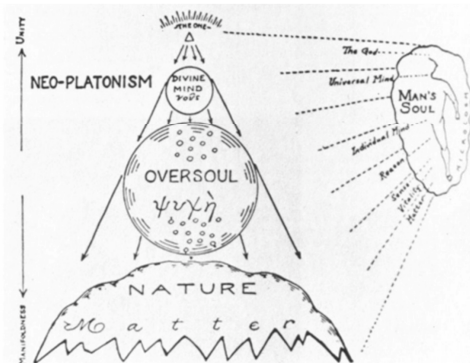
"The architecture of Louis I. Kahn speaks of timeless human needs, psychic, as well as physical, through a consciously inscribed universal language." 32

Al elevar su arquitectura al plano de lo absoluto, Kahn espera hacer una arquitectura que exprese las necesidades del alma humana, argumenta el autor, así como de sus necesidades físicas. El interés estético por un lenguaje universal está vinculado según Burton al contacto de Kahn con el pensamiento romántico. Esto es de central interés para el escritor, ya que los románticos ven al artista como el agente de una fuerza cuasi divina - en este sentido analiza el potencial de la arquitectura: el arte manifestando una revelación divina; esto aplicado a arquitectura.

En Kahn existe una cosmología con dos aspectos del ser: el plano interior del alma - la Psyché griega - y el plano exterior del mundo de los fenómenos, que es mensurable. Los humanos entonces, argumenta Burton, proyectan su Psyché a través del arte, la religión, la educación. Sucede entonces, que el mundo de los fenómenos desciende del mundo intangible de las "Formas."

De acuerdo a esta idea, se funda un arte basado en la naturaleza universal de arquetipos. Al expresar este arte, despierta en los hombres el recuerdo de estos arquetipos que se encuentra dentro de cada alma humana, plasmando en el mundo visible lo invisible.

33



Burton argumenta que el interés de Kahn en una escritura alegórica intrínseca y de significados universales nace de una larga tradición Neoplatónica vinculada a conceptos de arquetipos, lo fenomenológico, el lenguaje y la belleza. Distingue lo fundamental de la filosofía Platónica: el mundo fenomenológico y lo físicamente bello son en sí mismas pobres copias de un plano de ideas. Para Platón, la palabra "idea", dice, significa en griego "forma", pero se trata de una forma percibida sólo por el ojo de la mente o el espíritu. La tan mencionada razón griega no es la razón del iluminismo, o del objetivismo científico: es una comprensión global del universo que no busca soluciones utilitarias a fenómenos aislados, sino que persigue el descubrimiento de un modelo que explique el universo mismo. Esto constituye a los axiomas cosmológicos clásicos.

Seis siglos más tarde, continúa, Plotino, a quien se identifica como el fundador del Neoplatonismo, realiza la importancia de "educar" y perfeccionar la capacidad de percepción de este ojo del alma, que percibe lo inteligible.

Quizás lo central extraído de aquí es el concepto de que la acumulación de experiencias sensoriales no constituye un crecimiento en sí misma, ni un conocimiento de la verdad "detrás del velo". En esta mentalidad, llevar al espíritu, a los ojos, a percibir los arquetipos/modelos/tipos que permanecen detrás de los fenómenos sintomáticos es lo que constituye un verdadero conocimiento - una verdadera sabiduría.

"[...] the theory of artistic genius formulated by the Romantics is aligned with the idea that the creative artist is a prophet, an expressive instrument enunciating God's Word." 34

Hacia el final del siglo diecinueve, nace un movimiento neorromántico, el simbolismo, explica el autor, atacando el materialismo y la actitud racional de la gran parte de la burguesía creada con la revolución industrial; de un modo similar el romanticismo había atacado al iluminismo. Kahn es heredero de esta mentalidad, lo mismo que otros arquitectos fenomenológicos y existencialistas.

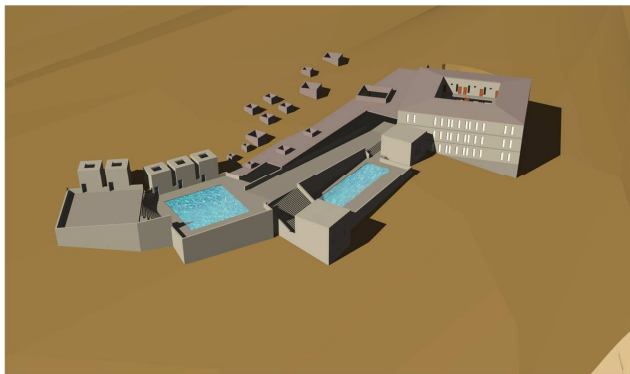
El autor asegura que la noción fundamental de Kahn de "forma" es muy similar al modelo Platónico de las "ideas" - en inglés estas son llamadas "Ideas" así como también "Forms"; esto para él revela el origen Germánico del uso de la palabra, ya que "Form" era preferido como término para expresar conceptos abstractos e ideales, mientras que gestalt significa "configuración física, patrones o siluetas."

Realza la creencia del arquitecto de que estas Formas se manifiestan en el mundo de lo fenomenológico como símbolos de lenguas primitivas, textos sagrados, el arte, entre otros. Detecta aquí otra obsesión romántica en Kahn.

Para finalizar con los temas vistos, como cierre a la cuestión romántica, de los arquetipos y del neoplatonismo mismo, hago uso del autor que se considera como el primer neoplatónico.

Plotino inicia a hablar sobre la belleza y el bien, asegurando que esta belleza se da principalmente en el ámbito de la vista. Abandonando la percepción sensible ve virtudes y acciones bellas, pero mirando aún más allá ve una dimensión inteligible, donde habita el arquetipo perfecto de lo bello y lo bueno. Continúa así con la tradición Platónica, que como hemos visto pareciera vivir, aún marginalmente hoy, de buscar verdades absolutas por detrás de lo que vemos día a día.

“¿Cómo se puede contemplar la belleza de un alma bondadosa? Hay una respuesta para ello: vuelve sobre ti mismo y mira, y, si aún no ves la belleza en ti mismo, haz lo que tiene que hacer el escultor para que una estatua llegue a ser bella: coge una parte, escúlpela, púlela y límpiala de modo que consigas arrancar del mármol una forma bella. De ese modo, tú también debes extraer lo que es superfluo, enderezar todo lo que está torcido y limpiar todo lo que está oscuro hasta hacerlo brillante, y no cesar de modelar tu misma estatua, hasta que se manifieste en ti el divino resplandor de la virtud y consigas ver la moderación sentada en un trono sagrado.” 35



CONCLUSIÓN

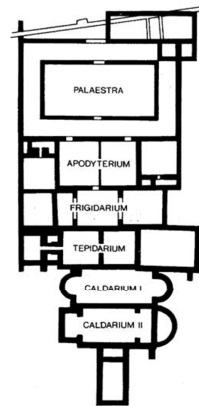
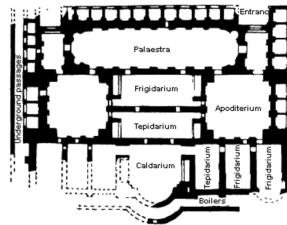
Más allá de las argumentaciones críticas de la arquitectura fenomenológica, y las teorías neoplatónicas, la intención de la investigación es relativamente simple. Se resume en querer demostrar una arquitectura hecha con formas tradicionales universales, por el convencimiento de que la arquitectura debe permanecer decorosamente a lo largo del tiempo, que se exprese de un modo sensorial directo y dramático. De aquí la fenomenología, que hace hincapié en la percepción existencial, y los arquetipos supuestamente eternos que todos comprenden.

Se extraen elementos simples para la creación de arquitectura: la organización de formas geométricas “puras” que hacen referencia a ideas universales, ordenadas de acuerdo a espacios centrales o lineales, con una progresión o recorrido que garantice la experiencia sensorial, junto con ideas de materialidad, iluminación, y especialidad.

MEMORIA DESCRIPTIVA

HOTEL TERMAL

MENDOZA, VALLE DEL SOSNEADO



Bien si este proyecto celebra una determinada tectónica, con ánimos idealistas y románticos, creyendo que la arquitectura realmente puede cambiar el comportamiento humano, así también es pesimista y crítico.

Una porción de la razón de ser de esta propuesta parte de la creencia que el hombre está hoy en día en gran medida perdido; perdido hacia con quién es él mismo. Sin una dimensión espiritual, o incluso peor, accediendo a una suerte de consumismo espiritual pasajero. Persiguiendo validación social, ganancias materiales sin demasiado sentido; sin una noción de qué realmente desea y a qué vale la pena aspirar en la vida. Parte de esto es, debo coincidir con los autores fenomenológicos que he tomado, por la avalancha de estímulos con los que vivimos hoy en día. "Vuelve sobre ti mismo y mira" no suena exactamente como un slogan llamativo.

Aún así, conciente de lo irreal y ridículo que resulta este proyecto, es mi intención ideal generar un entorno donde se estimule este tipo de reflexión; un alejamiento del mundo diario, y una entrada a una dimensión atemporal - una suerte de mundo de las ideas - de formas y experiencias sencillas, y trascendentes a la vez.

A este deseo de aislación y reflexión se debe la elección del programa y el terreno.

El silencio y la soledad del sitio son propicios para todas las temáticas discutidas, y a su vez la presencia de aguas termales naturales lo hacen propicio para el programa mismo.

La terma romana, el antecedente del programa, es originalmente muy sencilla en su tipología: simplemente una sucesión de salas de las cuales se pasa de una a otra; un patio central. Desde ya que esta no es la razón de la elección: lo sugestivo que puede resultar un terma a nivel fenomenológico es indudable, pero además el programa de una terma romana constituye originalmente una suerte de centro cultural: baños, gimnasio, spa, biblioteca e incluso galería de arte. Desde ya es un foco social central en la sociedad en que se sitúa.

El programa y la distribución de la terma romana entran en crisis al situarse en el terreno elegido.

En sí misma, la arquitectura se constituyó en el cruce de los dos temas centrales: fenomenología y tipología. Entender que partiendo de formas lo más sencillas posibles, que se van agrupando de acuerdo a nociones tipológicas muy simples: linealmente o centralmente.

La experiencia fenomenológica se constituye por el accidentado mismo del terreno y la superposición de espacios, unos oscuros, otros iluminados, unos sitios de agua tibia, caliente o fría.

La materialidad se expone además claramente. El antecedente del mismo es el opus caementicium romano.

Las aberturas son angostas, favoreciendo los climas oscuros, y se utiliza iluminación cenital.

El enfoque propio del proyecto es utópico: de poca importancia es que se pudiera o quisiera construirse, es el mensaje y la idea romántica lo que es central.

NOTAS

- 1, 2, 3. Diccionario de la Real Academia Española - <http://www.rae.es>
4. The Problem of Form in Painting and Sculpture, 1907, G. E. Stechert & Co., New York. Pág. 14.
5. Pág. 23.

6. Arte y Percepción Visual, 1954, Rudolf Arnheim, Alianza Forma 1979 - 1997. Pág. 13.
7. Pág. 14.
8. Pág. 14-15.
9. Pág. 20.

10. Phenomenology, The Architecture of Sense, 2009, Michael Dernee, The University of Newcastle, Australia. Pág. 1.

11. The Geometry of Feeling, Juhani Pallasmaa.

12. Atmospheres, 2006, Peter Zumthor, Birkhauser. Pág. 10.
13. Thinking Architecture, 1998, Peter Zumthor, Birkhauser. Pág. 13.

14. Culture, Merchandise or Just Light Entertainment? New Architectura at the Millenium, 1997, Bruce Thomas, Journal of Architectural Education. Pág. 254.
15. Pág. 255.
16. Pág. 257.
17. Pág. 257.
18. Pág. 259.
19. Pág. 263.

20. Toward an Architecture of Critical Inquiry, 1989, Botond Bogнар, Journal of Architectural Education. Pág. 13.
21. Pág. 14.

22. The Eyes of the Skin - Architecture and the Senses, 2005, Juhani Pallasmaa, Wiley Academy. Pág. 8.
23. Pág. 13.
24. Pág. 16.
25. Pág. 18.
26. Pág. 30.
27. Pág. 34.
28. Pág. 47.
29. Pág. 52.

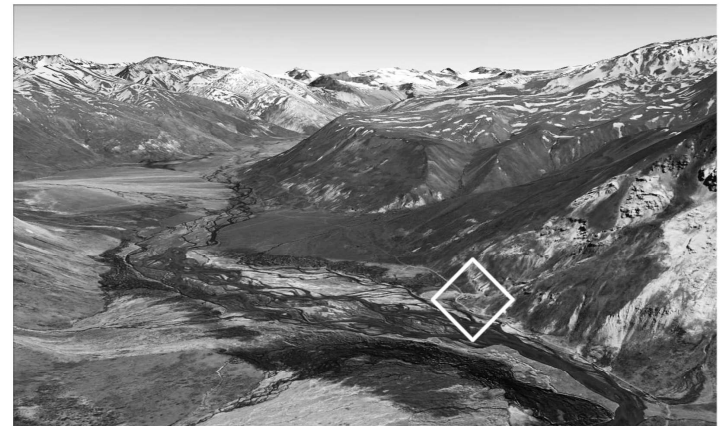
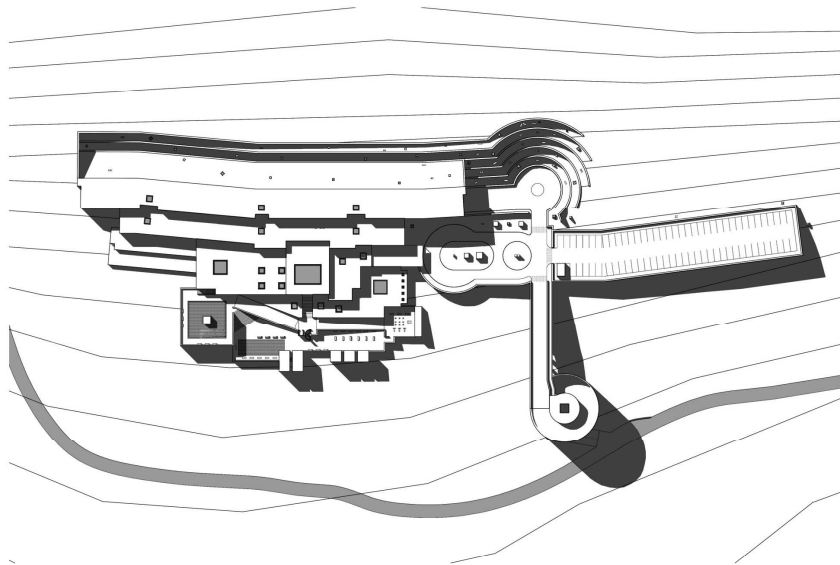
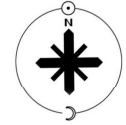
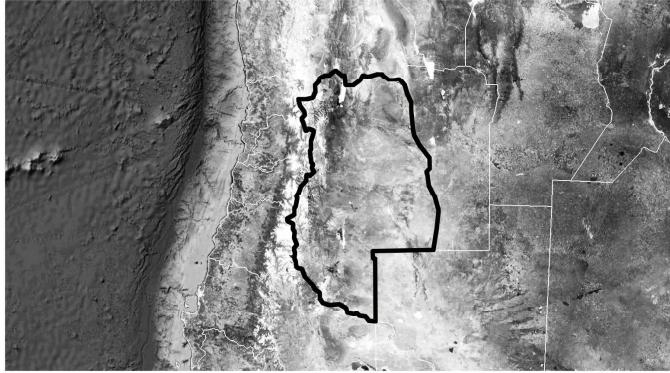
30. The Persistence of Formal Patterns, 1982, Alexander Purves, Perspecta, Vol. 19. Pág. 144.
31. Pág. 162.

32. Notes from Volume Zero: Louis Kahn and the Language of God, 1983, Joseph Burton, Perspecta, Vol. 20. Pág. 70.
33. Pág. 71.
34. Pág. 74.
35. Enéada I, 6, Sobre el bien y la belleza, 270, Plotino.

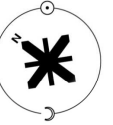
PROYECTO



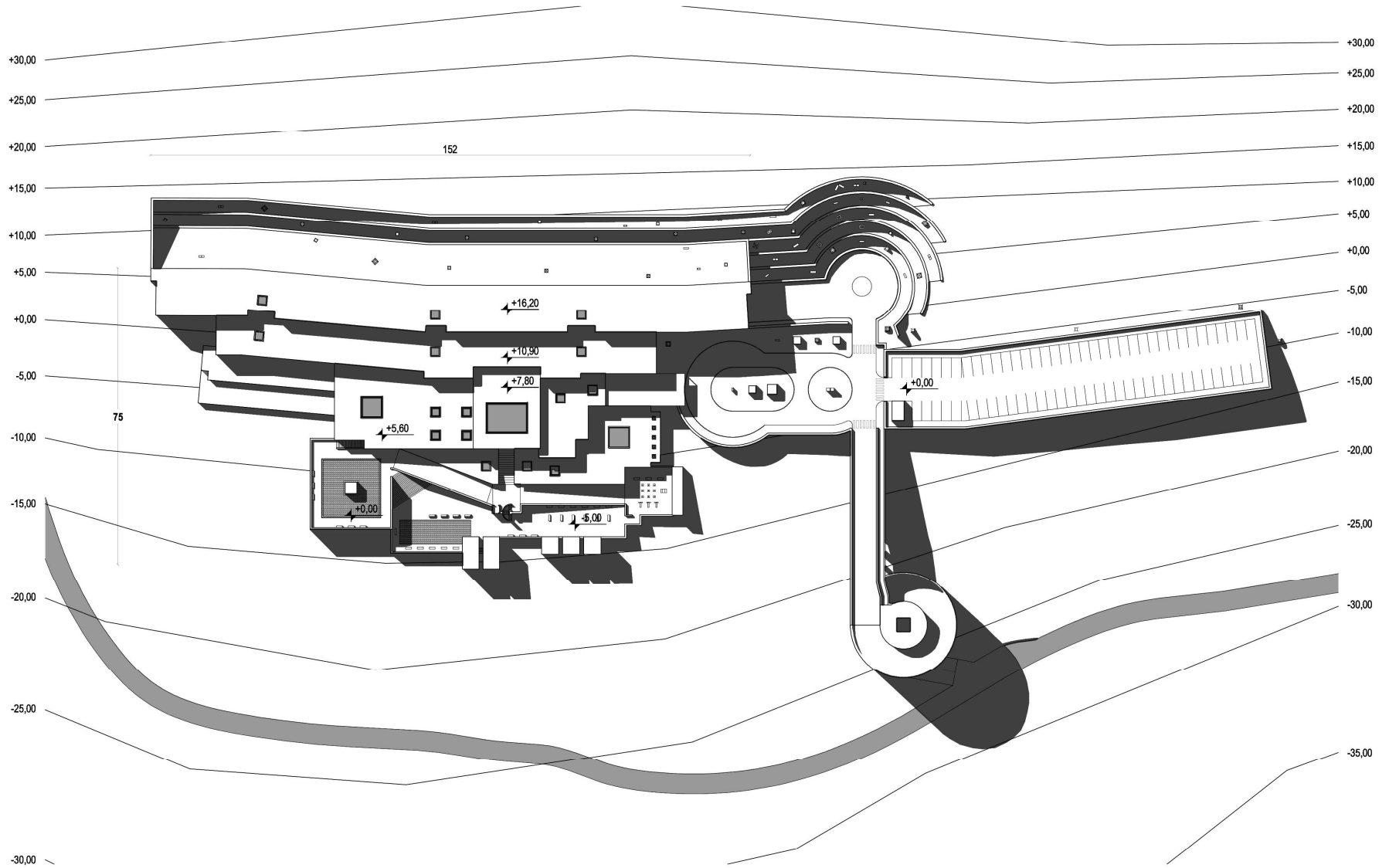
SITIO MENDOZA - VALLE DEL SOSNEADO



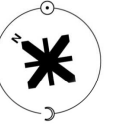
Implantación E 1:2000



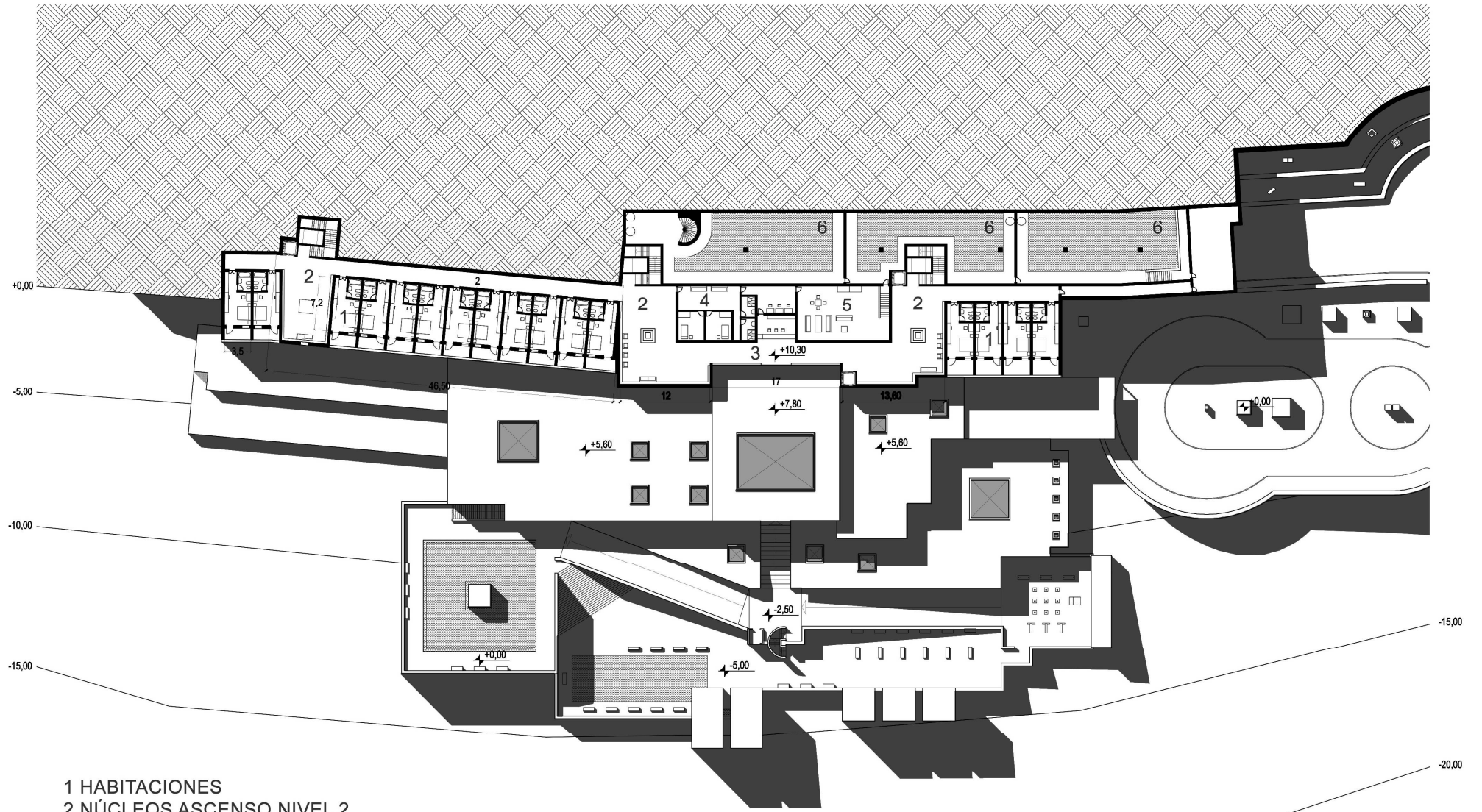
IMPLANTACION



Implantación E 1:1000



HABITACIONES NIVEL 1



- 1 HABITACIONES
- 2 NÚCLEOS ASCENSO NIVEL 2
- 3 RECEPCIÓN HOTEL
- 4 PRIMEROS AUXILIOS
- 5 SALA PERSONAL
- 6 DEPÓSITOS AGUA

-20,00

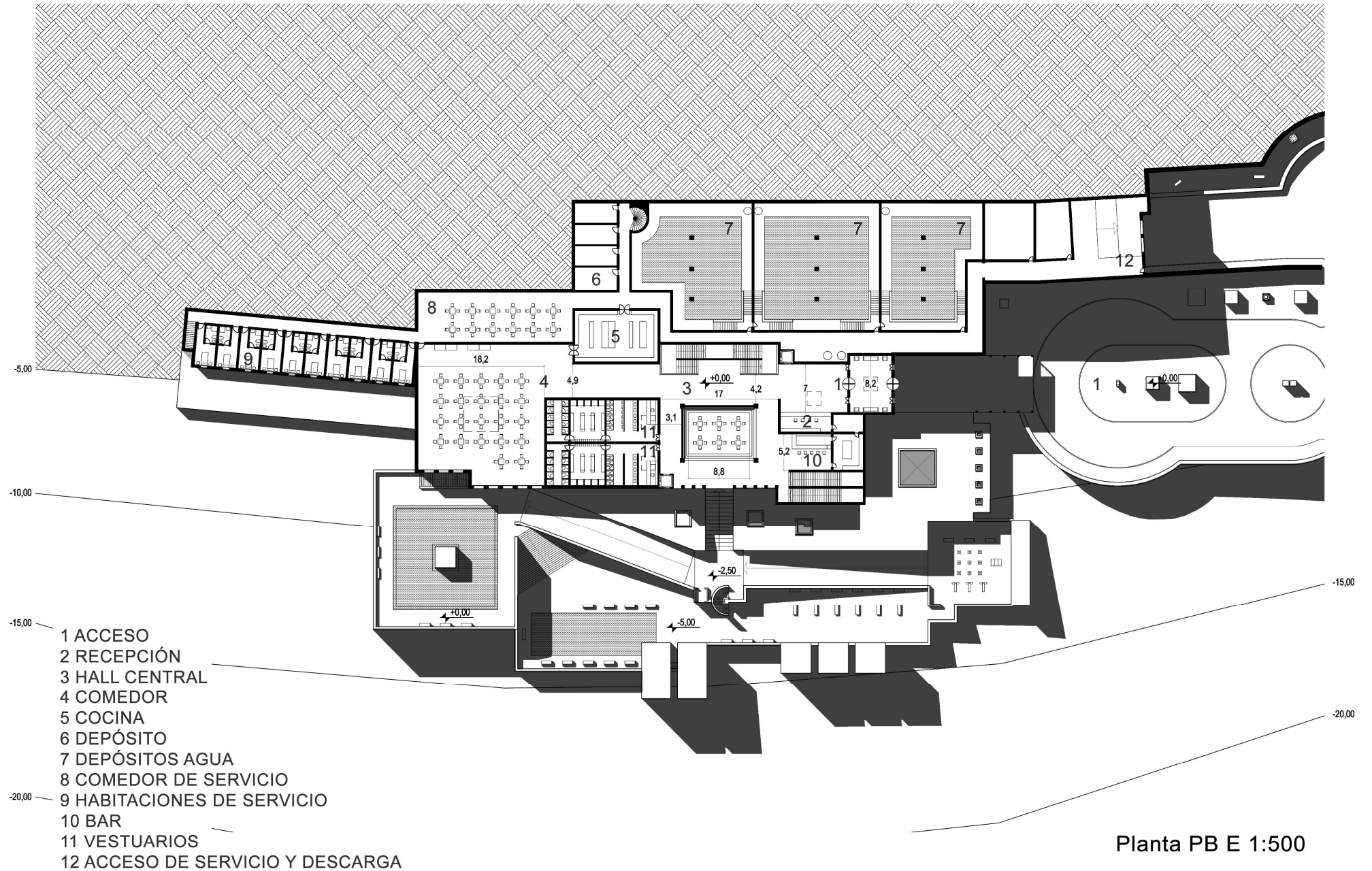
-15,00

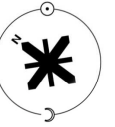
-20,00

Planta Nivel 1 E 1:500

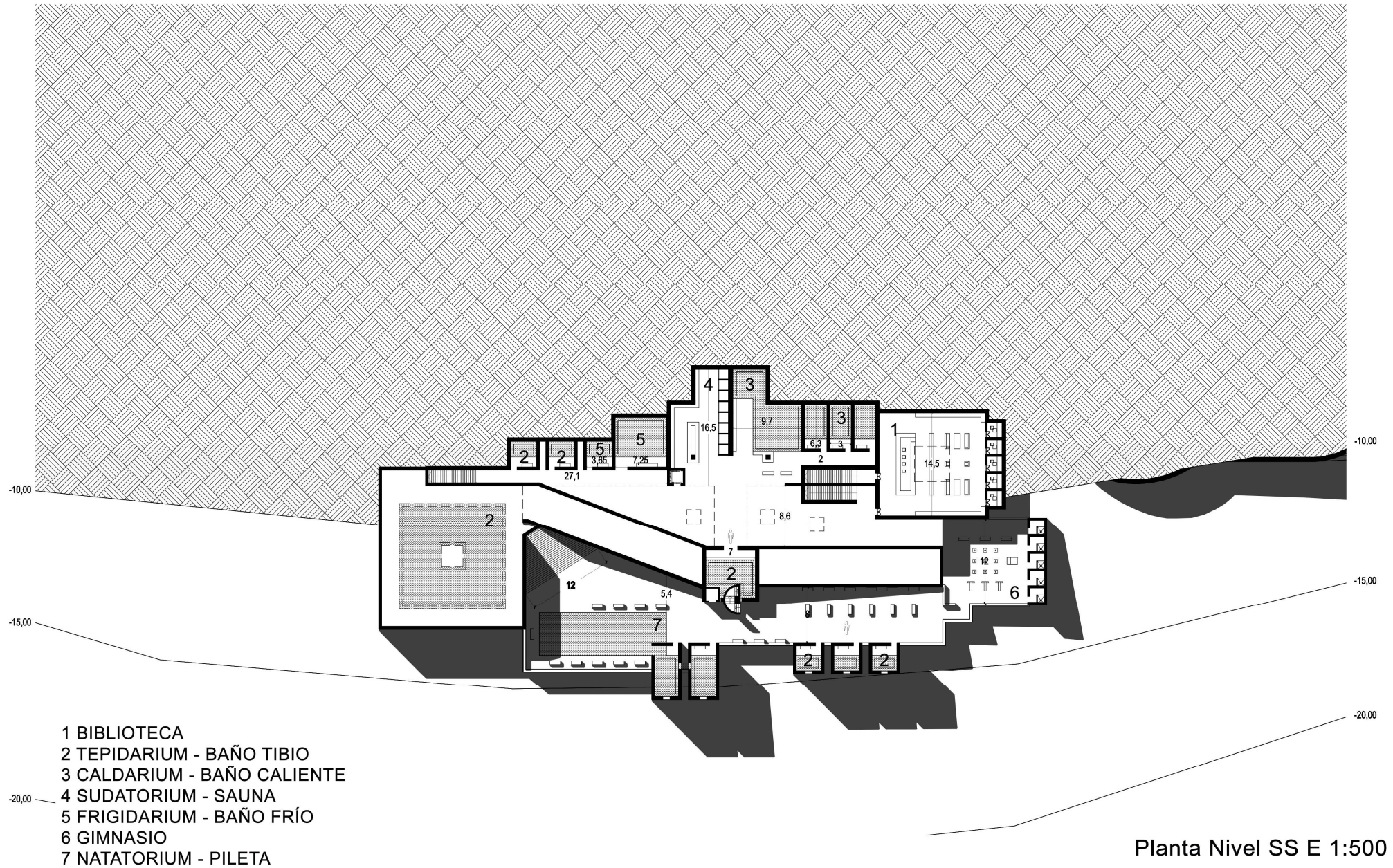


PLANTA BAJA

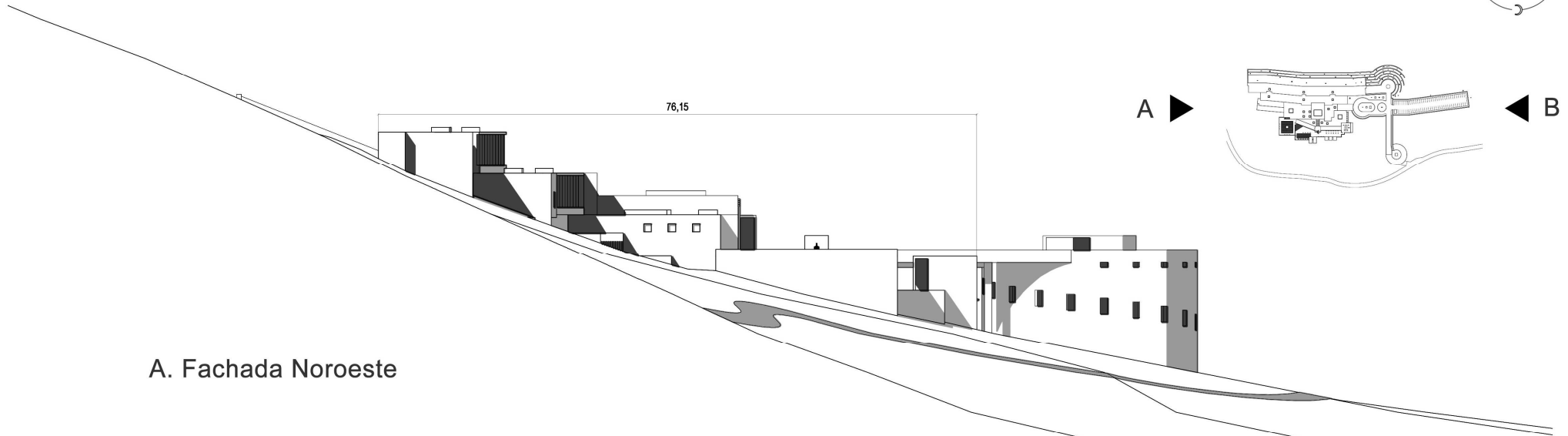
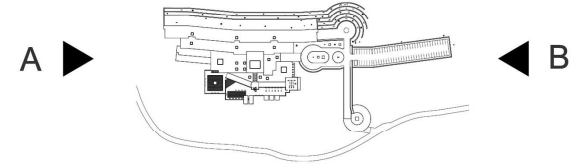
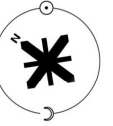




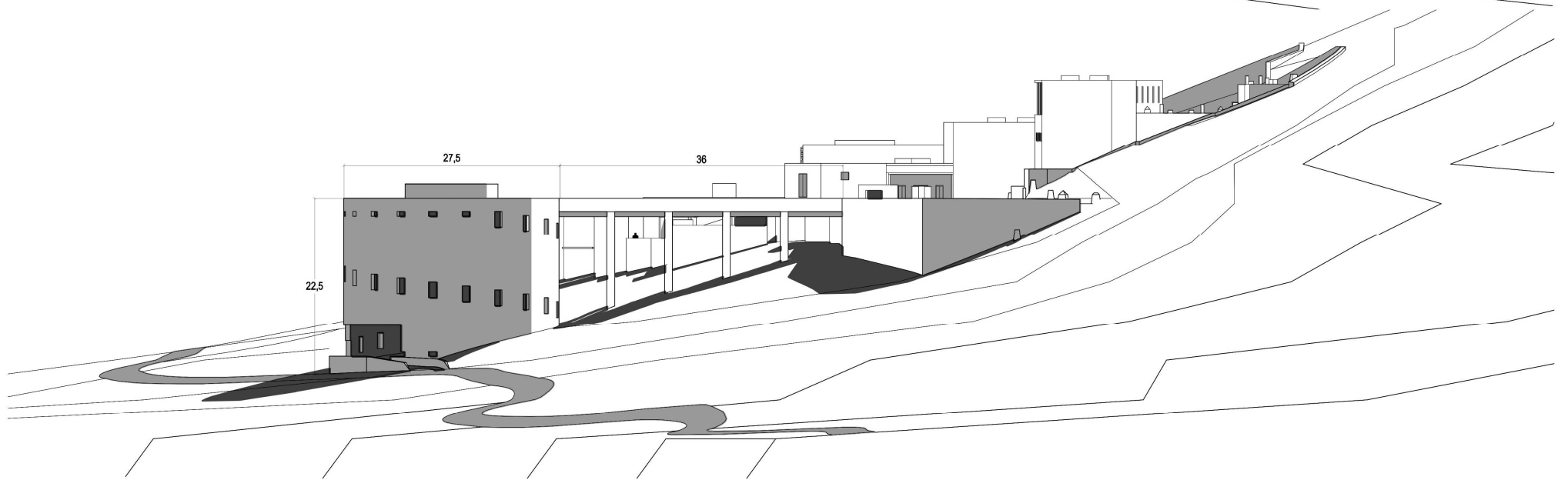
TERMAS NIVEL SS



VISTAS LATERALES

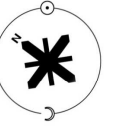


A. Fachada Noroeste

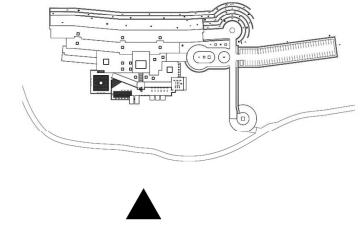


B. Fachada Sudeste

Vistas E 1:500



VISTA FRONTAL

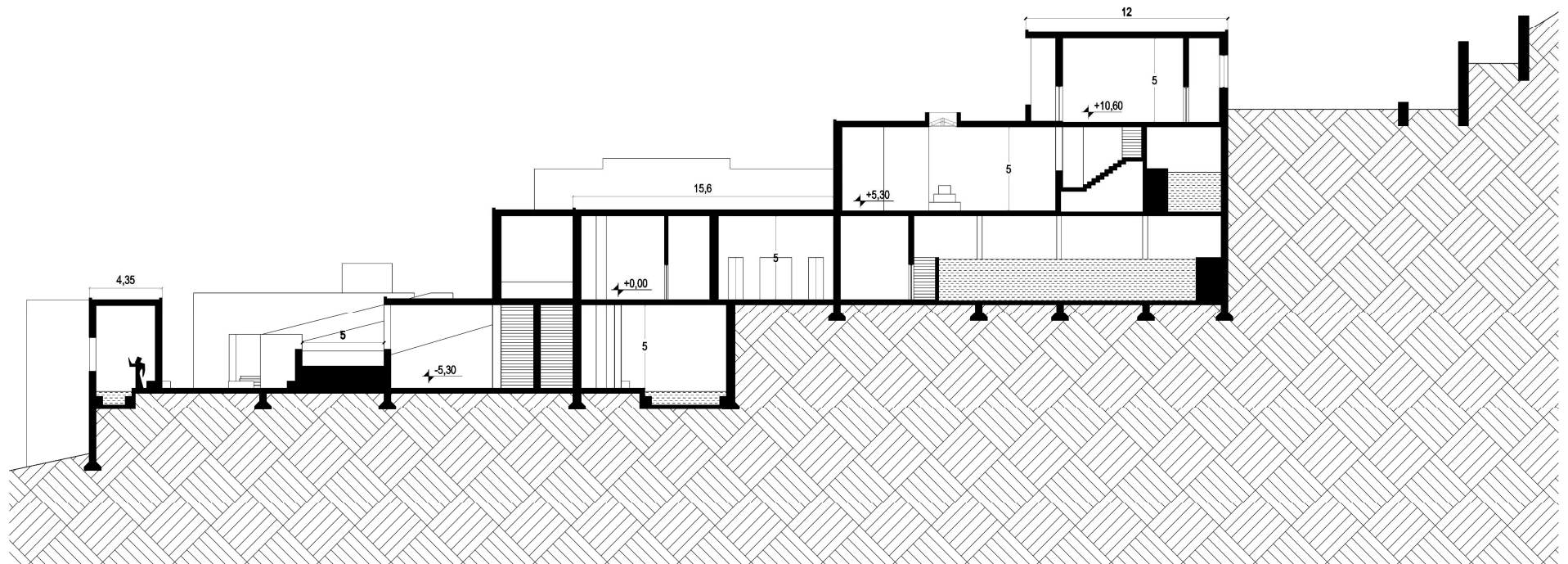
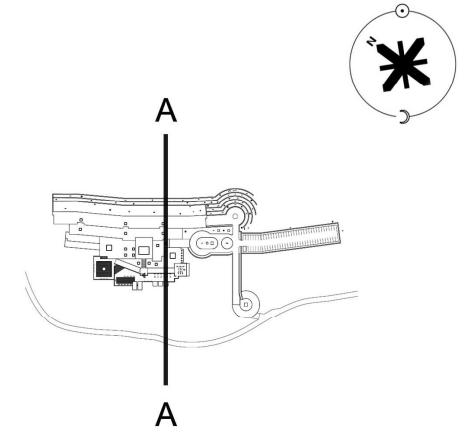


- 1 RAMPA ACCESO AUTOMOTRIZ
- 2 ESTACIONAMIENTO
- 3 ACCESO
- 4 HALL PB
- 5 BAÑOS EXTERIORES
- 6 HABITACIONES NIVEL 1
- 7 HABITACIONES NIVEL 2
- 8 HABITACIONES DE SERVICIO

Vista Sudoeste E 1:750

CORTE TRANSVERSAL

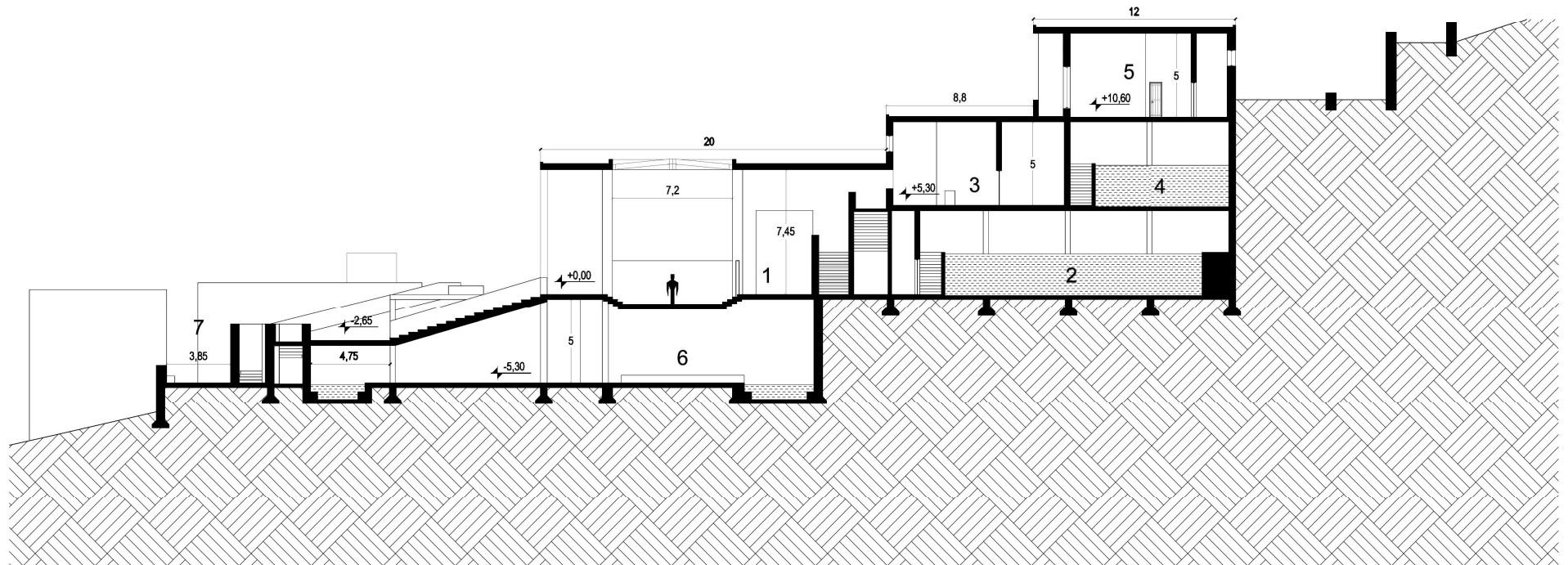
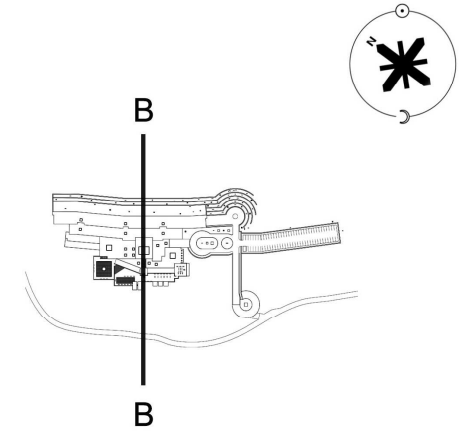
- 1 PLANTA BAJA - ACCESO
- 2 DEPÓSITO DE AGUA PB
- 3 HALL HABITACIONES NIVEL 1
- 4 DEPÓSITO DE AGUA NIVEL 1
- 5 HABITACIÓN NIVEL 2
- 6 BAÑO INTERIOR NIVEL SS
- 7 BAÑO EXTERIOR



Corte E 1:500

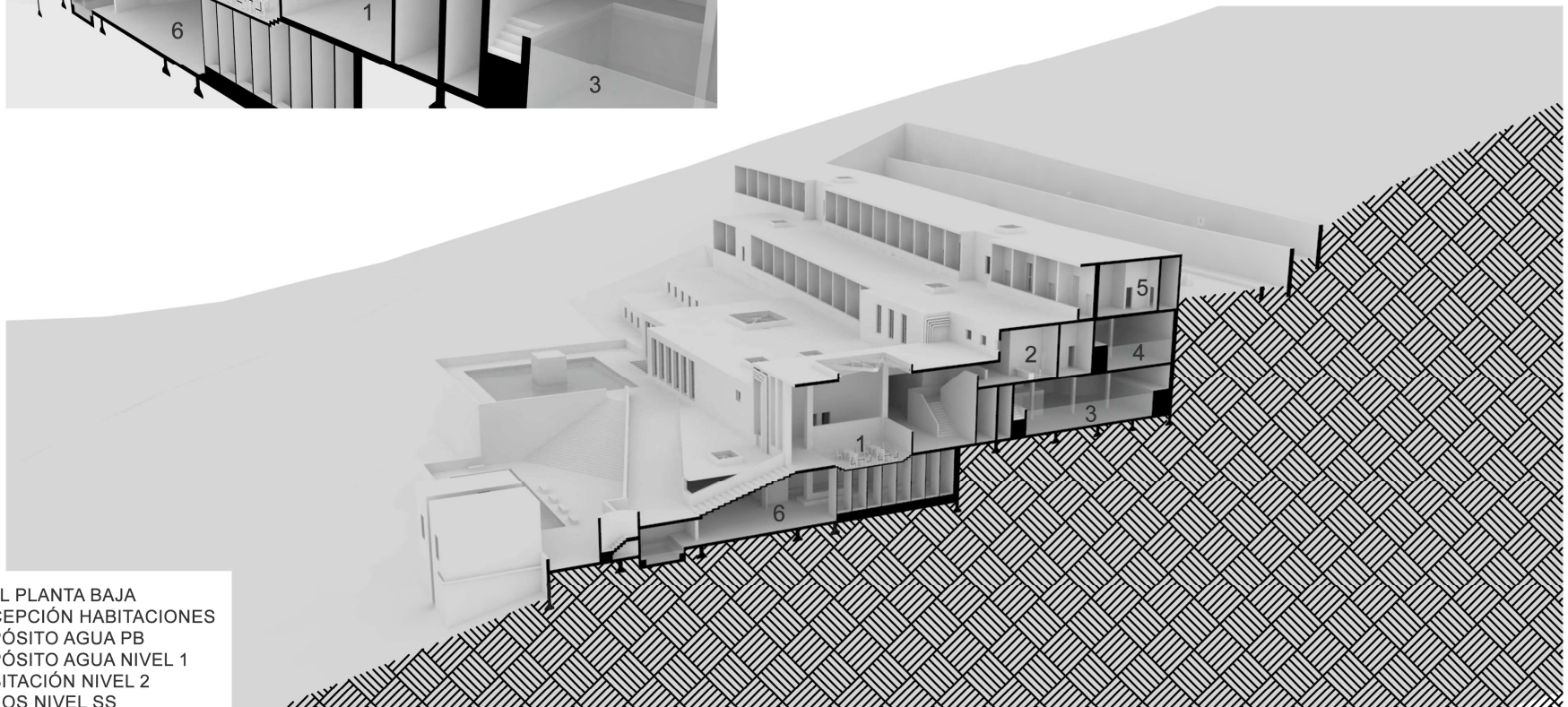
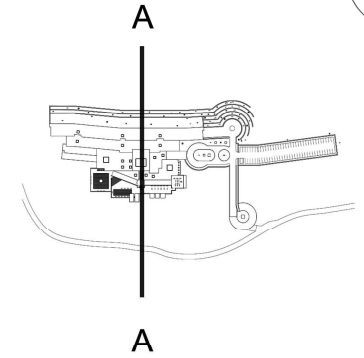
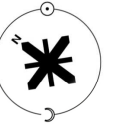
CORTE TRANSVERSAL

- 1 PLANTA BAJA - ACCESO
- 2 DEPÓSITO DE AGUA PB
- 3 HALL HABITACIONES NIVEL 1
- 4 DEPÓSITO DE AGUA NIVEL 1
- 5 HABITACIÓN NIVEL 2
- 6 BAÑO INTERIOR NIVEL SS
- 7 BAÑO EXTERIOR

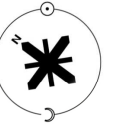


Corte E 1:500

CORTE PERSPECTIVADO TRANSVERSAL

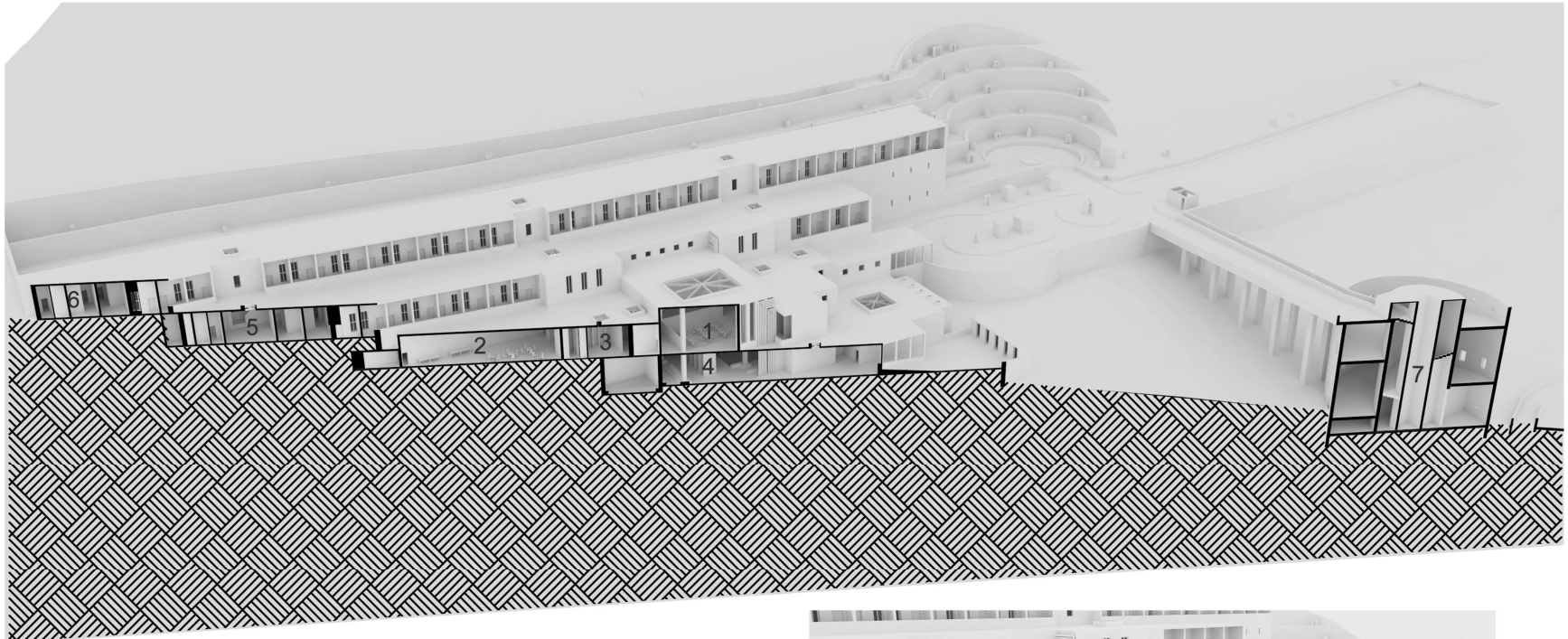
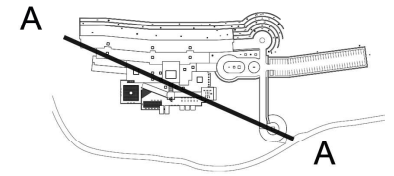


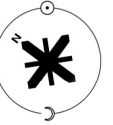
- 1 HALL PLANTA BAJA
- 2 RECEPCIÓN HABITACIONES
- 3 DEPÓSITO AGUA PB
- 4 DEPÓSITO AGUA NIVEL 1
- 5 HABITACIÓN NIVEL 2
- 6 BAÑOS NIVEL SS



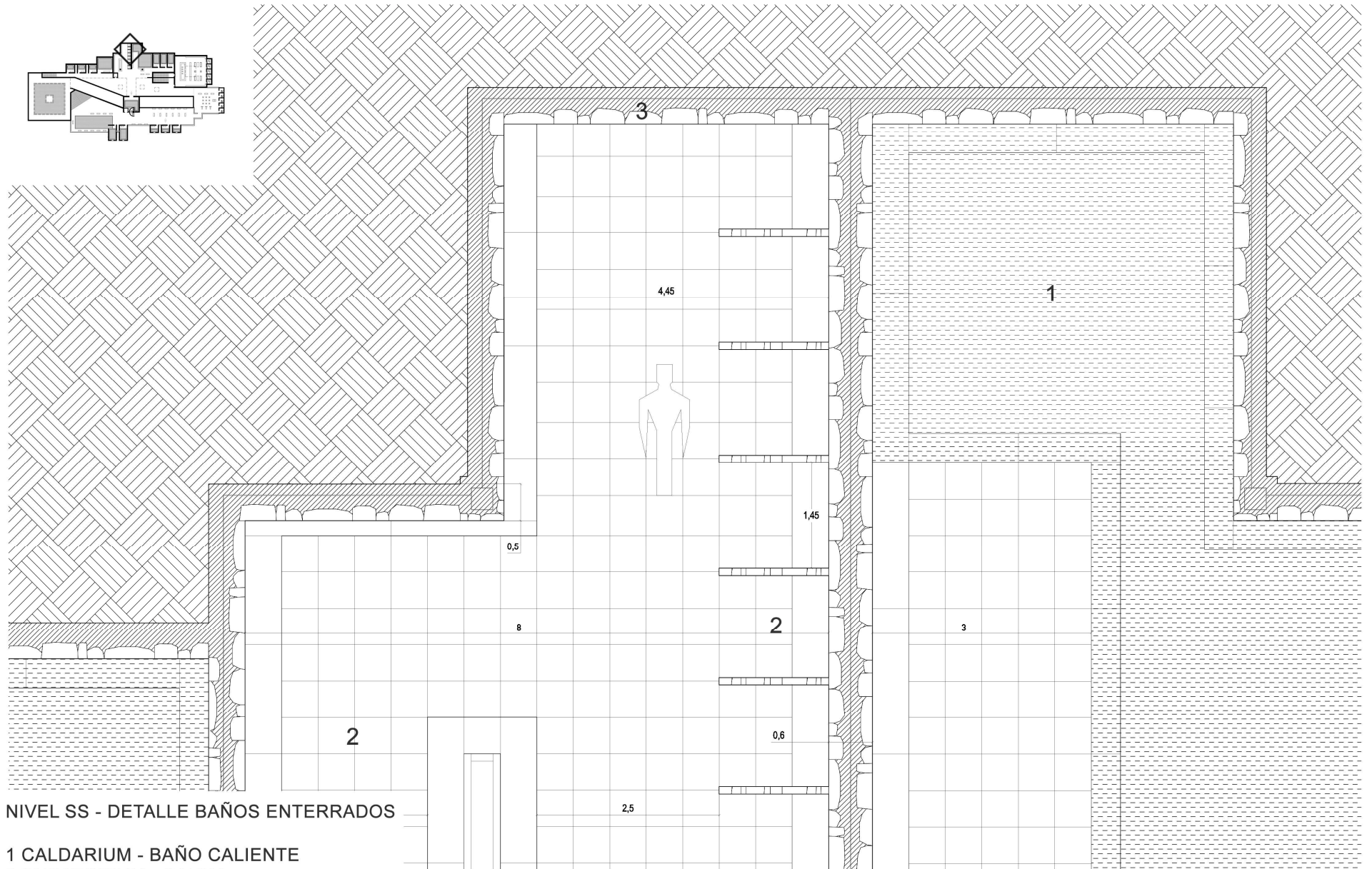
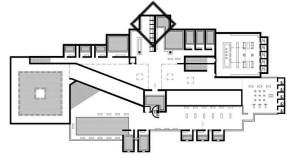
CORTE PERSPECTIVADO LONGITUDINAL

- 1 HALL PLANTA BAJA
- 2 COMEDOR
- 3 VESTUARIOS
- 4 BAÑOS NIVEL SS
- 5 HABITACIONES NIVEL 1
- 6 HABITACIONES NIVEL 2
- 7 RAMPA DE ACCESO





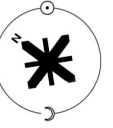
SECTOR 1:50



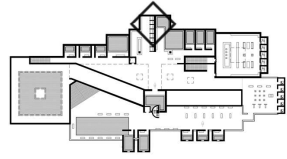
NIVEL SS - DETALLE BAÑOS ENTERRADOS

- 1 CALDARIUM - BAÑO CALIENTE
- 2 SUDATORIUM - SAUNA
- 3 MURO PIEDRA 20MM - HORMIGÓN 30MM

Detalle Planta Subsuelo E 1:50

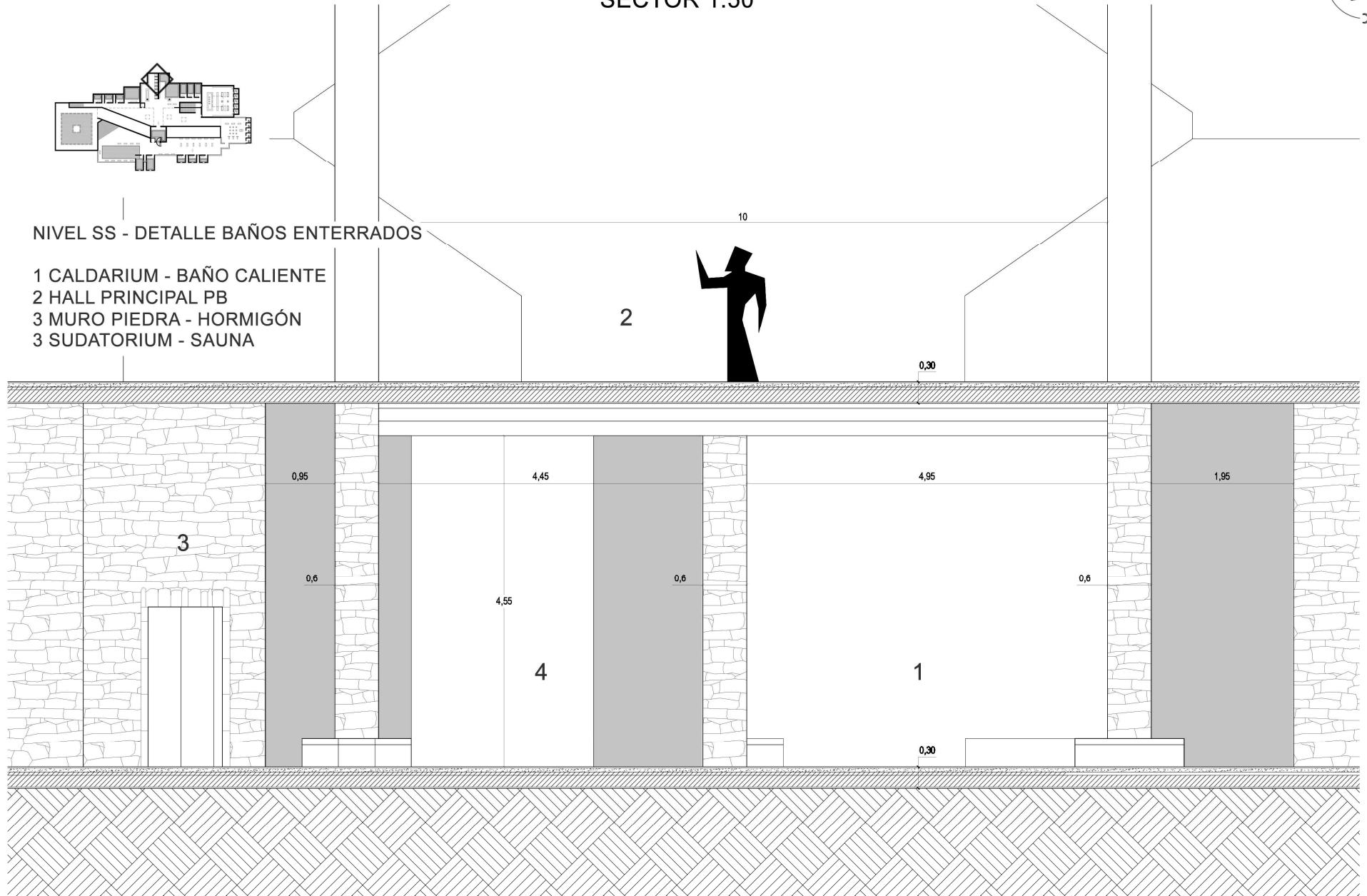


SECTOR 1:50

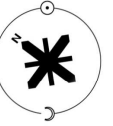


NIVEL SS - DETALLE BAÑOS ENTERRADOS

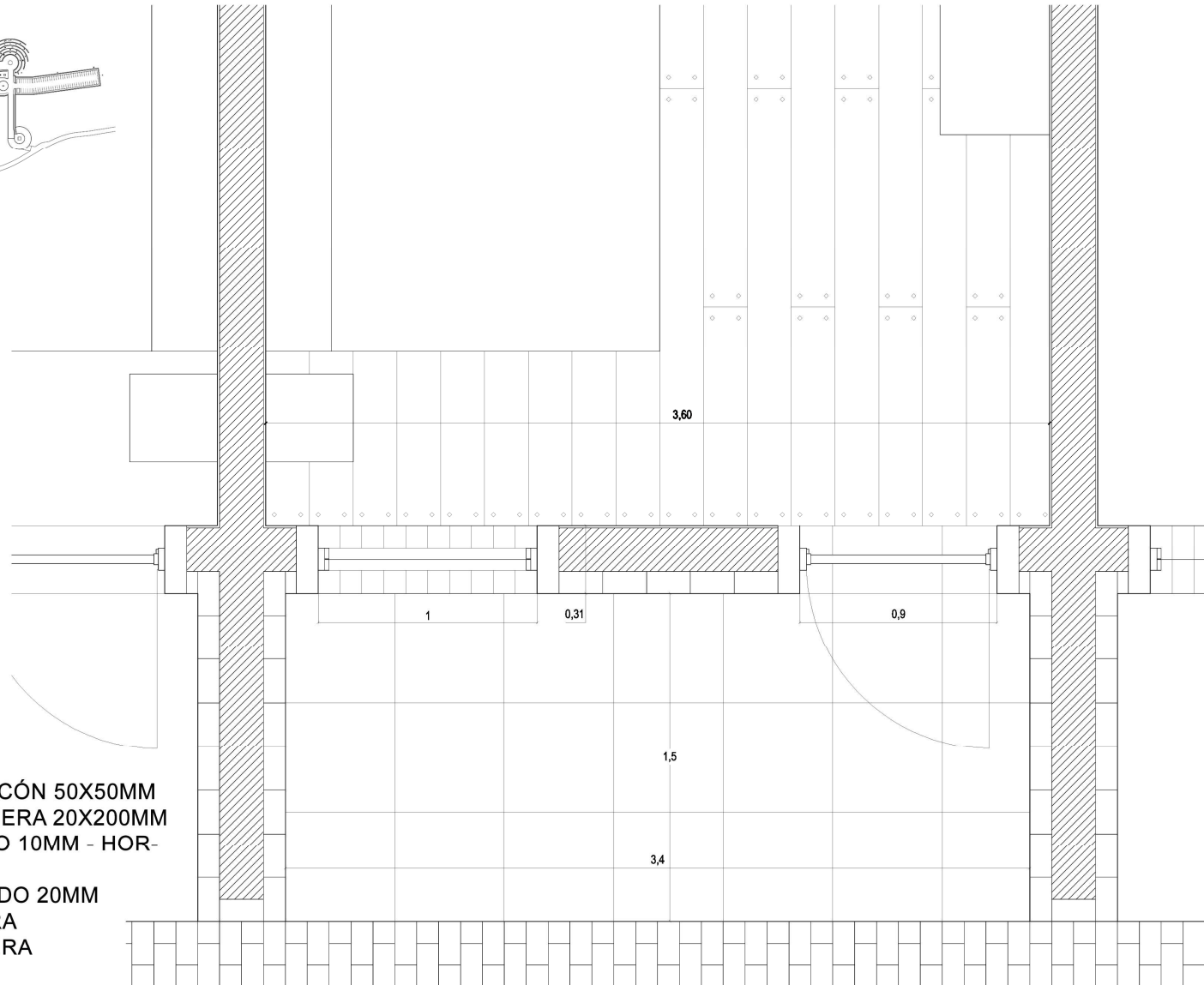
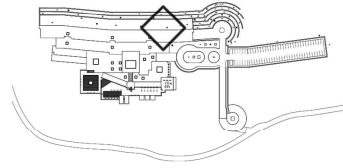
- 1 CALDARIUM - BAÑO CALIENTE
- 2 HALL PRINCIPAL PB
- 3 MURO PIEDRA - HORMIGÓN
- 3 SUDATORIUM - SAUNA



Detalle Vista Subsuelo E 1:50

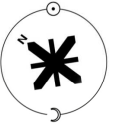


SECTOR 1:20

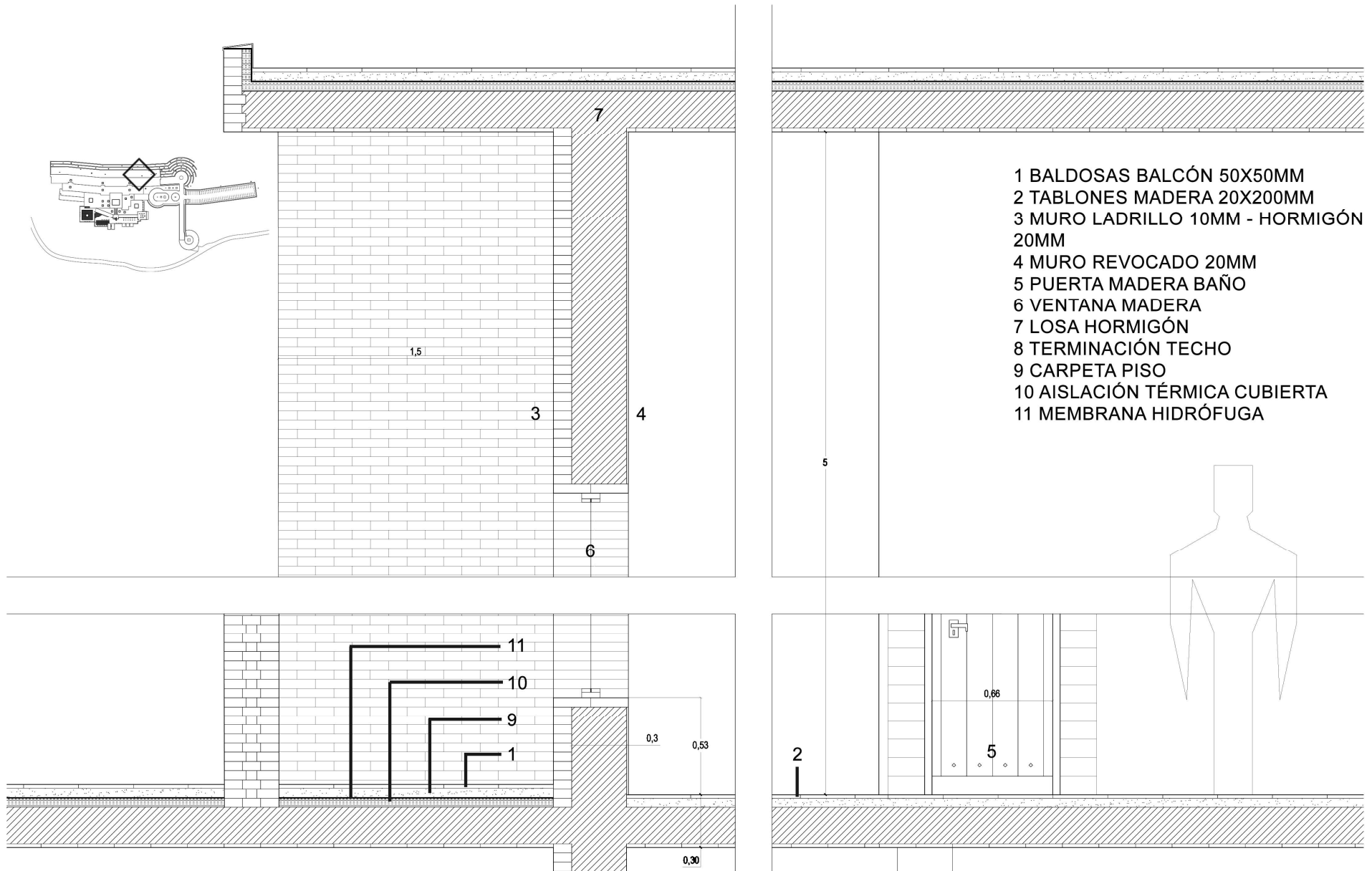


- 1 BALDOSAS BALCÓN 50X50MM
- 2 TABLONES MADERA 20X200MM
- 3 MURO LADRILLO 10MM - HOR-
MIGÓN 20MM
- 4 MURO REVOCADO 20MM
- 5 PUERTA MADERA
- 6 VENTANA MADERA

Detalle Planta Habitación E 1:20



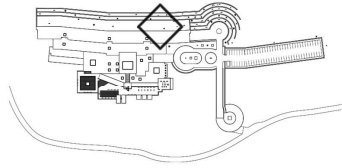
SECTOR 1:20



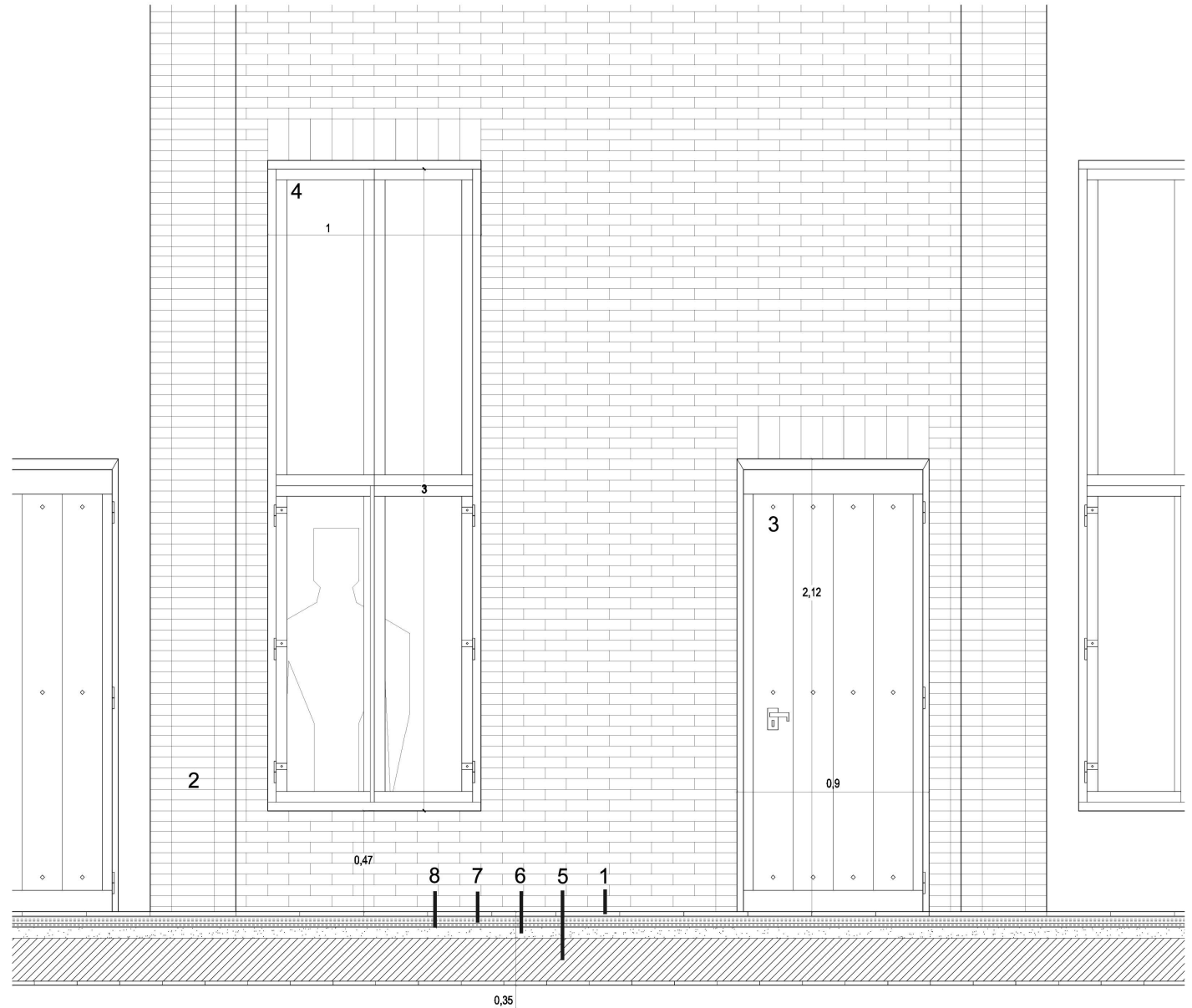
Detalle Corte Habitación E 1:20



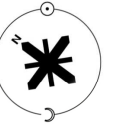
SECTOR 1:20



- 1 BALDOSAS BALCÓN 50X50MM
- 2 MURO LADRILLO 10MM - HORMIGÓN 20MM
- 3 PUERTA MADERA
- 4 VENTANA MADERA
- 5 LOSA HORMIGÓN
- 6 CARPETA PISO
- 7 AISLACIÓN TÉRMICA CUBIERTA
- 8 MEMBRANA HIDRÓFUGA

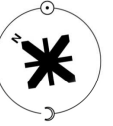


Detalle Vista Habitación E 1:20

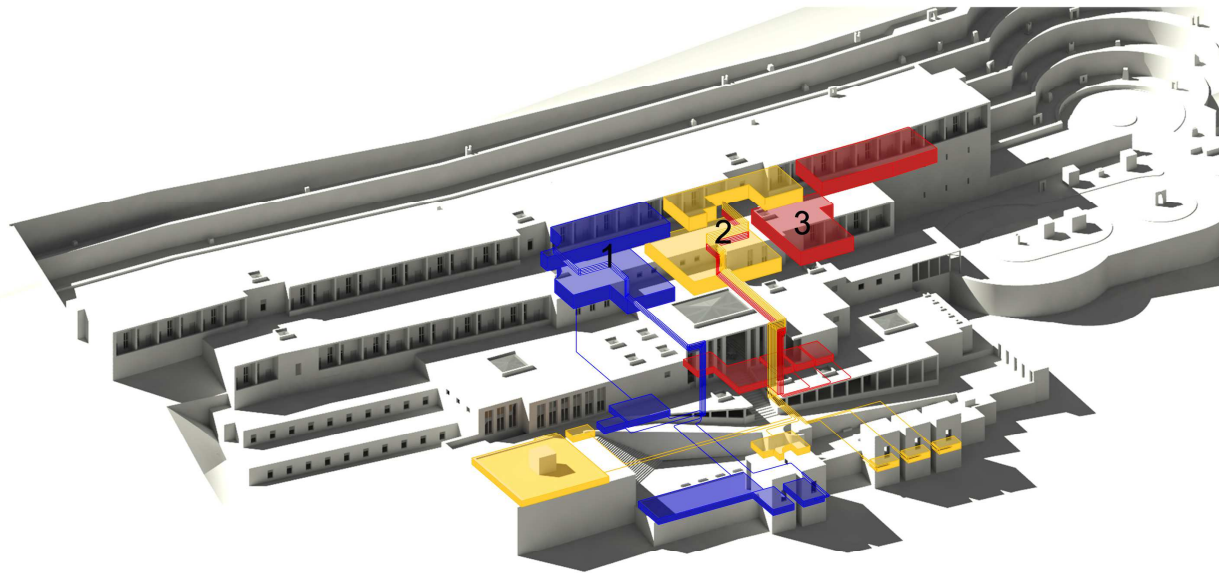


RENDER SECTOR HABITACIÓN

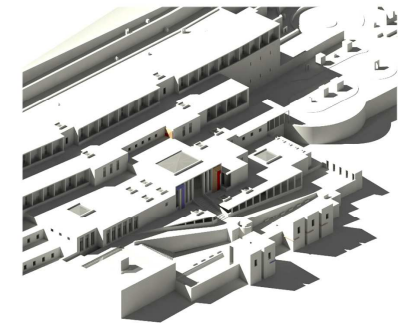




INSTALACIONES AGUA



- 1 TANQUE AGUA FRÍA
- 2 TANQUE AGUA TIBIA
- 3 TANQUE AGUA CALIENTE

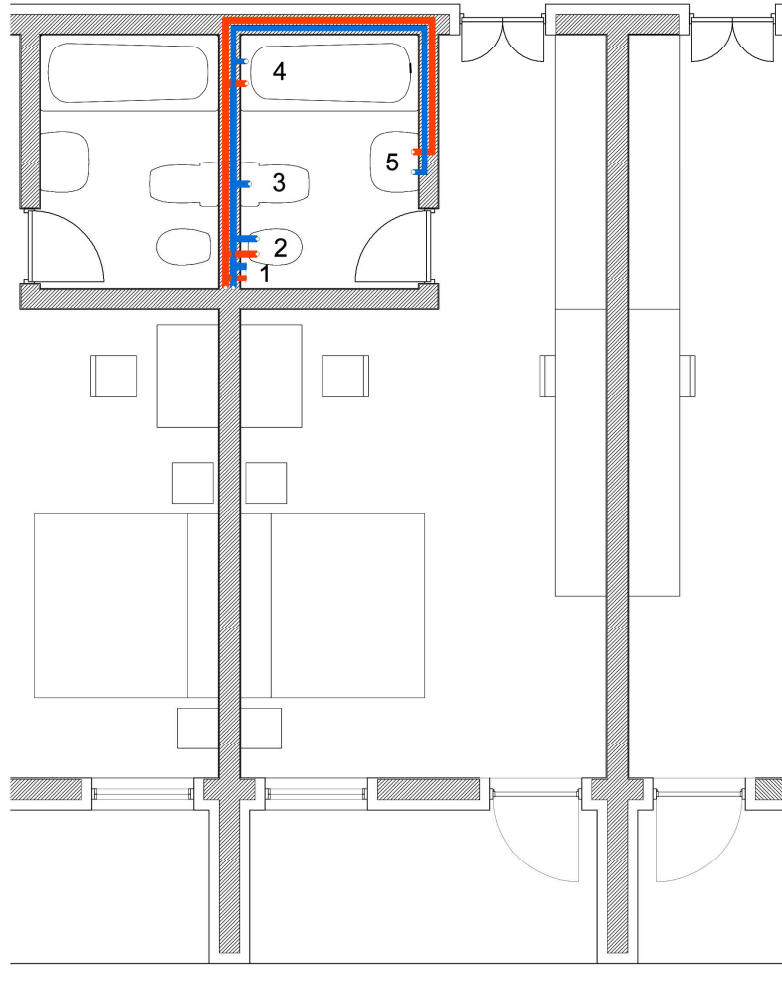


VISTA DE CAÑOS EN FACHADA DE
HALL CENTRAL





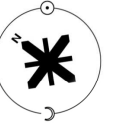
INSTALACIONES HABITACIÓN



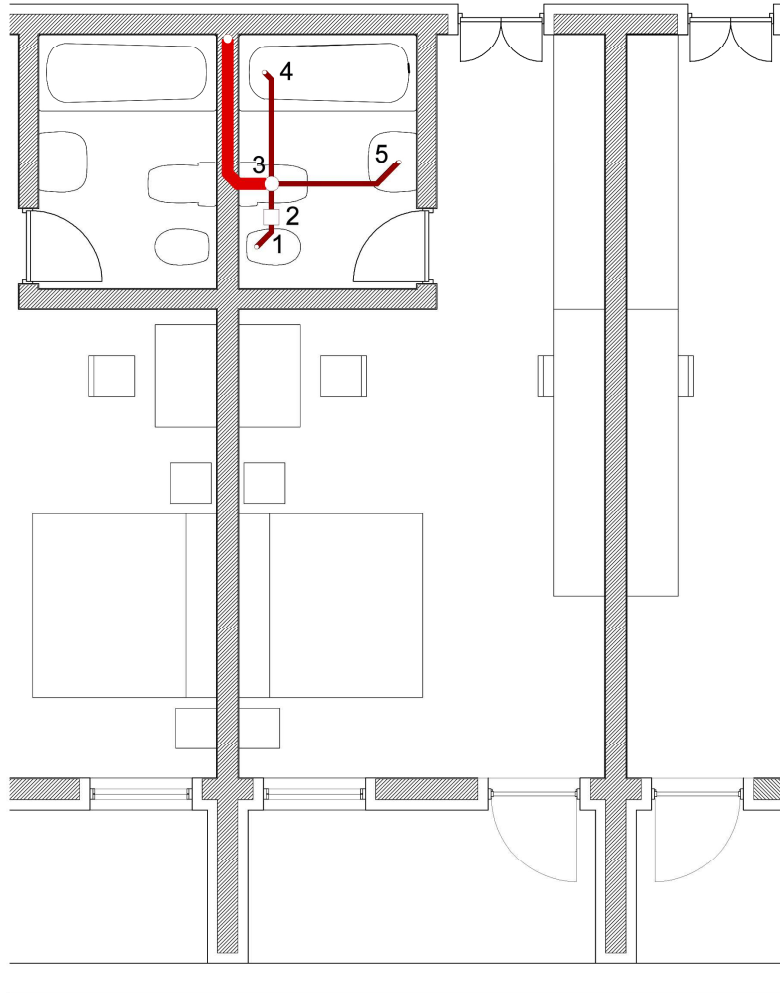
- 1 LLAVE DE PASO AGUA FRÍA Y CALIENTE
- 2 SALIDA AGUA FRÍA Y CALIENTE BIDET
- 3 SALIDA AGUA FRÍA INODORO
- 4 SALIDA AGUA FRÍA Y CALIENTE BAÑADERA
- 5 SALIDA AGUA FRÍA Y CALIENTE LAVATORIO



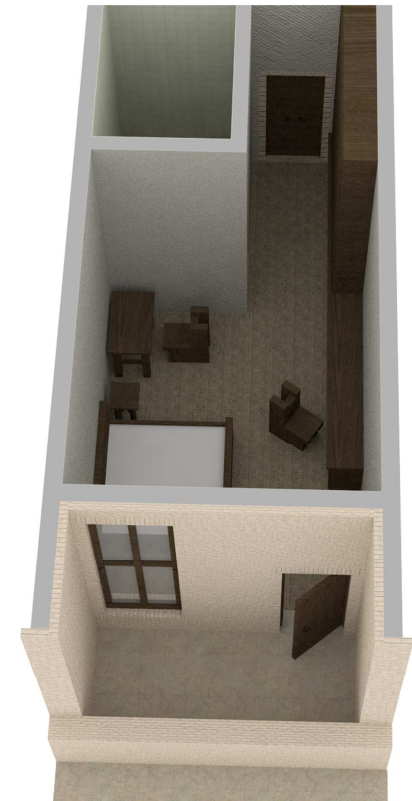
Instalaciones Agua Habitación E 1:100



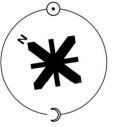
INSTALACIONES HABITACIÓN



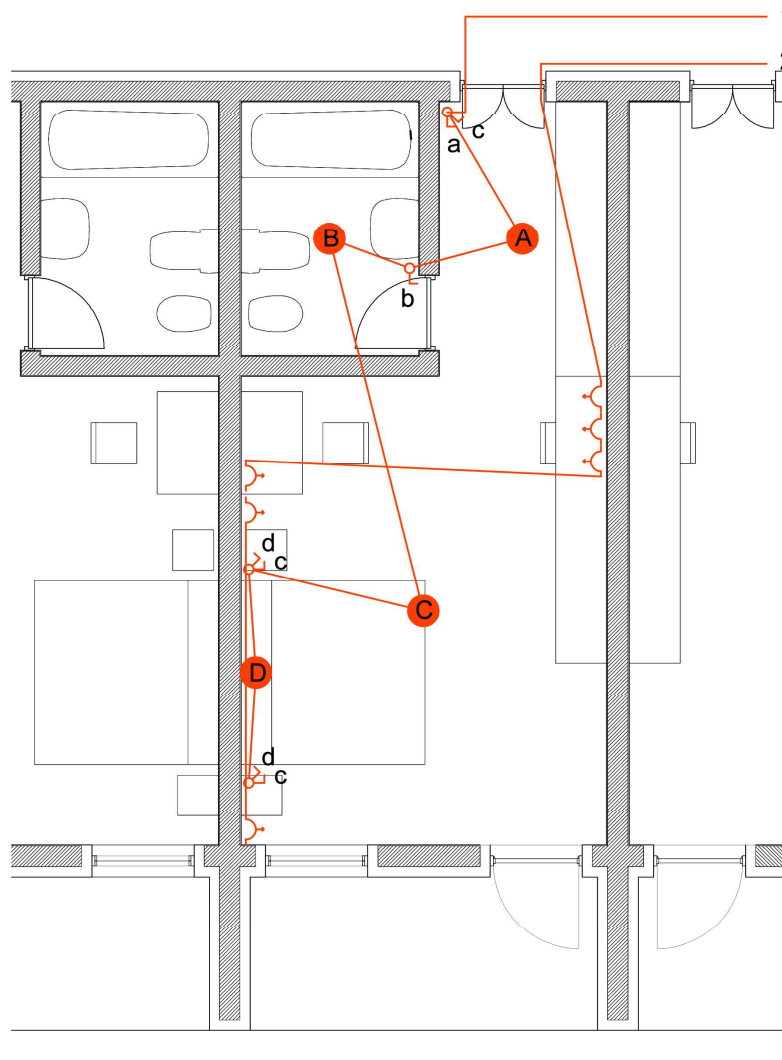
- 1 SALIDA DE BIDET A PP
- 2 PILETA DE PATIO
- 3 SALIDA RAMAL INODORO
- 4 SALIDA BAÑADERA A INODORO
- 5 SALIDA LAVATORIO A INODORO



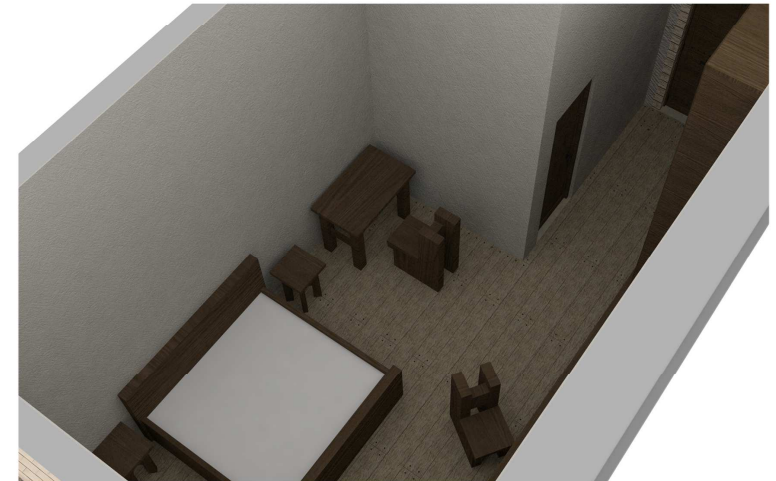
Instalaciones Cloacal Habitación E 1:100



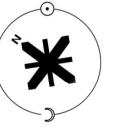
INSTALACIONES HABITACIÓN



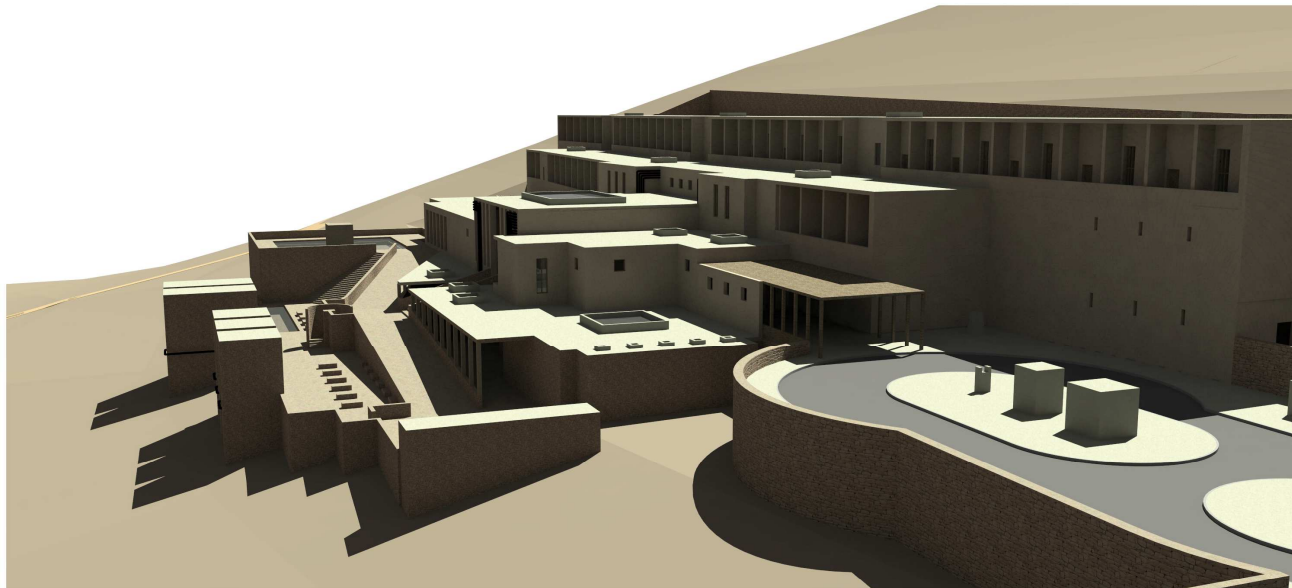
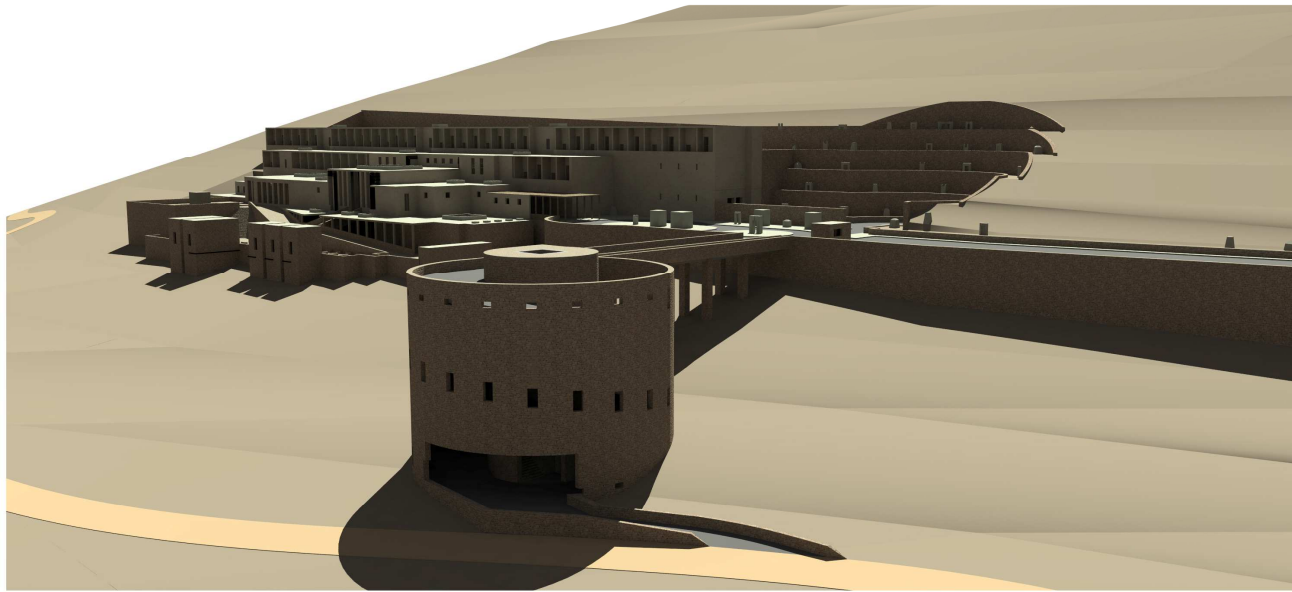
1 CIRCUITO DE LUZ 1
2 CIRCUITO DE TOMAS 1

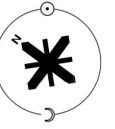


Instalaciones Eléctrica Habitación E 1:100

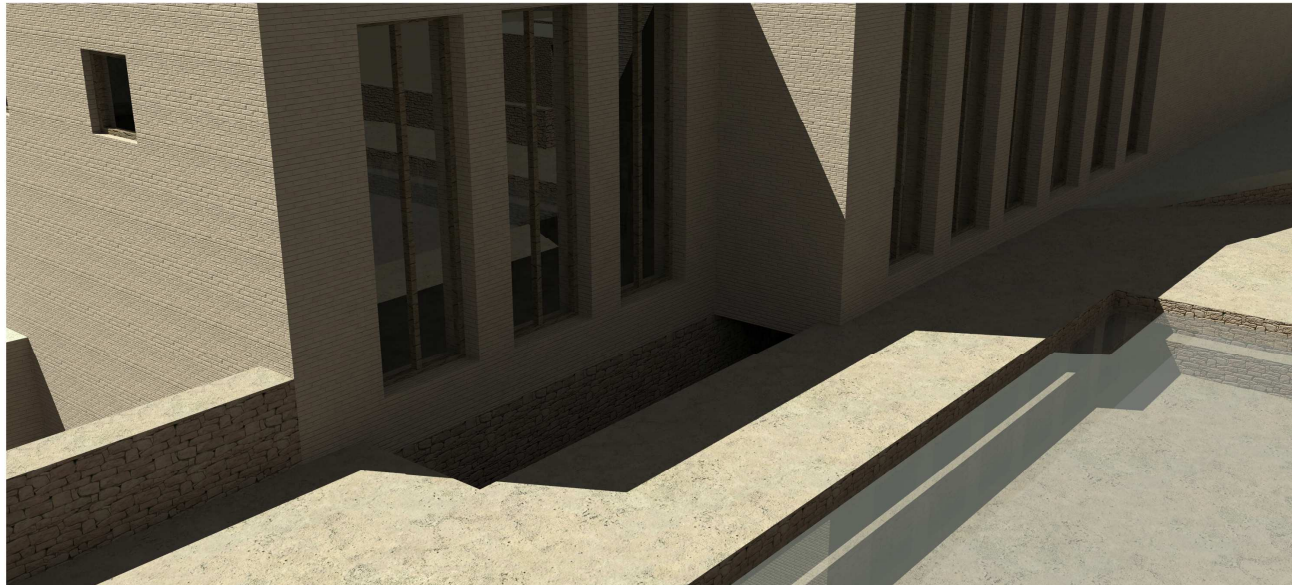
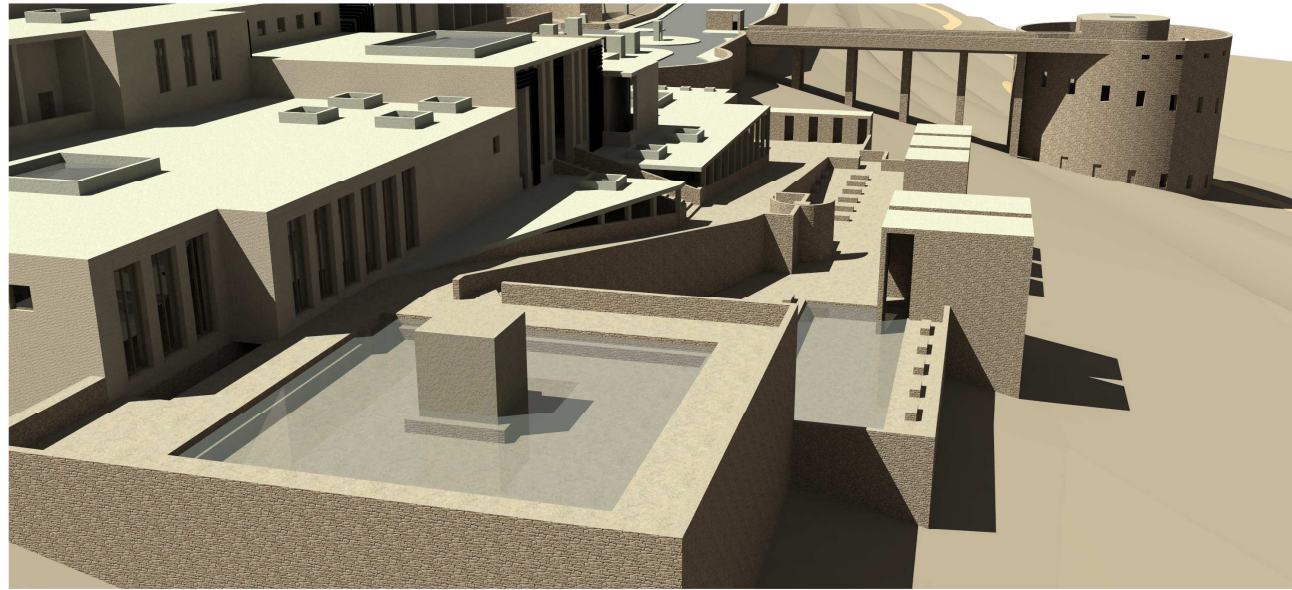


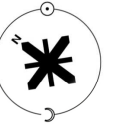
RENDERS GENERALES



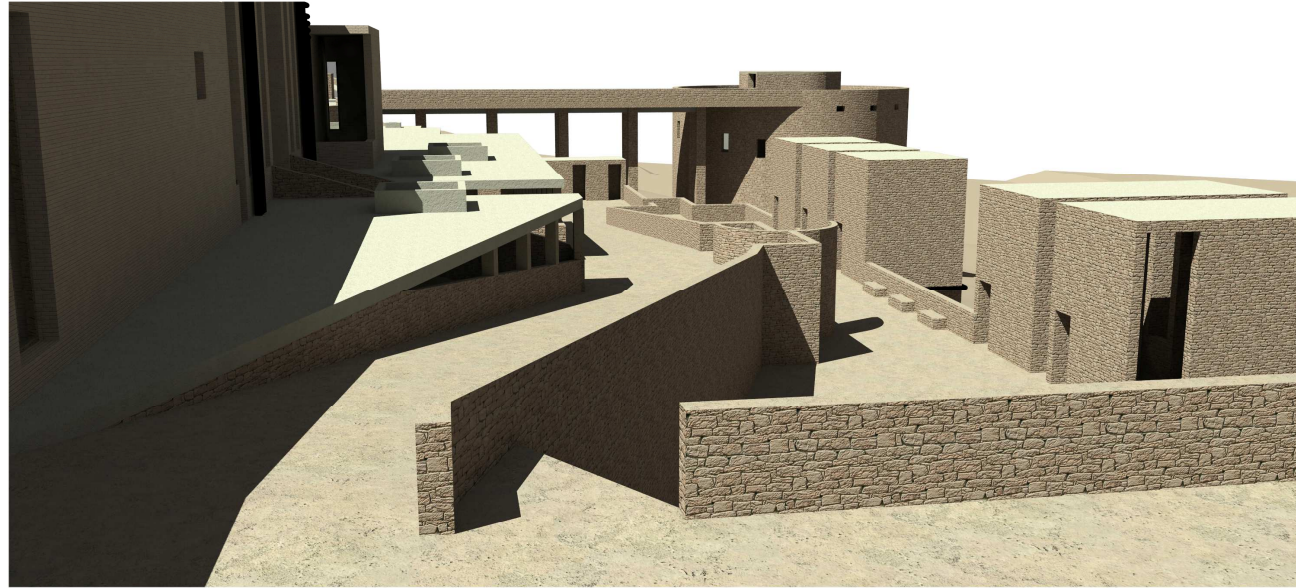


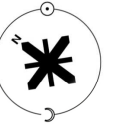
RENDERS BAÑOS EXTERIORES





RENDERS BAÑOS EXTERIORES





RENDER HALL



BIBLIOGRAFÍA

Diccionario de la Real Academia Española . [http.rae.es](http://rae.es)

The Problem of Form in Painting and Sculpture, 1907, G. E. Stechert & Co., New York

Arte y Percepción Visual, 1954, Rudolf Arnheim, Alianza Forma 1979 - 1997

Phenomenology, The Architecture of Sense, 2009, Michael Dernee, The University of Newcastle, Australia

The Geometry of Feeling, Juhani Pallasmaa

Atmospheres, 2006, Peter Zumthor, Birkhauser.

Thinking Architecture, 1998, Peter Zumthor, Birkhauser.

Culture, Merchandise or Just Light Entertainment? New Architecture at the Millenium, 1997, Bruce Thomas, Journal of Architectural Education.

Toward an Architecture of Critical Inquiry, 1989, Botond Bogнар, Journal of Architectural Education.

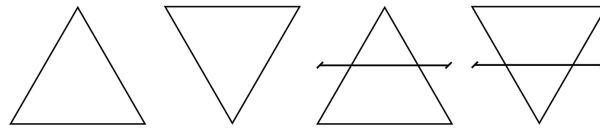
The Eyes of the Skin - Architecture and the Senses, 2005, Juhani Pallasmaa, Wiley Academy.

The Persistence of Formal Patterns, 1982, Alexander Purves, Perspecta, Vol. 19.

Notes from Volume Zero: Louis Kahn and the Language of God, 1983, Joseph Burton, Perspecta, Vol. 20.

Enéada I, 6, Sobre el bien y la belleza, 270, Plotino.

- TERMAS EN EL MUNDO DE LAS IDEAS -



FENOMENOLOGÍA - TIPOLOGÍA

