

## La trampa del tiempo, en la epistemología proyectual contemporánea

### The time trap in the epistemology of the contemporary project

José Manuel Barrera Puigdollers   
Universitat Politècnica de València. [pucho@barrerapuigdollers.com](mailto:pucho@barrerapuigdollers.com)

Received 2020-02-19  
Accepted 2022-10-16



To cite this article: Barrera Puigdollers, José Manuel. "The time trap in the epistemology of the contemporary project." *VLC arquitectura* 9, no. 2 (October 2022): 39-68. ISSN: 2341-3050. <https://doi.org/10.4995/vlc.2022.13161>



**Resumen:** El tiempo interesa a la arquitectura y el arte como una forma de construcción de la realidad, en tanto refiere a aquello que se puede pensar más que a la cosa en sí. Este contexto acercó la arquitectura a otras disciplinas para conocer sus fundamentos: la problematización del concepto clásico de verdad, la cultura de la diferencia y la revisión del concepto de tiempo. Una consecuencia fue la redefinición de la individuación a través de la alteridad; ya que mi constitución es a través del yo otro, antes que yo mismo, al que da lugar el afuera. Desde entonces la arquitectura participará como cultura artificial, empleando estrategias proyectuales que integran técnicas o sistemas como pseudo prótesis donde, artefacto, accidente, invención e individuación coligaran. En su devenir los críticos detectan una anomalía; el tránsito de individuación a individualismo y la anteposición de deseos con objeto o pulsiones a las necesidades, alterando la estructura de la satisfacción (necesidades, demanda, deseo). En lo que sigue, trataremos de identificar en la epistemología proyectual contemporánea el proceso que lleva a la anomalía; a través de sus croquis, o mapas configuradores, en relación con el tiempo. También comprobaremos si ello constituye la trampa del tiempo.

**Palabras clave:** tiempo; croquis; deseo; pulsión; otredad; semiótica; estrategia.

**Abstract:** Time interests architecture and art as a form of construction of reality, as it refers to what can be thought more than to the thing itself. This new context brought architects closer to other disciplines in order to be familiar with their foundations: the uncertain classical concept of truth, the rise of the culture of difference and the revision of the concept of time. One consequence of this was the redefinition of *individuation* through *otherness*; since my constitution is *through my other self, before myself*, to which the outside *gives rise to the exterior*. Since then, architecture will participate as an artificial culture, using design strategies that integrate techniques or systems such as pseudo-prosthetics where artifact, accident, invention and individuation collide. During the course of events the critics detect an anomaly; the transition from individuation to individualism and the priority on desires with an object or drive over needs, altering the structure of satisfaction (needs, demand, desire). In what follows, we will try to identify in contemporary project epistemology the process that leads to this *anomaly*; through sketches, outlines or configuration maps, in relation to time. It will also be confirmed if such an investment constitutes the time trap.

**Keywords:** time; sketch; desire; drive; otherness; semiotics; strategy.

## IDENTIFICACIÓN DE LA ANOMALÍA Y CLAVES

Las crisis del funcionalismo y la representación llevaron a la arquitectura a revisar su objeto.<sup>1</sup> Sus partidarios destacaban que “la dialéctica forma-función tiene una base cultural” que debe ser desmontada, porque la nueva sociedad “ha procurado un cambio de actitud mental hacia los *artefactos* del mundo físico.”<sup>2</sup> Ello guía hacia la cultura artificial. También se revisa el tiempo; porque la cultura occidental había construido el discurso mítico de la historia para hacer frente a las *aporías del tiempo* (muerte, sentido de la vida, o economía sobre el tiempo).<sup>3</sup> Cuestiones que afecta al proceso de individuación y con ello “buscar la virtud de la necesidad en el *accidente*; porque la virtud esta fuera de mí. Solo puedo encontrar necesidad en el medio, en el afuera y este solo me da acceso a mí; lo que significa que no existe diferencia dentro/fuera.”<sup>4</sup> Porque “la relación de la técnica y el tiempo es la cuestión de la *invención* (del hombre).”<sup>5</sup> Por el contrario, los críticos anunciaban que la cultura artificial traería el individualismo.<sup>6</sup> Otros señalan que esta, “convierte en ficticia la negación de subjetividades que tratan de exhibir en sus programas,” negando al artista como generador de poéticas, “pareciendo actuar solo como agente descubridor de objetividades.”<sup>7</sup> Este debate lo analiza Francisco Jarauta quien revisa todas sus bases dejando ver una *anomalía*;<sup>8</sup> el tránsito hacia el individualismo, y la *inversión*, donde siendo la estructura lógica de la satisfacción [necesidad, demanda, deseo], los deseos (goce personal o pulsión) se anteponen a las necesidades en el proceso creativo. La técnica lo denomina la *paradoja de la exteriorización*, al señalar que el hombre y la herramienta se inventan el uno en el otro, como una mayéutica tecnológica.<sup>9</sup> Veamos sus claves.

Los soportes técnicos son una exteriorización y una espacialización de la experiencia. También son soportes de memoria y la síntesis de una secuencia de actos cognitivos y prácticos recurrentes, reactivada y reiterada en cada uso. Estos soportes son en realidad *seudo-prótesis*, las cuales provienen, proyectan y posicionan el pensamiento en una *retraso* estructural. Porque siendo autónoma de su productor, para los

## IDENTIFYING THE ANOMALY AND KEYS

The crises of functionalism and representation led architecture to revise its objective.<sup>1</sup> Its supporters emphasized that “the form-function dialectic has a cultural basis” that must be deconstructed, because the new society “has sought a change of mental attitude towards the *artifacts* of the physical world.”<sup>2</sup> This led to artificial culture. Time is also reviewed; because Western culture had created the mythical discourse of history to deal with the *aporias of time* (death, meaning of life, or economy over time).<sup>3</sup> Matters that affect the process of individuation and thereby “seeking the virtue of necessity in the *accident*; because virtue is outside of me. I can only find need in the middle, the outside only gives me access to me; which means that there is no difference between inside/out.”<sup>4</sup> Because “the relationship between technique and time is the question of (man’s) *invention*.”<sup>5</sup> On the contrary, critics announced that artificial culture would bring about individualism.<sup>6</sup> Others point out that this “makes the denial of subjectivities that they try to exhibit in their programs fictitious,” denying the artist as a generator of poetics, “seeming to act only as an agent discovering objectivities.”<sup>7</sup> This debate is analysed by Francisco Jarauta who reviews all the bases of it revealing an *anomaly*;<sup>8</sup> the transition towards individualism, and *inversion*, where being the logical structure of satisfaction [need, demand, desire], desires (personal pleasure or drive) take precedence over needs in the creative process. They call the technique the *paradox of externalization*, pointing out that the man and the tool are invented in each other, as a technological maieutic.<sup>9</sup> Let’s look at its key issues.

The technical supports are an externalization and a spatialization of the experience. They are also memory supports and the synthesis of a sequence of recurrent cognitive and practical acts, reactivated and reiterated in each use. These supports are actually *pseudo-protheses*, which stem from, project and position thought in a structural *delay*. Because being independent from its producer, for

individuos que lo recibimos como herencia, al mismo tiempo estructura y proyecta nuestra experiencia futura. Este modo de operar supone una *puesta adelante* (espacialización), una *puesta por adelantado* (está ya ahí) y una *anticipación* (previsión) lo que significa *temporización*. Toda estructura de la temporización supone una espontaneidad creativa supeditada al horizonte pre-estructurado de posibilidades de acción, técnicamente programadas. Por ello, no habría ninguna anticipación o realización de un posible indeterminado, sin el tiempo.

La reflexión sobre el tiempo enlaza con el proceso inacabable de individuación y la otredad: porque "el Otro es inmediatamente y esencialmente el tiempo."<sup>10</sup> Cuando se comprende esta dimensión, "el espacio del tiempo se define como el espacio del proyecto, también del proyecto de civilización."<sup>11</sup> En consecuencia, la solución no es al final, sino la *tierra interpuesta*, un nuevo territorio donde los *dispositivos* teóricos tienen que intervenir. Porque recuperar el tiempo, significa recuperar la verdadera dimensión de la cultura humana. En paralelo -destacan los críticos- otra arquitectura conduce la temporalidad hacia el *espacio del deseo*.<sup>12</sup> Vislumbran esta anomalía diversos autores: Rem Koolhaas destaca que el problema de la arquitectura es producir y construir no lo que deseamos, sino lo que necesitamos, porque lo que hace ineludible el deseo es la necesidad.<sup>13</sup> Aquí refiere a un deseo: *densificar o congestión*.<sup>14</sup> Por el contrario, la inversión detectada sería el *shopping mall* o *máquina de deseos banales*; el consumo de bienes y servicios inoculado en la conciencia colectiva como fluido vital, que analiza los gustos, los estímulos y sueños para idear nuevas maneras de producir deseo, (o el *Junkspace*, que "conoce tus emociones y todos tus deseos)."<sup>15</sup> Helio Piñón sugiere que es "la sustitución del mito y el alibi, por la fijación y la renuncia."<sup>16</sup> Por su parte el materialismo crítico destaca su *síntoma*: parecería que el tiempo configura el espacio, sintiendo un ir "más deprisa que el tiempo, como si el tiempo saltara fuera de sí". Porque la técnica y la innovación evolucionan más deprisa que las culturas y las sociedades.

the individuals who receive it as an inheritance, at the same time structures and projects our future experience. This way of operating supposes a *setting forward* (spatialization), a *setting in advance* (it is already there) and an *anticipation* (forecast) which means *timing*. Any structure of timing supposes a creative spontaneity subordinated to the pre-structured horizon of technically programmed possibilities of action. Therefore, there would be no anticipation or realization of an indeterminate possible, without time.

The reflection on time links with the never-ending process of individuation and otherness: because "the Other is immediately and essentially time."<sup>10</sup> When this dimension is understood, "the space of time is defined as the space of the project, also of the civilization project."<sup>11</sup> Consequently, the solution is not in the end, but the *intermediate land*, a new territory where theoretical *devices* have to intervene. Because recovering time means recovering the true dimension of human culture. In parallel - the critics point out - another architecture leads temporality towards the *space of desire*.<sup>12</sup> Various authors have glimpsed this anomaly: Rem Koolhaas emphasizes that the problem of architecture is to produce and build not what we want, but what we need, because what makes desire inescapable is necessity.<sup>13</sup> Here he refers to a desire: to *densify* or *congestion*.<sup>14</sup> On the contrary, the investment detected would be the *shopping mall* or a *machine of banal desires*; the consumption of goods and services inoculated into the collective consciousness as a vital fluid, which analyzes tastes, stimuli and dreams to devise new ways to produce desire, (or the *Junkspace*, which "knows your emotions and all your desires)."<sup>15</sup> Helio Piñón suggests that it is "the substitution of the myth and the alibi, for fixation and renunciation."<sup>16</sup> For its part, critical materialism highlights its *symptom*: it would seem that time configures space, feeling that it is going "faster than time, as if time jumped out of itself." Because technology and innovation evolve faster than cultures and societies.

Sabemos por Jaques-Alain Miller, que la demanda es del *Otro*: en un caso que *tiene* algo que dar a cambio y en otros que *no tiene* cosas, pero si afecto. Entre estas dos demandas se dispone el deseo, que presenta dos caras. Hay demandas que hablan o podemos interpretar, las cuales construyen el deseo, y otras que son silenciosas y no podemos interpretar configurando la pulsión.<sup>17</sup> El deseo y la pulsión son dos momentos de la demanda del sujeto, que se sitúan entre medias, como resto entre el Otro que tiene y el que no tiene. El deseo es de objeto, aunque no lo conozca el sujeto, y la pulsión carece de este. El deseo puede reprimirse y aparecer en los sueños; “habita en los síntomas, el lapsus, el sueño y el acto fallido.”<sup>18</sup> La pulsión, no; es ansia de goce y habita entre fantasmas, por ello se cuela en el proyecto aparentando otras cosas como el *efecto del sentido*.

Este análisis obliga a revisar distintas disciplinas simultáneamente: la epistemología, la filosofía que auspicia los ejemplos; la semiótica, por las estrategias narrativas; la relación técnica y tiempo por el uso de *seudo-prótesis*, en la “*época que atraviesa la barrera del tiempo*.”<sup>19</sup> Para ello, emplearemos un lenguaje en ocasiones figurado como los referentes.

## EL SUSTRATO DE LA INVERSIÓN DESDE LA ESTRUCTURA TEMPORAL

La intencionalidad es inherente en la arquitectura. Cita Le Corbusier: “en una obra, ..., hay masas de *intención* enterradas, un verdadero mundo, que se revela a quien tiene derecho de entender, (...) entonces surge una profundidad sin límites, que borra los muros, ahuyenta las presencias contingentes, *realiza el milagro del espacio indecible*.”<sup>20</sup> Alcanzamos a entender dicho milagro a través de una interrogación de detalle sobre la conciencia del tiempo en la proyectación. Especialmente hoy, porque la relevancia de su activación obedece a la necesidad de interrumpir su *dysfunción* -el eterno presente-, mediante su

We know from Jaques-Alain Miller, that the demand is from the *Other*: in one case he *has* something to offer in return and in others he *does not*, but he does have affection. Between these two demands lies desire, which has two sides. There are demands that speak or those we can interpret, which creates the desire, and others that are silent and we cannot interpret that configure the drive.<sup>17</sup> Desire and drive are two moments of the subject’s demand, which are situated in between, as a remainder between the Other that has and the one that does not have. Desire is an object, although the subject does not know it, and the drive lacks it. Desire can be repressed and appear in dreams; “it inhabits the symptoms, the lapse, the dream and the failed act.”<sup>18</sup> The drives, no; it is a longing for enjoyment and dwells among ghosts, which is why it sneaks into the project pretending to be other things such as the *effect of meaning*.

This analysis forces us to review different disciplines simultaneously: epistemology, the philosophy that supports the examples; semiotics, for narrative strategies; the relationship technique and time for the use of *pseudo-prostheses*, in the “*time that crosses the time barrier*.”<sup>19</sup> To do this, we will use a language that is sometimes figurative like the referents.

## THE FOUNDATION OF INVESTMENT FROM THE TEMPORARY STRUCTURE

Intentionality is inherent in architecture. Le Corbusier stated: “in a work, ..., there are buried masses of *intention*, a true world, which is revealed to those who have the right to understand, (...) then a limitless depth arises, which erases the walls, drives away contingent presences, *performs the miracle of unspeakable space*.”<sup>20</sup> We managed to understand this miracle through a detailed questioning about the consciousness of time in the projection. Especially today, because the relevance of its activation is due to the need to interrupt its *dysfunction* -the eternal present-, through its

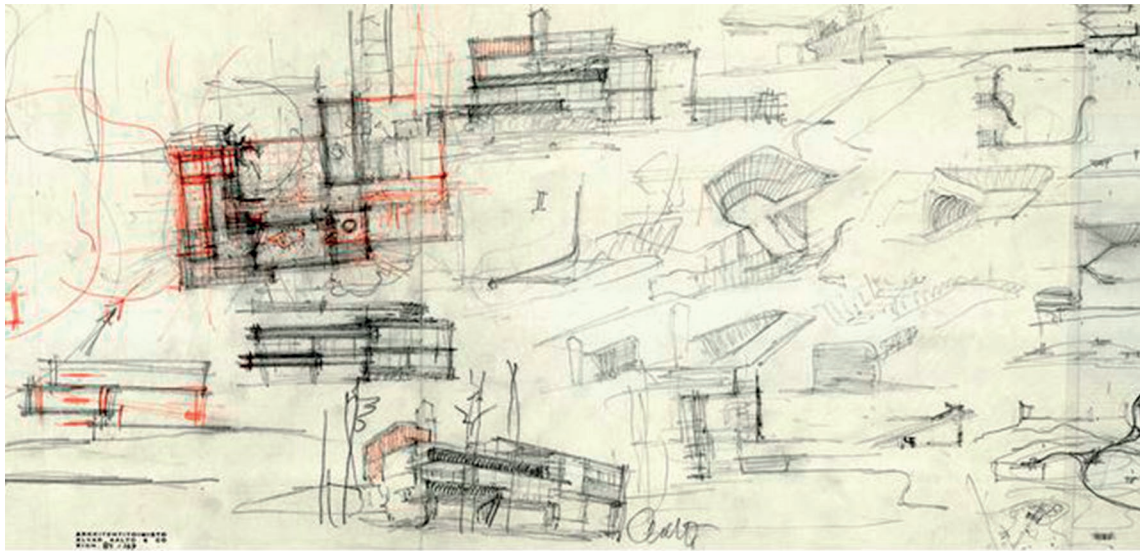


Figura 1. Croquis de Alvar Aalto, Villa Mairea.

Figure 1. Alvar Aalto's sketch for the Villa Mairea.

accionamiento. Lo cual permitiría articular las expectativas (deseos) hacia nuevas posibilidades de futuro buscando mejorar socialmente frente al devenir caótico y simulado de la postmodernidad tardo capitalista. Tal disfunción (o espacio del deseo) nos muestra que la búsqueda de la invención arquitectónica con la intencionalidad depositada se traba con obstáculos o trampas. Veamos cómo.

Del periodo precedente destacamos los *bocetos impuros* de Alvar Aalto para la Mairea 1938-39 (Figura 1).<sup>21</sup> En ellos, apreciamos tres cuestiones: la *repetición* y el repaso sobre lo mismo generando un *desplazamiento* que conduce a la *diferencia*. Así, la curva seminal provoca las rupturas (en rojo de la Figura 1) y el cuerpo saliente de madera que finalmente construye, como la quiebra del esquema tipológico inicial hacia la articulación de fragmentos. En este caso se sigue la estructura de la satisfacción; la necesidad de integración, ruptura con la historia y articulación de nuevas funciones, demanda variar los modelos convencionales con otras aportaciones. El deseo de atenderlo deriva en un repasar, en un

activation. This would allow the articulation of expectations (desires) towards new possibilities for the future, seeking to improve socially in the face of the chaotic and simulated evolution of late capitalist postmodernity. This dysfunction or (the space of desire), shows us that the search for architectural invention with the intentionality deposited is blocked by obstacles or traps. Let's see how.

From the preceding period we highlight the *impure sketches* by Alvar Aalto for the Mairea 1938-39 (Figure 1).<sup>21</sup> In them, we appreciate three issues: *repetition* and review of the same generating a *displacement* that leads to *difference*. Thus, the seminal curve causes the ruptures (in red in Figure 1) and the projecting body of wood that is finally built, as the breakdown of the initial typological scheme towards the articulation of fragments. In this case the structure of satisfaction is followed; the need for integration, rupture with history and articulation of new functions, demands to vary the conventional models with other contributions. The desire to carry this through derives in a review, in

repetir pensante integrando la dialéctica en la cónica inferior que provoca la diferencia, dando así respuesta al conjunto de necesidades desgranadas en los bocetos laterales: volado, circulación, ascenso, integración en el bosque, etc. Hasta encontrar un significante articulador pero cuya naturaleza es exterior; atiende el *después*, lo otro, lo que se presenta de la reflexión integradora con los demás.<sup>22</sup>

La proyección en la cultura artificial aporta otras orientaciones por la implementación de *estrategias intencionales o pseudo-prótesis técnicas*. La nueva perspectiva viene de la subjetividad: “es necesario pensar la vida como huella antes de determinar el ser como presencia.”<sup>23</sup> Ello sitúa al sujeto en el centro por ser este quien interpreta la historia como *archivo* y se pregunta qué debe haber en él o bien qué acontecimientos históricos tienen actualidad para nosotros, frente al ideal de la ciencia o *bloc mágico*; porque este ideal —de objetividad— no sólo es inalcanzable, sino indeseable. El ideal de una memoria perfecta, es decir, el deseo de alcanzar la reproducción perfecta del pasado y mantenerla viva en el presente, sería como el deseo imposible.<sup>24</sup> Tal conciencia de imperfección, nos remite a un análisis del devenir, el proceso y el espacio-tiempo preciso. Para comprender la asociación espacio-tiempo veremos su co-originalidad. Martin Heidegger llama “éxtasis” temporales a pasado, presente y futuro: la temporalidad no se obtiene como suma de los éxtasis, sino como su permanente *dislocación* o de estar cada uno en los otros. Si analizáramos la temporalidad desde la antigua dialógica lineal, esta nos presenta sólo el espacio *del aparecer* del tiempo histórico: *cata o petroglifo*. Erik Gunnar Asplund dibujó un panel para el Ayuntamiento y Juzgado de Goteburgo en 1936, ilustrado con las iniciales de los participantes, como metáfora de dejar huella, compartiendo sus raíces y futuro. Pero para ver la *dislocación*, sin eliminar la continuidad, se requieren otras lógicas que permitan ver más allá en una realidad poliédrica, ya que “se temporiza en la *co-originalidad* de los mismos éxtasis,” aunque “el fenómeno primario de la temporeidad propia sea el futuro.”<sup>25</sup> Veamos esta dislocación.

a thinking repetition integrating the dialectic in the lower conic which causes the difference, therefore responding to the set of needs outlined in the side sketches: flown, circulation, ascent, integration in the forest etc, Until finding an articulating signifier but whose nature is external; attends to the *after*, the other, what is presented from the integrating reflection with the others.<sup>22</sup>

The projection in artificial culture contributes to other orientations through the implementation of *intentional strategies* or *technical pseudo-prostheses*. The new perspective comes from subjectivity: “it is necessary to think of life as a trace before determining being as presence.”<sup>23</sup> This places the subject at the centre because he is the one who interprets history as an *archive* and wonders what should be in it or what historical events are current for us, compared to the ideal of science or *magic bloc*; because this ideal—of objectivity—is not only unattainable, but also undesirable. The ideal of a perfect memory, that is, the desire to achieve the perfect reproduction of the past and keep it alive in the present, would be like the impossible desire.<sup>24</sup> Such awareness of imperfection refers us to an analysis of the future, the process and the precise space-time. To understand the space-time association, its co-originality must be observed. Martin Heidegger calls past, present and future temporary “ecstasies:” temporality is not obtained as the sum of ecstasies, but as their permanent *dislocation* or each one being in the others. If we analyse temporality from the old linear dialogic, it presents us only the space of *the appearance* of historical time: *sample* or *petroglyph*. Erik Gunnar Asplund drew a panel for the Gothenburg City Council and Court in 1936, illustrated with the initials of the participants, as a metaphor of leaving a mark, sharing their roots and future. But to see the *dislocation*, without eliminating the continuity, other logics are required that allow us to see beyond in a polyhedral reality, since “it is timed in the *co-originality* of the same ecstasies,” although “the primary phenomenon of the temporality itself be the future.”<sup>25</sup> Let’s look at this dislocation.

### El futuro determina el pasado

Cuando empezamos a dibujar un proyecto observamos que lo preciso del recuerdo, aquello que deseamos recordar (destacar sobre el fondo) lo concretamos en función de nuestras expectativas; porque estas condicionan la selección del recuerdo como si predisusiéramos la mente en tal sentido. Los cognitivistas lo atribuyen a la inteligencia creadora o selectiva. En estética y literatura denominan *transfiguración de la mirada*, como precondition inherente del desarrollo intencional o *evocar como no visto*. También la *ceguera sincopada* del artista que es condición generativa: dislocación entre ver el modelo y no verlo, un *retardar* su presencia para trazarla. La obra emerge de este rompimiento del ver, que es cegamiento ante lo visto.<sup>26</sup> Retardo y rompimiento, abren un mundo de posibilidades que, no obstante, deja un rastro de *indiscernibilidad*. Retardo donde el autor busca evocándose, "lo reflejado anteriormente," o "recordado por sí mismo."<sup>27</sup> En la Figura 1 se repasa lo cierto, esperando condiciones el trazo fino de lo sospechado.

### El pasado determina el futuro

Nuestra mano dibujando no olvida lo anterior del todo. Y ello porque nuestros planes para el futuro -como previsiones-, se establecen en base a nuestras experiencias pasadas. Y esto es porque suponemos que tales experiencias habidas *pueden* (como experiencia expectante) repetirse si se dan las mismas condiciones de aquella (Figura 1 la planta base de Aalto es convencional hasta que la repetición superpuesta la quiebra). Pero puede que se sospeche así en un principio y que cambien a mitad de proceso por múltiples circunstancias (sugere y dialéctica en Aalto). Entonces volveremos selectivamente sobre nuestra memoria a localizar parámetros experienciales de dicho cambio, que al *localizarlos* readaptaran las expectativas. Es nuestra capacidad *improvisadora*. Tal localización en la memoria comporta; a) el presente, pues al recordar lo presentificamos; b) tal movimiento constante de pasado a futuro y viceversa supone que la memoria no funciona como un depósito estático

### The future determines the past

When we begin to design, we observe that what is precise about the memory, what we want to remember (stands out from the background) we specify it according to our expectations; because these condition the selection of the memory as if we predisposed the mind in that sense. Cognitivists attribute it to creative or selective intelligence. In aesthetics and literature, they call *transfiguration of the gaze*, as an inherent precondition of intentional development or to *evoke as unseen*. Also, the *syn-copated blindness* of the artist that is a generative condition: dislocation between seeing the model and not seeing it, a *delay* in his presence in order to trace it. The work emerges from this breaking of seeing, which is blindness to what is seen.<sup>26</sup> Delaying and breaking open up a world of possibilities that, nevertheless, leaves a trail of *indiscernibility*. Delay where the author seeks to evoke, "what was previously reflected" or "remembered by himself."<sup>27</sup> In Figure 1 what is certain is reviewed, hoping to precondition the fine line of what is suspected.

### The past determines the future

Our hands in the action of drawing does not completely forget the previous. And this is because our plans for the future -as forecasts- are established based on our past experiences. And this is because we assume that such experiences *can* (as an expectant experience) be repeated if the same conditions of that one are given (Figure 1. Aalto's base plan is conventional until the superimposed repetition breaks it). But it may be that this is suspected at first and then change in the middle of the process due to multiple circumstances (suggestive and dialectic in Aalto). Then we will selectively go back over our memory to locate experiential parameters of that change, which by *locating them* will readapt expectations. It is our capacity *to improvise*. Such location in memory involves; a) the present, because by remembering we make it present; b) such constant movement from past to future and vice versa supposes that memory does not function as a static or

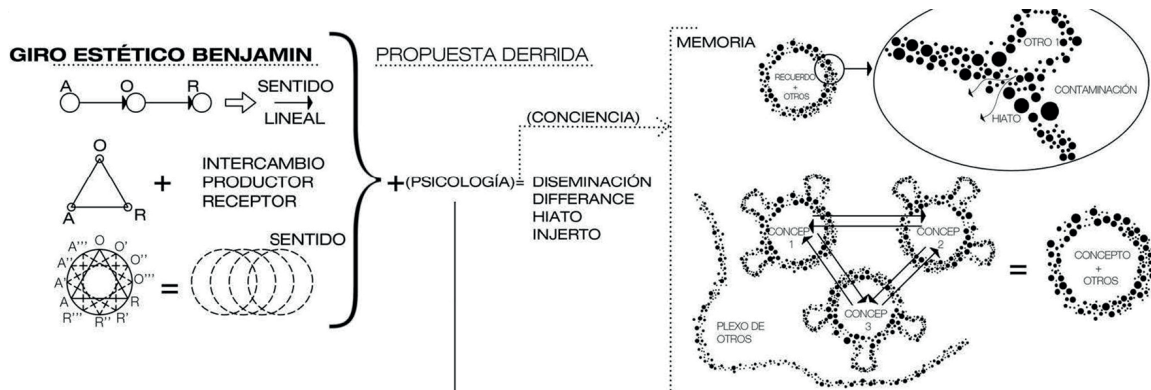


Figura 2. Esquema Intencionalidad; la intencionalidad del texto transita desde la *fusión de horizontes*, al *horizonte de expectativas* y finalmente la *teoría de la respuesta del lector*, que llena los espacios en blanco.

Figure 2. Diagram of intentionality; the intentionality of the text moves *fusion of horizons* to the *horizon of expectations* and finally the "reader response theory, which fills in the blanks.

o pasivo, sino que a través de la *acción de rastreo* condiciona las pretensiones futuras; es dinámica y activa (Figura 2-circularidad). c) Cada sujeto deposita sus estratos de memoria en función de su *particular experiencia* acumulada (Figura 2 derecha: *contaminaciones* inconscientes);<sup>28</sup> d) la extracción de la memoria *no es uniforme*, pues hay cosas vividas que impregnan más que otras y hay estratos que en su emerger vienen con otras cosas *enlazadas*. Y finalmente, e) la limitud o el *margen* de aquello que se extrae, determina el espesor de un *fuera-de* y un *dentro-de*, que abren la escena de la *diference* y con ello la *diseminación* (como iterabilidad del original, copia de copia o de nada).

Varias estrategias aplican los arquitectos para ello: *encuentro de miradas*, como la textualidad dialógica de Enric Miralles a través del vuelo de Icaro en el Parque Diagonal al Mar (Figura 3.a); o los dibujos *análogos* de Aldo Rossi donde incorpora objetos cotidianos (cigarrillo, raspa pescado, cucharas, tenedores, tetera, etc.). La *fruición del arte alográfica*, como el grafo onírico en Miralles imaginando secuencias temporales diversas, (Figura 3.a-3), o su Abecedario con Domi Mora como alfabeto de sombras del Pabellón de Huesca; *límites de invisibilidad* y *fuerza simbólica* en las

passive deposit, but rather that through the *action of tracking* it conditions future pretensions; it is dynamic and active (Figure 2-circularity); c) Each subject deposits their memory strata based on their *particular amassed experience* (Figure 2 right: *unconscious contaminations*);<sup>28</sup> d) the extraction of memory is not uniform, since there are lived things that permeate more than others and there are strata that in their emergence come with other *linked things*. And finally, e) the limitation or *margin* of what is extracted determines the thickness of an *outside-of* and an *inside-of*, which open the scene of *differance* and with it *disemination* (as iterability of the original, copy of copy or nothing).

Architects apply various strategies for this: *a meeting of gazes*, such as the dialogic textuality of Enric Miralles through the flight of Icarus in Parque Diagonal al Mar (Figure 3.a); or the similar *analogic* drawings by Aldo Rossi where he incorporates everyday objects (cigarette, fishbone, spoons, forks, teapot, etc.). *The delight of allographic art*, such as the dream-like graph in Miralles imagining diverse temporal sequences, (Figure 3.a-3), or his Alphabet with Domi Mora as the shadow alphabet of the Huesca Pavilion; *limits of invisibility and symbolic strength* in



maquetas de Frank Gehry (Figura 3.b); las analogías antropoides de Santiago Calatrava (Figura 3.c) o la *metáfora onírica* como asociaciones formales privadas en Miralles, (Figura 3.d y manchas o anotaciones personales Figura 7).<sup>29</sup> Así, estos lenguajes simbolizan *mundos posibles*; atienden lo artístico por encima de la funcional-práctica.<sup>30</sup>

La *separación* entre diferencia y diferimiento genera un *desplazamiento* dónde se da el tiempo en el *retardo o aplazamiento*. Un tiempo abierto posiblemente al *injerto* interpretante de lo Otro.<sup>31</sup> Donde el *espesor* del *margin* de aquello extraído deja juego suficiente para establecer una cadena de sentidos adicionales (alveolo en la Figura 2 derecha). También denominado proceso de "hipomnesia de la anamnesia," que trae *reminiscencias*.<sup>32</sup> Porque lo que traemos al esquema del proyecto son *evocaciones de sentido de manera retroactiva* que decantan en improvisaciones ante la sintomatología apreciada en su desencaje. En semiótica coincidiría con la *deriva hermética* que posibilita la *semiosis ilimitada* cuyo límite fija en el *hábito* del sujeto o la comunidad interpretante.<sup>33</sup> Veamos cómo se articulan estos términos.

### El presente abierto en el espacio

El presente del croquis, su *maintenant*, actúa de guía mediando ante las inadecuaciones anteriores. Cuando los recuerdos no se ajustan (la anamnesia solo aporta síntomas), las expectativas no se imponen; deben reactualizarse constantemente hacia atrás y otras hacia delante. En este movimiento con *barrido* de perspectivas diversas surge la [diferencia, iteración y la presencia de lo *Otro*]. Un quiebro u otra dirección. En los esquemas de Aalto tales registros abstractos versan sobre lo mismo, aunque visto tras la dialéctica de opuestos sin salir de las bases disciplinares. Lo demás para H. Piñón, es "no atender la idea de proceso como cualificación histórica del simple transcurso temporal."<sup>34</sup> Otras estrategias reinventan el equilibrio interno del proceso disciplinar.

Frank Gehry's models (Figure 3.b); the anthropoid analogies of Santiago Calatrava (Figure 3.c) or the *metaphor of dream* as private formal associations in Miralles, (Figure 3.d and stains or personal annotations Figure 7).<sup>29</sup> Thus, these languages symbolize *possible worlds*; they serve the artistic above the functional-practical.<sup>30</sup>

The *separation* between difference and deferral generates a *displacement* where time is given in the *delay or postponement*. A time possibly open to the interpreting *graft* of the Other.<sup>31</sup> Where the *thickness* of the *margin* of what has been extracted leaves enough interest to establish a chain of additional senses (Alveolus in Figure 2 right.). Also called the process of "hypomnesia of the anamnesia," which brings *reminiscences*.<sup>32</sup> Because what we bring to the scheme of the project are *retroactive memories of meaning* that decant into improvisations in the face of the symptomatology appreciated in its disengagement. In semiotics it would coincide with the *hermetic drift* that allows *unlimited semiosis* whose limit is set in the *habit* of the subject or the interpreting community.<sup>33</sup> Let us take a look at how these terms are articulated.

### The open present in space

The present of the sketch, its *maintenant*, acts as a guide mediating before the previous inadequacies. When the memories do not fit (the anamnesia only provides symptoms), the expectations do not impose themselves; they must be constantly refreshed backwards and some forwards. In this *sweeping* movement of diverse perspectives, [difference, iteration and the presence of the *Other*] arises. A break or another direction. In Aalto's schemes, such abstract registers deal with the same thing, although seen behind the dialectic of opposites without abandoning the disciplinary bases. What remains for the critic H. Piñón, is "not to hold the idea of process as a historical qualification of the simple passage of time."<sup>34</sup> But there are other non-historicist strategies. Other strategies reinvent the internal balance of the disciplinary process.

### Acciones de abstracción o pseudo-prótesis

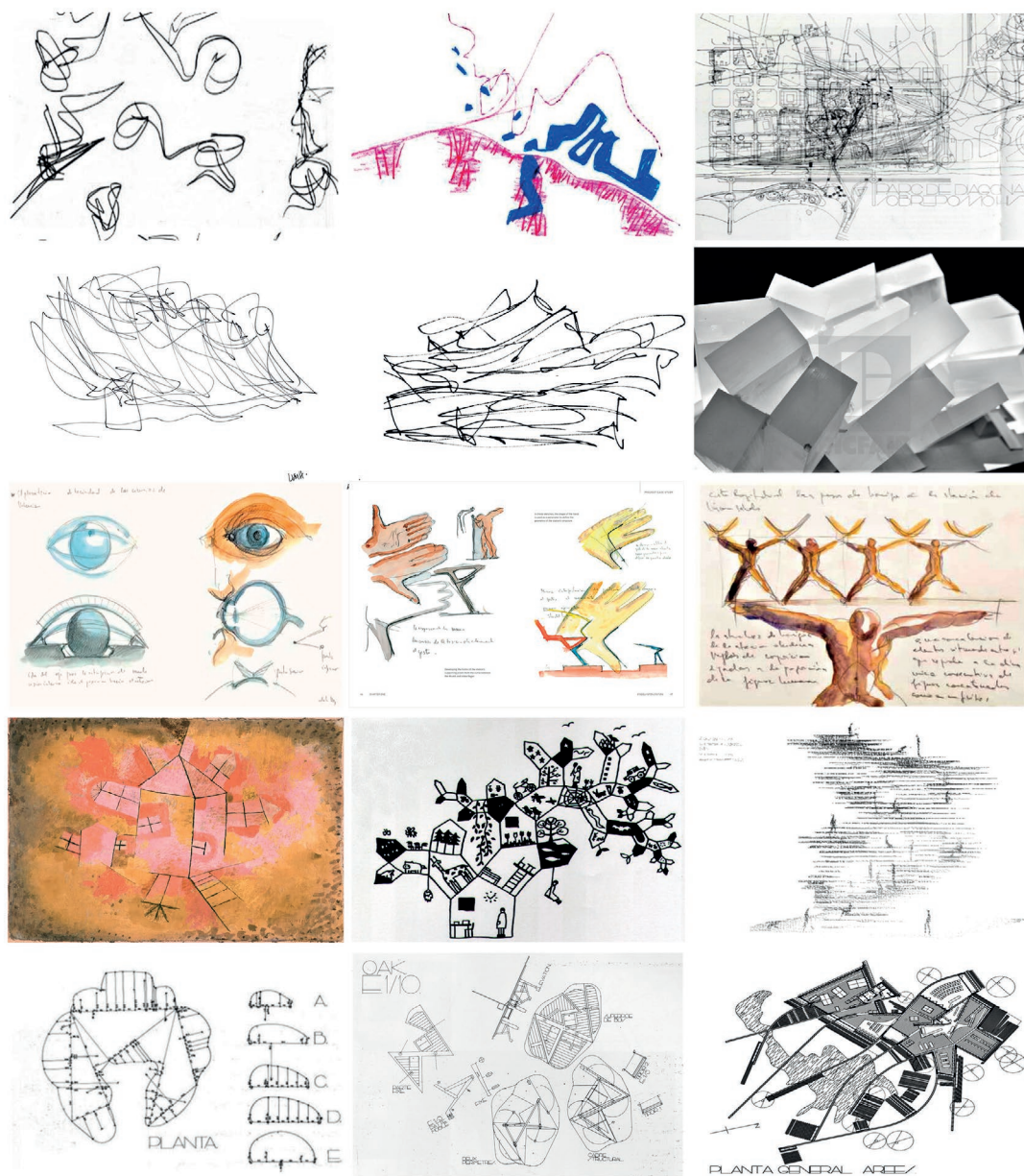
En la lectura materialista contemporánea, “la temporalidad del hombre, ..., supone la exteriorización, la *proteticidad*: solo hay tiempo porque la memoria es artificial ya que “se constituye como *ya-ahí desde* su posición fuera de la especie.”<sup>35</sup> La época de la videosfera determina esta implementación donde “la decisión y la anticipación del tiempo, remite al concepto de programación.”<sup>36</sup> Por ello, algunos autores fuerzan aquel desplazamiento implementando estrategias con *acciones* saliendo del ámbito disciplinar e incluyendo otros registros: simbólicos, plásticos, diagramáticos, semiótica narrativa o visual, saltos en la lógica, etc. Como los caligramas de Miralles (Figura 3.a); el paso incipiente a las maquetas en Gehry donde trabaja desde el modelaje dinámico, vivo, (Figura 3.b) apartándose de la función; doce velas vidriadas de la Fundación Vuitton que responden al Jardín d’Aclimatation, evocando los pabellones propios del XIX.<sup>37</sup> O el simbolismo sustitutivo corpóreo y animal casi *prosopopeya* de Calatrava (Figura 3.c). O una *evocación* poética, como ejemplifica el esquema conceptual de Sou Fujimoto de 2010 hacia la pintura de Paul Klee de 1921 (Figura 3.d). Porque, con la *separación* que los distintos registros gráficos aportan se abre un ámbito temporal, una *escansión* que pudiera dar la invención, o comprender la “dinámica del sistema técnico.”<sup>38</sup> “La invención, en este caso, consiste en cruzar el motivo arquitectónico con lo que es más singular y más paralelo en otros escritos (grafos) que a su vez son arrastrados a dicha *locura*.”<sup>39</sup>

Donde los dibujos o sus capas crean interacciones entre *tiempos dislocados*.<sup>40</sup> Como muestra el despliegue tridimensional en el desarrollo del laberinto de Fujimoto (Figura 4); en orden vertical, horizontal e integrando otras teorías como el concepto de “nido” o “deriva,” *engawa-ma-mu*, ensayado en el Serpentine (Figura 4.b). Miralles ensaya, “¿Como se acota un croissant?” (Figura 3.e) con repercusión formal en su Mesa In-estable, o en la Biblioteca de Palafolls porque, “la repetición es muy importante; cada nuevo dibujo efectúa una operación de olvido, y las leyes que se van

### Actions of abstraction or pseudo-prosthesis

In the contemporary materialist reading, “the temporality of man,..., signifies exteriorization and prostheticity there is only time because memory is “artificial” becoming “constituted as *already-there since* its having been placed outside the species.”<sup>35</sup> The time of the videosphere determines this implementation where “the decision and anticipation of time, refers to the concept of programming.”<sup>36</sup> For this reason, some authors force that displacement by implementing strategies with *actions* abandoning the disciplinary field and including other registers: symbolic, plastic, diagrammatic, narrative or visual semiotics, leaps in logic, etc. Like the Miralles calligrams (Figure 3.a); the incipient transition to scale models where Gehry works from dynamic, live modelling (Figure 3.b) moving away from function; twelve glazed candles from the Vuitton Foundation that respond to the *Jardin d’Aclimatation*, evoking the pavilions of the 19th century.<sup>37</sup> Or the substitute symbolism of the almost corporeal and animal personification of Calatrava (Figure 3.c). Or a poetic *evocation*, as exemplified by Sou Fujimoto’s conceptual scheme of 2010 towards Paul Klee’s painting of 1921 (Figure 3.d). Because, with the *separation* that the different graphic registers provide a temporal scope is opened, a *scansion* that the invention could give, or understand the “dynamics of the technical system.”<sup>38</sup> “The invention, in this case, consists in crossing the architectural motif with what is more unique and more parallel in other writings (graphs) that are in turn dragged into this *madness*.”<sup>39</sup>

Where the drawings or their layers create interactions between *disrupted times*.<sup>40</sup> As shown by the three-dimensional display in the development of the Sou Fujimoto labyrinth (Figure 4); in vertical and horizontal order and integrating other theories such as the concept of “nest” or “drift,” *engawa-ma-mu*, tested in the Serpentine (Figure 4.b). Miralles analyses, “How do you define a croissant?” (Figure 3.e) with formal repercussions in his *In-stable Table*, or in the Palafolls Library because, “repetition is very important; each new drawing carries out an



**Figura 3.** Montaje del proceso de evasión. a) E. Miralles En Parque Diagonal; b) Frank Gehry para la Fundación Louis Vuitton. c) S. Calatrava; Hemisférico de Valencia; d) Sou Fujimoto; 1. *Casa Giratoria*, 1921, de Paul Klee; 2. y 3. Esquemas conceptuales de Sou Fujimoto; e) Miralles, proyectos con bases formales semejantes, evocándose unos a otros.

**Figure 3.** Assembly of the evasion process of: a) E. Miralles in Parque Diagonal; b) Frank Gehry for the Louis Vuitton Foundation; c) S. Calatrava; Hemispheric, d) Sou Fujimoto; 1. *Revolving House*, 1921, by Paul Klee, 2. and 3. Sou Fujimoto's conceptual schemes; e) Miralles, projects with similar formal bases, evoking each other.

generando son de coherencia interna.<sup>441</sup> La repetición de una misma idea en momentos diversos produce diferencias; los múltiples dibujos en la secuencia de trabajo de un mismo proyecto, es un mecanismo para desprenderse de los condicionantes y limitaciones de partida.<sup>42</sup>

A ello mismo llega la semiosis al definir las tres intenciones; *intention auctoris*, *intention operis* e *intention lectoris*. En la segunda puede verse: a) lo que el texto dice en relación con su coherencia contextual; o b) lo que el lector encuentra con relación a su propio sistema de significación, deseos o pulsiones. El tercer caso remarca exclusivamente la primacía del lector.<sup>43</sup> Por tanto, la semiótica precisa que el deseo y pulsión se anteponen a la necesidad cuando el autor interroga su estrategia de acciones o pseudo-prótesis ocupando el lugar del lector. Esto ocurre cuando el medio se usa como sistema, o *recubrimiento* (capas que constituyen los grados del hecho).<sup>44</sup> Porque "el proceso de reminiscencia supone la reconstitución de la hipomnesia, y por tanto del *después*. El después es irreductiblemente productor de fantasmas y de ficciones."<sup>45</sup>

## EL ATRAVESADO DEL TIEMPO LÓGICO POR EL DESEO

El autor frente al boceto como si fuera externo, interroga el *relieve* semiótico del "texto estético como ejemplo de invención."<sup>46</sup> Y ello, con una ruptura de la lógica temporal hacia dos términos; a) la *aporía*, como contradicción sostenida por el *al mismo tiempo* de la imposibilidad de que predicados contradictorios puedan coexistir en un mismo sujeto; cuya experiencia vital tenemos; b) el *double bind*: doble mandato que obliga a atender y satisfacer el doble imperativo contradictorio, donde encontrándose en su origen una contradicción lógica, su solución no es lógica; tampoco definitiva o susceptible de ser anticipada. Más bien obliga a la *invención* de una economía no universalizable capaz de gestionarla.<sup>47</sup> Para cuya aclaración dichas economías deben ver otras cosas, lo suplementario, lo casual o el azar.<sup>48</sup>

operation of forgetting, and the laws that are generated are of internal coherence.<sup>441</sup> The repetition of the same idea at different times produces differences; the multiple drawings in the work sequence of the same project, is a mechanism to get rid of the starting constraints and limitations.<sup>42</sup>

Semiosis arrives at the same point when defining the three intentions; *intention auctoris*, *intention operis* and *intention lectoris*. In the second you can see: a) what the text says in relation to its contextual coherence; or b) what the reader finds in relation to his own system of meaning, desires or drives. The third case highlights exclusively the primacy of the reader.<sup>43</sup> Therefore, semiotics specifies that desire and drive take precedence over necessity when the author interrogates his strategy of actions or pseudo-prosthesis by taking the place of the reader. This occurs when the medium is used as a system, or *cover* (layers that constitute the degrees of the fact).<sup>44</sup> Because "the process of reminiscence supposes the reconstitution of the hypomnesia, and therefore of *the after*. The after is irreducibly a producer of ghosts and fictions."<sup>45</sup>

## THE CROSSING OF LOGICAL TIME BY DESIRE

Facing the sketch as if it were external, the author questions the semiotic *relief* of the "aesthetic text as an example of invention."<sup>46</sup> And this, with a rupture of the temporal logic towards two terms; a) the *aporia*, as a contradiction sustained by the *at the same time* of the impossibility that contradictory predicates can coexist in the same subject; whose life experience we have; b) the *double bind*: a double mandate that forces one to attend to and satisfy the double contradictory imperative, where, finding a logical contradiction at its origin, its solution is not logical; neither definitive nor likely to be anticipated. Rather, it forces the *invention* of a non-universalizable economy capable of managing.<sup>47</sup> For which clarification of those economies must see other things, "the supplementary, the casual or chance."<sup>48</sup>



**Figura 4.** a) Maqueta laberinto Sou Fujimoto, Masushino Art University Museum and Library, Tokyo, 2007-2010. b) Croquis Serpentine Sou Fujimoto y propuesta, Solo House; c) Esquema situacionista, *Teoría de la deriva*. paralelismo con esquemas S. Fujimoto: metáforas del Shakkei, Ma y Mu.

**Figure 4.** a) Sou Fujimoto labyrinth model, Masushino Art University Museum and Library, Tokyo, 2007-2010; b) Serpentine Sou Fujimoto sketch and proposal, Solo House; c) Situationist scheme, *Theory of drift: Parallelism with schemes S Fujimoto: Shakkei metaphors, Ma and Mu.*

Estos dos términos nos introducen en lo *Otro*; en forma de reminiscencia, de exterioridad, o el después. Alcanzamos así el punto de *objetivar la aporía*.<sup>49</sup> Donde “lo impuro asociado a la mezcla y contaminación que desplazamos al exterior con el fin de neutralizarlo, pasa a *ocupar el lugar* interior reservado a la pureza de lo esencial.”<sup>50</sup> (Figura 2 detalle derecha). En el esquema de Fujimoto anterior, la descomposición *facetaria* (Figura 3.c) resulta aporética: derivando en una espiral de capas de espacio y circulaciones (Figura 4) que comprueba descomponiendo su concepto *in-between* (en la House N, H, NA, Interior Refugio de Madera o Museo y Biblioteca Musashino): *nido, cueva, casa-ciudad, ciudad-casa, anidar, bosque*. El deseo *-Engawa-* con objeto (*nube* del Serpentine), y el espacio residencial de flujos e interacciones entre partes, (como metáfora de Shakkei, Ma y Mu) se antepone a las necesidades convencionales, mutando hacia el concepto de *ruina* (“origen, futuro, naturaleza e interacción”) como respuesta social.<sup>51</sup>

### La sustitución

Aquella *ocupación del lugar* es una *sustitución*, la cual desplaza lo irremplazable (necesidad) y trae su contaminación que sucede en la *oportunidad* de lo mismo (deseo). Este es el origen de la inversión descrita: a través de aquel *desplazamiento*

These two terms introduce us to the *Other*; in the form of reminiscence, exteriority, or the after. We thus reach the point of *objectifying the aporia*.<sup>49</sup> Where “the impure associated with the mixture and contamination that we displace to the outside in order to neutralize it, comes to *occupy the interior* place reserved for the purity of the essential.”<sup>50</sup> (Figure 2 right detail). In Sou Fujimoto’s scheme above, the *facet* decomposition (Figure 3.c) is aporetic: deriving into a spiral of layers of space and circulations (Figure 4) which he proves by decomposing his *in-between* concept (in House N, H, NA, Interior Wood Shelter or Museum & Library Musashino): *nest, cave, house-city, city-house, dwelling, forest*. The desire *-Engawa-* with object (*cloud* of the Serpentine), and the residential space of flows and interactions between parts, (as a metaphor for Shakkei, Ma and Mu) are placed before conventional needs, mutating towards the concept of ruin (“origin, future, nature and interaction”) as a social response.<sup>51</sup>

### The replacement

That occupation of the place is a *replacement*, which displaces the irreplaceable (need) and brings its contamination that occurs in the *opportunity* of the same (desire). This is the origin of the *investment* described: through that (metonymic) *displacement*

(metonímico) seguido de un *intercambio* (o densificación metafórica) de lugares. En el Parlamento de Escocia, Parque de Mollet, Diagonal al Mar o Campus de Vigo, Miralles parte de “las flores” dibujadas por Mackintosh (abstracción) que densifica al derivar (buscando emergencia y dinamismo). Mediante las *manchas* (yuxtaposición de plantas domesticas), las *fuentes* (brotar) y el *agua* (crecer flores), así como los *pájaros* a través de las *cejas* como signo infantil.<sup>52</sup> El concepto es *movimiento*; pájaro, cuyo aleteo y vuelo, como *alas extendidas* (metonimia), se vincula a las *vueltas interiores* (densificación metafórica) del debate del Parlamento.

### Las pautas guard-rail

Las pautas *guard-rail*; de contaminación por presencia del Otro según seguimos y la inoculación de expectativas o deseos, sería.<sup>53</sup>

- Si lo más presente es la unidad de conciencia, el proyecto se revisa en la alteridad articulando necesidad, demanda y deseo. Frecuentemente deseos con objeto y necesidades, por reajuste o alteración de contenido, cambio de códigos o aserto metasemiótico; es decir, “mensaje con función poética, ambiguo y autorreflexivo.”<sup>54</sup>
- Pero si lo más presente es la *fuerza o iluminación de lo posible que las prótesis aportan* enlazando con la intersubjetividad (aquella evocación de sentido retroactivamente al invertir autor y receptor), la sustitución la procurará la luz de su potencia, que generalmente son pulsiones. Miralles en los Laboratorios de Dresde pretendía captar “el movimiento invisible del aire,” diseñando “protectores” sobre las cubiertas en forma de alas en pleno vuelo, para facilitar el deslizamiento de las corrientes.<sup>55</sup> Aquí el guardarraíl, pero no en los anteriores casos. Porque las estrategias y prótesis son herramientas o medios; no tienen sustancia autónoma. Al tratarlas así, es como si desdibujáramos las razones que

followed by an *exchange* (or metaphorical densification) of places. In the Scottish Parliament, Mollet Park, Diagonal al Mar or Vigo Campus, Miralles starts from “the flowers” drawn by Mackintosh (abstraction) that he densifies by drifting (seeking emergence and dynamism). Through *stains* (juxtaposition of domestic plants), *fountains* (sprout) and *water* (flowers grow), as well as *birds* through the eyebrows as a childish sign.<sup>52</sup> The concept is *movement*; bird, whose flapping and flight, like *outstretched wings* (metonymy), is linked to the *interior turns* (metaphorical densification) of the debate in Parliament.

### The guard-rail guidelines

The guard-rail guidelines of contamination by the presence of the Other as we follow and the inoculation of expectations or desires, would.<sup>53</sup>

- If what is most present is the unity of consciousness, the project is reviewed in otherness, articulating need, demand and desire. Often desires with object and needs, due to readjustment or alteration of content, change of codes or metasemiotic assertion; that is to say, “message with poetic function, ambiguous and self-reflective.”<sup>54</sup>
- But if what is most present is *the strength or illumination of what is possible that prostheses provide* by linking with intersubjectivity (that evocation of retroactive meaning by inverting author and receiver), the substitution will be provided by the light of its power, which are generally drives. Miralles at the Dresden Laboratories intended to capture “the invisible movement of the air,” designing “protectors” on the covers in the form of wings in mid-flight, to facilitate the slippage of currents.<sup>55</sup> Here, it is the guardrail, but not in the previous cases. Because strategies and prostheses are tools or means; they have no autonomous substance. By treating them like this, it is as if we blurred the reasons that support their future in the sketch,

sustentan su futuro en el boceto, quedando como su sustancia *la ley* que lo generó.<sup>56</sup> De esta manera, las *acciones* mismas y la *experiencia* de la creatividad intersubjetiva, define *la ley en el tiempo*; la obra se completará en el futuro por acciones y lecturas de los receptores, según sus movimientos, uso, eventos y la experiencia aportada del receptor.

### Los márgenes de nuestra actuación

Coinciden con la lógica del himen o del umbral:<sup>57</sup> “esa membrana que se interpone entre el deseo y su satisfacción, entre un pasado dominado por el deseo y un futuro donde el deseo se rememora como cumplimiento, de modo que el himen ocupa un lugar de articulación entre ambos sin ser ni lo uno ni lo otro, pero a la vez lo que hace posible uno y otro.”<sup>58</sup> Tal articulación, el *entre* -sin pertenencia ni origen- permite un *hiato* de tiempo, como un *deletrear* las palabras o *escansión*, suspenso o *lapso* entre dos posibilidades.<sup>59</sup> Carece de sentido propio; no significa nada y al mismo tiempo abre la significación de modo diferente a la *idealidad de la idea*. Nos introducimos así en el recurso del movimiento mismo del sistema, donde el presente como *limitud* desdibujada se dispone como un *juego* de posibilidades. Donde la operación de reinscripción en el boceto se presenta a su vez como *injerto*, en cuya abertura puede darse algo diferente; el efecto *seminal* de la diseminación.

### El límite de las acciones de los receptores

El límite de las acciones de los receptores, que los deseos germinen en mundos posibles. Para Derrida, “el ángulo o cruce de una observación que *pliegue* el texto sobre sí mismo sin ninguna posibilidad de recubrimiento o de adecuación, sin reducción del espaciamiento.”<sup>60</sup> En la Plaza de Holocausto de Eisenman, vimos como esta pasó a ser tanto del holocausto como de la inmigración en el imaginario colectivo.<sup>61</sup>

Visto esto, aquella *indecibilidad* de Le Corbusier tendría una equivalencia al *juego*, en su caso desde

leaving as its substance the law that generated it.<sup>56</sup> In this way, the *actions* themselves and the *experience* of intersubjective creativity define the *law in time*; the work will be completed in the future by actions and readings of the receivers, according to their movements, use, events and the experience provided by the receiver.

### The margins of our action

They coincide with the logic of the hymen or the threshold:<sup>57</sup> “that membrane that stands between desire and its satisfaction, between a past dominated by desire and a future where desire is remembered as fulfilment, so that the hymen occupies a place of articulation between the two without being neither one nor the other, but at the same time what makes one and the other possible.”<sup>58</sup> Such an articulation, the *between* -without belonging or origin- allows a *hiatus* of time, like a *spelling* of words or *scansion*, suspense or *lapse* between two possibilities.<sup>59</sup> It has no sense of its own; it means nothing and at the same time it opens the meaning differently from the *ideality of the idea*. Thus, we enter the resource of the movement of the system itself, where the present as a blurred *limitation* is arranged as a game of possibilities. Where the action of re-register in the sketch is presented in turn as a *graft*, in whose opening something different can occur; the *seminal* effect of dissemination.

### The limited actions of the receptors

That desires germinate in possible worlds. For Derrida, “the angle or intersection of an observation that *folds* the text on itself without any possibility of overlap or adaptation, without reduction of spacing.”<sup>60</sup> In Eisenman’s Holocaust Plaza, we saw how this became both the holocaust and immigration in the collective imagination.<sup>61</sup>

Having seen this, that *unspeakability* of Le Corbusier would have an equivalence to the *game*, in his case

el predominio plástico. En su texto, tras abordar la *acción* de la obra y la *reacción* del medio, señala: “la cuarta dimensión (tiempo), parece ser el *momento de evasión ilimitada*, provocada por la consonancia excepcionalmente justa de los medios plásticos en acción(juego) y por ellos maniobrada.”<sup>62</sup> Miralles llama proyectos agrupados por el *signo infinito* que coliga con la idea de collage, cuyo *juego* es el tablero de ajedrez de Perec o el trapero de Paul Auster, cuya combinación genera un paisaje onírico, social abierto, dinámico y plural dando entrada a lo Otro.<sup>63</sup>

#### La provocación del momento de evasión

Se produce con diversos *dispositivos* empleados en el abocetado arquitectónico, en tanto *architextura*; es decir, que escribe tanto como inscribe.<sup>64</sup> Técnicamente son *sistemas de sistemas*: diagramáticas de flujos de Rem Koolhaas que evalúan cuantificaciones, donde el juego manualístico cualitativo conduce al collage de fragmentos (Figura 5). Los recorridos conceptuales y los mapas de categorías de Daniel Libeskind, donde cada usuario conforma su propia cinematografía del objeto a partir de dichos alfabetos compositivos (Figura 6). Junya Ishigami en el KAIT (Figura 7), emplea metáforas imposibles: nubes, agua, juncos, aire, traducidas en superposición de espacios potenciales en tiempos múltiples, buscando que la arquitectura se expanda creando nuevas *comodidades*. Las cartografías de huellas de Peter Eisenman; capas de información y referencias de pasados olvidados presentadas a destiempo del ahora y que abren la interrogación. La plasticidad *alográfica* de Miralles recoge una ética social que contiene tiempos superpuestos (las fotocomposiciones como David Hockney). Todo ello, son sus *evasiones ilimitadas*. Miralles lo expresa: en el Parque Diagonal Mar (su “paraíso”), se crea el “deseo de entrar en el espacio de una flor, de transformarse en una abeja y contar la realidad fantástica que has visto en esa extraña condición.”<sup>65</sup>

Los dispositivos requieren *tiempo relacional* referido a la *interacción*, que en términos informacionales equivale a la experiencia de “sobrepasar las limitaciones

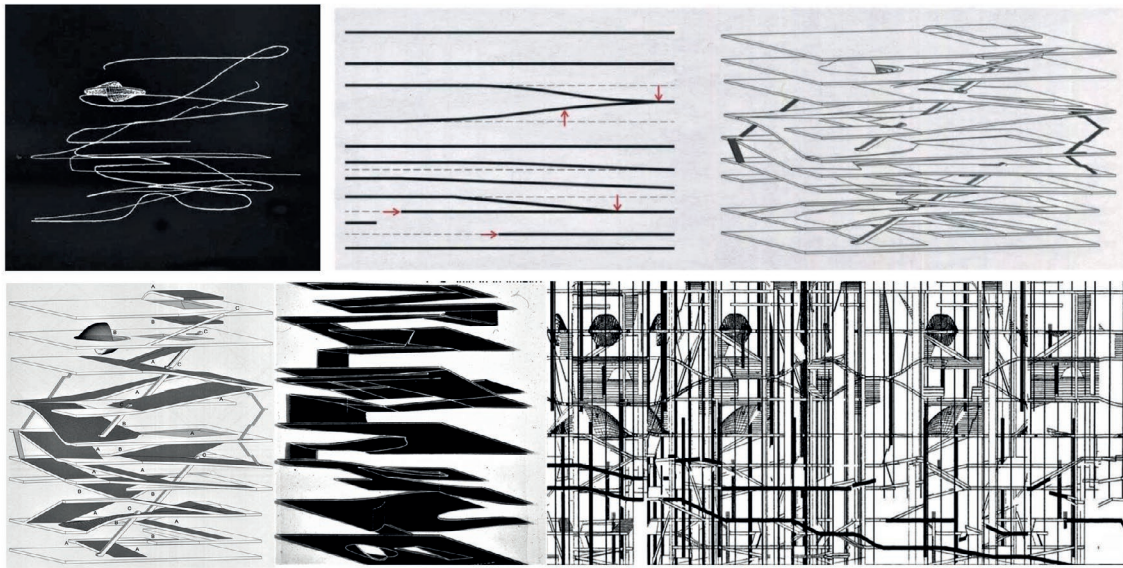
from the plastic predominance. In his text, after addressing the *action* of the work and the *reaction* of the medium, he points out: “the fourth dimension (time), seems to be the *moment of unlimited escape*, caused by the exceptionally fair consonance of the plastic media in action (game) and maneuvered for them.”<sup>62</sup> Miralles calls projects grouped by the *infinity sign* that collides with the idea of collage, whose *game* is Perec’s chessboard or Paul Auster’s rag-picker, whose combination generates a dreamlike, open, dynamic and plural social landscape giving entrance to the Other.<sup>63</sup>

#### The provocation of the moment of escape

It is produced with various *devices* used in architectural sketching, as an *architexture*; that is, it writes as much as it inscribes.<sup>64</sup> Technically they are *systems of systems*: Rem Koolhaas’ diagrammatic flows that evaluate quantifications, where the qualitative manual game leads to the collage of fragments (Figure 5). D. Libeskind’s conceptual routes and category maps, where each user forms their own cinematography of the object from those compositional alphabets (Figure 6). Junya Ishigami at KAIT (Figure 7), he uses impossible metaphors: clouds, water, reeds, air, transferred into the superimposition of potential spaces in multiple times, looking for the architecture to expand creating new *comforts*. Peter Eisenman’s footprint cartographies; layers of information and references to forgotten pasts presented at the wrong time of the now and that open the question. Miralles’s *allographic* plasticity gathers a social ethic that contains overlapping times (photocompositions like David Hockney). All this are the *unlimited evasions* of him. Miralles expresses it: in Diagonal Mar Park (his “paradise”), the “desire to enter the space of a flower, to transform into a bee and tell the fantastic reality that you have seen in that strange condition” is created.<sup>65</sup>

Devices require relational time referred to interaction, which in informational terms is equivalent to the experience of “overcoming the limitations of





**Figura 5.** Cartografía de Rem Koolhaas, OMA, Jussieu Libraries, Paris 7. Tomografía Urbana. El espacio es resultado del tiempo proyectado; tiempo de recorrido, de relaciones entre espacios, de pensar el trayecto, de recorridos alternativos, de espera, de reconocimiento, tiempo de reflexionar, y aprehender.

**Figure 5.** Cartography by Rem Koolhaas, OMA, Jussieu Libraries, Paris 7. Urban Tomography. Space is the result of projected time; travel time, of relationships between spaces, to think about the journey, of alternative routes, waiting, recognition, time to reflect, and apprehend.

del tiempo con redes *informatizadas*, como velocidad y diversidad de formas de intercambio."<sup>66</sup> Proceso donde el autor como receptor auto reflexiona hacia la *individuación*: "unificación sintética que puede describirse en términos de *actividad cinematográfica* de la conciencia. En la pantalla de sí misma, como fenómeno localizado en el tiempo, la conciencia proyecta *figuras*, reificaciones y fetiches que funcionan como estímulos en la tentativa de realizar una total coincidencia. Una identidad imposible de alcanzar, siempre anhelada entre el objeto que soy y el que quiero ser. Tales *figuras* identitarias pueden ser: A- el sentimiento de pertenencia a una unidad ideal colectiva (lo Otro) o B- sobre objetos símbolo. Esto delimita el deseo o la pulsión. En todo caso, mirada *transfigurada* cuya conciencia reposa sobre los soportes materiales en los que se ha producido la inscripción."<sup>67</sup>

time with *informatized* networks, such as speed and diversity of forms of exchange."<sup>66</sup> Process where the author as a self-recipient reflects towards *individuation*: "synthetic unification that can be described in terms of *cinematographic activity* of consciousness. On the screen of itself, as a phenomenon located in time, consciousness projects *figures*, reifications and fetishes that function as stimuli in the attempt to achieve a total coincidence. An identity impossible to achieve, always longed for between the object that I am and the one that I want to be. Such identity *figures* can be A- the feeling of belonging to a collective ideal unit (the Other) or B- on symbol objects. This delimits the desire or drive. In any case, a *transfigured* gaze whose consciousness rests on the material supports on which the inscription has been produced."<sup>67</sup>

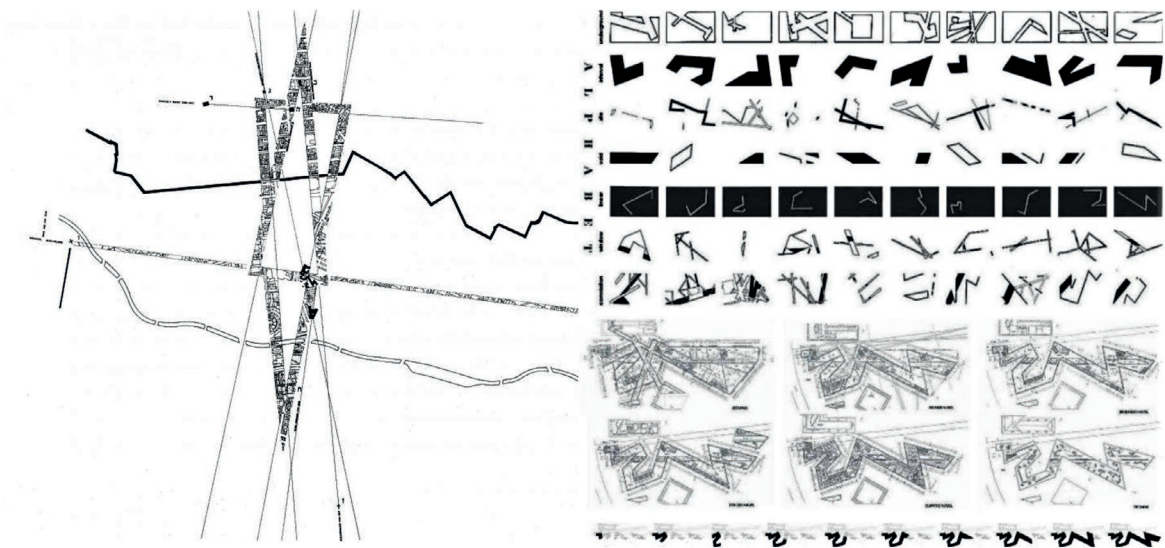


Figura 6. Montaje de las distintas cartografías elaboradas por D. Libeskind, para el Museo Judío.

Figure 6. Montage of the different cartographies by D. Libeskind, for the Jewish Museum.

La pulsión; construye una *hiporrealidad*, hiperrealidad basada en redes y relaciones guiada por el goce de la imagen. Aquí se produce una *transferencia*: Derrida indica que deviene a través de la *evocación* frente al primado de la semejanza que indica Foucault.<sup>68</sup> U. Eco lo aborda con las metáforas connotativas, abductivas, paráfrasis o estéticas-poéticas. En todas ellas el autor se comporta como receptor interpretante.<sup>69</sup> Así cabe la *reinscripción del afuera en el proceso interpretativo*, o también *dar lo que no se tiene o invención* como acontecimiento.

La invención; como tal, es algo sobrevenido verticalmente no por desplazamiento lateral, sino sustitución, pues *la sustitución reemplaza lo irremplazable*. Porque "la invención, si es posible, no es una invención," como el acontecimiento; "puede ser dicho, pero jamás predicho."<sup>70</sup> En el lenguaje, los bocetos y pseudo-prótesis, la *fijación del objeto* es metonímico (conexión de una palabra con otra que ofrece crédito de goce al

*The drive builds a hyperreality*, a hyperreality based on networks and relationships guided by the enjoyment of the image. Here a *transfer* takes place: Derrida indicates that it becomes through *evocation* against the primacy of similarity indicated by Foucault.<sup>68</sup> U. Eco approaches it with connotative, abductive, paraphrase or aesthetic-poetic metaphors. In all of them the author behaves as interpreting receiver.<sup>69</sup> Thus, it is possible to *reinscribe the outside in the interpretive process*, or also to *give what one does not have or invention* as an event.

Invention as such is something that occurs vertically, not by lateral displacement, but by replacement since *replacement replaces the irreplaceable*. Because "the invention, if possible, is not an invention," like the event; "It can be said, but never predicted."<sup>70</sup> In language, sketches and pseudo-prostheses, the *fixation of the object* is metonymic (connection of one word with another that offers the credit of

sujeto) y el *efecto de sentido* (a partir del sinsentido), que no de significación (imaginario), es metafórico (sustitución de una palabra por otra formalización) que reemplaza lo irremplazable.<sup>71</sup> Aquí reside el enlace del cruzamiento del deseo con objeto y la pulsión: la metonimia que aporta goce, se densifica como metáfora dotándole de sentido, dejando entrar la pulsión. Porque si el autor actúa de receptor reflexionando sobre su otredad, el boceto es acogida en tanto es *retorno*, re-aparición incluso espectral, como en todo proceso de significación que *imita el efecto de sentido*. De ello inferimos que si densificamos donde retorna lo Otro en forma de conciencia de alteridad, alcanzamos deseos. Si la densificación es sobre objetos símbolos externos reconocibles socialmente, atravesamos con deseos con objeto.<sup>72</sup> Si la densificación es de objetos símbolos intersubjetivos, atravesamos con fantasmas; la anomalía.

Libeskind en el Museo Judío de Berlín de 1999 (Figura 7) nos lo muestra. Los recorridos superpuestos y su *caligrafía* derivan de la compleja geometría del trazado de circuitos y secuencias, extraídos de los capítulos del libro de W. Benjamin, *Calle de sentido único*, la *anamnesis*, a los cuales dota de autonomía. De ellos deduce al interrogarse los tres síntomas o circuitos principales de la obra como hipomnesia: Exilio, Holocausto, Libertad, que son sus metonimias gozosas. De nuevo -actuando como receptor-, genera un estudio formal con unas categorías (imitando el efecto de sentido) que retornan de su inconsciente: subterráneo, intervalo, sitio, vacío, lineal, ventana, combinación, como un proceso en busca de una meta insatisfecha. La obra requiere el soporte narrativo de su texto *Between the lines*, que ya muestra un ideograma de cuyo seguido, alcanzamos la comprensión del proceso. Lo Otro, la toma de conciencia del alcance del Holocausto; los visitantes son los expuestos en un museo vacío, para enfatizar que mirar a otra parte generó dicho horror (vacío en música de Schoenberg). Ello era origen, pero se desdibuja al forzar la anomalía. Los fantasmas personales que sustituyen a lo Otro, se imponen.

enjoyment to the subject) and the *effect of meaning* (from nonsense), not meaning (imaginary), is metaphorical (the replacement of a word by another formalization) that replaces the irreplaceable.<sup>71</sup> Herein lies the link between the crossing of desire with object and drive: the metonymy that brings joy is densified as a metaphor, giving it meaning, allowing the drive to enter. Because if the author acts as a receiver reflecting on his otherness, the sketch is welcomed as it is a *return*, even a spectral re-appearance, as in any process of meaning that *imitates the effect of meaning*. From this we infer that if we densify where the Other returns in the form of awareness of otherness, we achieve desires. If the densification is about socially recognizable external symbol objects, we cross with object desires.<sup>72</sup> If the densification is of intersubjective symbol objects, we cross with ghosts; the anomaly.

Libeskind in the Jewish Museum of Berlin in 1999 (Figure 7) demonstrates this. The superimposed routes and their *calligraphy* derive from the complex geometry of the layout of circuits and sequences, extracted from the chapters of the book by W. Benjamin, *One-Way Street*, *Anamnesis*, to which it gives autonomy. From them he deduces, when questioning himself, the three main symptoms or circuits of the work as hypomnesia: Exile, Holocaust, Freedom, which are his joyous metonymies. Again -acting as a receiver-, he generates a formal study with categories (imitating the effect of meaning) that return from his unconscious: underground, interval, site, void, linear, window, combination, as a process in search of an unsatisfied goal. The work requires the narrative support of his text *Between the lines*, which already shows an ideogram through its following, we reach the understanding of the process. The Other, the awareness of the scope of the Holocaust; the visitors are those exposed in an empty museum, to emphasize that looking elsewhere generated that horror (empty in Schoenberg's music). It was origin, but it blurs when you force the anomaly. The personal ghosts that replace the Other prevail.

El *retorno* es del Otro; también el inconsciente, en un proceso de individuación por la *iterabilidad* o tomar otros caminos, que retroalimentan el sistema de significación en una experiencia que remite a otras experiencias. Por tanto, la *evocación* supone un *abrirse paso* en un psiquismo que actúa como una máquina de escritura sustentada en aquella *transferencia*. Su detalle lo abordan Jaques Lacan y J.A. Miller, precisando la *retroactividad* del proceso significante. Su examen desde el inconsciente se revisa y actualiza añadiendo los dos planos: el plano significante (deseo con objeto) y el efecto de sentido (pulsión ilocalizable).<sup>73</sup> Sus cuatro estadios son:

- *Habrá sido*, supone el *retorno de lo reprimido*. Porque el inconsciente está hecho de huellas de huellas (dado que es "el borrarse a sí mismo").<sup>74</sup> Son fijaciones imaginarias que no pudieron ser asimiladas al desarrollo simbólico, que revisamos retroactivamente en los *síntomas*. (ejemplo de Miralles en el Parlamento de Escocia; apoyado en los textos de G. Deleuze y F. Guattari en *Rizoma*, como modelo vegetal-floral para su estrategia de crecimiento y herramienta constructiva y constrictiva que organiza flujos a través de un proceso de iteración).
- *Cosas que no significaban nada de repente significan algo*; a través de aquel *síntoma*, que requiere un *viaje al futuro*. Donde imaginamos respuestas posibles que traemos al presente para la aclaración, en tanto, "suponemos de antemano en el otro cierto saber que no tiene, pues se lo transferimos."<sup>75</sup> En esto cabe el *ver de otra manera*. (ejemplo, Holocausto y en Miralles sus "manchas" (Figura 7) o caligramas de ritmos, gestos o trozos de otros proyectos invertidos).<sup>76</sup>
- *Deja vu*, ya visto o *desambiguación*. mediante un proceso de cribado que recurre a experiencias que tomamos como *equivalentes*. Las cuales, al no ser posibles, son las elegidas por el deseo gozoso, donde cada sujeto lastra según su predisposición. Como es retroactivo, su

The return is from the Other; also, the unconscious, in a process of individuation through *repeatability* or taking other paths, which feed back the meaning system in an experience that refers to other experiences. Therefore, the *evocation* supposes a *breakthrough* in a psyche that acts as a writing machine sustained in that *transference*. Its detail is dealt with by Jaques Lacan and J.A. Miller, specifying the *retroactivity* of the significant process. His examination from the unconscious is reviewed and updated by adding the two planes: the signifying plane (desire with object) and the effect of meaning (untraceable drive).<sup>73</sup> Its four stages are:

- *It will have been*, supposes the *return of the repressed*. Because the unconscious is made of prints of prints (since it is "the erasing of itself").<sup>74</sup> They are imaginary fixations that could not be assimilated to symbolic development, which we retroactively reviewed in the *symptoms*. example of Miralles in the Scottish Parliament; supported by the texts of G. Deleuze and F. Guattari in *Rizoma*, as a vegetal-floral model for its strategy and constructive growth and constraining tool that organizes flows through an iteration process).
- *Things that meant nothing suddenly mean something*; through that *symptom*, which requires a *journey to the future*. Where we imagine possible answers that we bring to the present for clarification, meanwhile, "we assume in advance in the other certain knowledge that he does not have, because we transfer it to him."<sup>75</sup> In this it is possible to *have a different point of view*. (Example, Holocaust and in Miralles his "stains" (Figure 7) or calligrams of rhythms, gestures or pieces of other inverted projects).<sup>76</sup>
- *Deja vu*, already seen or *disambiguation*. Through a screening process that uses experiences that we take as *equivalent*. Which, not being possible, are chosen by the joyful desire, where each subject weighs down according to his predisposition. As it

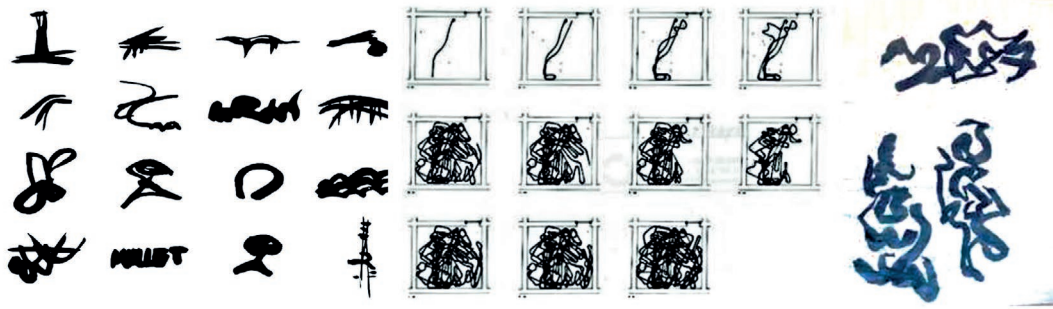


Figura 7. *Manchas* de E. Miralles: a) *Manchas*, en *Antología de Escritos*; b) EMBT, 1994-95: 'Heaven'. Instalación en el parque-museo de Tateyama, Japón.; c) *Manchas*, 1993, Concurso Nuevo Centro en el puerto de Bremerhaven.

Figure 7. *Stains* by E. Miralles: a) *Stains*, in *Anthology of Writings*, Source; b) EMBT, 1994-95: 'Heaven'. Installation in the park-museum of Tateyama, Japan.; c) *Stains*, 1993, New Centre Competition in the port of Bremerhaven.

propio deseo de goce y fantasmas proyectados al futuro construyen el significado de cada significante.

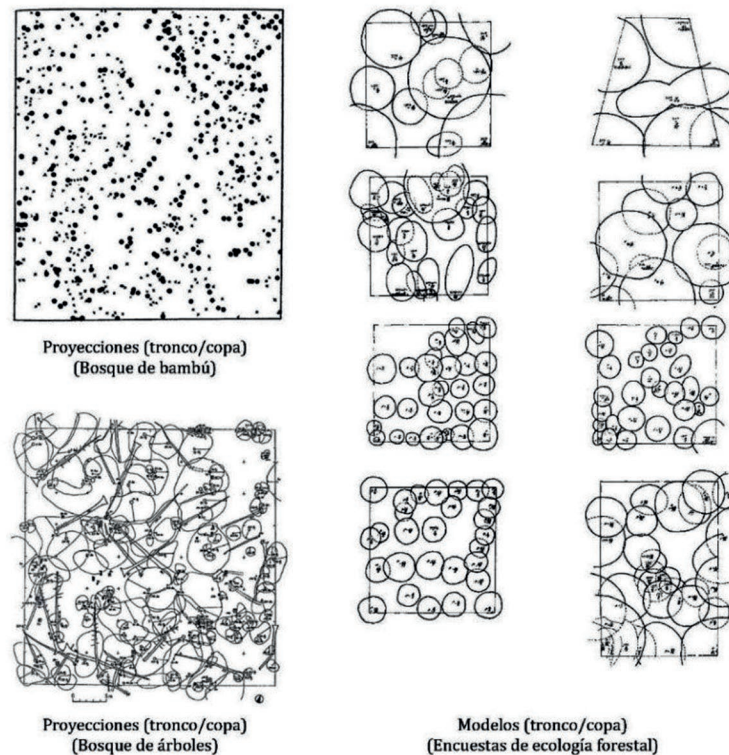
- *Soñar despierto*. Es lo que ocurre cuando caemos en la *transferencia reiterativa* acosados por nuestras fantasías al proyectar futuro, o al *traducir* algo que se nos presenta fuera del rango cotidiano o paradójal.

En los bocetos de Ishigami para el KAIT se evidencian los cuatro estratos anteriores. Partiendo de una caligrafía topográfica deviene hacia la poética de la *desaparición o funiki (atmosferas)*: 1) los reductos lúdicos entre juncos a orillas del lago como burbujas de confort. 2) los juncos son estructurales y los acomodos son vacíos, pues aquellos hacen de filtro sin consistencia delimitadora y sustentante, "como una hoja de papel flotando en el aire," y las burbujas solo disponen de reflejos;<sup>77</sup> 3) analizando como los estructuralistas las múltiples opciones posibles y sus superposiciones, se delimita el mayor aprovechamiento y versatilidad. 4) La superposición permite incidir en los flujos, alterando la composición hacia la más rica emocionalmente, dejando los espacios intermedios para la desaparición, cuya lectura al cielo evoca los copas de los árboles.<sup>78</sup>

is retroactive, his own desire for enjoyment and ghosts projected into the future build the meaning of each signifier.

- *Daydreaming*. This is what happens when we fall into *repetitive transference* harassed by our fantasies when projecting the future, or when *translating* something that appears to us outside the everyday or paradoxical range.

In Junya Ishigami's sketches for KAIT, the previous four strata are evident. Starting from a topographical calligraphy, we see its evolution towards the poetics of *disappearance or funiki (atmospheres)*: 1) the ludic redoubts between reeds on the shores of the lake like bubbles of comfort. 2) the reeds are structural and the accommodations are empty, since those act as a filter without delimiting and sustaining consistency, "like a sheet of paper floating in the air," and the bubbles only have reflections;<sup>77</sup> 3) analysing, like the structuralists, the multiple possible options and their overlaps, delimits the greatest use and versatility; 4) the superposition influences the flows, altering the composition towards the richest emotionally, leaving the intermediate spaces for the disappearance, whose reading to the sky evokes the treetops.<sup>78</sup>



**Figura 8.** Proyecto KAIT de Junya Ishigami: reuniones colaborativas laborales (encuestas de *ecología forestal*, sus metáforas). *Modelos* (tronco/copa) de la fig. derecha. Su densificación: el denominado *Bosque de árboles* (fig. izq. inferior), *Bosque de Bambú*, (fig. izq. superior); el *funiki* (atmósfera, estado de ánimo tomado de Sanaa).

**Figure 8.** Project KAIT by Junya Ishigami: collaborative labour meetings (forest ecology surveys, their metaphors). *Models* (trunk/crown) of figure right. *Forest of trees* (figure lower left), *Bamboo Forest*, (figure upper left); the *funiki* (atmosphere, state of mind taken from Sanaa)

## LA TRAMPA DEL TIEMPO O EL PSIQUISMO DEL TIEMPO ILUSORIO.

Con este proceso de la *transferencia* para resolver la significación retroactiva actualizamos la realidad del inconsciente y generamos *ilusión*, construyendo una *verdad provisional*, por la ilusión misma de la entrega o *falso reconocimiento*. Para no caer en la mera pulsión, este proceso requiere la *lógica de la astucia inconsciente* que se articula en tres fases;<sup>79</sup> a) *repetición*;<sup>80</sup> b) *retardo*;<sup>81</sup> c) el desentrañado del *secreto u* objeto de la fantasía, por este mismo deseo cuando *atravesamos la fantasía*, lo cual solo materializa el vacío de nuestro

## THE TRAP OF TIME OR THE PSYCHE OF ILLUSORY TIME

With this process of *transference* to resolve the retroactive meaning, we update the reality of the unconscious and generate *illusion*, building a provisional truth, by the very illusion of delivery or false recognition. In order not to fall into mere drive, this process requires the *logic of unconscious cunning* that is articulated in three phases;<sup>79</sup> a) *repetition*;<sup>80</sup> b) *delay*;<sup>81</sup> c) the unravelling of the secret or object of fantasy, by this same desire when we go *through fantasy*, which only materializes the

deseo.<sup>82</sup> Derrida, vimos, apunta la alteridad consciente: repetición e iteración/ diferencia/ repetición e identidad.

También, vimos, puede darse en este proceso la anomalía de confundir lo Otro con fantasmas propios (deseos no localizados), caminando hacia lo ilusorio; donde lo Otro esconde a uno mismo. O lo Otro es una interrogación sin aclarar que se expresa conscientemente para que la participación del espectador real aclare las posibilidades. En este caso sería una pulsión propia pero canalizada a la resolución por los demás, que puede darse o no. Lo vemos en los bocetos de *Uncertainty* (Figura 9).<sup>83</sup> Su propuesta es aunar distintas formas de convivencia desde la *incertidumbre*, para establecer mapas de relaciones posibles. Por tanto, sin solución, en constante cuestionamiento. Para ello convocan un proceso de participación cuyas propuestas en papel constituyen la nube de hojas enhebradas. A partir de lo presentado establecen cartografías de relaciones, que dan a ver respuestas posibles. Aquí se formaliza como un *vagar en el tiempo*, pues quedas atrapado sin solución en un pensar recurrente, donde el paralelismo con la materialización de las 34 aportaciones ejecutadas y expuestas permite una fijación a la realidad. El primer paso circulando sin conducir a ninguna identidad, atrapada en la red tejida por nuestros fantasmas o dudas; en el segundo, sin respuesta concluyente.

Lo que sucede es una *trampa del tiempo*, o algo cuya existencia misma dependía de que yo no lo viera, como los espectros. Porque la sustancia que hay detrás del atravesamiento de la fantasía es el *goce*,<sup>84</sup> abolir el *falso reconocimiento entregado ilusoriamente* significa lo mismo que abolir la *sustancia* que se suponía que se ocultaba tras la forma-ilusión del falso reconocimiento.<sup>85</sup> Por tanto, puede darse una falsa identificación; en semiótica sería ficcionar como, falsificación radical, falsificación moderada y falsificación ex-nihilo. En el ejemplo, *juntos + participación + mapas interacciones entre soluciones*, no tiene objeto, es un goce sensible que activa la ilusión del tiempo paralelo.

emptiness of our desire.<sup>82</sup> Derrida, we saw, points to conscious otherness: repetition and iteration/ difference/ repetition and identity.

Also, we saw, the anomaly of confusing the Other with one's own ghosts (unlocalized desires) can occur in this process, walking towards the illusory; where the Other hides oneself. Or the Other is an unclarified question that is expressed consciously so that the participation of the real spectator clarifies the possibilities. In this case it would be a personal drive but channelled to the resolution by others, which may or may not occur. We see it in the *Uncertainty* sketches, (Figure 9).<sup>83</sup> His proposal is to combine different forms of coexistence from *uncertainty*, to establish maps of possible relationships. Therefore, without a solution, in constant questioning. For this, they call a participation process whose proposals on paper make up the cloud of threaded leaves. Based on what is presented, they establish cartographies of relationships, which show possible answers. Here it is formalized as a *wandering in time*, since you are trapped without a solution in a recurring thought, where the parallelism with the materialization of the 34 contributions executed and exhibited allows a fixation to reality. The first step circulating without leading to any identity, trapped in the web woven by our ghosts or doubts; in the second, without a conclusive answer.

What happens is a *time trap*, or something whose very existence depended on my not seeing it, like spectres. Because the substance behind the crossing of fantasy is the *enjoyment*,<sup>84</sup> to abolish the *false recognition deludedly given* means the same as to abolish the substance that was supposed to hide behind the illusion-form of the false recognition.<sup>85</sup> Therefore, a false identification can occur; in semiotics it would be fictionalizing as radical falsification, moderate falsification and ex-nihilo falsification. In the example, *together + participation + maps interactions between solutions*, it has no object, it is a sensible enjoyment that activates the illusion of parallel time.





*colectivamente*; 3) cuando se dispone de un investido significado ideológico, se lee como *símbolo* que se aplica a toda significación;<sup>87</sup> *nuevo modelo social*; 4) la imagen supera el poder de fascinación, cosificándose como presencia inerte (objeto sublime, fetiche, mito, ídolo) o *espacio que habría que dejar no visto; las conexiones*. 5) el *Sinthome*, psicósomático; formación significativa penetrada y portadora del goce-en sentido, "el modo en que escogemos algo, en lugar de nada," que nos asegura "un mínimo de congruencia a nuestro ser-en -el mundo;" *gabinete de curiosidades*.<sup>88</sup> Donde la carencia del sujeto intenta situarse en el Otro mediante una pregunta sobre el lugar que ocupa en su deseo; *¿Che Vuoi?* o *¿Qué me quiere?* Las 466 respuestas como *nube* deducen que la *extrañeza* es un resto irreductible producto de la primera interrogación del sujeto al Otro, que forma los marcos de su deseo: es por una parte el resto de su producción y por otro su representación ante el Otro.

## CONCLUSIÓN

La cuestión del tiempo se plantea como unidad de conciencia, en lo visto; a) como rememoración que conduce a la reminiscencia; b) como experiencia del tiempo que transcurre variable según el estado existencial; c) la dimensión hipomnésica de la anamnesia, como dimensión originariamente técnica del tiempo; d) como cuestión de la unidad o no unidad del ser. El proceso visto de reminiscencia conduce a la *reconstitución* de la hipomnesia (densificación metafórica de metonimias), y por tanto del después. El después es irreductiblemente productor de fantasmas y de ficciones. *¿Cómo ficcionar sin aceptar la mentira, es decir la infidelidad a sí del proceso de individuación?* Manteniendo la fidelidad a los demás, porque yo soy esencialmente mi afuera. Solo puedo encontrar la virtud de la necesidad en el accidente y en la contingencia de lo que me sucede. Las trampas del tiempo conducen al individualismo citado si obvian la alteridad, pero siempre a la anomalía de vagar en el tiempo.

and *collectively*; 3) when an invested ideological meaning is available, it is read as a *symbol* that applies to all meaning;<sup>87</sup> *new social model*; 4) the image overcomes the power of fascination, reifying itself as an inert presence (sublime object, fetish, myth, idol) or *space that should be left unseen*; the *connections*. 5) the *Sinthome*, psychosomatic; significant formation penetrated and the bearer of enjoyment-in-sense, "the way in which we choose something, instead of nothing," which assures us "a minimum of congruence to our being-in-the-world;" *Cabinet of curiosities*.<sup>88</sup> Where the lack of the subject tries to situate itself in the Other through a question about the place it occupies in his desire; *Che Voi?* or *What do I want?* The 466 responses as a *cloud* deduce that *strangeness* is an irreducible remainder product of the first interrogation of the subject to the Other, which forms the framework of his desire: it is on the one hand the rest of his production and on the other his representation before the Other.

## CONCLUSION

The question of time is posed as the question of the unity of consciousness; a) as recollection that leads to reminiscence; b) as an experience of the time that passes variable according to the existential state; c) the hypomnesic dimension of the anamnesis, as an originally technical dimension of time; d) as a question of the unity or non-unity of being. The process of reminiscence seen leads to the *reconstitution* of hypomnesia (metaphorical densification of metonymies), and therefore of the after. The after is irreducibly a producer of ghosts and fictions. How to make fiction without accepting the lie, that is, the infidelity to oneself of the individuation process? Maintaining fidelity to others because I am essentially my outside. I can only find the virtue of necessity in the accident and in the contingency of what happens to me. The traps of time lead to the cited individualism if they ignore the otherness, but always to the anomaly of wandering in time.

## Notas y Referencias

- <sup>1</sup> *Oppositions*, fundada en 1973, dirigida por Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, Anthony Vidler y Colin Rowe. Su objetivo: acercar la teoría de la filosofía a la crítica arquitectónica.
- <sup>2</sup> Peter Eisenman, "Post-Funcionalismo," *Arquitecturas-Bis*, no. 22 (1978): 6.
- <sup>3</sup> Francisco Jarauta, *Deleuze: arquitecturas contemporáneas* (Valencia: SP-UPV, 2000), 20-21.
- <sup>4</sup> Bernard Stiegler,  *Pasar al acto* (Hondarribia: Hiru, 2005), 57-58.
- <sup>5</sup> Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo* (Hondarribia: Hiru, 2002), 48.
- <sup>6</sup> Manfredo Tafuri, "L'oeil retourné sur lui-meme," *L'architecture d'Aujourd'hui* (September 1976).
- <sup>7</sup> Oriol Bohigas, "Después de After Modern Architecture y el asesinato de Pepé le Moko," *Arquitecturas Bis*, no. 22 (1978): 5.
- <sup>8</sup> Seguimos como F. Jarauta el compendio de artículos de Arquitecturas-bis: el no. 22. (1978) y el no. 48 (1984). Rafael Moneo y Oriol Bohigas citan *necesidades insatisfechas*; Mario Gandelsonas, *sintaxis del neorrealismo cultural*. Helio Piñón, Antony Vidler, o Colin Rowe, citan *disyuntiva cultural*.
- <sup>9</sup> Stiegler, *La técnica y el tiempo*, 48; cuya consecuencia es la *inversión industrial* (página 63): "el ajuste entre gestión del capital, gestión de medios de producción existentes y desarrollo de las potencialidades del sistema técnico"
- <sup>10</sup> Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo*, 187.
- <sup>11</sup> Jarauta, *Deleuze: arquitecturas contemporáneas*, 21.
- <sup>12</sup> Jean Françoise Lyotard, *Economía libidinal* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990).
- <sup>13</sup> Rem Koolhaas, *Content* (Colonia: Taschen, 2004), 483.
- <sup>14</sup> Rem Koolhaas, *Delirious NY; A retroactive Manifesto for Manhattan* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004).
- <sup>15</sup> Rem Koolhaas, *El espacio basura* (Barcelona: Gustavo Gili, 2008), 37.
- <sup>16</sup> Helio Piñón, "El final de la escapada," *Arquitecturas Bis*, no. 22 (1978): 10.
- <sup>17</sup> Jaques-Alain Miller, *Lógicas de la vida amorosa* (Buenos Aires: Manantial, 1991), 51-52.
- <sup>18</sup> Jaques-Alain Miller, *El hueso de un análisis* (Buenos Aires: Tres Haches, 1998), 50.
- <sup>19</sup> Stiegler, *La técnica y el tiempo*, 33.
- <sup>20</sup> Le Corbusier, "L'espace indicible," *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. special Art (April 1946): 9-17.
- <sup>21</sup> Antón Capitel, *Alvar Aalto: proyecto y método* (Madrid: Akal, 1999), 104.
- <sup>22</sup> Dialéctica/orgánico-ortogonal/libertad-geometría/natural-artificial/servidor-servido/topológico-formal
- <sup>23</sup> Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia* (Barcelona: Anthropos, 1989), 280.
- <sup>24</sup> Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: Trotta, 1997), 12. "El archivo es siempre un aval y como todo aval, un aval de porvenir." Pero también incorpora su contradicción, la pulsión de archivo que es de destrucción y conservación, por ello *Mal de archivo*.
- <sup>25</sup> Martin Heidegger, *Being and Time* (Madrid: Trotta, 2003), 319-320.
- <sup>26</sup> Arthur C Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* (Barcelona: Paidós, 2002).
- <sup>27</sup> Jacques Derrida, *Memoires d'aveugle. L' autoportrait et autres ruines* (Paris, RMN: 1990), 50.
- <sup>28</sup> Umberto Eco, *Los límites de la interpretación* (Barcelona: Penguin Randon house, Debolsillo, 2016), 449. *Semiosis ilimitada y deconstrucción*, capítulo dedicado a explicar a Derrida de la mano de Peirce.
- <sup>29</sup> Roland Barthes, *La cámara Lúcida* (Barcelona: Paidós, 2009). Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* (Barcelona: Paidós, 1992).

## Notes and References

- <sup>1</sup> *Oppositions*, founded in 1973, directed by Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, Anthony Vidler and Colin Rowe. Its aim: bring closer together the theory of philosophy and architectural critique.
- <sup>2</sup> Peter Eisenman, "Post-Funcionalismo," *Arquitecturas-Bis*, no. 22 (1978): 6.
- <sup>3</sup> Francisco Jarauta, *Deleuze: arquitecturas contemporáneas* (Valencia: SP-UPV, 2000), 20-21.
- <sup>4</sup> Bernard Stiegler,  *Pasar al acto* (Hondarribia: Hiru, 2005), 57-58.
- <sup>5</sup> Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo* (Hondarribia: Hiru, 2002), 48.
- <sup>6</sup> Manfredo Tafuri, "L'oeil retourné sur lui-meme," *L'architecture d'Aujourd'hui* (September 1976).
- <sup>7</sup> Oriol Bohigas, "Después de After Modern Architecture y el asesinato de Pepé le Moko," *Arquitecturas Bis*, no. 22 (1978): 5.
- <sup>8</sup> Like F. Jarauta, we follow the summary of articles in Arquitecturas-bis: no. 22. (1978) and no. 48 (1984). Rafael Moneo and Oriol Bohigas cite *unsatisfied needs*; Mario Gandelsonas, *syntaxis of cultural neorealism*. Helio Piñón, Antony Vidler, or Colin Rowe, cite a *cultural dilemma*.
- <sup>9</sup> Stiegler, *La técnica y el tiempo*, 48; whose consequence is industrial investment (page 63): "the adjustment between capital management, management of existing means of production and development of the potentialities of the technical system."
- <sup>10</sup> Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo*, 187.
- <sup>11</sup> Jarauta, *Deleuze: arquitecturas contemporáneas*, 21.
- <sup>12</sup> Jean Françoise Lyotard, *Economía libidinal* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990).
- <sup>13</sup> Rem Koolhaas, *Content* (Colonia: Taschen, 2004), 483.
- <sup>14</sup> Rem Koolhaas, *Delirious NY; A retroactive Manifesto for Manhattan* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004).
- <sup>15</sup> Rem Koolhaas, *El espacio basura* (Barcelona: Gustavo Gili, 2008), 37.
- <sup>16</sup> Helio Piñón, "El final de la escapada," *Arquitecturas Bis*, no. 22 (1978): 10.
- <sup>17</sup> Jaques-Alain Miller, *Lógicas de la vida amorosa* (Buenos Aires: Manantial, 1991), 51-52.
- <sup>18</sup> Jaques-Alain Miller, *El hueso de un análisis* (Buenos Aires: Tres Haches, 1998), 50.
- <sup>19</sup> Stiegler, *La técnica y el tiempo*, 33.
- <sup>20</sup> Le Corbusier, "L'espace indicible," *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. special Art (April 1946): 9-17.
- <sup>21</sup> Antón Capitel, *Alvar Aalto: proyecto y método* (Madrid: Akal, 1999), 104.
- <sup>22</sup> Dialectic/organic-orthogonal/freedom-geometry/natural-artificial/server-served/topological-formal
- <sup>23</sup> Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia* (Barcelona: Anthropos, 1989), 280.
- <sup>24</sup> Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: Trotta, 1997), 12. The archive is always a reference and like any reference, a reference of the future. But it also incorporates its contradiction, the archival drive that is one of destruction and conservation, and for this reason *Archive Fever*.
- <sup>25</sup> Martin Heidegger, *Being and Time* (Madrid: Trotta, 2003), 319-320.
- <sup>26</sup> Arthur C Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* (Barcelona: Paidós, 2002).
- <sup>27</sup> Jacques Derrida, *Memoires d'aveugle. L' autoportrait et autres ruines* (Paris, RMN: 1990), 50.
- <sup>28</sup> Umberto Eco, *Los límites de la interpretación* (Barcelona: Penguin Randon house, Debolsillo, 2016), 449. *Semiosis ilimitada y deconstrucción*, chapter dedicated to explaining Derrida at the hands of Peirce.
- <sup>29</sup> Roland Barthes, *La cámara Lúcida* (Barcelona: Paidós, 2009). Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* (Barcelona: Paidós, 1992).

- <sup>30</sup> Nelson Goodman, and Catherine Elgin, *Reconcepciones en la filosofía y en otras artes y ciencias* (Salamanca: Editions Univ. Salamanca, 2017).
- <sup>31</sup> Jaques Derrida, *La diseminación* (Caracas: Ed Fundamentos, 1975), 533-534. Injerto, "incisión inaparente en el espesor del texto, inseminación calculada de lo alógeno en proliferación mediante la cual los dos textos se transforman, se deforman uno a otro, se contaminan en su contenido"
- <sup>32</sup> Stiegler, *Passar al acto*, 32-33.
- <sup>33</sup> Eco, *Los límites de la interpretación*, 358, 361, 457.
- <sup>34</sup> Helio Piñón, "Cese de la Modernidad," *Arquitecturas Bis*, no. 48 (1984), 3.
- <sup>35</sup> Stiegler, *La técnica y el tiempo*, 256.
- <sup>36</sup> *Ibid.*, 46.
- <sup>37</sup> Coosje Van Bruggen, *Frank O. Gehry: El Museo Guggenheim Bilbao* (Bilbao: Publicaciones del Museo Guggenheim, 1998), 104: "las maquetas absorben toda la energía y necesitan información sobre la escala y las relaciones que no pueden concebirse en su totalidad en los dibujos."
- <sup>38</sup> Stiegler, *La técnica y el tiempo*, 48.
- <sup>39</sup> Jacques Derrida, "Point de folie — Maintenant L'Architecture. Bernard Tschumi: La Case Vide — La Villette, 1985," *AA Files*, no. 12 (1986): 65-75.
- <sup>40</sup> Stiegler, *La técnica y el tiempo*, 60. "La dinámica del sistema es lo que posibilita la invención, y ahí esta lo esencial del sistema técnico: la elección de los posibles en los que consiste la invención se efectúa en tal espacio y el tal tiempo según el juego de esas coacciones, sometidas a su vez a las coacciones externas."
- <sup>41</sup> Alejandro Zaera, "Una conversación con Enric Miralles," *El Croquis*, no. 72 [II] (1995): 14.
- <sup>42</sup> Enric Miralles, "La répétition, la différence," *Architecture d'Aujourd'hui*, no. 312 (1997): 76-77.
- <sup>43</sup> Eco, *Los límites de la interpretación*, 36-40.
- <sup>44</sup> Stiegler, *La técnica y el tiempo*, 82.
- <sup>45</sup> Stiegler, *Passar al acto*, 65
- <sup>46</sup> Umberto Eco, *Tratado de Semiótica General* (Barcelona: Lumen, 2000), 367.
- <sup>47</sup> Manuel Vázquez, *Huellas Urbanas: Aporía del lugar* (Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2014), 110-119
- <sup>48</sup> Walter Benjamin, *Obra de los pasajes*, vol. 2 (Madrid: Adaba Editores, 2013), 375-376.
- <sup>49</sup> Walter Benjamin, *Dirección única* (Madrid: Alfaguara, 2002), 34. "con la ciudad ocurre lo mismo que con todas las cosas sometidas a un proceso irresistible de *mezcla* y *contaminación*: pierden su expresión esencial y lo ambiguo pasa a ocupar en ellas el lugar de lo auténtico."
- <sup>50</sup> Vázquez, *Huellas Urbanas: Aporía del lugar*, 113.
- <sup>51</sup> Sou Fujimoto, "Futuro primitivo," *El Croquis*, no. 151 (2010): 198-21.
- <sup>52</sup> Monserrat Bigas Vidal, *Enric Miralles. Procesos metodológicos en la construcción del proyecto arquitectónico* (Barcelona: Universitat de Barcelona (BBAA), 2005), 103.
- <sup>53</sup> Eco, *Los límites de la interpretación*, 365. The opening of time, is a metaphor of the alchemical discourse or the deferred secret, 82.
- <sup>54</sup> Eco, *Tratado de Semiótica General*, 368.
- <sup>55</sup> Enric Miralles, *Obras y Proyectos* (Madrid: Electa, 1996), 254.
- <sup>56</sup> Op. cit. Benjamin, 58.
- <sup>57</sup> Derrida, *Memoires d'aveugle. L' autoportrait et autres ruines. La doble sesión*. Ver los *Caligramas* de Guillaume Apollinaire, el movimiento *Decadente* de Stéphane Mallarmé, André Gide, Paul Valéry y el *Creacionismo* textual de V. Huidobro.
- <sup>58</sup> Idoia Quintana Domínguez, "La traducción en Derrida: Un ensayo sobre la imposibilidad," *Espéculo*, no. 39 (2008).
- <sup>59</sup> Derrida, *Memoires d'aveugle. L' autoportrait et autres ruines*, 393.
- <sup>60</sup> Derrida, *Memoires d'aveugle. L' autoportrait et autres ruines*, 376.
- <sup>30</sup> Nelson Goodman, and Catherine Elgin, *Reconcepciones en la filosofía y en otras artes y ciencias* (Salamanca: Editions Univ. Salamanca, 2017).
- <sup>31</sup> Jaques Derrida, *La diseminación* (Caracas: Ed Fundamentos, 1975), 533-534. Graft, "inapparent incision in the thickness of the text, calculated insemination of the proliferating unfamiliar through which the two texts transform, deform one another, contaminate each other in their content"
- <sup>32</sup> Stiegler, *Passar al acto*, 32-33.
- <sup>33</sup> Eco, *Los límites de la interpretación*, 358, 361, 457.
- <sup>34</sup> Helio Piñón, "Cese de la Modernidad," *Arquitecturas Bis*, no. 48 (1984), 3.
- <sup>35</sup> Stiegler, *La técnica y el tiempo*, 256.
- <sup>36</sup> *Ibid.*, 46.
- <sup>37</sup> Coosje Van Bruggen, *Frank O. Gehry: El Museo Guggenheim Bilbao* (Bilbao: Publicaciones del Museo Guggenheim, 1998), 104: "the models absorb all the energy and need information about the scale and the relations it cannot perceive completely in the drawings."
- <sup>38</sup> Stiegler, *La técnica y el tiempo*, 48.
- <sup>39</sup> Jacques Derrida, "Point de folie — Maintenant L'Architecture. Bernard Tschumi: La Case Vide — La Villette, 1985," *AA Files*, no. 12 (1986): 65-75.
- <sup>40</sup> Stiegler, *La técnica y el tiempo*, 60. "The systems dynamic offers the possibility of invention, and this is what is essential to the concept of technical system: the choice of possibilities in which invention consists of is made in a particular space and particular time according to the play of these constraints, which are submitted in turn to external ones."
- <sup>41</sup> Alejandro Zaera, "Una conversación con Enric Miralles," *El Croquis*, no. 72 [II] (1995): 14.
- <sup>42</sup> Enric Miralles, "La répétition, la différence," *Architecture d'Aujourd'hui*, no. 312 (1997): 76-77.
- <sup>43</sup> Eco, *Los límites de la interpretación*, 36-40.
- <sup>44</sup> Stiegler, *La técnica y el tiempo*, 82.
- <sup>45</sup> Stiegler, *Passar al acto*, 65
- <sup>46</sup> Umberto Eco, *Tratado de Semiótica General* (Barcelona: Lumen, 2000), 367.
- <sup>47</sup> Manuel Vázquez, *Huellas Urbanas: Aporía del lugar* (Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2014), 110-119
- <sup>48</sup> Walter Benjamin, *Obra de los pasajes*, vol. 2 (Madrid: Adaba Editores, 2013), 375-376.
- <sup>49</sup> Walter Benjamin, *Dirección única* (Madrid: Alfaguara, 2002), 34. "Just as all things, in a perpetual process of mingling and contamination, are losing their intrinsic character while ambiguity displaces authenticity, so is the city."
- <sup>50</sup> Vázquez, *Huellas Urbanas: Aporía del lugar*, 113.
- <sup>51</sup> Sou Fujimoto, "Futuro primitivo," *El Croquis*, no. 151 (2010): 198-21.
- <sup>52</sup> Monserrat Bigas Vidal, *Enric Miralles. Procesos metodológicos en la construcción del proyecto arquitectónico* (Barcelona: Universitat de Barcelona (BBAA), 2005), 103.
- <sup>53</sup> Eco, *Los límites de la interpretación*, 365. The opening of time, is a metaphor of the alchemical discourse or the deferred secret, 82.
- <sup>54</sup> Eco, *Tratado de Semiótica General*, 368.
- <sup>55</sup> Enric Miralles, *Obras y Proyectos* (Madrid: Electa, 1996), 254.
- <sup>56</sup> Op. cit. Benjamin, 58.
- <sup>57</sup> Derrida, *Memoires d'aveugle. L' autoportrait et autres ruines. La doble sesión*. Ver los *Caligramas* de Guillaume Apollinaire, el movimiento *Decadente* de Stéphane Mallarmé, André Gide, Paul Valéry and el *Creacionismo* text by V. Huidobro.
- <sup>58</sup> Idoia Quintana Domínguez, "La traducción en Derrida: Un ensayo sobre la imposibilidad," *Espéculo*, no. 39 (2008).
- <sup>59</sup> Derrida, *Memoires d'aveugle. L' autoportrait et autres ruines*, 393.
- <sup>60</sup> Derrida, *Memoires d'aveugle. L' autoportrait et autres ruines*, 376.

- <sup>61</sup> José Manuel Barrera Puigdollers, "Strategy of aesthetic-importance (post-structuralist) in the Holocaust Memorial," *VLC arquitectura* 6, no.1 (April 2019): 187-217.
- <sup>62</sup> Le Corbusier, "L'espace indicible," 10.
- <sup>63</sup> Enric Miralles, *Obras y Proyectos*, 19.
- <sup>64</sup> Gilles Deleuze, *¿Qué es un dispositivo?, Michel Foucault* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1999), 155: *majadas*, paradojas, opuestos, disidencias, aporías, conflictos, reiteraciones, excesos, mutaciones, desdoblamientos, asimetrías, descomposiciones, etc.
- <sup>65</sup> Enric Miralles and Benedetta Tagliabue, *Arquitectura dibujada: el proyecto de Miralles-Tagliabue para Diagonal* (Barcelona: Salvat, 2004), 2.
- <sup>66</sup> Kazuyo Sejima, "The Possibilities of Non-Movement," en *The Japan Architect: Yearbook 1996, Competition Results/Kazuyo Sejima*, ed. Yasuhiro Teramatsu (Tokyo: Journal JA, 1996).
- <sup>67</sup> Mario Sei, "Técnica, memoria e individuación: la perspectiva de B. Stiegler," *Logos* 37 (2004): 337-363.
- <sup>68</sup> Derrida, *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines; evocar en tanto recordar algo percibido o una cosa por su relación con otra*.
- <sup>69</sup> Eco, *Los límites de la interpretación*, 172-180.
- <sup>70</sup> Derrida, *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, 95.
- <sup>71</sup> Derrida, *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, 95-96. En la cadena significativa remite a: la metáfora sustituye horizontalmente (sintagmático) y la metonimia verticalmente (paradigmático)
- <sup>72</sup> Para Robert Venturi, los símbolos de masas lo exhortan.
- <sup>73</sup> Slavoj Žižek, *El sublime Objeto de la Ideología* (Madrid: Siglo XXI, 2010).
- <sup>74</sup> Derrida, *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, 283-285.
- <sup>75</sup> Žižek, *El sublime Objeto de la Ideología*, 88.
- <sup>76</sup> Enric Miralles, "Blots," *El Croquis*, no. 72 (II) (1995): 22.
- <sup>77</sup> Junya Ishigami, "Recent Work," Conference Harvard GSD, 2011. Traducción Pau Cornellana.
- <sup>78</sup> Junya Ishigami, "Architecture as hair," 12º Bienal de Venecia, 2010.
- <sup>79</sup> Žižek, *El sublime Objeto de la Ideología*, 91.
- <sup>80</sup> *Ibid*, 91-94.
- <sup>81</sup> *Ibid*, 95-96.
- <sup>82</sup> Žižek, *El sublime Objeto de la Ideología*, 99.
- <sup>83</sup> Pabellón España, Venecia 2021. Domingo González, Andrzej Gwizdala, Fernando Herrera y Sofía Piñero
- <sup>84</sup> Žižek, *El sublime Objeto de la Ideología*, 10; por ello el acceso al saber se paga con la falta del goce.
- <sup>85</sup> Sombra medianera en Foucault o instancia que actúa positivamente de forma productiva para Lacan.
- <sup>86</sup> El Titánic se hundió en abril de 1912. En 1898, Morgan Robertson, fraguó una novela llamada *Futility* donde un potente buque llamado Titan, se hunde.
- <sup>87</sup> Žižek, *El sublime Objeto de la Ideología*, 105.
- <sup>88</sup> Žižek, *El sublime Objeto de la Ideología*, 110-116. "Desde la perspectiva del *sinthome*, verdad y goce son radicalmente incompatibles; la dimensión de verdad se abre a través de nuestro falso reconocimiento de la cosa traumática que encarna la imposible *jouissance*."
- <sup>61</sup> José Manuel Barrera Puigdollers, "Strategy of aesthetic-importance (post-structuralist) in the Holocaust Memorial," *VLC arquitectura* 6, no.1 (April 2019): 187-217.
- <sup>62</sup> Le Corbusier, "L'espace indicible," 10.
- <sup>63</sup> Enric Miralles, *Obras y Proyectos*, 19.
- <sup>64</sup> Gilles Deleuze, *¿Qué es un dispositivo?, Michel Foucault* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1999), 155: *skeins*, paradojes, opposites, dissidences, aporias, conflicts, reiterations, excesses, mutations, unfolding, asymmetries, decompositions, ...
- <sup>65</sup> Enric Miralles and Benedetta Tagliabue, *Arquitectura dibujada: el proyecto de Miralles-Tagliabue para Diagonal* (Barcelona: Salvat, 2004), 2.
- <sup>66</sup> Kazuyo Sejima, "The Possibilities of Non-Movement," en *The Japan Architect: Yearbook 1996, Competition Results/Kazuyo Sejima*, ed. Yasuhiro Teramatsu (Tokyo: Journal JA, 1996).
- <sup>67</sup> Mario Sei, "Técnica, memoria e individuación: la perspectiva de B. Stiegler," *Logos* 37 (2004): 337-363.
- <sup>68</sup> Derrida, *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines. Evoke while remembering something perceived or one thing for its relationship with another*.
- <sup>69</sup> Eco, *Los límites de la interpretación*, 172-180.
- <sup>70</sup> Derrida, *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, 95.
- <sup>71</sup> Derrida, *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, 95-96. In the signifying chain it refers to: the metaphor replaces horizontally (syntagmatic) and the metonymy vertically (paradigmatic).
- <sup>72</sup> For Robert Venturi, the symbol of the masses encourage them
- <sup>73</sup> Slavoj Žižek, *El sublime Objeto de la Ideología* (Madrid: Siglo XXI, 2010).
- <sup>74</sup> Derrida, *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, 283-285.
- <sup>75</sup> Žižek, *El sublime Objeto de la Ideología*, 88.
- <sup>76</sup> Enric Miralles, "Blots," *El Croquis*, no. 72 (II) (1995): 22.
- <sup>77</sup> Junya Ishigami, "Recent Work," Conference Harvard GSD, 2011. Translation Pau Cornellana.
- <sup>78</sup> Junya Ishigami, "Architecture as hair," 12º Bienal de Venecia, 2010.
- <sup>79</sup> Žižek, *El sublime Objeto de la Ideología*, 91.
- <sup>80</sup> *Ibid*, 91-94.
- <sup>81</sup> *Ibid*, 95-96.
- <sup>82</sup> Žižek, *El sublime Objeto de la Ideología*, 99.
- <sup>83</sup> Pabellón España, Venecia 2021. Domingo González, Andrzej Gwizdala, Fernando Herrera and Sofía Piñero.
- <sup>84</sup> Žižek, *El sublime Objeto de la Ideología*, 10; therefore, access to knowledge is paid for with the lack of enjoyment.
- <sup>85</sup> Dividing shadow in Foucault or instance that acts positively in a productive way for Lacan.
- <sup>86</sup> The Titanic sank in April 1912. In 1898, Morgan Robertson conceived a novel called *Futility* where a powerful ship called the Titan sank.
- <sup>87</sup> Žižek, *El sublime Objeto de la Ideología*, 105.
- <sup>88</sup> Žižek, *El sublime Objeto de la Ideología*, 110-116. "From the perspective of the *sinthome*, truth and enjoyment are radically incompatible; the dimension of truth opens up through our false recognition of the traumatic thing that embodies the impossible *enjoyment*."

## BIBLIOGRAPHY

- Barrera Puigdollers, José Manuel. "Strategy of aesthetic-importance (post-structuralist) in the Holocaust Memorial." *VLC arquitectura* 6, no. 1 (April 2019): 187-217. <https://doi.org/10.4995/vlc.2019.10399>.
- Barthes, Roland. *La cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Benjamin, Walter. *Obra de los pasajes*. Book 5. Vol. 2. Madrid: Abada, 2015.
- Benjamin, Walter. *Dirección única*. Madrid: Alfaguara, 1987.
- Bigas Vidal, Monserrat. *Enric Miralles. Procesos metodológicos en la construcción del proyecto arquitectónico*. Universitat de Barcelona, 2005.
- Bohigas, Oriol. "Después de After Modern Architecture y el asesinato de Pepé le Moko." *Arquitecturas Bis*, no. 22 (1978).
- Capitel, Antón. *Alvar Aalto; proyecto y método*. Madrid: Akal, 1999.
- Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Deleuze, Gilles. *¿Qué es un dispositivo? Michel Foucault*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Caracas: Ed Fundamentos, 1975.
- Derrida, Jacques. *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris: RMN, 1990.
- Derrida, Jacques. "Point de folie — Maintenant L'Architecture. Bernard Tschumi: La Case Vide — La Villette, 1985." *AA Files*, no. 12 (1986).
- Eisenman, Peter. "Post-Funcionalismo." *Arquitecturas Bis*, no. 22 (1978).
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Penguin Random house, Debolsillo, 2016.
- Eco, Umberto. *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Fujimoto, Sou. "Futuro primitivo." *El Croquis*, no. 151 (2010).
- Goodman, Nelson, and Catherine Elgin. *Reconcepciones en la filosofía y en otras artes y ciencias*, Salamanca.
- Heidegger, Martin; *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2003.
- Quintana Domínguez, Idoia. "La traducción en Derrida: Un ensayo sobre la imposibilidad." *Espéculo*, no. 39 (2008).
- Ishigami, Junya. *Recent Work*. Conferencia Harvard GSD, 2011.
- Ishigami, Junya. "Architecture as hair." In *12ª Bienal de Venecia*. Venecia, 2010.
- Jarauta, Francisco. *Deleuze: arquitecturas contemporáneas*. Valencia: SP-UPV, 2000.
- Koolhaas, Rem. *Content*. Colonia: Taschen, 2004.
- Koolhaas, Rem. *Delirious NY; A retroactive Manifesto for Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Koolhaas, Rem. *El espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- Le Corbusier. "L'espace indicible (1945)." *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. Art (April 1946).
- Liotard, Jean Françoise. *Economía libidinal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Miller, Jaques-Alain. *Lógicas de la vida amorosa*. Buenos Aires: Manantial, 1991.
- Miller, Jaques-Alain. *El hueso de un análisis*. Buenos Aires: Tres Haches, 1998.
- Miralles, E. "La répétition, la différence." *Revista AA*, no. 312.
- Miralles, Enric. "Obras y Proyectos." *El Croquis*, no. 100/101.
- Miralles, Enric. "Blots." *El Croquis*, no. 72 (II) (1995).
- Piñón, Helio. "El final de la escapada." *Arquitecturas Bis*, no. 22 (1978).
- Piñón, Helio. "Cese de la Modernidad." *Arquitecturas Bis*, no. 48 (1984).
- Sei, Mario. "Técnica, memoria e individuación: la perspectiva de B. Stiegler." *Logos* 37 (2004).
- Sejima, Kazuyo. "The Possibilities of Non-Movement." In *The Japan Architect: Yearbook*. Tokyo: Journal JA, 1996.
- Stiegler, Bernard. *Pasar al acto*. Hondarribia: Hiru, 2005.
- Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo*. Hondarribia: Hiru, 2002.

Tafuri, Manfredo. *L'architecture á Aujourá hui*. Septiembre 1976.

Vázquez, Manuel. *Huellas Urbanas: Aporía del lugar*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2014.

Venturi, Robert, Denise Scott, and Steven Izenour. *Aprendiendo de las Vegas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

Venturi, Robert, and Denise Scott. *Complejidad y Contradicción*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

Zaera, Alejandro. "Una conversación con Enric Miralles." *El Croquis*, no. 72 [II] (1995).

Zizek, Slavoj; *El sublime Objeto de la Ideología*, Madrid, Siglo XXI, 2010

#### Images source

1. Rizzoli New York Goran Schildt, Alvar Aalto, 152. Reproduced at <https://tectonica.archi/articles/villa-mairea/>. **2,3,4,5,6,7**. Author's elaboration. **8**. Another scale of Architecture; Author's own montage. **9**. Author's own cartography.