

ARCHIVOS 01

FORMA EXQUISITA

GABRIEL ESQUIVEL
JORDI VIVALDI
GONZALO VAÍLLO

*Editorial
Maximiliano Schianchi*

IA

Antagonismos

ARCHIVOS 01

Contenidos
Contents

Dirección
Santiago Miret

Coordinación editorial
Maximiliano Schianchi

Diseño de Antagonismos ARCHIVOS
Maximiliano Schianchi y Delfina Amejeiras

Instituto de Arquitectura
www.i-a.com.ar
info@i-a.com.ar

ISSN-2683-7749
Buenos Aires
Argentina
2025

Este número presenta una transcripción (editada y ampliada) de la Mesa Redonda llevada a cabo de manera online entre Gabriel Esquivel, Gonzalo Vaíllo y Jordi Vivaldi sobre la Forma, en el marco del Festival de Verano Forma Exquisita del Instituto de Arquitectura el día viernes 17 de diciembre de 2021.

Todas las imágenes presentadas en este número pertenecen a sus correspondientes autores y no es objetivo de los editores hacer uso impropio de las mismas.

Imagen de portada
Morphtopia. FUSION, Abstraction and saturation as instruments of depth and openness, 2021.

Forma Exquisita 06
Editorial de
Maximiliano Schianchi

Forma 08
Gabriel Esquivel

Objeto 16
Gonzalo Vaíllo

Teoría 40
Jordi Vivaldi

Conversación 52
Gabriel Esquivel
Gonzalo Vaíllo
Jordi Vivaldi

Forma Exquisita

Exquisite Form

Editorial de Maximiliano Schianchi

Esta nueva edición de Antagonismos corresponde a un número especial que inicia una serie denominada Archivos, la cual tiene la voluntad de configurarse como un fichero de registros de actividades producidas en el Instituto de Arquitectura.

En esta ocasión los autores conversan, discuten, acuerdan y desacuerdan en torno a la noción de forma.

Con este espíritu, Gabriel Esquivel nos presenta un recorrido de la forma y su relación con la Estética a lo largo del tiempo, desde John Ruskin hasta Mark Foster Cage. Gonzalo Vaíllo, por su parte, indaga acerca del diálogo entre forma y objeto-proyecto y la ruptura entre arquitecto y usuario. La influencia de estas ideas en sus proyectos nos la muestra en los trabajos realizados con Morphtopia, su oficina de arquitectura. Jordi Vivaldi, a su vez, propone pensar la forma a partir de su vocación “anfibia”, construyendo su relato a partir de tres registros diferentes del concepto de límite.

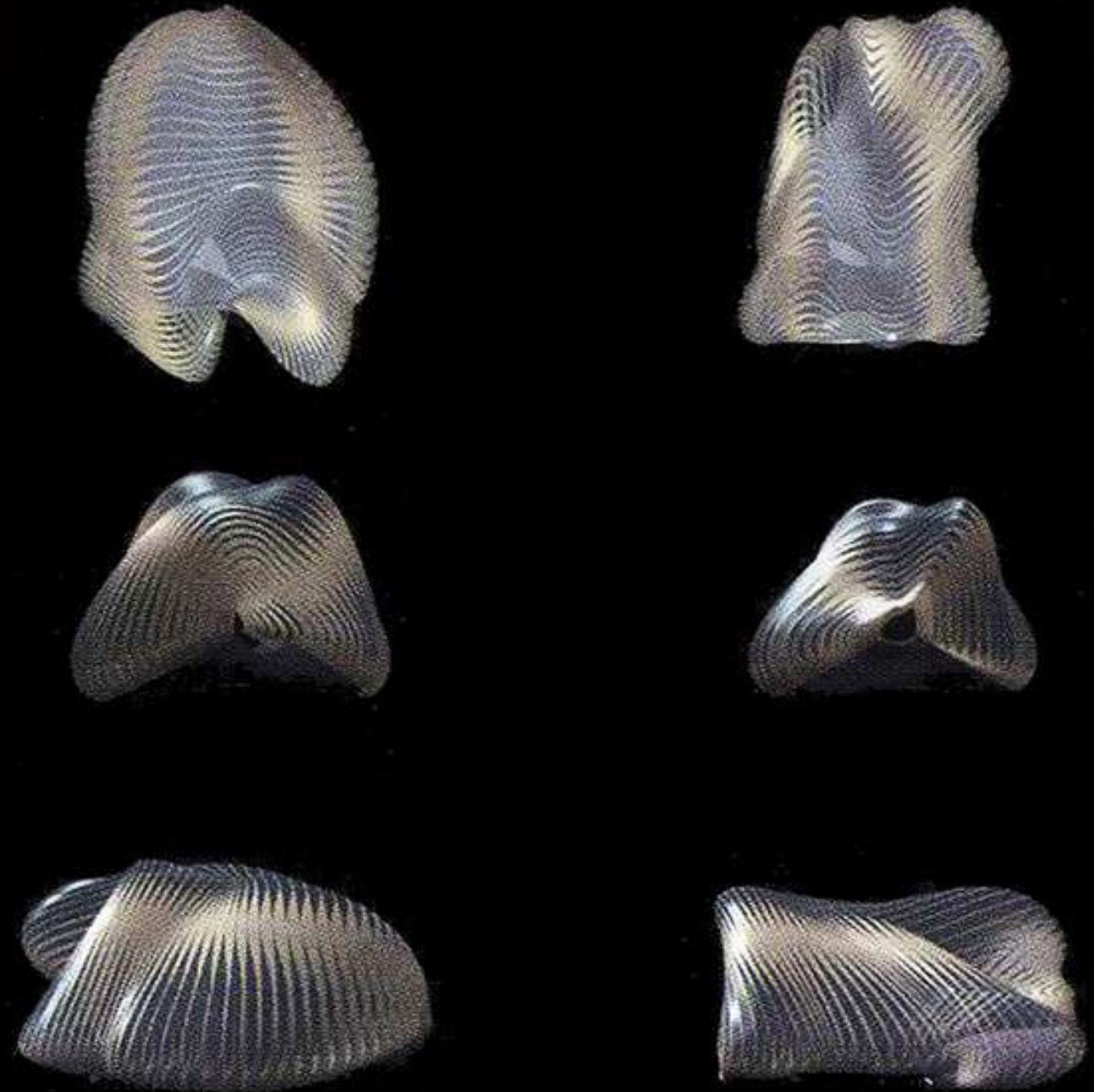
Por último, presentamos la Mesa Redonda entre Esquivel, Vaíllo y Vivaldi en el marco del ‘Festival de Verano Forma Exquisita’ del Instituto de Arquitectura. En una conversación distendida, los autores intercambian pareceres sobre temas tan -aparentemente- dispares como el acceso, el deseo y la emoción.

This new edition of Antagonismos corresponds to a special issue that begins a series called Archivos, which is intended to be configured as a file of records of activities produced at the Instituto de Arquitectura.

On this occasion the authors talk, discuss, agree and disagree about the notion of form.

In this spirit, Gabriel Esquivel presents a journey through form and its relationship with Aesthetics over time, from John Ruskin to Mark Foster Cage. Gonzalo Vaíllo, for his part, investigates the dialogue between form and object-project and the rupture between architect and user. The influence of these ideas on his projects is shown in the work carried out with Morphtopia, his architecture office. Jordi Vivaldi, in turn, proposes thinking about form based on its “amphibious” vocation, constructing his story from three different registers of the concept of limit.

Finally, we present the Round Table between Esquivel, Vaíllo and Vivaldi within the framework of the ‘Festival de Verano Forma Exquisita’ of the Instituto de Arquitectura. In a relaxed conversation, the authors exchange opinions on topics as -apparently- disparate as access, desire and emotion.



Greg Lynn. Embryological House. 1997-2001

Forma Form

GABRIEL ESQUIVEL



Giuseppe Terragni. *Casa del Fascio*, Como, Italia. 1932 - 1936. Fotografía de Danny Alexander Lettkemann, 2017.

Forma

Form

GABRIEL ESQUIVEL

Arquitecto por la Universidad Nacional de México y Magíster en Arquitectura por la Universidad Estatal de Ohio. Actualmente es Profesor de la Universidad de Texas A&M. Anteriormente enseñó en el Departamento de Diseño y Escuela de Arquitectura de la Universidad Estatal de Ohio. Su investigación se ha enfocado en la fabricación en asociación con el Departamento de Ingeniería Aeroespacial y es creador de un nuevo laboratorio de fabricación de investigación avanzada que se ocupa del concepto de fabricación asistida por robot. Es el director del T4T Lab en Texas A&M University desde 2010, donde examina la integración de la tecnología digital y su vínculo con la teoría contemporánea. Ha participado de eventos de gran relevancia internacional como Interface 2017, la Conferencia Deep Vista en 2018 y más recientemente en Digital Futures World.

La forma es un objeto o edificio tridimensional que es percibido por un sujeto en el espacio-tiempo. Esto es posible gracias a aspectos fenomenológicos como la acción de la luz y la sombra. En la obra *Las siete lámparas de la Arquitectura*, John Ruskin afirma que la arquitectura es el arte de levantar y decorar los edificios construidos por el Hombre, cualquiera que sea su destino, de modo que su aspecto contribuye a la salud, a la fuerza y al placer del espíritu. Según Ruskin, lo estético es de importancia primordial. La combinación de la forma y la estética es lo que nos trae a esta discusión.

Platón sugiere que una forma es un paradigma universal idealizado de un concepto particular, que trasciende el mundo real y por el cual, en comparación para todas las manifestaciones del mundo real, no son más que copias inferiores. Para Platón, las formas representan la realidad a la que el mundo habitado sólo puede aproximarse. Para Louis Sullivan, todas las cosas en la naturaleza tienen una forma; es decir, una apariencia exterior que las distingue entre sí. La forma de un edificio suele darle una notable primera impresión. Es por eso que la forma juega un papel muy importante. Y, además, puede transmitir el mensaje o concepto de un edificio.

Form is a three-dimensional object or building that is perceived by a subject in space-time. This is possible thanks to phenomenological aspects such as the action of light and shadow. In the work *The seven lamps of Architecture*, John Ruskin states that architecture is the art of erecting and decorating buildings constructed by Man, whatever their purpose, so that their appearance contributes to health, strength and pleasure of the spirit. According to Ruskin, the aesthetic is of primary importance. The combination of form and aesthetics is what brings us to this discussion.

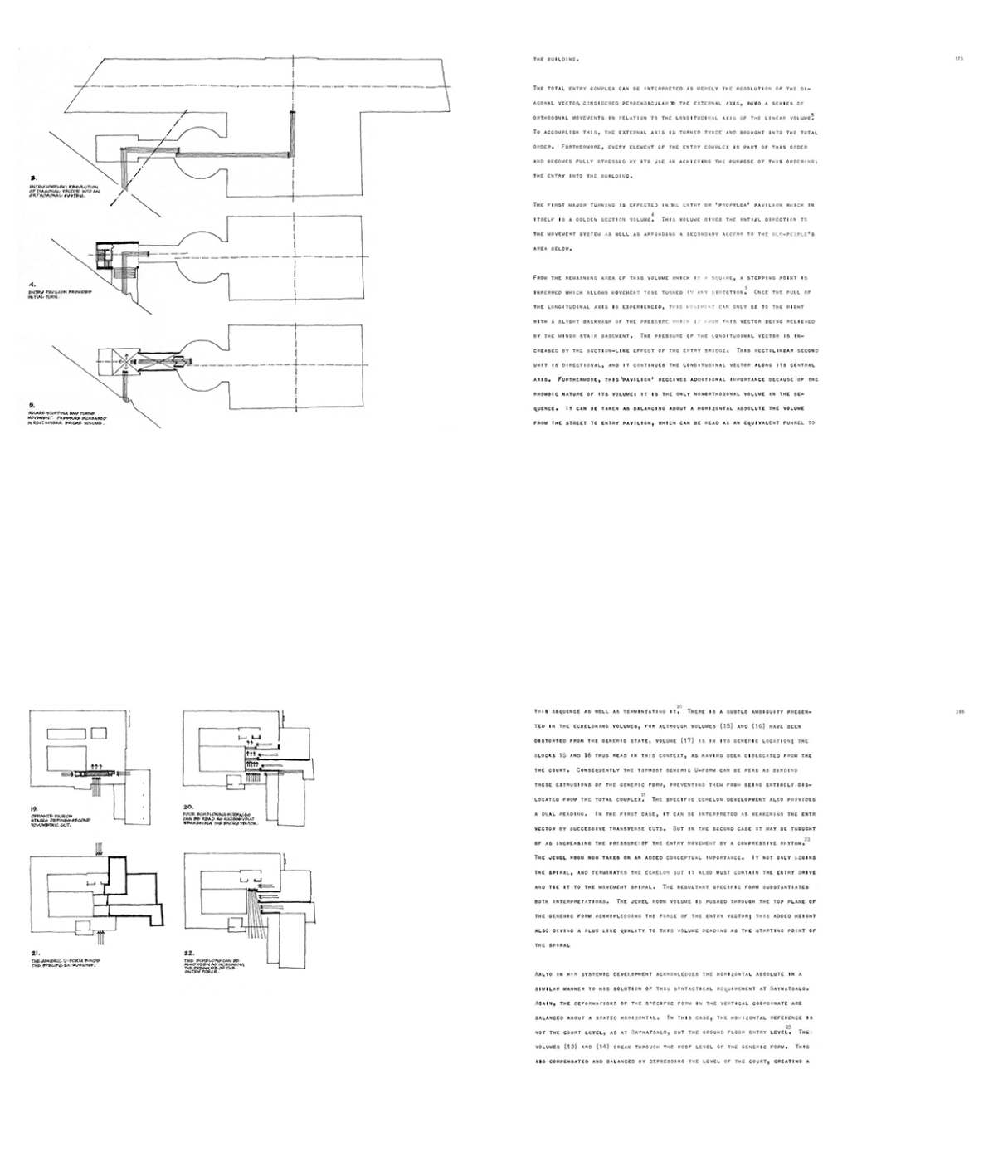
Plato suggests that a form is an idealized universal paradigm of a particular concept, which transcends the real world and for which, in comparison to all manifestations of the real world, they are nothing more than inferior copies. For Plato, forms represent the reality that the inhabited world can only approximate to. For Louis Sullivan, all things in nature have a form; that is, an external appearance that distinguishes them from each other. The shape of a building often makes a striking first impression. That is why shape plays a very important role. And, furthermore, it can convey the message or concept of a building.

Un clásico texto de arquitectura de acceso común en las escuelas es el de Francis D. K. Ching, que define a la forma como la manera de disponer y coordinar las partes de una composición para producir una imagen coherente. Los cambios en las preferencias o los gustos de la sociedad con respecto a la simplicidad o la complejidad de la evolución de la forma arquitectónica pueden tener varias causas. Pueden darse debido a factores culturales, tecnologías, modas e incluso factores económicos y políticos. El lenguaje de la forma depende de un vocabulario heredado, de todos los componentes utilizados en el edificio, reglas sobre el cómo se deben combinar sus partes; es decir, su lógica de ensamblaje. Es una concepción particular y práctica de la geometría tectónica y superficial. La forma se define en tres dimensiones; sin embargo, la enseñanza de Arquitectura ha fijado su interés principalmente en el análisis de la planta.

En este contexto es importante traer a la discusión a Peter Eisenman, debido a su importancia en la discusión acerca de la forma en las últimas tres décadas del siglo XX. En sus primeros trabajos teóricos de los años '60, como su tesis doctoral, Eisenman no pretendía la creación de formas nuevas; por el contrario, constituye una interpretación heterodoxa de varios textos arquitectónicos. De hecho, Eisenman estaba interesado en desplazar la forma de sus relaciones necesarias con la función, el significado y la estética, sin negar al mismo tiempo la presencia de estas condiciones.

A classic architecture text given at universities is that of Francis DK Ching, which defines form as the way of arranging and coordinating the parts of a composition to produce a coherent image. Changes in societal preferences or tastes regarding the simplicity or complexity of the evolution of architectural form may have several causes. They can occur due to cultural factors, technologies, fashions and even economic and political factors. The language of form depends on an inherited vocabulary, on all the components used in the building, rules about how its parts should be combined; that is, its assembly logic. It is a particular and practical conception of tectonic and surface geometry. The form is defined in three dimensions, however, the teaching of Architecture has focused its interest mainly on the analysis of the plan.

In this context it is important to bring up Peter Eisenman into the discussion, due to his importance in this discussion about form during the last three decades of the 20th century. In his first theoretical works of the '60s, such as his doctoral thesis, Eisenman did not intend the creation of new forms; on the contrary, it constitutes a heterodox interpretation of several architectural texts. Indeed, Eisenman was interested in displacing form from its necessary relationships to function, meaning, and aesthetics, without at the same time denying the presence of these conditions.



Peter Eisenman. *The Formal Basis of Modern Architecture*. Lars Müller Publishers. 2006.

Su estudio sobre Giuseppe Terragni permitió a Eisenman elaborar su propia visión del Modernismo. En Terragni, Eisenman también descubre ese tipo de exasperación formal que había observado en las casas de Paul Rudolph y en la Casa del Fascio, lo que lo llevaron a la crítica llamada *metafísica de la presencia*. Para el filósofo italiano Gianni Vattimo, la idea de su filosofía sobre el pensamiento débil trasladada a la arquitectura influyó en la producción teórica de los años '80.

En 1987, Ignasi de Solá-Morales intentó describir la crisis de la modernidad introduciendo el concepto de *arquitectura débil*. Gracias a la influencia tanto de Michel Foucault como de Friedrich Nietzsche, de Solá-Morales afirmó que la Estética (por ejemplo, Arquitectura, Pintura y Literatura) no podían basarse en un modelo cerrado. Por el contrario, la Estética tenía que estar formada por diferentes elementos heterogéneos. La noción de la arqueología de Foucault se convirtió en una de las piedras angulares de una *arquitectura débil*. La arqueología implicaba superposición, discontinuidad, plegamiento y despliegue. Eisenman comenzó a observar nuevos impulsos y cambió su enfoque hacia diferentes desafíos adoptando, junto con Jeffrey Kipnis, la discusión sobre la forma débil en los años '90, el formalismo de fondo de la forma de vida en torno a una serie de palabras clave o conceptos que ayudan a definir una cartografía heterogénea e interconectada de la cual se desprende una configuración jerárquica. Al principio de la primera etapa digital, Mark Wigley nos

His study of Giuseppe Terragni allowed Eisenman to develop his own vision of Modernism. In Terragni, Eisenman also discovers that type of formal exasperation that he had observed in the houses of Paul Rudolph and in the House of Fascio, which led him to the critique called *metaphysics of presence*. For the Italian philosopher Gianni Vattimo, the idea of his philosophy on weak thinking transferred to architecture influenced the theoretical production of the '80s.

In 1987, Ignasi de Solá-Morales attempted to describe the crisis of modernity by introducing the concept of *weak architecture*. Thanks to the influence of both Michel Foucault and Friedrich Nietzsche, de Solá-Morales stated that Aesthetics (e.g. Architecture, Painting and Literature) could not be based on a closed model. On the contrary, Aesthetics had to be made up of different heterogeneous elements. Foucault's notion of archeology became one of the cornerstones of *weak architecture*. Archeology involved superimposition, discontinuity, folding and unfolding. Eisenman began to observe new impulses and shifted his focus to different challenges by adopting, together with Jeffrey Kipnis, the weak form discussion in the 1990s, the underlying formalism of the way of life around a series of keywords or concepts that help define a heterogeneous and interconnected cartography from which a hierarchical configuration emerges. At the beginning of the first digital stage, Mark Wigley takes us beyond the

lleva más allá de la forma arquitectónica del diseño hacia una comprensión más amplia de la relación de la Arquitectura con la sociedad a través de la tecnología.

La discusión de Greg Lynn acerca de *animated form* (o *forma animada*) nos lleva a la idea del movimiento, la cual se enfoca en el desplazamiento y la acción. Animación implica la evolución de una forma y sus fuerzas moderadoras. Sugiere animismo, crecimiento, actuación, vitalidad y virtualidad. En su libro *Form* de 2008, Lynn define cómo los diseñadores y arquitectos utilizan las computadoras como un medio, operando en un cambio extendido que fusiona tecnológicamente con la vanguardia tecnológica el arte contemporáneo y la estética de ciencia ficción con la forma arquitectónica. Hacia el final de la primera etapa digital, la inspiración formal y estética (mediante la discusión del afecto), arquitectos como Hernán Díaz Alonso o Mark Foster Gage -entre otros- formaron una parte muy importante respecto del desarrollo actual de las agendas formales y estéticas que apuntan a definir la agencia cultural de la arquitectura en el siglo XXI.

La forma y la estética son constantemente castigadas por las desgastadas reglas de la tradición del Modernismo. Mediante estos juicios sólo se justifica la forma y la estética ante un complejo proceso arquitectónico. Esta conversación nos puede ayudar a establecer algunos parámetros sobre la importancia de ambas sin la necesidad de determinar reglas de justificación.

architectural form of design towards a broader understanding of Architecture's relationship with society through technology.

Greg Lynn's discussion of *animated form* takes us to the idea of movement, which focuses on displacement and action. Animation involves the evolution of a form and its moderating forces. It suggests animism, growth, performance, vitality and virtuality. In his book *Form* 2008, Lynn defines how designers and architects use computers as a medium, operating in a widespread shift that technologically fuses contemporary art with cutting-edge technology and science fiction aesthetics with architectural form. Towards the end of the first digital stage, formal and aesthetic inspiration, through the discussion of affect, architects such as Hernán Díaz Alonso o Mark Foster Gage, among others, formed a very important part regarding the current development of the formal and aesthetic agendas that aim to define the cultural agency of architecture in the 21st century.

Form and aesthetics are constantly punished by the worn-out rules of the Modernism tradition. Through these judgments only the form and aesthetics are justified in the face of a complex architectural process. This conversation can help us establish some parameters about the importance of both without the need to determine rules of justification.

Objeto
Object

GONZALO VAÍLLO

MORPHtopia. FUSION, *Abstraction and saturation as instruments of depth and openness*, 2021.

Objeto Object

GONZALO VAÍLLO

Arquitecto y fundador de MORPHtopia. Posee un título por la Universidad de Alcalá en España, un título de posgrado por la University of Applied Arts de Vienna y un PhD por la University of Innsbruck y la Universidad Politécnica de Madrid. Actualmente se desempeña como Profesor Asistente en el Instituto for Experimental Architecture Hochbau en la Universidad de Innsbruck. Ha sido Profesor Visitante en la Texas A&M University, Conferencista en la University of Applied Arts de Vienna y previo a fundar MORPHtopia se desempeñó como Design Director en la Wolfgang Tschapeller ZT GmbH. Su trabajo entrelaza la práctica, la investigación aplicada y la teoría, centrándose en la estética, la tecnología y la filosofía para una teoría y metodología del diseño, haciendo hincapié en los aspectos desconocidos del proyecto arquitectónico como material de diseño.

Voy a esbozar primero lo que entiendo por *objeto* y por *forma*, y cómo ese entendimiento puede resonar en temas arquitectónicos y de diseño hoy en día. Y, por otro lado, también quería traer a la discusión cómo esas ideas han influido en los proyectos de mi oficina MORPHtopia en los últimos dos o tres años.

Dicho de manera muy sintética, yo entiendo que un objeto siempre viene definido por dos dominios y, en este caso, podemos definir el objeto como un proyecto de arquitectura. Uno es el dominio plural y cualitativo, que está poblado por una multiplicidad de expresiones, afectos, manifestaciones, cualidades, representaciones, etc. Y otro que es el dominio singular y existencial; es decir, es el ser de Heidegger del objeto que unifica todos esos perfiles cualitativos. De manera muy rápida, este modelo lo refleja bastante bien la instalación *Una y tres sillas*, de Joseph Kosuth.

Entonces, se puede decir que entiendo la forma como todo aquello que tiene articulación y orden. Es decir, la forma siempre tiene una base cualitativa que constituye el dominio de las manifestaciones de un objeto

I will first outline what I understand by *object* and by *form*, and how that understanding may resonate with architectural and design issues today. On the other hand, I also wanted to bring into the discussion how those ideas have influenced the MORPHtopia office projects in the last two or three years.

That said, and in a very synthetic way, an object is always defined by two domains and, in this case, we can define the object as an architectural project. One is the plural and qualitative domain, which is populated by a multiplicity of expressions, affects, manifestations, qualities, representations, etc. And another that is the singular and existential domain; That is, it is Heidegger's being of the object that unifies all these qualitative profiles. Very quickly, this model is reflected quite well by the installation *One and three chairs*, by Joseph Kosuth.

So, it can be said that I understand form as everything that has articulation and order. That is, form always has a qualitative basis and, furthermore, it is the domain of the manifestations of an object (the architectural object), in this sense it can be understood as multimedia. There is no reason to reduce form to a single means of expression. That is why

(en este caso, el objeto arquitectónico), manifestaciones que, en este sentido, puede entender como multimedia. No hay porqué reducir la forma a un único medio de expresión. Y por eso la forma de un proyecto arquitectónico no es sólo geometría, también es espacio, también es función, son los dibujos, son los textos, son impresiones del usuario, son sus emociones, es cómo se utiliza ese espacio.

Un pensamiento también es forma, porque se puede diferenciar y articular. Entonces, eso implica que nuestras experiencias -un proyecto, por ejemplo-, tanto cuando diseñamos o cuando lo habitamos en nuestra subjetividad, son algunas de las manifestaciones de ese proyecto, como lo puede ser el edificio, como lo puede ser un dibujo de ello. Y, por tanto, todo ello yo lo considero como forma, y es aquí, entonces, donde se puede polemizar o problematizar que el ser humano es otro medio de expresión del proyecto de arquitectura. Y esta condición creo que supone un cambio radical que deja de lado el antropocentrismo de la Modernidad, donde era el sujeto el que establecía a su medida y entendimiento del mundo, pero ahora pasamos a un modo de percepción que, primero, es precognitivo y, segundo, lo que se percibe, lo que se ejecuta, lo que se entiende, es parte de esa multiplicidad del objeto en cuestión.

Lo que esto implica para la Arquitectura es que el-arquitecto-proyectando y el-usuario-ocupando no construyen el

the form of an architectural project is not only geometry, it is also space, it is also function, it is the drawings, it is the texts, it is the user's impressions, it is their emotions, it is how that space is used.

A thought is also a form, because it can be differentiated and articulated. That implies that our experiences -a project, for example-, both when we design or when we inhabit it in our subjectivity -so to speak-, is one of the manifestations of that project and as can the building, as it could be a drawing of it. And, therefore, I consider all of this as form, and it is here, then, where it can be argued or problematized that the human being is another means of expression of the architectural project. And I believe that this condition represents a radical change that leaves aside the anthropocentrism of Modernity, where it is the subject who established his or her measurement and understanding of the world, but now we move to a mode of perception that, first, is precognitive and, Second, what is perceived, what is executed, what is understood, is part of that multiplicity of the object in question.

What this means for Architecture is that the architect-projecting and the user-occupying do not build the project: that is the "idealist model". Now, I would say that the architect and the user extract the project. The project is always discovered, not built, and on this basis what the diagram on the screen wants to

proyecto: ese es el "modelo idealista". Por el contrario, yo diría que el arquitecto y el usuario extraen el proyecto. El proyecto siempre se descubre, no se construye, y sobre esta base, lo que el diagrama en la pantalla quiere mostrar, es que cada persona, cada "cognecedor", siempre establece una máscara cognitiva sobre un proyecto de arquitectura cuando este proyecto de arquitectura se entiende como un objeto en sí mismo. Esa máscara divide el dominio cualitativo en tres niveles: lo que esa persona percibe, puede percibir y nunca percibirá. Y, asimismo, siempre está el ser o la existencia unitaria del proyecto, que no es de base cualitativa, siempre está retraído de ese mundo formal, pero a la vez, en conexión.

Me interesa como objetivo del trabajo esa segunda capa de lo conocible y esa capa del ser retirado e inefable. Es inefable, porque no tiene forma, no tiene una base física o cualitativa y, para mí, esa capa uno, esa capa de lo conocible, lo directamente perceptible, de lo físico y lo experiencial, es un instrumento para poder acceder a esas dos capas superiores o posteriores. Esto establece un sistema cognitivo donde el arquitecto extrae formas espaciales en su experiencia proyectual. Tales articulaciones espaciales deberían ser de carácter abierto y profundo para, precisamente, transportar ese mismo nivel de inconclusividad o de experiencia que no domine totalmente lo que percibe el usuario, de tal manera que éste pueda extraer sus propias formas o manifestaciones conocibles del

show is that each person, each "cognizer", always establishes a cognitive mask on an architectural project when this architectural project is understood as an object in itself. That mask divides the qualitative domain into what that person perceives, can perceive and will never perceive. Likewise, there is always the being or existence of the project, which is not qualitatively based, it is always withdrawn from that formal world, but at the same time, in connection.

The objective I am interested in working on is the second layer of the knowable and the layer of the withdrawn and ineffable being. It is ineffable from what I say, because it does not have existence, it does not have a physical or qualitative basis and, for me, that layer one, that layer of the knowable, the directly perceptible, of the physical and the experiential, is an instrument to be able access those two upper or later layers. This establishes a cognitive system where the architect extracts spatial forms in his project experience, and such spatial articulations should be open and deep in nature to, precisely, transport that same level of inconclusiveness or an experience that does not totally dominate what the user conceives, in such a way that it can extract its own knowable forms from the project, and at the same time intuit the deep existence of that same project. And that is, basically, the double function of aesthetic cognition.

proyecto, a la vez que intuir la existencia profunda de ese mismo proyecto. Y eso es, básicamente, lo que llamo “la doble función de la cognición estética”.

La estética es un proceso de relación no constitutivo; no hace el proyecto, sino que lo extrae y se orienta hacia lo conocible y lo inefable. Y, en este contexto, la línea de investigación que propongo, y que la oficina sigue, es la abstracción y la saturación. Como referencia, creo que esta pieza, por ejemplo, del artista Franz West, trabaja bien en ese sentido, en el sentido que no hay una prescripción del diseñador en como cada usuario utiliza esa pieza. Es, más bien, el carácter abierto lo que ofrece una interpretación libre. Pero, cada una de esas interpretaciones no es otra cosa que otra manifestación del ser del objeto artístico subyacente. Esta abertura creo que está bastante clara en ejemplos como las Manchas de Rorschach.

Umberto Eco explica muy bien este tema de la opera aperta, de la obra abierta. A mí me interesa una arquitectura que plantee cómo se puede diseñar y cómo se puede ocupar o vivir en una Mancha de Rorschach y, para mí, eso lo propone Peter Eisenman en alguna de sus obras. Incluso en el nivel del usuario. Como él escribe sobre la Casa III: “*Al entrar en su casa el propietario es un intruso que intenta recuperar la posesión.*”. Es decir, intenta percibir ese objeto o esa representación de ese ser del objeto desde su propia máscara, y esto es gracias “*a la ausencia de*

Aesthetics is a non-constitutive relationship process; He does not make the project, but rather extracts it and goes in the direction of the knowable and the ineffable. And, in this context, the technical line of research that I propose, that the office follows, is abstraction and saturation. As a very quick reference, I think that this piece, for example, by the artist Franz West, works well in that sense, in the sense that there is no designer’s prescription on how each user uses that piece. It is, rather, the openness that offers free interpretation. But, again, each of these interpretations is nothing more than another manifestation of the being of the underlying artistic object. This opening, or this idea of opening, I think is quite clear in examples like Rorschach Spots.

Umberto Eco explains this topic of open opera, of open work, very well. I am interested in architecture that proposes how it can be designed and how it can be occupied or lived in a Rorschach Spot. And, from my personal point of view, Peter Eisenman does that very well. Even at the user level, so to speak. At least in his experimental houses, and as he writes about House III: “*Upon entering his house the owner is an intruder trying to regain possession.*”. That is, he tries to perceive that object or that representation of that being of the object from his own mask, and this is thanks “*to the absence of traditional meaning, (...) which stimulates the owner a new type of participation in the house.*”.

significado tradicional, (...) lo que estimula al propietario un nuevo tipo de participación en la casa.”.

Para mí, lo más interesante es que hay una ruptura total entre el arquitecto y el usuario. El primero no domina los comportamientos del segundo y, en este sentido, el usuario diseña o extrae el proyecto tanto como lo hace el arquitecto. Uno se puede preguntar: ¿qué formas abiertas y profundas son proclives a romper nuestra percepción automática o literal del espacio arquitectónico? Bueno, seguramente hay muchísimas maneras. Como he dicho, una posible respuesta se encuentra en la abstracción y la saturación, y obras como la de Andre Bloc, pues, ayudan a entender y a desarrollar esta línea proyectual.

Yendo ahora al trabajo de MORPHtopia, lo que voy a mostrar es uno o dos proyectos. Empecemos con un concurso para la biblioteca pública en un barrio de nueva planta, a las afueras de Madrid. El desarrollo urbanístico de este entorno, la verdad es que no puede ser más anodino e insustancial. Entonces, el espacio público, de repente, cobró una especial importancia. Un espacio público que el concurso en sí mismo no pedía, pero el entorno demandaba tratar con él. Lo que se planteó fue un volumen abstracto elevado y envuelto en una membrana tensada, y cuya compleja estructura determinase el interior; es decir, la división de los espacios que el programa concreto de la biblioteca pedía.

For me, the most interesting thing is that there is a total break between the architect and the user. The first does not dominate the behaviors of the second and, in this sense, the user designs or extracts the project as much as the architect does. One may ask: what open and deep forms are likely to break our automatic or literal perception of architectural space? Well, there are surely many ways. As I said, a possible answer is found in abstraction and saturation, and works like that of Andre Bloc, therefore, help to understand and develop this project line.

Going now to the work of MORPHtopia, what I am going to show is, quickly, one or two projects from each of these categories. Let’s start with a competition for the public library in a new neighborhood on the outskirts of Madrid. The urban development of this environment, well, the truth is that it could not be more anodyne and insubstantial. Then, public space suddenly took on special importance. A public space that the contest itself did not ask for, but the environment demanded dealing with it. And what was proposed was an abstract volume elevated and wrapped in a tensioned membrane, and whose complex structure determined inside, the division of the spaces that the specific program of the library, in this sense, requested.

El proyecto no tiene una idea preconcebida. El proyecto se va descubriendo a la vez que se va haciendo, y al revés. Esto da lugar a una disposición espacial que busca una tensión compositiva entre el orden de la biblioteca superior y el espacio público inferior. Esta estructura luego optimiza esfuerzos tratando de respetar siempre sus características iniciales (o de no perderlas).

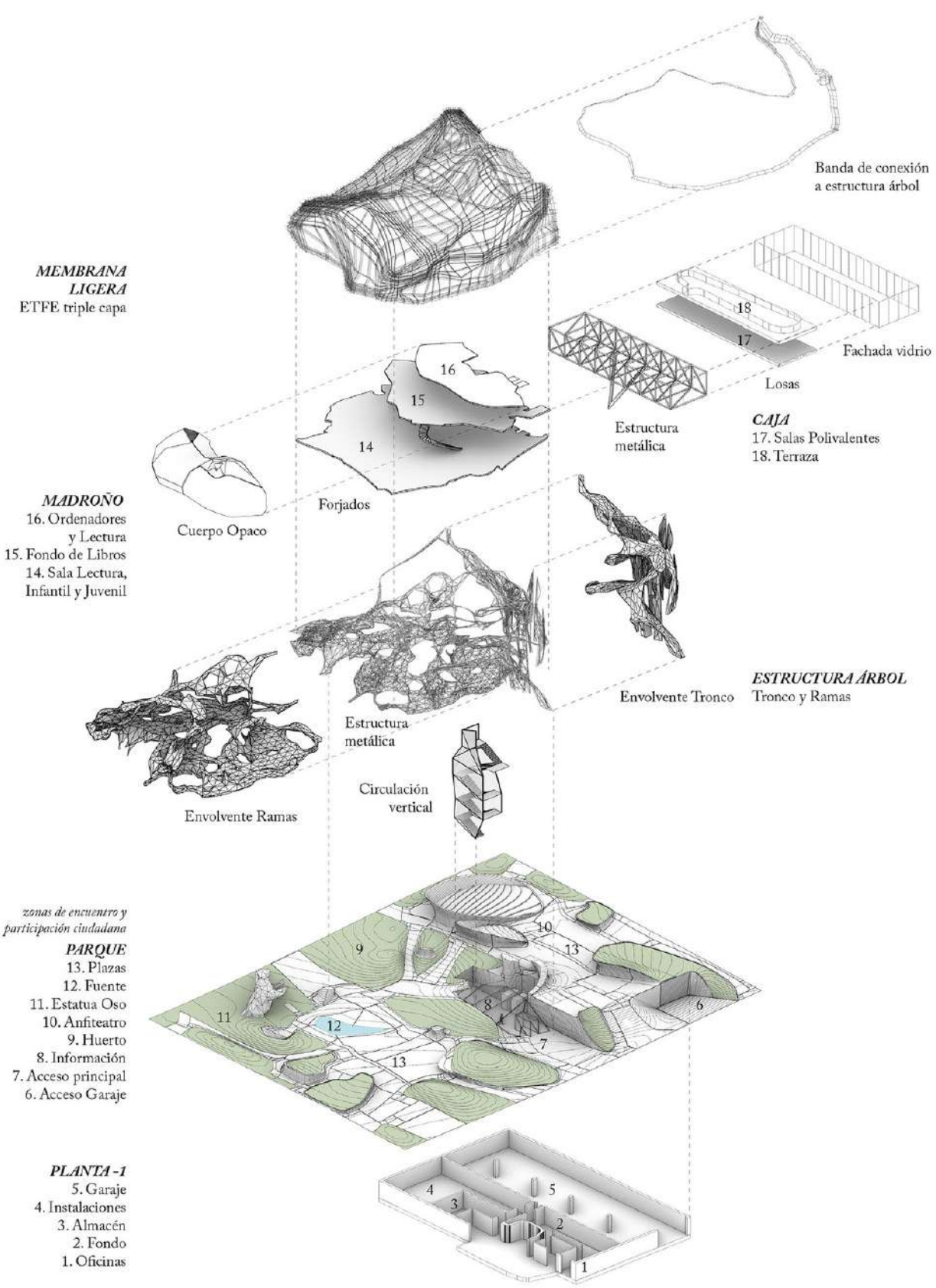
La diferencia del terreno es lo suficientemente grande para jugar otra vez con esa ambigüedad de generar distintas tensiones: volumen superior y la zona del suelo donde, a veces, parece que el volumen se sienta sobre el terreno y es parte activa del parque y otras donde se despega para generar un espacio público cubierto. Estas son las dos articulaciones con las que se trabaja: la planta baja del terreno libre, y la zona superior encapsulada. En la vista posterior, el cuerpo toca el suelo, a diferencia del frontal que está elevado. Por otro lado, el tema de la hibridación de estructuras de distinto orden y naturaleza es un tema que también me interesa mucho, con la idea de romper la visión normativa que tenemos de las cosas.

Desarrollamos dibujos como investigaciones sobre este tema que dan pie a dos instalaciones que se han hecho este año. La primera, es la propuesta de una “zona de mediación”, o “espacio borroso”, donde no existe diferencia entre

The project does not have a preconceived idea. The project is discovered as it is being done, and vice versa. This gives rise to a spatial arrangement that seeks a compositional tension between the order of the upper library and the lower public space. This structure then optimizes efforts by always trying to respect its initial characteristics (or not lose them).

The difference in the terrain is large enough to play again with that ambiguity of generating different tensions: upper volume and the area of the ground where, sometimes, it seems that the volume sits on the ground and is an active part of the park and other times where it is takes off to generate a covered public space. These are the two articulations with which we work: the floor plan, both on the ground floor or free of the land, and the upper area. In the rear view the body touches the ground. Then, the topic of the hybridization of structures of different order and nature is a topic that also interests me a lot; again, with the idea of breaking the normative vision we have of things.

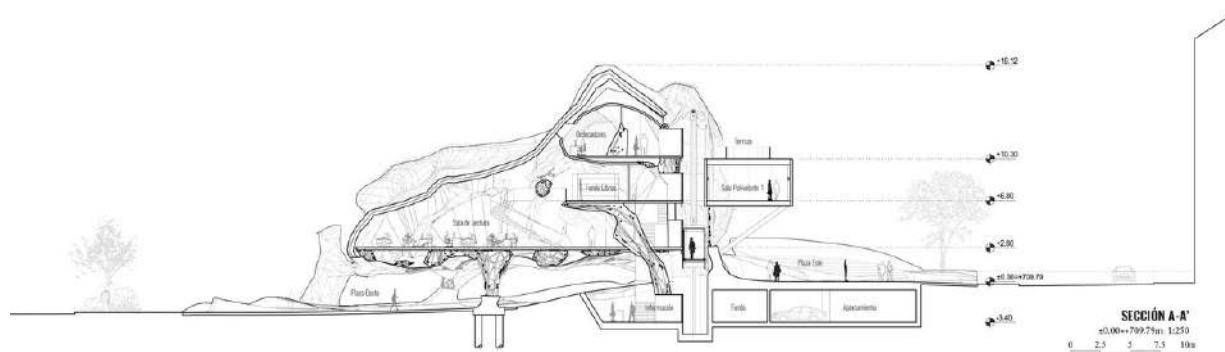
We developed drawings as research on this topic that gave rise to two installations that were made this year. The first is the proposal of a “mediation zone” (that’s what we call it), or “blurred space”, where there is no difference between what is natural and what is artificial. This project was done in collaboration with the MAEID office of



MORPHtopia. Oso y Madroño Library. Madrid, España. 2019.



MORPHtopia. *Oso y Madroño Library*. Madrid, España. 2019.

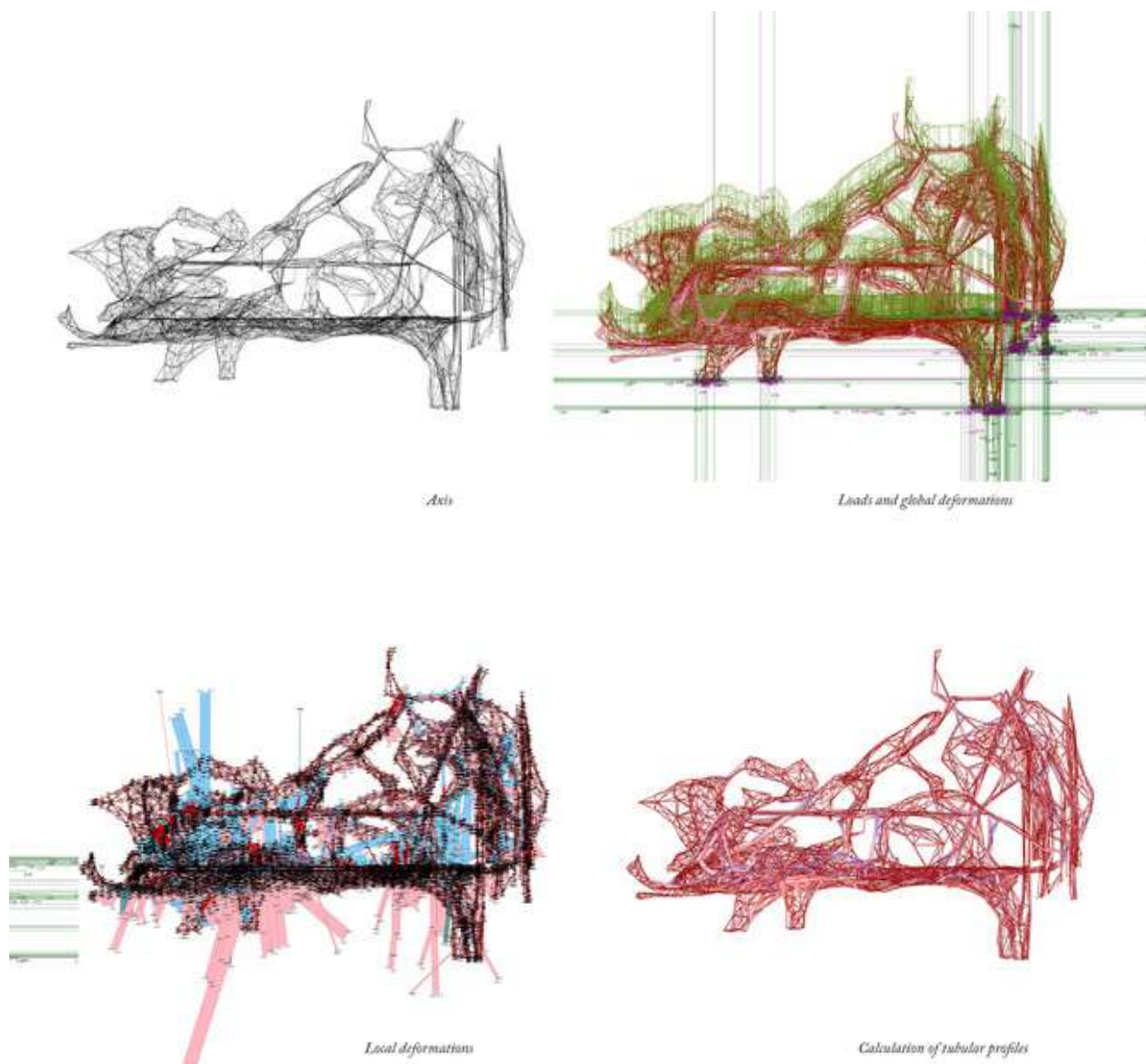


lo natural y lo artificial. Este proyecto se hizo en colaboración con la oficina MAEID de Daniela Mitterberger y Tiziano Derme, y donde de manera muy “oximonórica” el suelo natural es sintéticamente constituido precisamente con medios naturales.

Daniela Miterberger and Tiziano Derme, and in a very “ oxymonorical ” way the natural soil is synthetically constituted precisely with natural means.

El proyecto utiliza medios biotecnológicos para generar una estructura en forma de malla con una distribución que cuenta tanto con momentos de autonomía para generar espacio por sí misma, así como de adaptación al entorno natural que, en este caso, es el parque del Prater, en Viena. Fabricamos un prototipo que se envió a la Bienal de Seúl de este año, y su fabricación propone el crecimiento de una capa de micelio sobre una base de cuerdas en una disposición espacial determinada. Lo interesante también aquí es que, en este proceso biotecnológico, el micelio mejora las propiedades mecánicas de la cuerda. Es decir, la rigidiza y hace que se sostenga por sí sola. Eso nos dio a pensar algo bastante interesante, y es que lo que genera la arquitectura también es lo que la habita.

The project uses biotechnological means to generate a mesh-shaped structure. As we have seen before, with a distribution with so many moments of autonomy by itself it generates space, as well as adaptation to the environment which, in this case, overlooks the Prater Park in Vienna . We made a prototype and it was sent to this year's Seoul Biennale, and its fabrication proposes the growth of a layer of mycelium on a base of ropes in a certain spatial arrangement. And what is also interesting here is that, in this process, the mechanical properties of the rope improve. That is to say, it rigidifies it and makes it stand on its own, and that gave us something quite interesting to think about, which is what generates architecture as well, it is what inhabits it.



Otro proyecto que también sigue esta línea de la hibridación se centra no en el proceso de fabricación como el anterior, entre lo natural y lo artificial, sino que esta vez intenta entremezclar lo 2D y lo 3D como medios o categorías estandarizadas de representación arquitectónica. Dicho de manera muy sencilla: se pretende explotar este dibujo, no sólo para que su contenido sino también el medio en

Another project that also follows this line of hybridization focuses not on the manufacturing process like the previous one, between the natural and the artificial, but this time it tries to mix 2D and 3D as standardized means or categories of architectural representation. Put very simply: the aim is to exploit this modality not only so that its content but also the medium in which it is displayed is not clear to the viewer. This hybrid perceptual ambiguity is what generates this openness of

el que se expone no estén claros para el espectador. Esa ambigüedad híbrida perceptiva es la que genera esa apertura de interpretaciones.

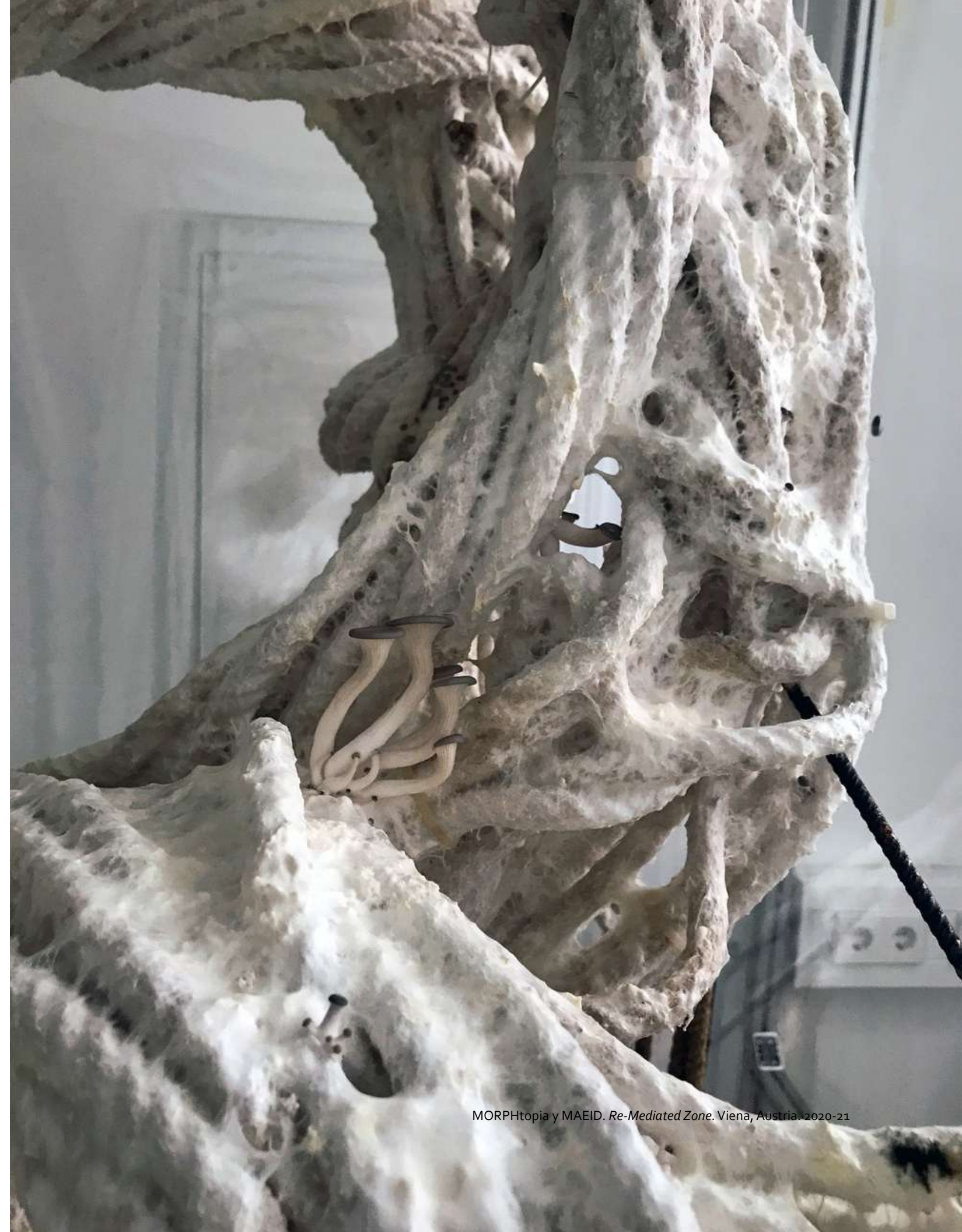
Algunos de los momentos del proceso de diseño más valiosos son aquellos donde elementos puntuales de las dos dimensiones saltan a la tercera dimensión y, progresivamente, esa zona intermedia va adquiriendo su propia consistencia y autonomía. La pieza instalada para la exposición incluye, además, unas láminas de plexiglás que enfatizan esa idea de superposición. No hay un punto de vista privilegiado sino una multiplicidad de mundos desde diferentes puntos de vista. Y esto lo que hace (otra vez de manera contradictoria, “oximorónica”) es que el espectador tenga que moverse para ver el dibujo, o tenga que pararse en un punto para percibir la escultura.

Para el proyecto de las cámaras, o de las estancias, quiero primero agradecer la invitación de Gabriel a este proyecto de investigación que se exhibió este año en el Pabellón Virtual de la Bienal de Venecia, en la parte que él fue el comisario. Este proyecto supone la parte más personal de la oficina porque es un proyecto de investigación que no tiene fecha de entrega, es abierto. Diría que tampoco tiene presupuesto; al menos no de manera oficial. No tiene la obligación de solucionar ningún problema concreto. Es más bien un incubador de problemas que admite todo tipo de dinámicas y que puede nutrir

interpretations.

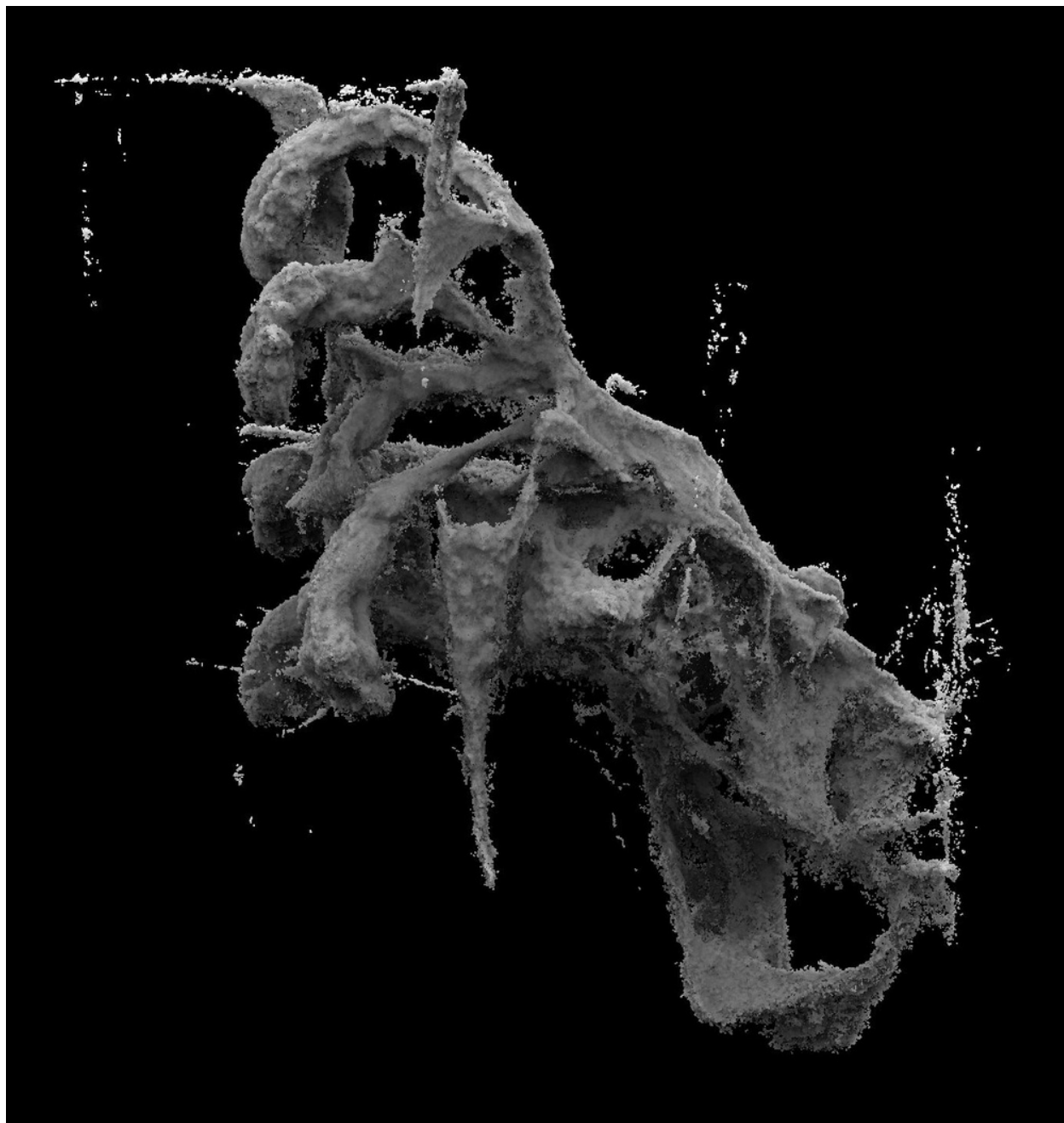
Some of the most valuable moments of the design process are those where specific elements of the two dimensions jump to the third dimension and, progressively, that intermediate zone acquires its own consistency and autonomy. The piece installed for the exhibition also includes some plexiglass sheets that emphasize this idea of superposition. There is no privileged point of view but rather a multiplicity of worlds from different points of view. And what this does (again in a contradictory “oxymoronic” way) is that the viewer has to move to see the drawing, or has to stop at a point to perceive the sculpture.

For the project of the chambers of the room, or rooms, I want to thank Gabriel for the invitation to this research project that was exhibited this year in the Virtual Pavilion of the Venice Biennale, in the part in which he was the curator. This is the most personal part of the office because it is a research project that has no delivery date, it is open. I would say that it doesn't have a budget either; at least not officially. You are under no obligation to solve any specific problem. It is rather an incubator of problems that admits all types of dynamics and that can nourish partial or technical aspects (surely as it has already done) of some future office project or those that have already been done. But I would say that, above all, this project is a “set of

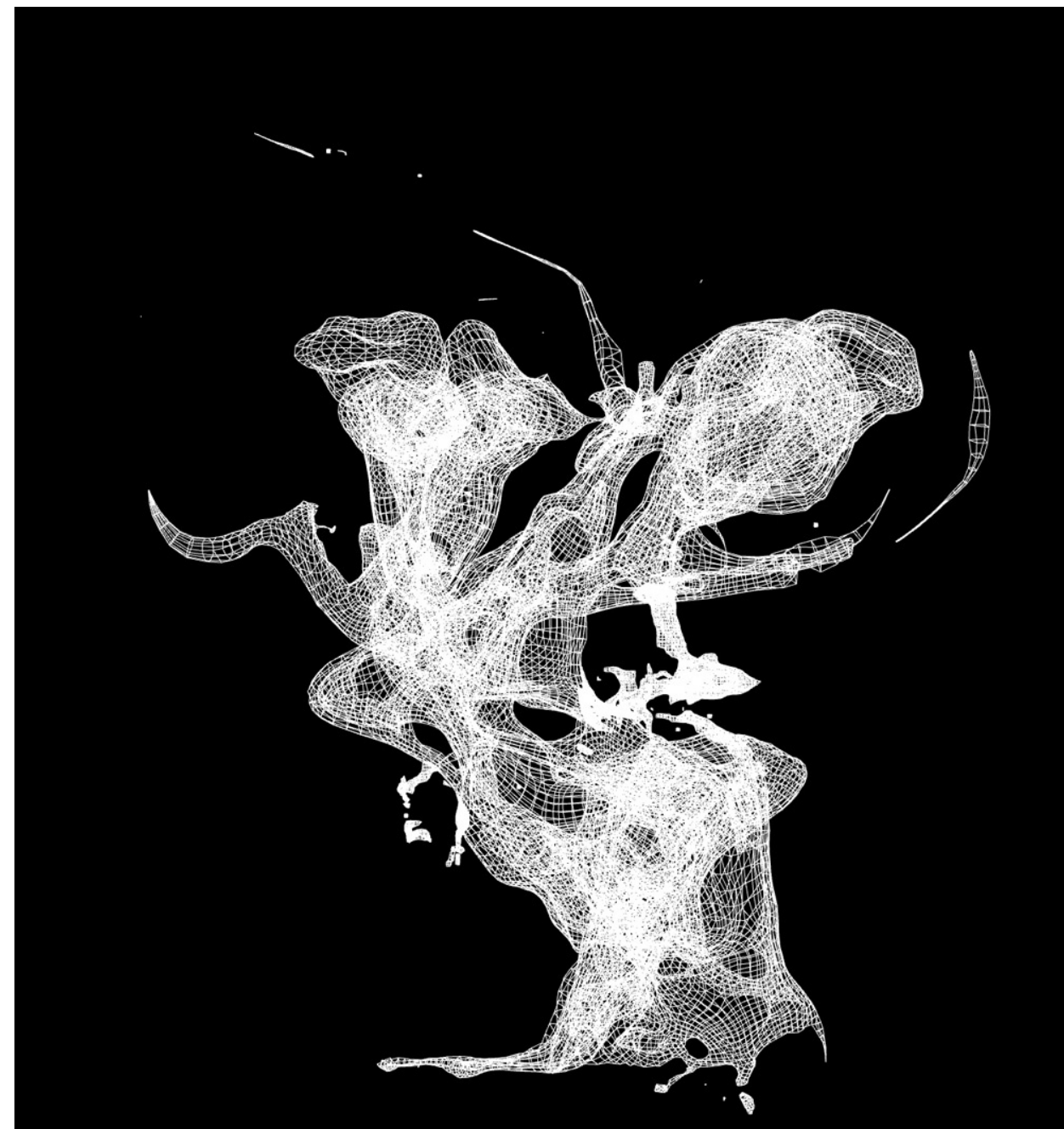


MORPHtopia y MAEID. Re-Mediated Zone. Viena, Austria. 2020-21





MORPHtopia. *Fusion*. Innsbruck, Austria. 2021



MORPHtopia. *Fusion*. Innsbruck, Austria. 2021

a aspectos parciales o técnicos de algún proyecto futuro de la oficina o de los que ya se han hecho. Pero diría que, sobre todo, este proyecto es un “conjunto de proyectos”. Sobre todo, intenta descubrir lo que yo llamo el “espacio opaco-productivo”. Es decir, organizaciones formales espaciales físicas o geométricas que resisten ser percibidas, evaluadas y usadas bajo cánones, categorías o comportamientos predefinidos, ya sean estos derivados de la propia disciplina o de fuerzas culturales externas.

Lo default (o lo estándar) no es bien recibido en este contexto. Pienso que en estos ejercicios es donde se manifiestan las inquietudes geométricas y materiales de manera más especulativa. De todas maneras, en cada caso siempre hay un tema predominante, ya sea en cuestiones espaciales de densidad, de resolución, dispersión, materialidad, transición, etc.

Este proyecto de las cámaras también indaga en distintas técnicas de producción digital, pero diría, que más a la manera de un fotógrafo; igual que un fotógrafo intenta entender su cámara de fotos como un instrumento de trabajo. La forma, la geometría y la verborrea digital no me interesan para nada en sí mismas, sino que me interesan como instrumento capaz de generar narrativas, significados y usos.

Pienso que la sofisticación de la expresión abstracta se encuentra en una delgada línea que separa una interpretación, o ejecución, de ese espacio abundante, rico y

projects.” Above all, try to discover what I call the “opaque productive space.” That is, formal physical or geometric spatial organizations that resist being perceived, evaluated and used under predefined canons, categories or behaviors, whether derived from the discipline itself or from external cultural forces.

The default (or the standard) is not well received, I think that in these exercises where geometric and material concerns are manifested in a more speculative way. In any case, in each case there is always a predominant theme, whether in spatial issues of density, resolution, dispersion, materiality, transition, etc.

This project also explores different digital production techniques, but I would say, more in the manner of a photographer; just as a photographer tries to understand his camera as a work instrument. Form, geometry and digital verbiage do not interest me at all in themselves, but rather they interest me as an instrument capable of generating narratives, meanings and uses.

I think that the sophistication of abstract expression lies on a fine line that separates a rich and heterogeneous interpretation, or execution, of that abundant space, from an abstract form that generates difference.

These ideas, methods and work techniques are also taken to the

heterogéneo, de una forma abstracta que genera indiferencia.

Estas ideas, métodos y técnicas de trabajo se llevan también al ámbito académico, como el curso que realizamos para el T4T con Gabriel el año pasado (2020) en Texas, EEUU. Se planteaba descubrir variaciones, estructuras y narrativas en las casas más importantes del siglo XX, sin estar cohibidas por las versiones canonizadas que de ellas conocemos. Es decir, se instaba a los estudiantes a que se embullasen en el espacio de abundancia de cada una de esas casas.

Si tuviese que sintetizar de qué va la oficina y cómo creo que la arquitectura puede transportarse a sus posibles usuarios, así como el discurso arquitectónico, la verdad que no he encontrado palabras más apropiadas que las de Peter Handke cuando nos propone que: “...desafiarse a uno mismo a participar en un descubrimiento diario incesante que no conduce a un resultado específico, nada que pudiera ser explotado; menos, quizás, mantener las posibilidades abiertas. ¿El descubrimiento como forma de mantener las posibilidades abiertas?”.

academic field, such as the course we took for T4T with Gabriel last year (2020) in Texas, USA. The aim was to discover variations, structures and narratives in the most important houses of the 20th century, without being inhibited by the canonized versions that we know about them. That is, the students were encouraged to immerse themselves in the space of abundance in each of those houses.

If I had to summarize what the office is about and how architecture aims to transport its possible users, as well as architectural discourse, the truth is that I have not found more appropriate words than those of Peter Handke when he proposes that: “...challenge yourself oneself to engage in relentless daily discovery that leads to no specific outcome, nothing that could be exploited; less, perhaps, keeping the possibilities open. Discovery as a way to keep possibilities open?”



Teoría
Theory

JORDI VIVALDI

Teoría Theory

JORDI VIVALDI

Filósofo y Arquitecto Teórico. Posee un PhD en Arquitectura por el Institute of Urban Design en Austria y es candidato a un PhD en Filosofía por la European Graduate School en Suiza. Actualmente se desempeña como investigador en varias universidades del mundo como el Instituto de Arquitectura Avanzada de Cataluña en Barcelona, la Bartlett School of Architecture en Londres y el Institute of Urban Design en la Universidad de Innsbruck. Su campo de trabajo aborda aspectos tecnológicos, estéticos y socio-políticos del mundo contemporáneo a través de conceptos como los de “límite”, “artificio” y “hospitalidad”, enmarcando su desarrollo teórico tanto en la arquitectura experimental del siglo XXI como en filosofías de corte materialista y realista. Además de varios artículos y conferencias, Jordi es co-autor del libro *The Threefold Logic of Advanced Architecture* (Actar Publishers, 2021).

Jano, *Janus* o *Ianus*, dios romano de las puertas y de los pasajes, de los comienzos y de los finales, de lo simultáneo y de lo doble. No sin razón se le representa con una cabeza de dos caras, una mirando hacia el porvenir, lo que viene, la otra hacia el pasado, lo que ya fue. La arquitectura manifiesta su vocación Jánica al ejercer de manera simultánea dos acciones opuestas: la *interrupción* de los flujos planetarios en los que se inscribe y la *integración* de dichos flujos con las corporalidades que la habitan. Interrupción e integración. Al mismo tiempo. Interrupción: la desarticulación de un todo. Integración: la articulación de un todo. La arquitectura juega con dos barajas a la vez.

Veámoslo con más detalle. Decimos, por un lado, que al insertar en el planeta la arbitrariedad de un espacio-tiempo otro, supernumerario, la arquitectura promueve una discontinuación biológica, climática, quizás incluso espiritual, de las fuerzas telúricas que modelan el paisaje. Lo doméstico horada el planeta; no sólo instala en él otras temperaturas y luminosidades, otras atmósferas, sino que con ello estimula y acomoda aquellos hábitos, ritmos, velocidades, temperamentos y sensibilidades que se despliegan al terminar la intemperie. Pero también decimos, por

Janus, *Janus* or *Ianus*, the Roman god of doors and passages, of beginnings and endings, of simultaneity and duality. It is not without reason that it is depicted with a two-faced head, one face looking toward the future, what is to come, and the other toward the past, what has already been.. Architecture manifests its Janus-like vocation by simultaneously performing two opposing actions: the *interruption* of planetary flows in which it is inscribed and the *integration* of these flows with the corporealities that inhabit it. Interruption and integration. At the same time. Interruption: the disarticulation of a whole. Integration: the articulation of a whole. Architecture plays with two decks of cards at once.

Let us examine this in more detail. On one hand, we say that by inserting into the planet the arbitrariness of an alien, supernumerary space-time, architecture promotes a biological, climatic, and perhaps even spiritual discontinuation of the telluric forces that shape the landscape. The domestic pierces the planet; it not only installs other temperatures, luminosities, and atmospheres within it but also stimulates and accommodates the habits, rhythms, speeds, temperaments, and sensibilities

otro lado, que hacer de la arquitectura una nave espacial sellada del exterior ignora algo fundamental: la arquitectura acoge y se compone de materialidades continuas a aquellas que constituyen el planeta, y por lo tanto, necesariamente actúa, interactúa e incluso “intra-actúa” con éste. Consideremos un espacio doméstico cualquiera, ¿No se ofrece como un lugar en el que los cuerpos se acercan, enredan e incluso confunden con tectónicas que, a fin de cuentas, emergen de esos mismos flujos planetarios de los que la arquitectura dice separarnos? Pensemos en ese “dejarse ir” del organismo en un lugar de reposo, o de modo menos metafórico, en los intercambios de calor y humedad propios de un baño caliente. O aún mejor, pensemos en la cocina, laboratorio alquímico por excelencia donde se corta, prepara y guisa el planeta para su posterior “incorporación”. La arquitectura es un ser híbrido, centáurico: volcán del que emana un régimen espacio-temporal que se quiere independiente de sus alrededores, puerto que acoge y facilita múltiples modos de conectividad biosférica y mestizaje planetario.

Encontramos así una ambivalencia que es constitutiva del hecho arquitectónico. Acerquémonos a la pregunta por la forma arquitectónica desde esta premisa. Pero hagámoslo a través de otra ambivalencia: la del límite. Si de manera célebre Maurice Blanchot escribía que la pregunta es “el deseo del pensamiento filosófico”, bien podría decirse que el límite es el deseo del pensamiento arquitectónico. Pues si el límite es diferencia autorreferencial y

that unfold when the exposure to the elements ends. But on the other hand, we also say that treating architecture as a sealed spaceship isolated from the exterior ignores something fundamental: architecture welcomes and is composed of materialities continuous with those that constitute the planet, and therefore, it necessarily acts, interacts, and even “intra-acts” with it. Consider any domestic space—does it not present itself as a site where bodies come closer, entangle, and even merge with tectonics that, ultimately, emerge from the same planetary flows from which architecture claims to separate us? Think of the relaxation, at times even dissolution, of the organism in a place of rest, or, less metaphorically, the exchanges of heat and humidity in a hot bath. Or even better, think of the kitchen, the alchemical laboratory where the planet is cut, prepared, and cooked for its subsequent “incorporation.” Architecture is a hybrid, centauric being: a volcano from which emanates a space-time regime that seeks independence from its surroundings, and a port that welcomes and facilitates multiple modes of biospheric connectivity and planetary mestizaje.

Thus, we find an ambivalence that is constitutive of the architectural practice. Let us approach the question of architectural form from this premise. But let us do so through another ambivalence: that of the limit. If Maurice Blanchot famously wrote that the question is “the desire of philosophical thought,” it

mismidad diferenciante, si es gesto que a un tiempo une y separa—que une separando y separa uniendo, quizás podríamos hablar de la forma arquitectónica como de una forma liminal, una forma cuya valencia arquitectónica residiría en posibilitar aquello que de manera común entendemos por práctica arquitectónica: la inserción de espacios y tiempos en espacios y tiempos—la inserción de mundos en mundos.

Se trata de una inserción sutil, compleja. Avanza y toma cuerpo a través de ese enjambre de inversiones, transposiciones, recursividades y desplazamientos con el que la arquitectura simultáneamente nos une y separa con el planeta. Haciendo de este doble gesto premisa y punto de partida del hecho arquitectónico, propongo pensar el concepto de límite más allá, o más acá, de su comprensión como semáforo rojo del hacer y del decir. Pues la diferencia autorreferencial y mismidad diferenciante del límite se ofrece en múltiples registros o codificaciones, es decir, en múltiples modalidades. Me centraré en tres de ellas: (1) el límite como frontera o *límite-interfaz*—¿cómo varía la permeabilidad de algo?, (2) el límite como acción o *límite-potencia*—¿de qué manera algo influye en algo otro?, y (3) el límite como ambiente o *límite-bioma*—¿qué ámbitos de coexistencia se abren en el seno mismo del límite? No se trata de demarcar e hipostasiar tres límites distintos, sino de articular y movilizar conjuntamente tres modos de ser del límite: el límite en tanto que determinación de algo a partir de sus posibilidades de interacción—como por ejemplo la piel de una serpiente define a la

could well be said that the limit is the desire of architectural thought. For if the limit is self-referential difference and differentiating sameness, if it is a gesture that simultaneously unites and separates—that unites by separating and separates by uniting—perhaps we could speak of architectural form as liminal form, a form whose architectural valence would lie in enabling what we commonly understand as architectural practice: the insertion of spaces and times into spaces and times—the insertion of worlds into worlds.

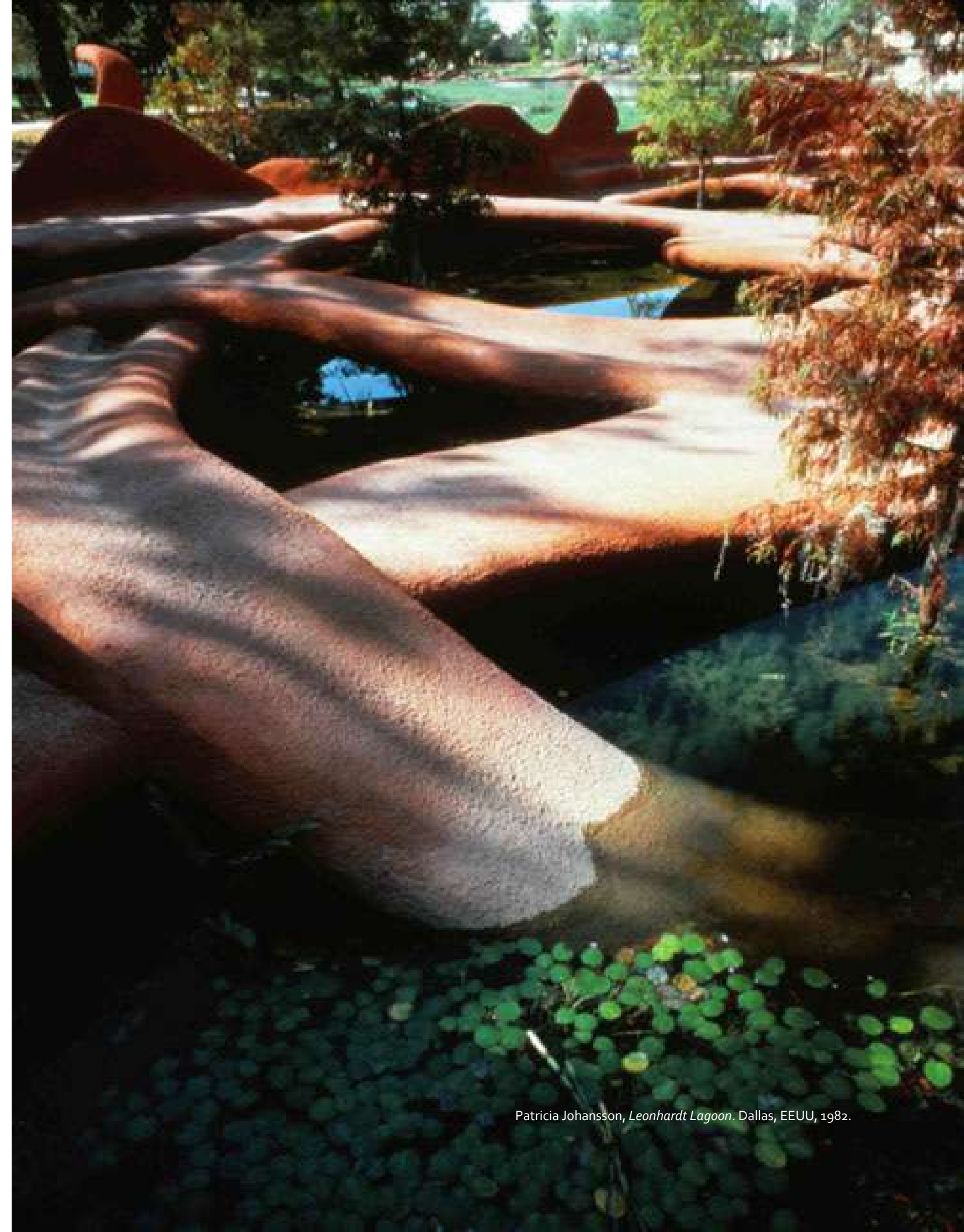
This is a subtle, complex insertion. It advances and takes shape through that swarm of inversions, transpositions, recursions, and displacements with which architecture simultaneously unites and separates us from the planet. Taking this double gesture as the premise and starting point of the architectural practice, I propose thinking about the concept of the limit beyond, or beneath, its understanding as a red light for action and speech. The self-referential difference and differentiating sameness of the limit unfold in multiple registers or codifications, that is, in multiple modalities. I will focus on three of them: (1) the limit as a frontier or *limit-interface*—how does the permeability of something vary?; (2) the limit as action or *limit-potency*—how does something influence something else?; and (3) the limit as environment or *limit-biome*—what realms of coexistence open within the limit itself? This is not about demarcating

serpiente en función de los intercambios que permite entre el interior y exterior de su cuerpo; el límite en tanto que despliegue de algo a través de su acción o influencia sobre algo otro—como por ejemplo los árboles de un bosque inquietan al caminante al oscurecer su camino; el límite en tanto que apertura de un ámbito de mediación y cultivo entre alteridades—como ocurre en el solapamiento de ecosistemas que se da en un ecotono. Veámoslo en algunos proyectos.

El proyecto *Leonhardt Lagoon* (1982, Dallas), de Patricia Johansson, salta a la vista por el laborioso entramado de puentes de terracota que tanto sobrevuelan como se sumergen en las aguas de la laguna. Sin embargo, más allá de su virtuosismo caligráfico, el vagabundeo de los puentes por encima y por debajo del nivel de las aguas facilita modos de trans-corporalidad que no pueden explicarse desde la geometría de sus contornos. Su barroca sinuosidad no está al servicio tanto del placer contemplativo como de un ecosistema funcional que alimente la expansión de lo viviente. En virtud de las sombras, variaciones de humedad o riqueza nutritiva que el conjunto activa, resulta extremadamente difícil—sino imposible—afirmar que la forma del conjunto arquitectónico termina ahí donde termina el volumen de las bandas de terracota. El proyecto se expande y contrae de manera intermitente, gradual e irregular a través de todos aquellos seres y eventos con los que interactúa, como ocurre por ejemplo en aquellas plantas y animales que atrae. Se

and hypostatizing three distinct limits but about articulating and mobilizing together three modes of being of the limit: the limit as the determination of something based on its possibilities of interaction—as, for example, the skin of a snake defines the snake based on the exchanges it allows between the interior and exterior of its body; the limit as the unfolding of something through its action or influence on something else—as, for example, the trees of a forest unsettle the walker by darkening their path; and the limit as the opening of a realm of mediation and cultivation between alterities—as occurs in the overlapping of ecosystems in an ecotone. Let us see this in some projects.

The *Leonhardt Lagoon* project (1982, Dallas), by Patricia Johansson, stands out for the intricate network of terracotta bridges that both soar above and submerge into the waters of the lagoon. However, beyond its calligraphic virtuosity, the wandering of the bridges above and below the water level facilitates modes of trans-corporeality that cannot be explained by the geometry of their contours. Its baroque sinuosity is in service not so much of a contemplative pleasure as of a functional ecosystem that nourishes the expansion of the living. Due to the shadows, variations in humidity, or nutritional richness that the ensemble activates, it is extremely difficult—if not impossible—to claim that the form of the architectural ensemble ends where the volume of the terracotta bands ends. The project expands and



Patricia Johansson, *Leonhardt Lagoon*. Dallas, EEUU, 1982.



Ocean Reef Group. Nemo Garden, 2018

evidencia así la condición limítrofe propia del límite entendido como acción o límite-potencia, algo que en este caso ocurre además de un modo particularmente literal, dado el significado de nutrición al que alude el término Griego ‘trophos’.

Las cúpulas submarinas que conforman el *Nemo Garden* (2018), de Ocean Reef Group, resultan particularmente adecuadas para entender los juegos de porosidad propios del límite-interfaz. En su materialidad cristalina, las cúpulas no solo separan la agricultura hidropónica que tiene lugar en el aire de su interior, sino que su separación del medio marino que lo rodea favorece modos de atravesamiento cuya selectividad operativa es fundamental para el cultivo de plantas terrestres en el fondo del mar: en su solidez transparente, las cúpulas mantienen el aire del espacio interior a salvo de la agua salada que lo rodea, mientras simultáneamente permiten por un lado la entrada de luz para la fotosíntesis de las plantas y por el otro la estabilización de temperaturas promovida por la masa marina. También estimula la evaporación del agua marina (el fondo de la cúpula queda abierto para el acceso humano) y su condensación en agua dulce para el riego automático de las plantas.

Finalmente, las imbricadas plataformas y caminos de los ‘puentes vivos’ en el Shillong Plateau (India) emergen de la sintonización entre los ritmos, velocidades y tiempos que movilizan distintos vivientes: por un lado, los habitantes de Jaintia y sus

contracts intermittently, gradually, and irregularly through all the beings and events with which it interacts, as occurs, for example, with the plants and animals it attracts. This reveals the liminal condition proper to the limit understood as action or limit-potency, something that in this case occurs in a particularly literal way, given the meaning of nourishment alluded to by the Greek term ‘trophos.’

The underwater domes that make up the *Nemo Garden* (2018), by Ocean Reef Group, are particularly suitable for understanding the games of porosity proper to the interface-limit. In their crystalline materiality, the domes not only separate the hydroponic agriculture taking place in the air inside from the marine medium surrounding it, but their separation from the surrounding seawater favors modes of crossing whose operational selectivity is fundamental for the cultivation of terrestrial plants at the bottom of the sea: in their transparent solidity, the domes keep the air of the interior space safe from the surrounding saltwater, while simultaneously allowing, on one hand, the entry of light for the photosynthesis of the plants and, on the other, the stabilization of temperatures promoted by the marine mass. They also stimulate the evaporation of seawater (the bottom of the dome remains open for human access) and its condensation into freshwater for the automatic irrigation of the plants.

necesidades de movilidad en la jungla del nordeste Indio, y por el otro, la especie arbórea *Ficus* y sus singulares raíces aéreas. No hay colonización, ocupación o totalización entre las consonancias multiespecie que se establecen entre ambos vivientes. La transmutación del bosque pretendida por los habitantes de Jaintia consiste precisamente en favorecer el crecimiento de las raíces aéreas a partir de doblar, rotar y anudar dichas raíces para constituir estructuras en forma de puente capaces de expandir los caminos de los bosques que pretenden unir. Los puentes vivos se constituyen así como espacios de liminalidad en el que el límite se presenta como límite-bioma: al sobreponer patrones habitacionales radicalmente distintos, dichos puentes engendran pasajes que no solo facilitan el tránsito, sino que están ellos mismos en tránsito, en perpetua construcción y reconstrucción.

Como vemos, las tres modulaciones del límite propuestas como forma arquitectónica adquieren direccionalidad cuando se movilizan desde la vocación Jánica de la arquitectura: mientras que el límite-interfaz promueve la interrupción más o menos porosa de los flujos planetarios que conforman la intemperie—aquello que es en el tiempo o *in-tempere*, el límite-acción promueve la influencia—el fluir—de éstos en todo aquello que ocurre en y entre las inmediaciones del fuego hogareño—la hoguera como *punctum saliens* del hogar. El sutil y complejo juego de tensiones, reverberaciones, saltos, desplazamientos y afinidades entre la

Finally, the interwoven platforms and paths of the ‘living bridges’ in the Shillong Plateau (India) emerge from the synchronization between the rhythms, speeds, and times mobilized by different living beings: on one hand, the inhabitants of Jaintia and their mobility needs in the jungles of northeastern India, and on the other, the *Ficus* tree species and its unique aerial roots. There is no colonization, occupation, or totalization in the multispecies consonances established between these two living beings. The transmutation of the forest intended by the inhabitants of Jaintia consists precisely in favoring the growth of aerial roots by bending, rotating, and knotting them to form bridge-like structures capable of expanding the forest paths they aim to connect. The living bridges thus constitute spaces of liminality in which the limit presents itself as a limit-biome: by superimposing radically different habitation patterns, these bridges engender passages that not only facilitate transit but are themselves in transit, in perpetual construction and reconstruction.

As we see, the three modulations of the limit proposed as architectural form acquire directionality when mobilized from the Janus-like vocation of architecture: while the limit-interface promotes the more or less porous interruption of the planetary flows that constitute the exposure to the elements—that which is in time or *in-tempere*—the limit-action promotes the influence—the

limitación del límite-interfaz y la limitrofía del límite-potencia animan la liminalidad del límite-bioma, es decir, todos esos dominios espacio-temporales (*dominium*) que conforman lo doméstico (*domus*). La palabra “dominio” debe entenderse aquí en el sentido matemático del término, es decir, como dominio de una función—todos aquellos valores que permiten a la función funcionar. Dado que el dominio de una función es parte de la definición de la función en lugar de una propiedad de la misma, lo doméstico como dominio de liminalidad—como límite-bioma—no se constituye nunca a priori. Lo hace, por lo contrario, sólo a partir del solapamiento de todos aquellos seres y eventos capaces de *coexistencia funcional*, es decir, capaces de constituir articulaciones de espacio-tiempo cuya liminalidad estriba en su capacidad de acoger vectores de otredad (*xenos*), y por lo tanto, de articular episodios de hospitalidad (*xenia*).

flux—of these flows in everything that occurs in and around the home—the fireplace as the *punctum saliens* of the home. The subtle and complex interplay of tensions, reverberations, leaps, displacements, and affinities between the limitation of the limit-interface and the limitrophy of the limit-potency animate the liminality of the limit-biome, that is, all those space-time domains (*dominium*) that constitute the domestic (*domus*). The word “domain” should be understood here in the mathematical sense of the term, that is, as the domain of a function—all those values that allow the function to function. Since the domain of a function is part of the definition of the function rather than a property of it, the domestic as a domain of liminality—as a limit-biome—is never constituted a priori. It is, on the contrary, constituted only from the overlapping of all those beings and events capable of *functional coexistence*, that is, capable of constituting articulations of space-time whose liminality lies in their capacity to host vectors of otherness (*xenos*), and therefore, to articulate episodes of hospitality (*xenia*).



Conversación Conversation

GABRIEL ESQUIVEL, GONZALO VAÍLLO, JORDI VIVALDI

Morphotopia: The Unknown Known. Studio Research in collaboration with T+T Lab, Texas A&M University.

Conversación Conversation

GABRIEL ESQUIVEL, GONZALO VAÍLLO, JORDI VIVALDI

Gabriel Esquivel (GE): Me gustaría que hablemos un poco de dos cosas que tienen que ver en la idea del acceso. Es decir, cuáles son los medios de acceso para poder descubrir ciertas cosas. Gonzalo habla de la idea de la “máscara cognitiva”, que es un vehículo de acceso para llegar a la idea del conocimiento, el cual no es teleológico, no tienes el límite, sólo la búsqueda de esos límites. Siento que está relacionado con la idea del límite medio. Esa idea de una serie de descubrimientos de algo que no tiene límites.

Hay una conexión dentro de la idea de limitrofia y del hiloformismo, y de cómo tenemos acceso a un nuevo entendimiento de los proyectos sin tener que recurrir a ideas preconcebidas, ideas que tienen una serie de límites ya canónicos pero muy caducos. Siento que esa limítrofia nos puede llevar a una condición de acceso para entender el proyecto arquitectónico sin tener que lidiar con el aspecto teleológico de la arquitectura, para cambiar la manera en que vemos, o que entendemos, y proyectamos arquitectura.

Gabriel Esquivel (GE): I would like us to talk a little about two things that have to do with the idea of access . That is, what are the means of access to be able to discover certain things. Gonzalo talks about the idea of the “cognitive mask”, which is an access vehicle to reach the idea of knowledge, which is not teleological, you do not have the limit, only the search for those limits. I feel like it’s related to the idea of the middle limit . That idea of a series of discoveries of something that has no limits.

There is a connection within the idea of limitotrophy and hyloformism , and how we have access to a new understanding of projects without having to resort to preconceived ideas, ideas that have a series of already canonical but very outdated limits. I feel that this limit can lead us to a condition of access to understand the architectural project without having to deal with the teleological aspect of architecture, to change the way we see, or understand, and project architecture.

Jordi Vivaldi (JV): Efectivamente, el concepto de acceso no necesariamente implica un acceso total. Sin embargo, esta cuestión sigue moviendo por dentro de la lógica del límite-contorno, es decir, se sigue concentrando en la posibilidad de cruce. Esa es ciertamente una cuestión fundamental, que para mí no agota, sino que forma parte del abanico de posibilidades que habitan en el concepto de límite, como por ejemplo su capacidad de actuar, es decir de ser limítrofe, de nutrir e incorporar.

Ese es un punto importante para mí. Efectivamente, el límite-contorno es un límite que está preocupado con temas de acceso y por lo tanto de cruce, es decir, de cómo transitar, de cómo ir de un espacio a otro, pero hay ahí también una figuratividad, o una caligrafía, que puede ser más o menos atractiva como tal. Pero cuando atendemos al límite-acción lo que nos preocupa no es tanto atravesar o cruzar, ni en definir algo por aquello que ya no es, sino en ver como las potencialidades de ese algo se despliegan y fluyen en otros cuerpos. Y podemos además conjugar el límite como límite-ámbito, una liminalidad que deja de lado asuntos como los de cruce, caligrafía, potencialidad, y más bien propone dar espesor espacio-temporal al límite, haciendo de este un espacio habitable, cultivable.

Gonzalo Vaíllo (GV): Estoy totalmente de acuerdo con esa idea de acceso

Jordi Vivaldi (JV): Indeed, the concept of access does not necessarily imply total access. However, this question continues to move within the logic of the limit-contour, that is, it continues to concentrate on the possibility of crossing. That is certainly a fundamental question, which for me does not exhaust, but is part of the range of possibilities that inhabit the concept of limit, such as its capacity to act, that is, to be borderline, to nourish and incorporate.

That's an important point for me. Indeed, the limit-contour is a limit that is concerned with issues of access and therefore of crossing, that is, with how to transit, with how to go from one space to another, but there is also a figurativeness, or a calligraphy, there, which may be more or less attractive as such. But when we attend to the limit-action what concerns us is not so much going through or crossing, nor in defining something by what it no longer is, but in seeing how the potentialities of that something unfold and flow into other bodies. And we can also conjugate the limit as limit-scope, a liminality that leaves aside issues such as crossing, calligraphy, potentiality, and rather proposes giving space-time thickness to the limit, making it a habitable, cultivable space.

Gonzalo Vaíllo (GV): I totally agree with that idea of underlying access. I had

subyacente. Nunca me había planteado el tema de Jordi con la idea de lo del bosque, o de ese límite de acción. El tema del acceso es algo fundamental, en el sentido que es un tema político. Si hay algo que esa máscara cognitiva de la que hablo permite es el no estar sujeto a máscaras ya impuestas. Es decir, que vengan de donde vengan, vengan del antropocentrismo, o de la historia heteropatriarcal que tenemos asumida, o embebida, en nosotros mismos.

Todo eso que damos por sentado (ya sea de manera cultural, por decirlo de alguna manera) impide la realización de ese potencial que cada persona tiene en sí mismo para poder atravesar y llegar a una fenomenología más profunda. Con esto no quiero decir que la cultura es el problema, creo que es precisamente todo lo contrario, creo que depende de cómo se orienten tanto los procesos históricos o cómo se entiendan los procesos culturales.

Todos sabemos perfectamente, cuando escuchamos una música abstracta, o estamos delante de un cuadro de Jackson Pollock, si no tenemos educada la mirada, es esa ignorancia de la que hablaba antes. No hay carga o máscara cognitiva hasta en el momento que alcanzamos una adecuación visual que permita esa argumentación. Es un tema muy sensible, también, cómo calibrar políticamente la libertad de cada persona para poder acceder y desarrollar lo que

never considered the subject of Jordi with the idea of the forest, or of that limit of action. The issue of access is something fundamental, in the sense that it is a political issue. If there is something that this cognitive mask I am talking about allows, it is not being subject to already imposed masks. That is to say, wherever they come from, they come from anthropocentrism, or from the heteropatriarchal history that we have assumed, or embedded, in ourselves.

All that we take for granted (whether culturally, so to speak) prevents the realization of that potential that each person has in themselves to be able to go through and reach a deeper phenomenology. With this I do not mean that culture is the problem, I think it is precisely the opposite, I think it depends on how historical processes are oriented or how cultural processes are understood.

We all know perfectly well, when we listen to abstract music, or are in front of a Jackson Pollock painting, if our eyes are not educated, it is that ignorance that I spoke of before. There is no cognitive load or mask until the moment we reach a visual adaptation that allows that argument. It is also a very sensitive issue, how to politically calibrate the freedom of each person to be able to access and develop what

entendemos, en este caso, en el proyecto de la arquitectura.

GE: Otro tema que se me hace muy interesante es la idea del deseo, porque también cuando hablan de la idea de lo cognoscible, lo inefable, hay un planteamiento ontológico, hay una dificultad ontológica. El deseo no tiene que ver realmente con la tradición freudiana ni mucho menos, sino es otra fuerza más allá de lo bergsoniano, de lo vital, lo que te lleva a otras condiciones de acceso de entendimiento, de lo inefable, de lo que no se entiende en un momento dado, de lo que creemos llegar a entender. Esa condición del deseo también es uno de los vehículos que tiene que ver con ese acceso, pero también tiene que ver con ese aspecto en un momento dado, aspecto tanto en un sentido no antropocéntrico, pero de alguna manera, con un deseo poshumanístico de cruzar ese límite.

JV: La palabra deseo es aquí una palabra que puede llevarnos a ciertos malentendidos si, como sugieres, evoca el mundo del psicoanálisis. Probablemente dicha palabra resulta más operativa en este contexto si la entendemos al modo de Deleuze, es decir, como potencia. Ahí ciertamente entra en resonancia con la comprensión del límite como límite-acción: éste no constituye un límite negativo, no convoca un límite que cierra o circunscribe para contener algo dentro de un perímetro, sino que es un límite

we understand, in this case, in the architectural project.

GE: Another topic that seems very interesting to me is the idea of desire, because also when they talk about the idea of the knowable, the ineffable, there is an ontological approach, there is an ontological difficulty. Desire does not really have to do with the Freudian tradition, far from it, but rather it is another force beyond the Bergsonian, the vital, which takes you to other conditions of access to understanding, the ineffable, the unknowable. understands at a given moment, of what we think we understand. That condition of desire is also one of the vehicles that has to do with that access, but it also has to do with that aspect at a given moment, an aspect both in a non-anthropocentric sense, but in some way, with a posthumanistic desire to cross that limit.

JV: The word Desire is a word here that can lead to certain misunderstandings if, as you suggest, it evokes the world of psychoanalysis. This word is probably more operative in this context if we understand it in Deleuze's way, that is, as power. There it certainly resonates with the understanding of the limit as a limit-action: this does not constitute a negative limit, it does not summon a limit that closes or circumscribes to contain something within a perimeter, but rather it is an affirmative limit,

afirmativo, que se expande a través de otras corporalidades.

Mi pregunta es: ¿podemos entender la forma también a través de este segundo límite, ese límite como potencialidad, ese límite que es afirmativo? Es un límite operativo, es un límite que afecta, que produce, es un límite que fluye y entra en resonancia con el entorno en el que está. Es un límite personal, porque el caminante del bosque sale de éste en algún momento, que no tiene que coincidir con el de su acompañante. Sin embargo, lo que a mí me interesa es que estos tres límites (el *límite-contorno*, el *límite-acción* y el *límite-ámbito*) operen de manera simultánea, que se superpongan engendrando lo que yo llamaría “cosméticas”, es decir modos de orden y *decorum* de escala planetaria.

GV: La idea de deseo se puede unir también directamente a la condición de la subjetividad y, para mí, el deseo es como un contenido compartido entre las personas, pero también es lo que produce esa subjetividad. Yo le doy la vuelta y digo que mi subjetividad sobre algo, la subjetividad de cada persona, es una expresión, es parte de, en este caso, de un proyecto arquitectónico, por ejemplo. Eso no implica, como dirían muchos autores neomaterialistas hoy en día, que los realistas ontológicos desechen totalmente el sujeto. Con todas las condiciones de hoy en día (sociales, feministas, psicológicas, poscoloniales,

which expands through of other corporalities.

My question is: can we understand form also through this second limit, that limit as potentiality, that limit that is affirmative? It is an operational limit, it is a limit that affects, that produces, it is a limit that flows and enters into resonance with the environment in which it is. It is a personal limit, because the forest walker leaves it at some point, which does not have to coincide with that of his companion. However, what interests me is that these three limits (the *limit-contour*, the *limit-action* and the *limit-scope*) operate simultaneously, that they overlap, generating what I would call “cosmetics,” that is, modes of order and *decorum* on a planetary scale.

GV: The idea of desire can also be linked directly to the condition of subjectivity and, for me, desire is like a shared content between people, but it is also what produces that subjectivity. I turn it around and say that my subjectivity about something, the subjectivity of each person, is an expression, it is part of, in this case, an architectural project, for example. This does not imply, as many neomaterialist authors would say today, that ontological realists completely discard the subject. With all the conditions of today (social, feminist, psychological, postcolonial, etc.), it seems to me that

etc.) me parece que es totalmente radical esa división y creo que, precisamente, resulta radical en la idea de la subjetividad compartida.

Vuelvo, otra vez, a lo de la máscara. Cómo esa máscara que, de manera natural o aumentada, yo como persona la pongo sobre un objeto que concibo. Es, a la vez, lo que produce mi subjetividad. Para mí hay un autor que habla de eso perfectamente que es Alois Riegl, un teórico formalista de hace 100, 120 años, que habla del concepto de la “voluntad del arte”, por decirlo de alguna manera. Y, para mí, es lo que quizás hoy en día se puede asemejar más a lo que ha escrito Graham Harman de la ontología orientada a los objetos (OOO). Se puede acercar a esa idea de dios como sujeto idealista: “construyo el mundo para mí”. Es al contrario cuando yo hablaba de lo precognitivo.

Mi objetividad, por extraño que suene, es precognitiva y está adentro de cada uno de los objetos que yo percibo. Lo que no implica que, juntándolos todos, no cree yo mi propia subjetividad, o mi propia identidad. Riegl habla de un método que juega con esa dualidad. A él le interesa considerar al arte como un ente en sí mismo, pero a la vez, estudia cómo cada uno de los periodos artísticos son capaces de identificarse a sí mismos en cómo representan ese objeto que no es el que ellos producen.

this division is totally radical and I believe that, precisely, it is radical in the idea of shared subjectivity.

I return, again, to the mask. Like that mask that, naturally or augmented, I as a person put on an object that I conceive. It is, at the same time, what produces my subjectivity. For me there is an author who speaks about this perfectly, which is Alois Riegl , a formalist theorist from 100, 120 years ago, who speaks of the concept of the “will of art”, so to speak. And, for me, it is what perhaps today can be most similar to what Graham Harman has written about object-oriented ontology (OOO). You can get closer to that idea of God as an idealistic subject: “ I build the world for myself .” It is the opposite when I talked about the precognitive .

My objectivity, as strange as it may sound, is precognitive and is inside each of the objects that I perceive. Which does not imply that, putting them all together, I do not create my own subjectivity, or my own identity. Riegl talks about a method that plays with that duality. He is interested in considering art as an entity in itself, but at the same time, he studies how each of the artistic periods are capable of identifying themselves in how they represent that object that is not the one they produce.

Esa idea de deseo ya no como impulso sino como emoción. En cierta manera, vuelve a ser una representación de lo que yo estoy percibiendo, y yo soy el medio que expresa esa representación.

GE: Ese planteamiento es bastante interesante. Últimamente me ha interesado leer un poco de nuevas propuestas dentro de la OOO. Diferentes posturas realistas que tienen que ver más con la movilización, no tanto del objeto sino de lo que sería la ontología del proceso. Digamos que no es tanto el objeto sino es realmente el hecho del proceso. Yo creo que, en Chambers, o en el proceso con el conocimiento de límites, es donde está realmente un planteamiento ontológico mucho más interesante, un poco más allá de las situaciones que Harman propone. Esa negociación del objeto en sus variaciones, en sus diferentes liminalidades, es más viable en un sentido más actual, ya a más de diez años de estos planteamientos de la ontología orientada al objeto.

GV: Creo que hay un malentendido general de lo que significa la palabra objeto en los textos de Harman. Si se sustituye en los textos de Harman la palabra objeto por la palabra espíritu o alma, la dimensión es totalmente distinta. El malentendido, o esa tendencia, a utilizar la palabra objeto como popularmente y culturalmente la utilizamos todos, que es ese objeto que

That idea of desire no longer as an impulse but as an emotion. In a way, it is once again a representation of what I am perceiving, and I am the medium that expresses that representation.

GE: That approach is quite interesting. Lately I have been interested in reading some new proposals within the OOO. Different realistic positions that have more to do with the mobilization, not so much of the object but of what would be the ontology of the process. Let’s say that it is not so much the object but rather the fact of the process. I believe that, in Chambers, or in the process with the knowledge of limits, is where there is really a much more interesting ontological approach, a little beyond the situations that Harman proposes. This negotiation of the object in its variations, in its different liminalities , is more viable in a more current sense, now more than ten years after these approaches to object-oriented ontology.

GV: I think there is a general misunderstanding of what the word object means in Harman’s texts. If the word object is replaced by the word spirit or soul in Harman’s texts , the dimension is totally different. The misunderstanding, or that tendency, to use the word object as we all popularly and culturally use it, which is that object that Harman tries to tell you every 20 pages is not that tangible material physical object, he puts it in the qualities. Whether it is the sensual object in the

Harman cada 20 páginas intenta decirte que no es ese objeto físico material tangible, él lo pone en las cualidades. Ya sea el objeto sensual de la manera fenomenológica, o el objeto real que es el ser de Heidegger de manera discreta (o descriticado), creo que, si simplemente se hace ese cambio de palabras, esto se entiende de manera totalmente distinta.

Los proyectos de arquitectura, como se han hecho hasta ahora, dudo mucho que se hubiesen desarrollado de la manera en la que se han desarrollado y cómo se han entendido, porque creo que están anclados todavía en esa idea. Es la idea de ese objeto como todavía algo físico y Harman, la verdad, que no sigue jugando con esa ambigüedad.

Respecto del segundo punto que dices tú, del objeto como proceso, Harman sí que es muy claro y dice que, si todo es un objeto, el proceso también es un objeto. De esa manera, yo creo que el potencial que tiene el concepto de objeto es enorme. Si queremos ponerlo, ya sea para la Arquitectura, o para la producción de conocimiento, o la producción cultural, es todo eso que el objeto puede ofrecer. E intento volver, en cierta manera, también al entendimiento que yo tengo y que todavía no conocemos.

El objeto como proceso, para mí, tiene mucho que ver (y eso es una pregunta

phenomenological way, or the real object that is Heidegger's being in a discrete way (or described), I think that, if you simply make that change of words, this is understood in a totally different way.

The architectural projects, as they have been done until now, I very much doubt that they would have been developed in the way in which they have been developed and how they have been understood, because I believe that they are still anchored in that idea. It is the idea of that object as still something physical and Harman, the truth is, does not continue to play with that ambiguity.

Regarding the second point that you say, about the object as a process, Harman is very clear and says that, if everything is an object, the process is also an object. In this way, I believe that the potential that the concept of the object has is enormous. If we want to put it, whether for Architecture, or for the production of knowledge, or cultural production, it is all that the object can offer. And I try to return, in a certain way, also to the understanding that I have and that we still do not know.

The object as a process, for me, has a lot to do (and that is a question directly for Jordi) with that idea of pacts. There is no way in which two things can be understood in and of themselves. So, that "space of abundance", as I call it, in which a

directamente para Jordi) con esa idea de pactos. No hay una manera en que dos cosas se puedan entender en sí mismas. Entonces, ese "espacio de abundancia", como yo lo llamo, en el que una cosa, ya sea un proceso o esa cosa en sí misma, puede actuar de distinta manera, o relacionarse de distinta manera. Para mí, es toda esa potencia que tiene el objeto, ya sea objeto, o entidad, u objeto como proceso.

JV: Estoy de acuerdo con Gonzalo. Eso pone en cuestión el concepto de ecología, sobre todo entendida como archi-relacionalidad, es decir, la tesis según la cuál todo está relacionado con todo. Pues en este caso, como de manera célebre argumenta Graham Harman, no habría posibilidad de cambio: nada puede cambiar si todo está manifestado, si nada se mantiene en retirada. Mi atención al concepto de hospitalidad y a la idea de xenología debe leerse en contraste con la de ecología, entendida como un "sistema de relaciones". Para mí, la ecología es en cambio el estudio de la casa (*oikos*) y, para mí, la casa consiste en esa condición anfibia de la arquitectura, según la cuál ésta simultáneamente nos separa -y nos protege- de los flujos planetarios propios de la intemperie, mientras que simultáneamente nos pone en íntima relación con éstos a través de sus interioridades.

GV: Vuelvo al tema de los pactos. Cómo alguien, o cómo dos cosas, un grupo de

thing, whether it is a process or that thing itself, can act in a different way, or relate in a different way. For me, it is all that power that the object has, whether it is an object, or entity, or object as a process.

JV: I agree with Gonzalo. This calls into question the concept of ecology , especially understood as archi-relationality , that is, the thesis according to which everything is related to everything. For in this case, as Graham Harman famously argues, there would be no possibility of change: nothing can change if everything is manifest, if nothing remains in retreat. My attention to the concept of hospitality and the idea of xenology must be read in contrast to that of ecology , understood as a "system of relationships." For me, ecology is instead the study of the house (*oikos*) and, for me, the house consists of that amphibious condition of architecture, according to which it simultaneously separates us -and protects us- from the planetary flows proper to outdoors, while simultaneously it does not establish an intimate relationship with them through its interiorities.

GV: I return to the topic of pacts. How someone, or how two things, a group of things, that are of the same species, or different species, do not have a single way of relating.

JV: Indeed, they have several ways. The metaphor that you enter someone's

cosas, que sean de la misma especie, o de distintas especies, no tienen una única manera de relacionarse.

JV: Efectivamente, tienen varias maneras. La metáfora de que entras en casa de alguien y estás unos días ahí instalado es muy explicativa porque estás en un entorno doméstico y por lo tanto se dan situaciones de cierta intimidad, pero a su vez no se puede evitar vivir dicha intimidad desde una cierta lejanía, porque no hay necesariamente una relación de familiaridad entre huésped e invitado. Es desde la voluntad de gestionar esa ambivalencia desde la que me gustaría entender la idea de pactos de hospitalidad (*xenía*).

GV: Para mí, una de las mayores diferencias que hay entre la Actor Network Theory, de Bruno Latour, o los nuevos materialismos, es que son ontologías relacionales. A mí me interesa, sobre todo, el concepto que traes tú de la amplitud que tiene el concepto de *xenía* en que no es simplemente una manera de relacionarse. Eso abre otra vez ese campo de posibilidades dentro de ese objeto relacional en distintas maneras que pueden coexistir, o habitar, sin que eso (y aquí está la diferencia) sea otra relación, sigue siendo dentro de la misma hospitalidad.

GE: Quisiera regresar un poquito a la idea de la forma. Jordi, tú hablabas de

house and stay there for a few days is very explanatory because you are in a domestic environment and therefore there are situations of certain intimacy, but at the same time you cannot avoid experiencing said intimacy from a certain distance. , because there is not necessarily a relationship of familiarity between guest and guest. It is from the will to manage that ambivalence that I would like to understand the idea of hospitality pacts (*xenía*).

GV: For me, one of the biggest differences between Bruno Latour's Actor Network Theory or the new materialisms is that they are relational ontologies. I am interested, above all, in the concept that you bring of the breadth of the concept of *xenia*. in that it is not simply a way of relating. That opens up again that field of possibilities within that relational object in different ways that can coexist, or inhabit, without that (and here is the difference) being another relationship, it is still within the same hospitality.

GE: I would like to return a little to the idea of form . Jordi, you were talking about the idea that the roles have changed with respect to the intention of focusing on form to materiality and the difficulty of hylemorphism between both concepts. What would be the elements that would vindicate the idea of form as such or as a new way of conceiving the problem of form?

la idea de que han cambiado los roles respecto de esa intención del enfoque de la forma a la materialidad y en esa dificultad del hilemorfismo entre ambos conceptos. ¿Cuáles serían los elementos que reivindicarían la idea de la forma como tal o como una nueva manera de concebir el problema de la forma?

JV: A mí me interesa pensar la forma arquitectónica desde el concepto de límite porque es en esa ambivalencia donde se juega lo que en mi charla he descrito como la condición anfibia de la arquitectura. Lo que me interesa es ver cómo ese mismo límite se ramifica y se puede entender, primero, como límite-acción, que es un límite afirmativo, de proceso y de materialidad, de influencia, segundo, como límite-contorno, que es un límite negativo, de separación, y por lo tanto, un límite cuya porosidad estimula o dificulta el cruce, y finalmente como límite-ámbito, que es un dominio en sí mismo, un espacio-tiempo liminal, como los estados de superposición que describe Victor Turner en los ritos de paso. Se trata, en definitiva, de ramificar conceptualmente el límite, es decir, de entender aquello que tradicionalmente segrega interior de exterior—y por lo tanto da lugar al hecho arquitectónico en su sentido más primario— ya no sólo como barrera que cierra y clausura, sino como motor de separaciones, conjunciones, tránsitos, desplazamientos, superposiciones, etc.

JV: I am interested in thinking about architectural form from the concept of limit because it is in that ambivalence where what I have described in my talk as the amphibious condition of architecture plays out. What interests me is to see how that same limit branches out and can be understood, first, as a limit-action , which is an affirmative limit, of process and materiality, of influence, second, as a limit-contour , which is a limit. negative, of separation, and therefore, a limit whose porosity encourages or hinders crossing, and finally as a limit-sphere, which is a domain in itself, a liminal space-time, like the states of superposition described by Victor Turner in the rites of passage. In short, it is about conceptually branching the limit, that is, understanding what traditionally segregates interior from exterior—and therefore gives rise to the architectural fact in its most primary sense—no longer only as a barrier that closes and encloses, but as an engine of separations, conjunctions, transits, displacements, superpositions, etc.

PREGUNTAS Y RESPUESTAS

Rodolfo Castro Domínguez: ¿Podrían la subjetividad, el acceso, lo prefigurado, entenderse (o incorporarse) bajo el término de la intuición?

GV: Sí, totalmente. Creo que la intuición es la parte fundamental que da posibilidad de acceso, precisamente, a crear, a poner en ejercicio tu propia máscara cognitiva y disolver, precisamente, lo que modelos anteriores de sujeto idealista están impuestos en la sociedad.

Quien mejor escribe sobre esto es Jaques Rancière, a quien refiero cuando digo “máscara cognitiva” como imposición. Es, en la terminología de Rancière, la “distribución de lo sensible”. Cuando hablo de remascarar de manera individual lo que cada objeto ofrece no es otra cosa que lo que Rancière llama “redistribución de lo sensible” para que cada uno tenga su modo de acceso, su modo de entender las cosas. En ese sentido, la intuición es lo que permite romper los dogmas, los axiomas y la normativa ya prefigurada.

En los ‘60 y ‘70, en Arquitectura, cuando Wolf dPrix empezaba a dibujar con los ojos cerrados para expresar esas emociones como base del proyecto ponía de manifiesto la intuición. Quien lo hace hoy en día de manera más evidente es Thom Mayne, que intenta una doble pirueta mortal y caer de pie, que es domesticar su intuición. Él lo habla

QUESTIONS AND ANSWERS

Rodolfo Castro Domínguez: Could subjectivity, access, the prefigured, be understood (or incorporated) under the term of intuition?

GV: Yes, totally. I believe that intuition is the fundamental part that gives the possibility of access, precisely, to create, to put into practice your own cognitive mask and dissolve, precisely, what previous models of the idealistic subject are imposed on society.

The person who writes best about this is Jaques Rancière, whom I refer to when I say “cognitive mask” as an imposition. It is, in Rancière’s terminology, the “distribution of the sensible.” When I talk about individually masking what each object offers, it is nothing other than what Rancière calls “redistribution of the sensible” so that each one has their own way of access, their way of understanding things. In that sense, intuition is what allows us to break the dogmas, the axioms and the regulations already prefigured.

In the ‘60s and ‘70s, in Architecture, when Wolf dPrix began to draw with his eyes closed to express those emotions as the basis of the project, he revealed intuition. The one who does it most obviously today is Thom Mayne, who attempts a deadly double pirouette and landing on his feet, which is taming his intuition. He talks about

abiertamente de esa manera, entenderse a sí mismo, entenderse el subconsciente. Me parecen procesos bastante interesantes de acceso.

GE: El concepto de intuición es un concepto bastante complejo, porque Bergson ya lo analizó de una manera muy específica, y Deleuze toma esa base y escribe un libro en relación con el método de intuición. Esa idea de conquistar tu intuición es un sistema bastante complejo. Yo creo que, actualmente, estamos hablando de revisar esa condición del método de intuición y revalorar esa condición de intuición que ahora estamos viendo, que es un tema bastante interesante en la valoración que estamos haciendo sobre esta discusión.

Alexis Salinas (AS): ¿La inversión que posees en la idea de los límites se conecta, o matiza, con la idea del límite de Aldo van Eyck, o posee una dirección distinta?

JV: Así es, creo que el límite entendido como lo hace Aldo van Eyck en su concepto de in-between va en la dirección que quiero darle al concepto de límite-ámbito. Quizás la diferencia principal reside en que él lo entiende como ciertas zonas fijas de un edificio, mientras que para mí es una condición más holística.

AS: La pregunta me surge por la idea que planteas de límite. Por una especie de decepción de la Arquitectura al entender que la potencia de un edificio termina en un

it openly that way, understanding himself, understanding the subconscious. I find the access processes quite interesting.

GE: The concept of intuition is a quite complex concept, because Bergson already analyzed it in a very specific way, and Deleuze takes that basis and writes a book in relation to the method of intuition. This idea of conquering your intuition is a fairly complex system. I believe that, currently, we are talking about reviewing that condition of the method of intuition and reevaluating that condition of intuition that we are now seeing, which is a quite interesting topic in the assessment that we are making about this discussion.

Alexis Salinas (AS): Does the investment you have in the idea of limits connect, or nuance, with Aldo van Eyck’s idea of the limit, or does it have a different direction?

JV: That’s right, I think that the limit understood as Aldo van Eyck does in his concept of in-between goes in the direction that I want to give to the concept of limit-scope. Perhaps the main difference is that he understands it as certain fixed areas of a building, while for me it is a more holistic condition.

AS: The question arises from the idea you raise of a limit. Due to a kind of disappointment in Architecture when it is understood that the power of a building ends

muro, en una pared que no supera los 15 centímetros de espesor, y creo que la idea de límite podría, un poco, extender el poder del edificio cuando este límite aumenta de espesor tal cual como lo propones tú, Jordi. Creo que hoy día la arquitectura que podemos experimentar es un poco mezquina al, simplemente, determinarse y limitarse, justamente, en una lámina porque es que este es el límite-muro.

JV: Sí, totalmente, Alexis. Tu comentario va en la dirección en la que lo sugería. Tú lo pones muy claro: que el poder del edificio se acabe en un muro de 15 centímetros es reduccionista. Pero en mi opinión eso no significa que debemos eliminarlo. No se trata tanto de sustituir unos límites por otros, sino más bien de entender cómo todas esas ramificaciones pueden coexistir y enriquecer la práctica arquitectónica. Y en ese sentido, creo que el límite-contorno sigue teniendo valor, sigue teniendo importancia. El motivo es que creo que toda arquitectura ejerce una interrupción, más o menos explícita, más o menos gradual, en el entorno en el que se inscribe. Como decía previamente, lo doméstico horada el planeta: instala otras temporalidades, otras atmósferas, otras luminosidades. No veo cómo pensar la arquitectura—y, de un modo más general, el propio acto de habitar—sin ese gesto. Pero a su vez, ese gesto no es suficiente para explicar el hecho arquitectónico, ya que, como hemos visto, la arquitectura es también aquello que nos permite interactuar de un modo mucho más estrecho e íntimo con cuerpos y materialidades que no son externas al planeta, sino que provienen y se alimentan de éste. Se

in a wall, in a wall that does not exceed 15 centimeters thick, and I think that the idea of a limit could, a little, extend the power of the building. when this limit increases in thickness as you propose, Jordi. I think that today the architecture that we can experience is a little petty by simply determining and limiting itself precisely on a sheet because this is the wall-limit .

JV: Yes, totally, Alexis. Your comment goes in the direction I suggested. You make it very clear: that the power of the building ends in a 15-centimeter wall is reductionist. But in my opinion that doesn't mean we should eliminate it. It is not so much about replacing some limits with others, but rather about understanding how all these ramifications can coexist and enrich architectural practice. And in that sense, I think that the limit-contour still has value, it still has importance. The reason is that I believe that all architecture exerts an interruption, more or less explicit, more or less gradual, in the environment in which it is part. As I said previously, the domestic pierces the planet: it installs other temporalities, other atmospheres, other luminosities. I don't see how to think about architecture—and, more generally, the act of living itself—without that gesture. But at the same time, this gesture is not enough to explain the architectural fact, since, as we have seen, architecture is also that which allows us to interact in a much closer and more intimate way with bodies and materialities that are not external to the planet. , but they come from and feed on it. It is therefore a double gesture, an amphibious condition.

trata pues de un doble gesto, de una condición anfibia.

GE: En ese sentido, de esa separación del límite-contorno y demás, también existe una problemática que tiene que ver con el grosor, lo que llamamos el *poché*. El *poché* tiene la capacidad de un doble límite y un espacio entre. Ese aspecto figurativo del límite-contorno que aparece mucho, por ejemplo, en la obra de Gonzalo, es algo muy específico del problema del grosor en la Arquitectura. Siento que es necesario también, estoy de acuerdo con Jordi. A mí no me gustaría eliminarlo de ninguna manera porque tiene en el momento actual otra forma de valoración.

Santiago Santos: ¿Conciben la forma como una resultante que obligatoriamente tiene que alcanzar la belleza? ¿Qué entienden por belleza en la Arquitectura Contemporánea?

GV: Para mí, la belleza es una forma de estética, o un resultado estético. La estética no es un tema de estilo, por decirlo de alguna manera. Jordi lo llamaría caligrafía. No es una manera de ciertos arreglos compositivos. La estética es un proceso cognitivo, es una manera de relacionarse con una manifestación física y utilizarla como lo que en inglés se llamaría un *place holder*, para ver como puerta de acceso.

El resultado de algo bello como juicio estético lo uno directamente a escritos que pueden ser más directos, como Kant, o como Grinberg.

GE: In that sense, of this separation of the limit-contour and so on, there is also a problem that has to do with the thickness, what we call the *poché* . The *poché* has the capacity of a double limit and a space between. That figurative aspect of the limit-contour that appears a lot, for example, in Gonzalo's work, is something very specific to the problem of thickness in Architecture. I feel that it is necessary too, I agree with Jordi. I would not like to eliminate it in any way because it currently has another form of valuation.

Santiago Santos: Do you conceive form as a result that must necessarily achieve beauty? What do you understand by beauty in Contemporary Architecture?

GV: For me, beauty is a form of aesthetics, or an aesthetic result. Aesthetics are not a matter of style, so to speak. Jordi would call it calligraphy . It is not a way of certain compositional arrangements. Aesthetics is a cognitive process, it is a way of relating to a physical manifestation and using it as what in English would be called a *place holder*, to see as an access door.

The result of something beautiful as an aesthetic judgment I link directly to writings that may be more direct, like Kant, or like Grinberg. For me, that has to do with the idea of ineffability . Beauty is not something that can be described, it is something that is felt, and that is the second aesthetic effect that I mentioned before. Knowledge can

Para mí, eso tiene que ver con la idea de inefabilidad. La belleza no es algo que se pueda describir, es algo que se siente, y ese es el segundo efecto estético que comentaba antes. El conocimiento puede devenir de una de las patas de la estética; para mí, el otro es, precisamente, lo bello. Se podría decir que no necesariamente tiene que ser placentero, tiene que ver con la idea de sentir o intuir.

Esa existencia de lo que se está percibiendo, lo que implica no prestar atención en sí mismo a la forma física o a los aspectos compositivos. Lo que entiendo por belleza en la Arquitectura es la “intuición metafísica”, es la “intuición del ser”.

JV: Se me hace difícil definir de modo unívoco el concepto de belleza, sinceramente. En el contexto que he tratado de describir, el concepto de belleza quizás estaría relacionado con el de placer, un placer vinculado a la comprensión. Probablemente el concepto de belleza se opondría aquí, de algún modo, a lo siniestro, que tal vez estaría más emparentado con lo sublime. En lo bello habita más bien un placer tranquilo, cómodo, agradable. Quizás lo que más me interesaría de este asunto sería lo siguiente: ¿qué sería una belleza propiamente arquitectónica? Es decir, ¿hay algún tipo de belleza que sea específicamente arquitectónica y que discurre por senderos que no son los de la pintura, los de la escultura, etc.? Me interesa mucho esa idea de cómo la belleza puede ser entendida, específicamente en tanto que genera interior, exterior, cruce, límite (los tres límites), cómo ese mundo genera una belleza que es

come from one of the legs of aesthetics; For me, the other is, precisely, the beautiful. You could say that it doesn't necessarily have to be pleasurable, it has to do with the idea of feeling or intuiting.

That existence of what is being perceived, which implies not paying attention in itself to the physical form or the compositional aspects. What I understand by beauty in Architecture is “metaphysical intuition”, it is the “intuition of being”.

JV: It is difficult for me to univocally define the concept of beauty, honestly. In the context that I have tried to describe, the concept of beauty would perhaps be related to that of pleasure, a pleasure linked to understanding. Probably the concept of beauty would be opposed here, in some way, to the sinister, which would perhaps be more related to the sublime. Rather, a calm, comfortable, pleasant pleasure lives in beauty. Perhaps what would interest me most about this matter would be the following: what would be truly architectural beauty? That is to say, is there any type of beauty that is specifically architectural and that runs along paths that are not those of painting, sculpture, etc.? I am very interested in this idea of how beauty can be understood, specifically as it generates interior, exterior, intersection, limit (the three limits), how that world generates a beauty that is specifically architectural. It seems like a difficult and urgent question to me.

específicamente arquitectónica. Me parece una pregunta difícil y urgente.

GE: Creo que ya hemos llegado al final de esta charla, ya no tenemos más preguntas. Quiero agradecerles a ambos su participación. Me encantó la plática, creo que empezamos a hablar temas bastante interesantes que a los tres nos interesan de sobremanera.

Es, quizás, nuestro quehacer diario estar hablando y teniendo esta práctica sobre estos temas. Agradecer la oportunidad de Santiago por darnos este foro, este espacio, para poder hablar de estos temas que realmente se necesita hacerlo, no solamente en el ámbito de Latinoamérica, en español, que es importante, pero también en otros idiomas y en el ámbito mucho más amplio y global sobre el estado de la arquitectura actual. Estos espacios son sumamente importantes.

JV: Muchas gracias a Santiago, por hacernos esta propuesta; a la audiencia, por sus preguntas; y como siempre, a Gabriel, por su mediación tan informada. Y por supuesto, un placer, Gonzalo, hablar contigo de nuevo.

GV: Repito los agradecimientos al Instituto de Arquitectura, a Santiago y Gabriel. Siempre es un placer verte, y Jordi, ¡qué te voy a contar!

GE: Gracias a ustedes y, bueno, ya me hicieron trabajar. Ahora, a descansar. Buen fin de año. Felices fiestas para todos y nos vemos pronto.

GE: I think we have reached the end of this talk, we have no more questions. I want to thank you both for your participation. I loved the talk, I think we started to talk about quite interesting topics that interest the three of us greatly.

It is, perhaps, our daily task to be talking and having this practice on these topics. Thank you for the opportunity of Santiago for giving us this forum, this space, to be able to talk about these issues that really need to be done, not only in the area of Latin America, in Spanish, which is important, but also in other languages and in the field very much. broader and more global on the state of current architecture. These spaces are extremely important.

JV: Many thanks to Santiago for making us this proposal; to the audience, for their questions; and as always, to Gabriel, for his very informed mediation. And of course, it's a pleasure, Gonzalo, to talk to you again.

GV: I repeat my thanks to the Institute of Architecture, Santiago and Gabriel. It's always a pleasure to see you, and Jordi, what can I tell you!

GE: Thanks to you and, well, you already made me work. Now to rest. Good end of the year. Happy holidays to everyone and see you soon.

Antagonismos

ARCHIVES 01



GABRIEL ESQUIVEL
JORDI VIVALDI
GONZALO VAÍLLO

Editorial
Maximiliano Schianchi

IA

EXQUISITE FORM
ARCHIVES 01