

El espacio denso

Juan Elvira

Las nuevas prácticas sociales urbanas se desarrollan en el marco de una visión lúdica y hedonista de la relación entre el sujeto y el medio. Hoy podemos constatar la creciente relevancia de las actividades asociadas al consumo como expresión subjetiva y como acción aglutinante y social, junto con la importancia de lo efímero ornamental, de la rápida accesibilidad a una constelación de información y objetos de consumo en vertiginosa renovación... todos factores que determinan la fascinación y el vértigo producidos por el espacio metropolitano contemporáneo. Este *encantamiento urbano* opera sobre todo mediante mecanismos que, si bien se propagan por saturación superficial, configuran un medio continuo e inmersivo. Como una nueva naturaleza, este medio urbano tiene tendencia a proliferar indefinidamente, a llenar todo el espacio disponible. Esta compleja facialidad urbana traspassa el espacio público y condiciona nuestro estilo de vida.

El vértigo romántico de la producción de grandes efectos está transfiriéndose crecientemente a la experiencia del espacio urbano. (imagen kircher) El hombre ha tenido desde siempre una afición, irresistible y lúdica, por ampliar su percepción, por la simulación y por el juego que le produce vértigo. Es conocida la afición de los niños por jugar a dar vueltas, sólo por el placer de marearse, de perder el equilibrio y la claridad visual. El tobogán o el tiovivo son ejemplos de juguetes que sirven para experimentar la velocidad y el vértigo, por no mencionar los parques de atracciones, que llevan al extremo estos juegos de aturdimiento. En ellos, el cuerpo entero es sometido a la manipulación de la percepción, a la experimentación de situaciones físicas y espaciales fuera de lo convencional. Del mismo modo, el baile también puede ser embriagador: los derviches buscan la perturbación producida por el giro interminable sobre sí mismos, en una rotación colectiva y contagiosa.

Por lo tanto, un nuevo paradigma espacial sensible a esta erótica metropolitana deberá investigar nuevas estrategias de seducción y programación arquitectónicas, donde sin duda tendrá un papel determinante la generación de efectos: efectos visuales, vívidos, decorativos, emocionales, fisiológicos...

A partir de esta idea de efectividad, cobra creciente importancia la capacidad performativa de la arquitectura: cómo se comporta, qué consigue, qué proporciona y qué estrategias de significado contiene. El proyecto arquitectónico deberá concebirse a partir de las capacidades que en conjunto construirán un ambiente determinado, para después desarrollar la estructura que pueda serle coherente, ya que lo importante son los efectos y no los objetos de los que proceden ni los procesos que los generan. Deberá también explorar permanentemente el campo de posibilidades que podría habilitar, tanto programáticas como fenomenológicas, en una inagotable manipulación de sí misma y en busca de nuevos protocolos de interacción. De este modo, una arquitectura así es capaz de generar cualquier manifestación fenomenológica, desde las ficciones relativas al mundo 'exterior' preexistente a los mecanismos sensoriales autónomos e inéditos o las nuevas tecnologías de identificación subjetiva.

El efecto puede transmitirse mediante la superposición de superficies complejas, recurriendo a imágenes bidimensionales que por saturación logran un espacio del encantamiento mimético, o de una facialidad mutable. Y también puede extenderse a la totalidad del espacio, dotándolo de mecanismos de transmisión propios, y, en definitiva, construyendo un espacio al que se le han transferido todas las capacidades operativas previamente proyectadas.

Sabemos que los efectos arquitectónicos pueden llegar a involucrar todos nuestros sentidos hasta actuar sobre todo nuestro organismo. Pero también cabe distinguir aquellos que proceden de la interacción de los individuos con su medio. Para encontrar las primeras ideas de cada película, Chaplin comenzaba por la construcción de los decorados. Eran éstos los que dictaban las posibilidades dramáticas de la historia. Para Chaplin, en ellos estaban ya contenidos toda la narrativa y los golpes de efecto: cuántos personajes y cómo relacionarlos de la manera más inesperada, dónde están, por dónde caminan, por dónde resbalan y caen, qué ventana puede abrirse súbitamente para que el policía atrape al ladrón... Accionistas o *performers*, especialistas o *stuntmen*, todos ellos son gestores de las capacidades de la arquitectura, y adquieren una medida exacta del espacio que les rodea para poder hacer su número, su función. Son operadores del teatro de efectos, planificadores de su duración y de sus propiedades perceptivas.

En una genealogía que conecta a Ruskin con Houdini, el truco pasa a formar parte de los recursos propios de este teatro de efectos. Desde los inicios de la modernidad, el artificio tectónico fue considerado moralmente sospechoso e indigno de una arquitectura auténtica. Nada debía ocultarse, todos los recursos técnicos y constructivos quedaban expuestos a la vista de todos. A pesar de ello, la vanguardia arquitectónica siempre ha luchado de un modo u otro contra las limitaciones de la arquitectura y su sometimiento a las leyes perceptivas y gravitatorias. La historia está llena de casas que flotan, de escaleras que están suspendidas en el espacio, de torres que resplandecen... Con el tiempo estos artificios ha incorporado su propia tectónica: los trucos tectónicos no son maquinaciones ilusionistas sino una técnica de transmisión de información cada vez mejor integrada, más efectiva y consistente.

Principios de disolución de la arquitectura

La aparición de una tectónica efectiva de la arquitectura atmosférica podría situarse en los movimientos de vanguardia de los años sesenta. El desarrollo de las superestructuras, cuyo principio fundamental era la colonización de un armazón estable con elementos móviles y efímeros, constituye uno de los primeros signos de fragmentación de la masa construida alrededor de un elemento estructural predominante. Esta tendencia a la atomización de los componentes constitutivos de la arquitectura desembocaría más tarde en una arquitectura de la máxima ligereza, que emplea la idea de desmaterialización como metáfora que polariza su desarrollo. De este modo, la construcción de la superestructura ha fluctuado del armazón brutalista y la infraestructura metabolista hasta una estructura que progresivamente quiere aligerarse y deshacerse con el resto de los elementos constitutivos del edificio, quizá hasta el 'polvo inteligente' que hoy desarrolla la nanotecnología. En el final de este proceso ya ha desaparecido jerarquía entre la estructura y el resto de las partes, para formar un sólo continuo material, donde la espacialidad moderna es sustituida por una masa de materia contenida por una envolvente arquitectónica mínima. La arquitectura aérea y los jardines de viento y fuego de Yves Klein inauguraron una larga investigación sobre cómo manipular lo que es aparentemente casi nada. (imagen Klein)

Frente a esta arquitectura 'inmaterial', otros arquitectos estudian la naturaleza de la materia sólida. Como alquimistas, investigan sus propensiones y su carácter activo, hasta el punto que conciben unas construcciones cuyas superficies se degradan progresivamente, dejando que los materiales muestren libremente sus propiedades en relación con el medio que les rodea. Esta sensibilidad material y fenomenológica es una celebración de la duración absoluta y una constatación de la ausencia profunda de

solidez de la materia, que en su estructura íntima es un ensamblaje vibratorio de partículas que forman un cuerpo transparente. El espacio, por esta razón, es un medio continuo con dramáticas variaciones de densidad, un ambiente material de de propiedades variables. La transición de una arquitectura de la solidez a una arquitectura ligera contenedora de un espacio-masa de diversas características, o de aire cualificado, tiene un siguiente paso en un espacio donde el cuerpo del usuario y la arquitectura comparten componentes constructivos, donde podemos respirar la materia de la que está hecha. Como un perfume, la arquitectura atmosférica niega una completa separación con respecto al usuario, nos llevamos algo de ella con nosotros, como sucede con algunas de las propuestas de Jean-Gilles Décosterd y Philippe Rahm. Corporalidad, espacio y arquitectura se entrelazan.

Otro de los factores fundamentales en el desarrollo de la arquitectura atmosférica es la parametrización del proyecto arquitectónico, que permite su constitución desde la manipulación de las cantidades que intervienen en él. Mediante este procedimiento es capaz de incorporar un número de elementos que supera el viejo dominio de la arquitectura. La parametrización consigue en última instancia que el material de trabajo de la arquitectura, un conjunto de elementos inicialmente heterogéneos, sea manipulable como un cuerpo continuo. Esta capacidad operativa permite que la arquitectura tienda un mayor número de interrelaciones con sus usuarios y con su medio. Abre la posibilidad de una arquitectura atomizada y porcentual, donde cada componente puede proliferar según sea necesario, y de un espacio de máxima continuidad mediante la introducción en el proyecto de cualidades intensivas. Mientras que las propiedades extensivas propias del espacio métrico (longitud, área, volumen, cantidad de energía y entropía) son intrínsecamente divisibles, las propiedades intensivas, propias del espacio topológico, (temperatura, presión, densidad, etc) no pueden ser divididas sin que se produzca un desequilibrio en cada parte. Del mismo modo la parametrización del proyecto permite manejar un conjunto de propiedades relativas a éste que interactúan dinámicamente con el medio en que se desenvuelven, desplegando propiedades intensivas comunes con él. Un proyecto intensivo sería por lo tanto potencialmente compatible con su medio, y a la vez, y por la misma razón, el medio sería también potencialmente manipulable.

Las tres investigaciones anteriormente descritas, el desarrollo de una arquitectura implementable y ultraligera, supermatérica y paramétrica, son tres principios de disolución que simultáneamente convergen en una arquitectura atmosférica, tres asíntotas cuyo límite es básicamente el mismo: la atomización de los componentes de la arquitectura, la desmaterialización de la construcción mediante el desarrollo de una tectónica efectiva, y finalmente, la densificación del espacio.

(imagen davinci)

Espacio denso

El espacio denso es el espacio concreto.

En la tradición moderna el espacio arquitectónico ha sido considerado el negativo de un molde arquitectónico contenedor de un interior, siempre dependiente de lo construido, sin sentido en sí mismo. En concreto, 'vacío' es la palabra que usualmente más se aproxima al espacio como elemento arquitectónico autónomo. Pero este vacío, la ausencia de construcción cuya transparencia es absoluta para dejar que la arquitectura 'sea', es una noción puramente metafórica. Quiere entenderse como inmaterial, pero en

realidad es una sustancia que ocupa el interior arquitectónico, es un espacio denso, donde el aire cobra una relevancia nueva. El aire ha tenido una lógica importancia en el proceso técnico de acondicionamiento del hábitat humano, como sustancia que es necesario higienizar y atemperar, pero una importancia puramente instrumental y técnica, de nuevo separada del campo específico del espacio arquitectónico, que siempre ha permanecido 'vacío'. El aire, el espacio concreto, es la sustancia a través de la que pueden manifestarse todos aquellos efectos atmosféricos propios de la arquitectura. En este contexto, la idea del espacio abstracto carece de importancia frente al suministro de un gas más cercano a una suerte de éter que a un vacío al que dar forma. Precisamente, el éter ha sido definido históricamente como un medio continuo y transmisor que llena el vacío y penetra en el seno de la materia. (nota 1) Esta figuración científica, abandonada a partir de los años 20 con la aparición de las teorías de Einstein, intentaba llenar los huecos que impedían dar una explicación satisfactoria de ciertos fenómenos físicos. En realidad, era un instrumento de continuidad entre todos ellos, y, por tanto, un buen medio para ampliar nuestro imaginario de la arquitectura atmosférica. Haciendo una rápida relación de las distintas propiedades atribuidas a esta sustancia, el éter fue resultado de la imposibilidad de las 'acciones a distancia' (Newton), una deformación de un medio continuo que inunda todo el espacio derivada de los estudios de la naturaleza ondulatoria de la luz (Huygens), una sustancia vibrante (Fresnel), un transmisor de las líneas de fuerza (Faraday), una sustancia luminosa e inerte que penetra en todos los cuerpos, simultáneamente elástica, fluida y plástica (Maxwell), y una sustancia inmóvil (Lorentz).

Hoy en día sólo nos queda una modalidad poética del éter y, posiblemente, otra arquitectónica. Bachelard enumera en *Casa y Universo* algunos ejemplos literarios que describen estos éteres poéticos, acuosos e infinitamente continuos: "Mi casa es diáfana, pero no de vidrio. Es más bien de la misma naturaleza que el vapor. Sus paredes se condensan y se relajan según mi deseo. A veces, las estrecho en torno mío, como una armadura aislante... Pero otras, dejo que los muros de mi casa se expandan en su espacio propio, que es la extensibilidad infinita." (nota 2)

Imaginar un éter arquitectónico nos es útil para describir la utopía formal contemporánea por excelencia: el espacio continuo, pleno, fluído, encarnado en una atmósfera que finalmente puede devenir en entorno construido. (nota 3)

El espacio denso también es aquel que asimila las acciones de sus usuarios. Desde el punto de vista programático, la primera operación de 'llenado' del espacio se produce con la inclusión de los llamados 'eventos' tal y como los definió Bernard Tschumi. (nota 4) Un espacio caracterizado por los usuarios y sus acciones, sus movimientos y los objetos que portan, está sometido a una activación que lo compromete globalmente. Expresiones como 'meterse en una pelea' denotan que estos conjuntos de acciones, movimientos e impactos interpretados por varios actores constituyen en sí mismos un lugar, un interior. De este modo, nos encontramos ante un grado más de densificación, ante la saturación producida por la combinación del ambiente y las diversas activaciones de sus usuarios.

Convendría en este momento recordar algunos proyectos donde la masa construida llena de un *principio programático básico* reemplaza al vacío arquitectónico. (nota 5) La Biblioteca de Francia de Rem Koolhaas (1989) es básicamente un lleno totalizante, un bloque de información compacto y oscuro. En el interior de esta colosal masa compacta flotan burbujas que se corresponden con salas de lectura y otros lugares públicos. Estas singularidades o cambios de densidad del éter

informativo permiten el movimiento por el interior del edificio. (imagen OMA) El proyecto *Aqua Alta 1.0* (1998) de R&Sie problematiza las fluctuaciones de la marea de la laguna veneciana, hasta el punto de que el agua ‘asciende por los muros del edificio y licúa sus componentes materiales’ (nota 6) El proyecto sustituye el aire por una *voluntad espacial de volumen de agua succionado*, lo que desencadena todas las continuidades espaciales del proyecto. Algunos de los proyectos de Françoise y Lewis, como las *Casas Rurales* (1995), son masas de vegetación en cuyo interior se ‘podan’ espacios habitables.

Finalmente, la hiper-espacialidad del espacio lleno conduce a la apoteosis del espacio interior. La arquitectura atmosférica convierte la confección de un medio habitable en la posibilidad de un *mundo de bolsillo*. Esta promesa de un mundo definitivamente interior está presente en algunos episodios del arte y la arquitectura, en *contenedores solares* que ya forman parte de nuestra experiencia arquitectónica. Hemos conocido gigantescos espacios que contienen soles deslumbrantes, (nota 7) y otros que, simulando una incesante serie de amaneceres y atardeceres e inyectando en el aire gases estimulantes, distorsionan nuestra percepción de los ritmos circadianos. (nota 8) Estas ficciones solares son en última instancia el síntoma de una voluntad por interiorizar enteramente nuestro espacio vital, o, dicho de otro modo, por hacer converger lo interior y lo exterior en una categoría espacial única.

Espacio oscuro

Como sucedía con el ‘vacío’, la transparencia también es una cualidad metafórica. En realidad, en la arquitectura como práctica visual ese espacio figurado es irrelevante. Si la arquitectura consiste exclusivamente en organizar el espacio, entonces no es una práctica eminentemente visual, sino una experiencia de inmersión, de movimiento y presencia física en un interior. La transparencia moderna (en la que tanto el exterior como las partes que componen el interior, intactos, quedan a merced de nuestra visión) da paso a la opacidad del espacio lleno, a un fluido mediador de nuestra percepción teñido por las más diversas sustancias. Es el espacio mismo el que se hace visible, por asimilable, pero, a la vez, la visión como vector que atraviesa el espacio para alcanzar el exterior queda dificultada. El espacio denso más que percibido es asimilado, incorporado a nuestra conciencia.

Siguiendo la terminología de Roger Caillois, la asimilación del espacio es un *proceso de generalización espacial* (nota 9), por el que casi no hay separación entre el individuo y el medio que le rodea, donde la distinción entre interior y exterior se desdibuja, o se vuelve irrelevante. Para Caillois el espacio oscuro es, como la noche, aquel lugar donde se desestabiliza la distinción entre el organismo y su hábitat. En el espacio luminoso los objetos representan una discontinuidad manifiesta con respecto a la luz, son una negación de ésta, mientras que la oscuridad lo llena todo, impregna cada objeto. Este espacio denso y oscuro es también nuestro lugar de origen: un lugar donde el desarrollo progresivo en el centro flotante de la placenta de lo que al principio es indistinguible e inseparable de su entorno, irá diferenciando poco a poco el individuo de su medio. (nota 10)

El *Blur building* (2002) de Elisabeth Diller y Ricardo Scofidio es uno de los pocos ejemplos de problematización de estas ideas de asimilación del espacio. Consiste en la construcción de una experiencia: la entrada en un ‘éter’ cuyos atributos visuales están

desdibujados. Esta niebla es un espacio denso que penetra en el interior de los visitantes. Es un espacio oscuro que hace que cada cuerpo contenga un espacio interior igual que el que le es externo, donde hay una sustancia que lo impregna todo. El agua vaporizada y el agua de la que se componen los usuarios forman un componente constructivo común. Hombre y espacio se asimilan mutuamente, en un efecto de mimesis involuntaria con su entorno. Entonces, ya que los mecanismos visuales están impedidos en un alto grado, para que puedan darse las relaciones intersubjetivas es necesario un nuevo 'órgano', un *gadget* híbrido, que codifique las potenciales compatibilidades entre individuos. Este revestimiento plástico e impermeable es el elemento necesario para separar los dos mundos acuosos presentes: el interior corporal y el exterior neblinoso que flota sobre la masa de agua del lago. (imagen blur)

Espacio intersubjetivo.

En "Hashish en Marsella", (nota 11) un embriagado Walter Benjamin compara la bulliciosa ciudad con un teatro de juguete: una caja de lata con una ventana de vidrio que contiene figuritas de papel. Al frotar el vidrio, los diminutos actores se cargan de electricidad y comienzan un frenético baile. Este espacio magnetizado es una metáfora de la ciudad y de la activación de un espacio genérico mediante la estimulación psicológica y la interacción social, y de la construcción de un espacio cargado de energía y capaz de transformar la percepción de nuestro entorno. (imagen mesmer)

En el espacio intersubjetivo encontramos otro grado más de densificación espacial. El espacio físico es inseparable del espacio social, aquel que se compone de las relaciones entre individuos y los lugares íntimos que éstas generan. El espacio social intersubjetivo propio de la cohabitación y la socialización conforma esferas de distinta escala, tal y como ha descrito Peter Sloterdijk. (nota 12) El papel de la arquitectura en el desarrollo de estos lugares es decisiva, ya que su carácter de emisora de información le confiere una potencial carga emocional y de mediación entre el espacio individual y social.

La formalización de un espacio mental propio, en primer lugar, y del colectivo, en segundo lugar, fue uno de los objetivos de la vanguardia arquitectónica de los años sesenta y setenta. (nota 13) El objetivo fundamental de sus propuestas era acondicionar una porción de aire. La pulsión de una arquitectura atmosférica ya está presente en la arquitectura neumática de la época, cuyo objetivo es generar burbujas de espacio habitable de tamaño proporcional al número de personas que han de interactuar en él. Esta envolvente de la esfera vital de escala variable es ejemplar en el *Programa de Expansión Mental* de Haus-Rucker-Co, donde una suerte de envolvente espacial espontáneamente se concentra alrededor de uno o varios individuos. La razón de este proyecto es la ampliación de estos campos perceptivos mediante la implementación de técnicas que provocan variados efectos, desde el *Environment Transformer* (1968), para una sola persona, hasta el *Pneumacosm* (1967), para un grupo de individuos. La última versión del programa de expansión mental, el *Mind Expander II* no es más que un casco tecnológico que promete la posibilidad de una percepción alternativa y ampliada, una suerte de interfaz ultracompacto y directamente relacionado con el cuerpo humano para la producción de un entorno inmersivo expandido. (imagen mindexpander)

La propuesta más radical de un espacio psíquico ampliado y enteramente subjetivo pertenece a Hans Hollein, autor del *Svobodair* y el *Nonphysical Environmental Control Kit* (Hans Hollein y Peter Noever, 1967). El *Svobodair* es un spray que permitiría transformar simultáneamente el espacio personal y el estado de

ánimo, que conforma una atmósfera personalizada. Con una pulverización es suficiente para colorear a voluntad el día. “No drive?, boss in bad mood?, down?, no ideas?, boring work?, exhausted?, feeling blue?, dow jones down? Pfff... and your surroundings change”. (nota 14) El *Nonphysical Environmental Control Kit* es una píldora, una propuesta de arquitectura farmacológica cuya ingestión está indicada para experimentar efectos espaciales a la carta. El prospecto es el proyecto. (imagen hollein)

Estas dos propuestas, junto con las de Haus Rucker Co. formaban parte del manifiesto visual que acompañaba el ensayo *Alles ist Architektur* que Hans Hollein escribió en 1968, (nota 15) en realidad el primer manifiesto por una arquitectura atmosférica. En él, Hollein anticipa la práctica arquitectónica como caracterización ambiental mediante la producción de efectos, como condicionante de los estados psicológicos. *Todo es arquitectura*, ya que los medios de comunicación, la proliferación de la información y una creciente tecnología del acondicionamiento del entorno definen con mayor precisión que la arquitectura convencional cómo es el espacio contemporáneo. La creciente maestría en el control de la caracterización física del espacio, hace que para Hollein sea el momento de investigar las relaciones entre la realidad afectiva y las organizaciones formales y espaciales, con el fin de explorar una nueva libertad. La ampliación de las posibilidades fenomenológicas de la arquitectura abre paso a la ampliación psíquica de la definición de ambientes.

Como medio de comunicación, la arquitectura amplifica nuestra esfera psicológica. Siendo esto así, la emisión de información, no el emisor como objeto, tendrá una creciente importancia para satisfacer nuestras necesidades espaciales y psicológicas.

Pies de foto

(Imagen Kircher)

Dispositivos para escuchar conversaciones de A. Kircher (Musurgia Universalis, Roma, 1650)

(Imagen Klein)

Yves Klein detrás de su muro de fuego, 1961.

(Imagen Leonardo)

Leonardo. Lluvia de objetos.

(Imagen OMA)

Rem Koolhaas OMA. Planta de la Biblioteca de Francia, 1989.

(Imagen blur)

Elisabeth Diller y Ricardo Scofidio. Interior del *Blur Building*, Yverdon-les-Bains, Suiza, 2002.

(Imagen Mesmer)

Ebenezer Sibly. *Mesmerismo: el 'operator' produce un trance hipnótico*, 1794.

(Imagen Mindexpander)

Haus-Rucker-Co. Primera versión del *Mind Expander*, 1967.

(Imagen Hollein)

Hans Hollein y Peter Noever. *Nonphysical Environmental Control Kit*, 1967.

Notas

1. Véase González de Posada, Francisco: "Reflexiones en torno al éter", Anales de la Real Academia Nacional de Medicina, Madrid, 2001.
2. Bachelard, Gaston: "Casa y Universo", en *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 83.
3. Esta figura proto-científica también sirvió para imaginar en algunos momentos del movimiento moderno modos de expresión de la relación entre cuerpo y espacio. Baste recordar el espacio contenedor de vectores de movimiento de las *Delineaciones espaciales* (1924) de Óscar Schlemmer.
4. Véase Tschumi, Bernard: *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998.
5. Si es posible encontrar en la arquitectura contemporánea algunos ejemplos de espacios densos, también es posible encontrarlos en el período premoderno, baste con recordar las visiones carcelarias de Piranesi o la residencia de Sir John Soane con su doble colección de objetos y efectos perceptivos como ejemplos de arquitecturas que han tenido una fenomenal influencia en la modernidad. John Soane habla del *Breakfast Room* de su casa en *Lincoln's Inn Fields*: "Las vistas de esta habitación hacia el *Monument Court* y hacia el *Dome*, los espejos en el techo, las vidrieras; combinado con la variedad de siluetas y disposiciones, y el diseño y decoración de este limitado espacio presentan una sucesión de esos efectos de fantasía que constituyen la poética de la arquitectura", vv. aa. "Sir John Soane, 12-13-14 Lincoln's Inn Fields, 1792-1837" en *Aprendiendo de todas sus casas, Textos i documents d'arquitectura*, Edicions UPC, Barcelona 1996, p.26.
6. Roche, Françoise: *Spoiled Climate*, Birkhäuser, Basilea, 2004, p. 69.
7. Eliasson, Olafur: *Weather Project*, Tate Gallery, Londres, 2003-2004.
8. Véase Koolhaas, Rem: *Radio City Hall: The fun never sets*, en *Delirious New York*, The Monacelli Press, Nueva York, 1994, p. 208.
9. Caillois, Roger: "Mímesis y psicastenia legendaria", revista *Oeste nº 17: Efectos Especiales*, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, 2004, pp. 114-125.
10. Bachelard describe esta densidad primigenia de la siguiente manera: "...el ser reina en una especie de paraíso terrestre de la materia, fundido en la dulzura de una materia adecuada. Parece que en ese paraíso material, el ser está impregnado de una substancia que lo nutre, está colmado de todos los bienes esenciales." Bachelard, op. cit.
11. Benjamin, Walter: "Hashish in Marseilles", en *Reflections*, Schocken Books, Nueva York, 1986, pp. 137-145.
12. Sloterdijk, Peter: *Esferas I*. Ediciones Siruela, Madrid, 2004.
13. Baste recordar las investigaciones de Archigram, Archizoom, Superstudio, etc. y proyectos como el *Suitaloon* o el *Cushicle* (Michael Webb, 1966-68), o el *Environment Bubble* de Reiner Banham.
14. De la memoria del proyecto, en Hollein, Hans: "Todo es arquitectura", revista *Oeste nº 17: Efectos Especiales*, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, 2004, pp. 1-17. Edición original en la revista austríaca BAU, nº ½, 1968.
15. Hollein, Hans: op. cit.