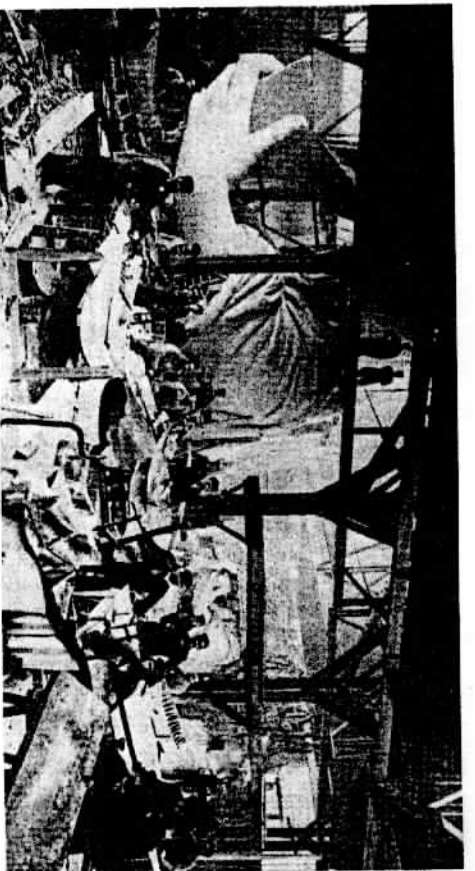


<sin\_escala>



Gustave Eiffel, estructura metálica de la Estatua de la Libertad. Nueva York, 1883.

"Hay quien pierde el sentido de la proporción; yo he perdido el sentido de la escala. Llegando a casa desde Londres anoche de madrugada, me descubrí incapaz de juzgar la distancia entre la última señal para la salida 6 y el carril de deceleración. Ciertamente es que había niebla y los brillantes faros en rápida aproximación incendiaban en aureolas mi campo de visión, pero hay tres señales rectangulares, enmarcadas en blanco, dispuestas secuencialmente para ayudar a las personas como yo.

La primera tiene tres franjas oblicuas (sobre fondo azul); la segunda, dos; y la tercera, una. Para cuando llegas a la altura de la tercera señal ya deberías haber empezado a comprender el significado de la curva, matizada por más bandas oblicuas blancas, que forma una entronca, un deslugar, entre el carril de salida, según se separa, y el carril interno de la autopista, que continúa imparables hacia los altos de Chilterns.

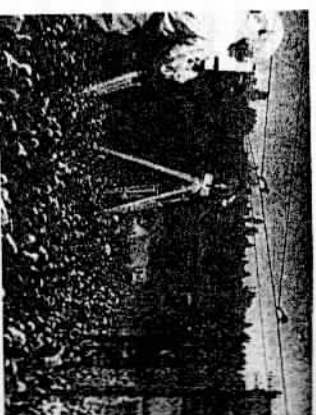
Las tres señales son la tira de sincronización de la película; son los dedos rápidos del jefe de cantera en la cuenta atrás para la explosión; la degradación (de alfileres a sargento, a cabo) que determina tu expulsión de la autopista. Aún más, la habilidad para coordinar su secuencia con el caer de las agujas en el cálido resplandor del panel de instrumentos del coche, es una indicación fiable de tu habilidad para dominar intuitivamente tres escalas diferentes en simultaneidad (tiempo, velocidad, distancia), y de tu capacidad para fundirlas sin esfuerzo en la realidad virtual que es la conducción por autopista.

Pero aquí, por alguna oscura razón, el Ministerio se ha colado. En la salida de Beaconsfield hay un vacío más que grande entre la última señal y el principio del carril de salida. Yo caí en este vacío y perdí el sentido de la escala. Luego pensé, cuando por fin conseguí llegar a la rotonda y la hogareña señal verde 'Beaconsfield 4' se alzó ante mis faros, que este vacío, esta laguna, era, en los términos de mi proyectado ensayo, 'Cambio de sentido: ritualismo reflejo y señalética moderna de autopista (aplicación al caso concreto de la M40)', una variedad de lo que los franceses llaman *délire*. En otras palabras, esa parte del texto que es una desviación o un desvío, no contenida en el propio texto y que, sin embargo, *define* el texto mejor que el texto en sí.

Casi me estrello".

Self, Will, *Scale*, Penguin Books, Londres, 1993.

*El hombre de la cámara*, Dziga Vertov, 1929.



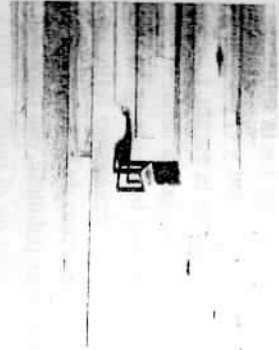
"10. Ninguna dimensión, ninguna escala. La amplitud y la profundidad de pensamiento y de sentimiento no tienen relación con una dimensión física. Las grandes dimensiones son agresivas, positivistas, immoderadas, venales y carentes de gracia".

Reinhardt, Art, "Doce reglas para una nueva academia" [1957], en Marchan Fiz, Simón, *Del arte objetivo al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1988.

"Los objetos autosimilares, por definición, no tienen escalas de longitud características: parecen lo mismo a muchas escalas de medida diferentes. Las formas ortodoxas de la geometría — triángulos, círculos, esferas, cilindros — pierden su estructura cuando son ampliadas [...].

Ambos fractales, el matemático y el natural, no sólo tienen estructura en todas las escalas: tienen — dentro de lo razonable — la misma estructura en todas las escalas".

Stewart, Ian, *Juega Dios a los dados?* [1989], Crítica, Barcelona, 1991.



Joel Shapiro, *United*, 1973-1974. Colección Giuseppe Panza di Biumo.

“Evgeni Petrovich se sentó a la mesa y acercó a sí uno de los dibujos de Seriozha. El dibujo representaba una casa con la techumbre torcida y con humo que iba zigzagueando desde la chimenea hasta el borde mismo de la cuartilla. Junto a la casa había un soldado con puntos en lugar de ojos y una bayoneta en forma de número 4.

—El hombre no puede ser más alto que la casa —señaló el fiscal—. Mira, el tejado le llega al soldado sólo al hombro.

Seriozha se le subió a las rodillas y estuvo rebullendo largo rato hasta encontrar una postura adecuada.

—No, papá —dijo, mirando el dibujo—. Si pintas chico al soldado, no se le ven los ojos”.

Chéjov, Anton, “En casa” [1887], en *La señora del perrito y otros cuentos*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

“Los materiales de los que está construido el edificio irán aún más lejos, determinando su masa apropiada, su imagen y, especialmente, su proporción”.

Wright, Frank Lloyd, *Autobiografía* [1932], El Croquis Editorial, Madrid, 1998.



*Paisaje en la niebla*, Theo Angelopoulos, 1988.

“Syme, que los contemplaba atentamente, reparó de pronto en algo extraño, en algo que hasta entonces no había visto, sin duda porque era demasiado vasto para ser visto. A este lado del balcón, obstruyendo una parte apreciable de la perspectiva, se alzaba la espalda de una inmensa montaña humana. Al advertirla Syme pensó que iba a caerse el balcón. La enormidad de aquel hombre no sólo provenía de su estatura anormal y su increíble gordura, sino que sus proporciones todas eran gigantescas, como las de una estatua colosal. Su cabeza, ya entre gris, vista de espaldas, parecía mayor del tamaño natural. Las orejas que sobresalían, eran excesivas. Aquel hombre estaba construido conforme a una escala máxima; y tal era la impresión de sus dimensiones que, a su lado, todos los demás le parecieron a Syme empujarse y transformarse en verdaderos enanos. Aunque aquel hombre continuaba en la misma actitud de antes, con su levita y su flor en el ojal, a Syme, alterado el sentido de la escala, se le figuró un gigante que estaba ofreciendo el té a cinco chiquillos”.

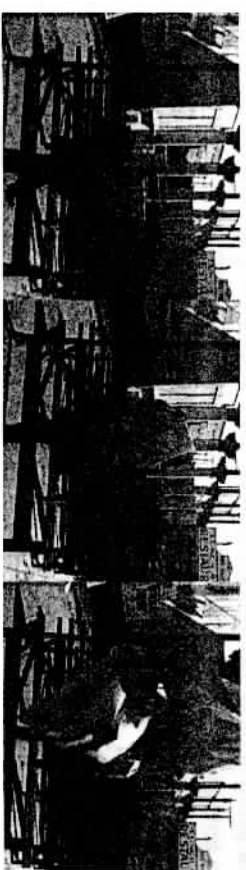
Chesterton, Gilbert Keith, *El hombre que fue Jueves* [1908], Ediciones Júcar, Madrid, 1991.

“Con los nervios, yo cambiaba a cada momento de tamaño. Ya en el corto, sudoroso con el apretón, me sentí como un gorrón desfallecido e inseguro en una rama. El saxo era enorme. No, no iba a poder con él”.

Rivas, Manuel, “Un saxo en la niebla”, en *¿Qué me quieres, amor?*, Alfaguara, Madrid, 1995.

“El microchip es una catedral”.

Gibson, William, “Anyletter”, en Davidson, Cynthia C. (ed.), *Anyone*, Rizzoli, Nueva York, 1991.



*The High Sign*, Buster Keaton, 1921.

“¿Y cuál es el problema?”

Simplemente éste: ¿Qué objeto tiene el que cada diferente tamaño de las criaturas vivientes tenga su forma especial?”

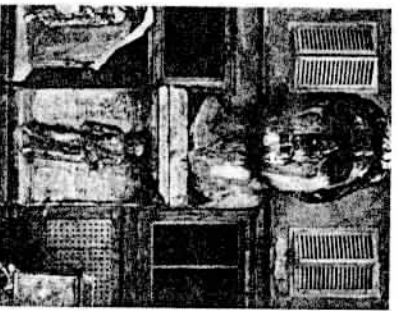
Carroll, Lewis, *Silvia y Bruno*, Ediciones Felmar, Madrid, 1976.

"Hay quien pretende que hizo estudios de acantilados en el taller, tomando como modelo montones de trozos de coque sacados de la estufa. Según se cuenta, volcó el pozal sobre una mesa y se aplicó a dibujar cuidadosamente el sitio así creado por el azar que su acción había provocado. Ningún objeto de referencia en el dibujo permitiría pensar que esos bloques amontonados eran tan sólo trozos de carbón del tamaño de un puño".

Valéry, Paul, "Degas Danza Dibujo" [1938], *Piezas sobre arte*, Visor, Madrid, 1999.

"Y Gulliver no llegó a ir al país de los gigantes; se limitó a penetrar en el territorio de unos extranjeros que son unos diez centímetros más altos que él".

Kara, Jürö, *La carta de Sagawa* [1983], Anagrama, Barcelona, 1988.



Cabeza de Constantino, Museos Capitolinos, Roma.

"...es un mapa del Pacífico como los que usaban las tribus costeras del golfo de Papuasía: una red extraordinariamente fina de tallos de bambú indica las corrientes marítimas y los vientos dominantes; acá y allá están dispuestas, aparentemente al azar, unas pechinas (*cauris*) que representan las islas y los escollos. Si se atiende a las normas adoptadas actualmente por todos los cartógrafos, este mapa parece una aberración: no ofrece a primera vista ni orientación, ni escala, ni distancia, ni representación de los contornos; de hecho parece que su uso resulta de una eficacia incomparable, del mismo modo, explicó un día Bartlebooth, que el plano del metro de Londres no es en absoluto superponible a un plano de la ciudad de Londres".

Percé, Georges, *La vida instrucciones de uso* [1978], Anagrama, Barcelona, 1992.

"Allí había cuartos. Su tamaño engendraba el desorden, con eso el techo, a cuyo yeso dirigíais las miradas, salía ganando".

Brodsky, Joseph, "Melodía en la habitación" [1978], en Brodsky, Joseph, *No vendrá el diluvio tras nosotros*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000.

"A menudo creemos que las cosas son de por sí grandes o de por sí pequeñas, y no nos damos cuenta de que lo que llamamos tamaño no es sino una relación entre las cosas. Pero se trata justamente de eso, de una relación, y por eso puedo decir ahora que, propiamente hablando, jamás he vuelto a ver un lugar más grande que la iglesia de Obaba. Era cien veces mayor que la escuela, mil veces mayor que mi habitación. Además la penumbra borraba los límites de los muros y de las columnas, y alejaba los medallones y los nervios del techo. Todo parecía más grande de lo que en realidad era".

Aixaga, Bernardo, *Obabakoak*, Ediciones B, Barcelona, 1997.

"La escala de Spiral Jetty tiende a fluctuar según donde se encuentre el observador. El tamaño determina un objeto, pero la escala determina el arte. Si una grieta en la pared se contempla en términos de escala y no de tamaño, podría considerarse el Gran Cañón. Una sala podría hacerse de forma que adquiriera la inmensidad del sistema solar. La escala depende de la capacidad de uno para ser consciente de las realidades de la percepción. Cuando uno se niega a liberar la escala del tamaño, le queda a uno un objeto del lenguaje que parece ser cierto. Para mí, la escala funciona a través de la incertidumbre".

Smithson, Robert, "The Spiral Jetty" [1972], en *Robert Smithson* (catálogo de la exposición homónima), IVAM, Valencia, 1993.

"En el desierto es difícil discernir la escala a distancia".

Holt, Nancy, "Sun Tunnels" [1977], en Stiles, Kristine, Selz, Peter (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londres, 1996.

"N. tenía una peculiar curiosidad. Se había hecho fabricar unos escalímetros distintos. Su aspecto no se distinguía de los corrientes, pero su calibración anómala producía disparidades.



No era una regla entre metros y milímetros, entre pulgadas y pies. Era un escalímetro que relacionaba milímetros con luz eléctrica, centímetros con montañas, metros con aviones...

Los proyectos resultaban distintos. No era lo mismo diseñar una vivienda cuando el dormitorio debe tener 12 m<sup>2</sup> que cuando tiene un coche cuadrado. No resulta la misma torre de oficinas cuando los despachos miden dos metros. O cuando un teatro ocupa 1.200 fluorescentes o un polideportivo alcanza un *Boeing 747*.

A veces, según la escala, era un poco más grande de lo normal. Otras, ligeramente más pequeño.

Nadie conocía esta herramienta. Los que trabajaban con él la usaban sin saberlo. Cuando los espacios se construían no había nada espectacular: la gente se sentía un poco más ancha, un poco más estrecha, un poco más alta, un poco más baja. Tampoco era capaz de decir por qué.

Era más excitante la experiencia de N. Cuando medía una puerta le parecía una plaza. Cuando dibujaba un patio le parecía una ventana. Cuando proyectaba un hotel le salía un pez<sup>1</sup>.

Soriano, Federico, "El escalímetro natural", en *Fisuras*, 7, abril de 1999.

## <sin\_escalas>

Suelo decir que he perdido el sentido de la escala. Como en la historia de Will Self<sup>1</sup>, cierto día, delante de un dibujo, noté que no era capaz de juzgar las distancias ni las relaciones entre las líneas: sólo controlaba tamaños. Los propios edificios marcaban su pauta, independientes de mi voluntad. Había perdido el significado de la escala.

Escala y tamaño son conceptos muy distintos. Escala es una palabra usada comúnmente, de una manera indiscriminada, pero sin una significación clara y precisa. El *Diccionario de la Lengua Española* no establece una definición adecuada.<sup>2</sup> En los tratados y libros de composición tampoco hay unanimidad y las implicaciones abren un abanico enorme de influencias,<sup>3</sup> de entre las que extraemos esta definición: "La escala es el aspecto de la arquitectura que nos hace inteligible el edificio: nos da una idea de cómo relacionarse con él y lo hace de modo que atrae y refuerza simultáneamente nuestros valores o los repele y contradice".<sup>4</sup> Por el contrario definir el tamaño de las cosas ofrece resultados algo más nítidos y exactos. En el citado diccionario leemos: "Tamaño: Mayor o menor volumen de dimensión de una cosa".<sup>5</sup> Se trata de una dimensión objetiva, con unas medidas —altura, anchura y volumen— independientes y reales.

La escala es una relación entre esas dimensiones y unas determinadas unidades, seleccionadas de entre todas por alguna razón. Cualquier objeto tiene unas medidas constantes y precisas, pero su escala dependerá de la elección de un sistema de proporciones.

Tradicionalmente se han considerado estables y características las dimensiones de los objetos naturales, en parte debido a su constitución, forma, estructura o materialidad. No podríamos variarlas sin alterar la propia complejidad o las propiedades físicas del objeto. En ello se podría leer cierta proporción óptima, una escala natural, en la relación entre las partes y el todo, o entre el mundo y los objetos que lo pueblan. Cada objeto (los arquitectónicos serían uno más) deberían respetar esta construcción proporcional.<sup>6</sup> Hoy ya están siendo estudiados objetos en la naturaleza que no cumplen estas características. También hay ciencias que no utilizan esta ley entre sus materiales de trabajo, ya que las formas que investigan no dependen de valores físicos sino de leyes matemáticas o geométricas variables. Cuando hablamos de escala en arquitectura nos estamos refiriendo a un sis-

tema que proporciona los objetos y los jerarquiza en relación a algo. Ese sistema casi siempre ha consistido en una relación entre la arquitectura y las dimensiones del cuerpo humano, una relación que se ha considerado ineludible. Miguel Ángel declaraba que "es cosa cierta que los miembros de la arquitectura dependen de los miembros del hombre".<sup>8</sup> La arquitectura clásica leía los órdenes paralelamente a los cuerpos del hombre y de la mujer, y ese orden de magnitudes se trasladaba al edificio. Dado que el hombre era una pieza perfecta de la creación, dicha traslación daría lugar a objetos igualmente perfectos.

En esta tradición, Frank L. Wright declaraba que sus medidas propias habían determinado la proporción de sus edificios. "Tomando como referencia un ser humano de mi 'escala', rebajé toda la altura interior de la casa para adecuarla a una altura normal, o sea cinco pies y ocho pulgadas y media de altura. Esa es mi estatura. No confiando en ninguna otra escala que la del ser humano, ensanché la masa del edificio todo lo que pude, para darle más espacio. Se ha dicho que, si yo hubiera sido tres pulgadas más alto que mis cinco pies y ocho pulgadas y media, todas mis casas habrían sido completamente diferentes en proporción. Es probable".<sup>9</sup>

Le Corbusier, ya dentro del movimiento moderno, construye una escala de proporciones y medidas que parte de las dimensiones de un hombre de pie con el brazo extendido: el moduli. Para la máquina de habitar es imprescindible conocer la medida de su usuario normal y corriente. "Estudiar la casa para el hombre corriente, 'llano', es recuperar las bases humanas, la escala humana, la necesidad tipo, la función tipo, la emoción tipo [...]".

Remitirlo todo a la escala humana constituye, así, una necesidad: es la única solución que se puede adoptar; es, sobre todo, el único medio para ver claro en el problema actual de la arquitectura y para permitir una revisión total de los valores [...].

El antropocentrismo, es decir, la nueva forma de contacto con la escala humana, es en una palabra brutal, estudiar puertas, estudiar ventanas: la casa es una caja en la que se abren puertas y ventanas; puertas y ventanas son los elementos de la arquitectura. Se han llegado a construir edificios con puertas de 1,2 m de alto, o de 3 m: son tan inadecuadas unas como otras: se han añadido las medidas lícitas, se ha creado poco a poco un código de medidas arbitrarias, mientras conservamos inmutable nuestra talla de 1,80 m. Hay que hacer, pues, una revisión de las medidas, una revisión de los elementos de la arquitectura".<sup>10</sup>

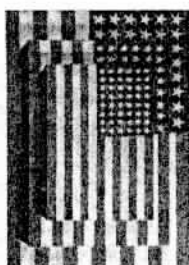
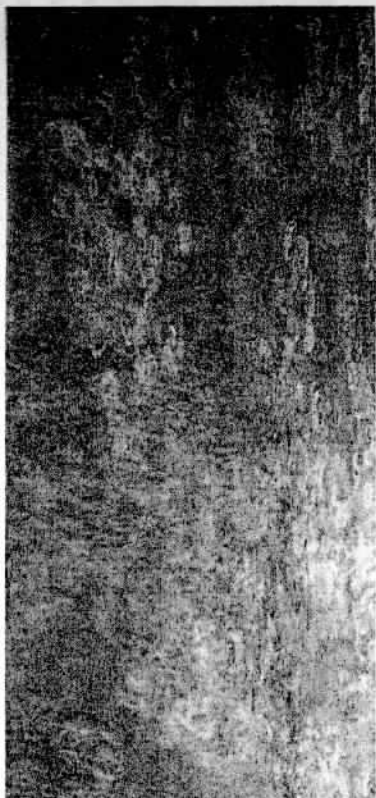
"El Modulor rige las longitudes, las superficies y los volúmenes, manteniendo siempre la escala humana".<sup>11</sup>

Todas estas citas tratan de mostrarnos la necesidad de establecer un canon de proporciones que, al poder relacionarse con las medidas del hombre, instituya la armonía y belleza natural de los objetos.

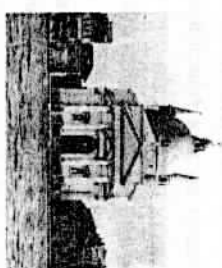
Propongo la desaparición de la escala, que no se pueda decir "¡está fuera de escala!", porque esta frase no tiene sentido.<sup>12</sup> No tiene ninguna escala, tiene muchas, o es ambiguo. La arquitectura ya cumple sus requisitos de funcionalidad o representatividad con el trabajo sobre medidas y tamaños. La escala que construye las relaciones de proporción y armonía, es decir, de la belleza, puede establecerse por los propios componentes constitutivos de la arquitectura: materiales, estructura y leyes. Su desaparición significa un paso de concentración y abstracción, un alejamiento del concepto humanista de la arquitectura,<sup>13</sup> similar al que en la pintura supuso la superación de la dualidad realismo-perspectiva.

La mayor parte de la historia de la pintura, sobre todo desde el renacimiento, ha sido un intento continuo de conseguir representar la tridimensionalidad. La concepción humanista hizo primar las representaciones que reproducían fielmente lo que nuestros ojos veían. En primer lugar, con la perspectiva y sus construcciones geométricas que reconstruían la realidad y, más tarde, con los estudios que trataban de dibujar la luz en el lienzo. "La pintura imitaba el espacio".<sup>14</sup>

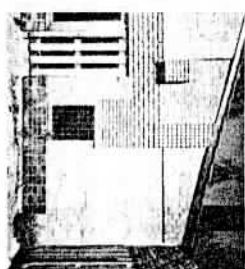
Pero la materia de la que dispone el pintor es básicamente una superficie, un plano bidimensional sobre el que dispone colores con un cierto orden. Su espacio de trabajo tiene dos dimensiones,<sup>15</sup> mucho más amplio y fascinante que el estudio de unas construcciones planas que deben imitar lo tridimensional. Wasili Kandinsky vuelve a recuperar la conciencia del hecho pictórico: puntos y líneas sobre el plano.<sup>16</sup> Pero los cubistas no hacen más que volver a entlazarse con la tradición humanista, ya que, en el fondo, no es otra cosa que una nueva construcción teórica del perspectivismo a la que se le añade el tiempo. Sin embargo, ha habido ejemplos aislados anteriores a la abstracción moderna en los que se ha trabajado de un modo realista sobre el plano. Observemos la serie de *Nenúfares* de Claude Monet (c. 1920) <1>. Monet quiere reflejar una impresión. Lo que está pintando es el reflejo del agua, la realidad básicamente. Pero la realidad, desarrollada naturalmente en el plano del espejo, ya está bidimensionalizada. Es más, los nenúfares, plantas acuáticas cuya única hoja también es plana, se confunden con la superficie lisa del agua. Se trata de impresiones reales y no de cuadros que puedan calificarse de abstractos, aunque ha habido críticos que lo hayan querido ver así.



2



3



4

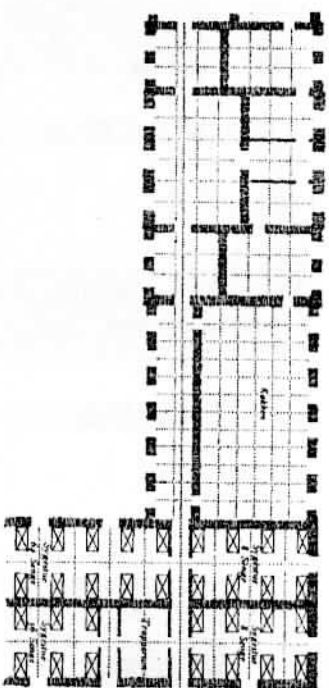
El arte *pop* o el superrealismo han centrado sus focos de atención en los lugares donde la realidad es bidimensional, allí donde se aplana hasta convertirse en una superficie y, por tanto, puede representarse directamente en el cuadro sin construcciones falsas, añadidas o trampantojos. Reflejos, anuncios y banderas han sido los temas catalizadores. *Three Flags* de Jasper Jones (1958) <2> resulta, en este sentido, ejemplar. No sólo constituye una reflexión sobre la superficie, y es una pintura clasificable como realista, sino que el objeto representado es además, emblemáticamente en este texto, un objeto sin escala: la bandera.

Si colocamos frente a estos cuadros de los nenúfares y las banderas de Jasper Jones la fachada de la iglesia de Il Redentore de Andrea Palladio (Venecia, 1576-1580) <3> podríamos observar un tratamiento parecido de los elementos arquitectónicos. La imagen frontal de la fachada al río della Croce presenta una superposición de columnas y frontones de diversos tamaños, sin que ninguno de ellos se refiera a la dimensión total de la fachada o a una pieza que crece la escala real del conjunto. Las cúpulas y las torres-minarete tienen también varios tamaños contradictorios. Palladio componía conscientemente la superficie pues, en días de fiesta, se accedía al edificio frontalmente a través de un puente provisional construido con barcazas alineado con el eje longitudinal de la nave.

Alvar Aalto utiliza un tratamiento similar en su Casa experimental (Murtasalo, 1953) <4>. En el muro de cerramiento de la casa se utilizan ladrillos de diversas dimensiones y texturas. El muro pierde su materialidad constructiva, pues el material ya no revela cuál es su auténtica proporción obligándonos a intentar adivinar continuamente las verdaderas medidas que debería tener: se disuelve la escala prevista o imaginada.

Los objetos arquitectónicos no tienen una escala precisa, o bien tienen múltiples escalas dependiendo del material con que están contruidos, el lugar, la

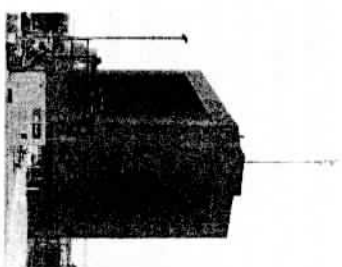




5

estructuración de su espacio interior y los elementos que definen su uso o su volumen. La arquitectura tiene sus propios métodos para estructurar sus piezas sin necesidad de recurrir a elementos ajenos o medidas y proporciones exteriores a ella.<sup>17</sup> Pueden existir escalas contradictorias entre interior y exterior, entre arriba y abajo, entre delante y detrás.

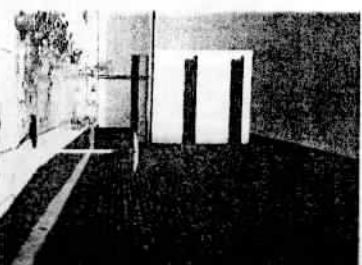
Steen Eiler Rasmussen pone el ejemplo del hospital Frederik de Nicolai Eigved (Copenhague, 1750) <5>. El edificio está proporcionado, a escala de la unidad básica de un hospital: la cama de 1,83 x 0,9 m.<sup>18</sup> Pero se pueden encontrar ejemplos más abstractos. El centro de control ferroviario Auf dem Wolf de Herzog & de Meuron (Basilea, 1991-1994) <6>, tiene una imagen abierta e indeterminada. La percepción de la escala está determinada por el muro exterior de planchas de cobre sin relaciones específicas con las anchuras, y unas deformaciones para iluminar naturalmente el interior sin bordes ni referencias. En la cubrición de las ruinas romanas de Peter Zumthor (Chur, 1985-1986) <7> el cerramiento es una celosía, el frágil envoltorio de un regalo. La ambigüedad dimensional del objeto es fruto de la autonomía dimensional de cada pieza que compone la fachada. La repetición no tiene relación con otras piezas arquitectónicas conocidas como, por ejemplo, las cerámicas. Si damos un paso más, en la Escuela Nacional de Hostelería de Francisco de Asís Cabrero y Jaime Ruiz (Madrid, 1956-1957) <8>, descubrimos un muro de cierre cerámico sin referencias precisas. Se utilizan las piezas cerámicas de las chimeneas de ventilación de las cocinas, con una simbología que remite al programa del edificio. El muro horadado es puramente abstracto, sin afinidades con un orden clásico. El edificio tiene la escala de su programa. Tanto en la ampliación del hotel Saint-James, de Jean Nouvel (Burdeos,



6



8

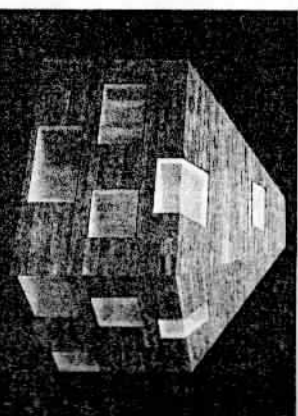


1988-1989) <9>, como en la casa Fröhlich, de Herzog & de Meuron (Stuttgart, 1995) <10>, la ambigüedad de la escala aumenta por la contradicción en el uso de una figura simple de una casa cuyo tamaño ha sido violentado, en referencia clara a las esculturas de Joel Shapiro, o bien porque se emplea un material, el trámex de acero, que oculta el tamaño de las ventanas, porque el orden y las dimensiones de las mismas no se corresponden con la disciplina aprendida naturalmente.

La ampliación de los materiales disponibles, materiales nuevos o importados de otros campos y técnicas, ha supuesto la aparición de objetos que no hacen referencia a los ya conocidos o entran en contradicción con ellos. Es cierto que también se podría establecer una lectura manirista de este proceso. Si en aquella época los arquitectos destruyeron la relación armónica entre las partes de la arquitectura clásica manejando tamaños contradictorios y elaborando objetos sin ninguna imagen ni proporción clara, actualmente se trabaja de un modo similar con la escala dentro del lenguaje moderno.

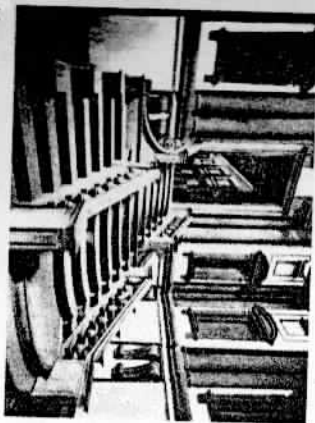


9

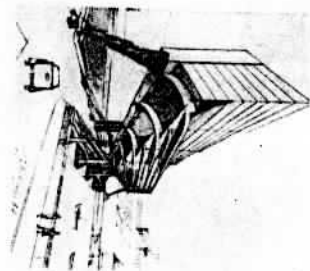


10





11

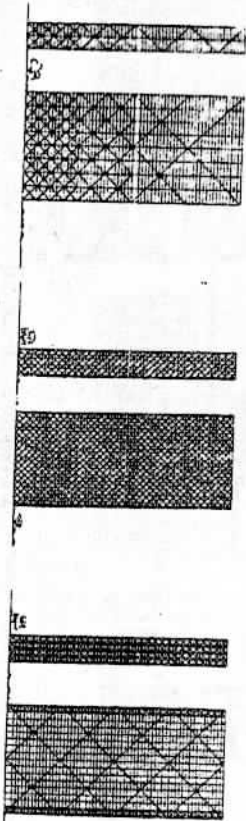


12

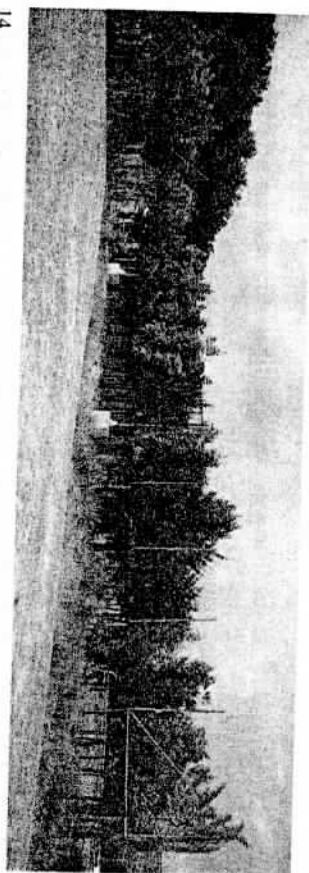
Me interesan los objetos arquitectónicos cuyo orden interno no tiene escala, o aquellos que tienen una escala autorreferencial. La proporción del edificio ya no es una regla basada en la comparación con las medidas del hombre sino que el edificio establece su propio medio de comparación. Un barco, un avión o un ordenador presentan la escala que establece su montaje, su construcción y sus piezas, en el sentido más amplio (físico o espacial). Una imagen como la de un barco en construcción presenta una ambigüedad entre la forma que comienza a vislumbrarse y los entramados con referencias a un edificio.

La escalera de la biblioteca Laurenciana de Miguel Ángel (Florencia, 1523-1559) <11> no tiene una escala determinada. Su tamaño no viene dado ni por el espacio que debía ocupar, ni por el recorrido trazado, ni por el usuario; es contradictoria respecto a todo lo que la rodea. Solamente el contexto de lo que está fuera del espacio le proporciona una razón.<sup>19</sup>

La segunda versión del proyecto para un aparcamiento para 1.000 taxis de Konstantin Melnikov (París, 1925) <12> es un trabajo sobre el movimiento de los coches: cómo circulan, giran, aparcan y se mueven sin poder retroceder. La estructura espacial del edificio respecto del vehículo, que desecha cualquier referencia a las personas, se refleja en un volumen cuya escala y citas orbitarán alrededor a esa máquina. Dimensiones, luces, inclinación de las rampas y velocidades son las cantidades abstractas. La circulación se lleva también a la cara exterior de la construcción, fabricando una piel cinética, con lo que pasa a ser el soporte expresivo de la propia forma. Su dramática gestualidad no radica tanto en los voladizos de los extremos sostenidos por los atlantes, como en la escala y forma de la pieza y su relación con un elemento monumental urbano sobre el que se apoya, un puente sobre el río Sena.



13

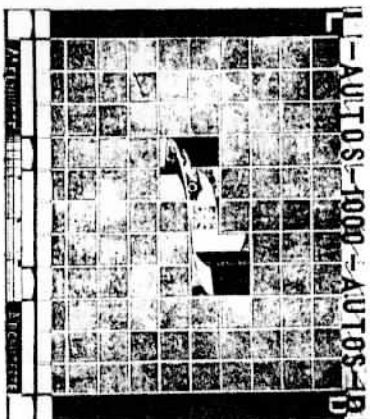


14

La escala de los modelos de estructuras para rascacielos de Myron Goldsmith <13> para entramados de acero es la que viene dictada por la propia estructura del entramado y los esfuerzos necesarios para resistirlos. Su dimensión es producto de su orden interno.

Las casas rurales de Duncan Lewis (Jupilles Compiègne, 1994-1997) <14> no están ocultas ni disimuladas por la vegetación. En algunas fotografías podemos las referencias y no llegamos a distinguirlas. Se trata de una construcción cuyo material son los árboles, la naturaleza. Por tanto, no hablaríamos de decoración o de una fachada aplicada, sino de un objeto cuya escala es idéntica o utiliza los mismos recursos que su entorno.

No es casual la aparición de este tema en la actualidad. Ya no necesitamos una relación directa con los objetos, pues éstos se revelan cada vez más independientes de nuestro mundo próximo. La ampliación de los campos de estudio de la ciencia, mediante microscopios electrónicos y grandes telescopios, a mundos más allá de lo visible por el ojo humano, rompe con las barreras que



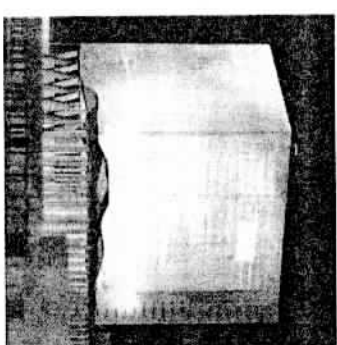
15

limitaban el conocimiento a la relación física de los datos con el hombre. Por otro lado, el uso del ordenador, sobre todo como máquina de pensamiento, ha trastocado la realidad de los procesos de forma que actualmente existen mecanismos para producir y pensar objetos sin relación física con lo material o real. La herramienta de los zoom y la posibilidad de otorgar visibilidad a lo virtual han terminado por minar la valoración positivista que se tenía de la escala. Por último, la aparición de programas complejos, de edificios enormes, con tamaños más próximos a problemas de urbanismo pero resueltos como si fueran objetos, ha obligado a reducir y desechar utensilios y conceptos inútiles para dichos proyectos,<sup>20</sup> pues se revelan con leyes propias.

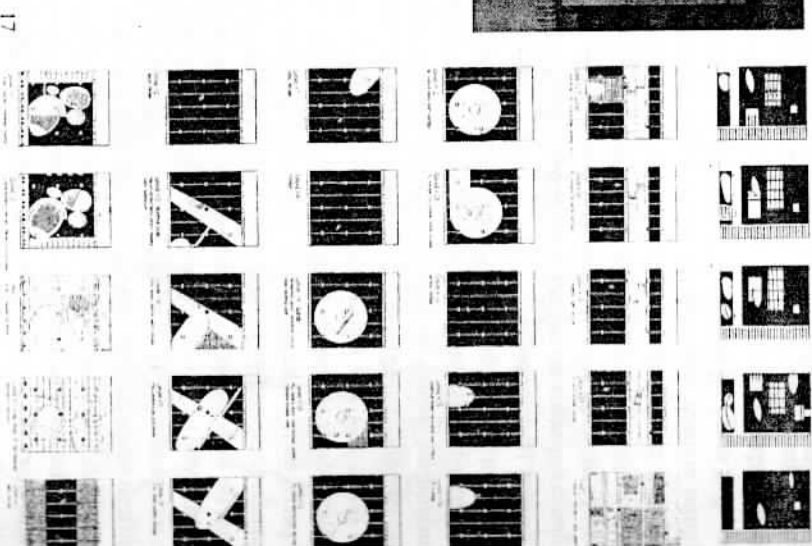
La primera versión del proyecto de un aparcamiento para 1.000 taxis de Konstantin Mélnikov (París, 1925) <15>, es, al contrario del segundo proyecto comentado anteriormente, una pieza abstracta que ya no juega con ningún valor, ni siquiera con el del vehículo; ya no se muestra la densidad circulatoria al exterior. Se trata de un volumen vago, seguramente más contenido poráneo en su hermetismo y espacialidad. En el interior de un cubo perfecto de 50 m de lado se comprimen dos rampas en forma de 8, giradas 90° entre sí. Dos cintas de circulación atraviesan todo el volumen sin cruzarse, con la intención añadida de tener diferentes desarrollos. Los dibujos, ciertamente complejos, con algunos desajustes y faltas de correspondencia, no se preocupan excesivamente de las plazas de aparcamiento. Los espacios de circulación son espacios positivos y el resto de plantas atravesadas por las rampas son lugares negativos, espacios de servicio y almacenaje. Rompiendo la monotonía del cierre continuo, Mélnikov abre un gran hueco cuadrado donde se exponen las rampas, por donde se verían ascender y descender a los

coches. Tanto en la ventana desorbitadamente grande, es una pantalla de proyección, como en la idea de transformar el plano de fachada fijo, estable y permanente, en un lienzo cambiante, sin lenguaje y en constante cambio, puede leerse una referencia al cine.

Similar es la propuesta de Rem Koolhaas para la Biblioteca de Francia (París, 1989) <16, 17>, donde un objeto arquitectónico presenta conscientemente su forma, tamaño y constitución, con leyes propias que configuran su presencia. Se trata de un volumen cúbico de 100 m de altura con un 75 % de espacio dedicado al almacenaje y el resto al público. Los libros opacan el espacio dejando unas formas vacías, no gravitacionales y no convencionales, para las salas de lectura. La modulación básica se encarga a los sistemas informáticos de almacenamiento y a la normativa de incendios. Su estructura de vigas de



16



17

canto a toda altura, le permite manejar los programas de uso como vacíos del edificio con formas específicas. En el exterior, se dispone un plano parcialmente transparente, translúcido y opaco en el que se superponen estos tres órdenes diferentes y cambiantes creando su propio valor.

Un objeto sin escala se manifiesta como una pieza donde la fachada no revela aquello que ocurre dentro, sino que es independiente de su interior. Su impacto es independiente de valoraciones estéticas. Son piezas que están fuera de la personalidad de su creador.<sup>21</sup> objetos que revelan entidades autónomas e indiscriminables.

Pero junto a estas características, me interesan aquellas específicas que tienen los objetos de la naturaleza que no poseen escala. En estos cuerpos, para cuyo estudio se aplican las abstracciones matemáticas denominadas fractales,<sup>22</sup> aparecen dos rasgos inéditos e interesantes.

Una de las propiedades de los fractales es que no tienen una dimensión que pueda expresarse mediante un número entero. Su dimensión se encuentra en un lugar entre las líneas y el plano, entre las superficies y los volúmenes. De alguna manera, son más eficaces a la hora de ocupar el espacio que sus equivalentes euclidianos. Son más densos que las líneas, pero sin llegar a masificarse en un plano, como una madeja esponjosa: o cuerpos formados por numerosos planos de superficie infinita pero con un volumen total nulo, como castillos compactos de naipes. Para representar su dimensión es necesario utilizar números fraccionarios.<sup>23</sup>

Por ejemplo, una línea sumamente irregular es la representación de una costa imaginaria. Su dimensión se tabula en torno a  $D=1.5$ ; es, por tanto, una línea sumamente densa. Su forma recuerda la planta de Mica Moraine, residencia presidencial de Finlandia de Reima Pietilä (Helsinki, 1987) <18>. El perímetro de la fachada sigue una línea muy sinuosa parecida a la de un "vuelo browniano fraccionario muy persistente". En los dibujos donde se representa el perfil de la fachada junto al de la costa que la circunda parecería que ambos trazados responden a una misma ley compositiva. El perfil de la cubierta continua de la Embajada de Finlandia en India, también de Reima Pietilä (Nueva Delhi, 1963) <19>, es un plano plegado según esta misma ley. Su disposición es independiente de cualquier cuestión funcional que ocurre en la planta. El edificio se desarrolla, pues, en el espacio estrecho entre dos límites de idéntico trazo y similar geometría: el plano del terreno y el de la cubierta.

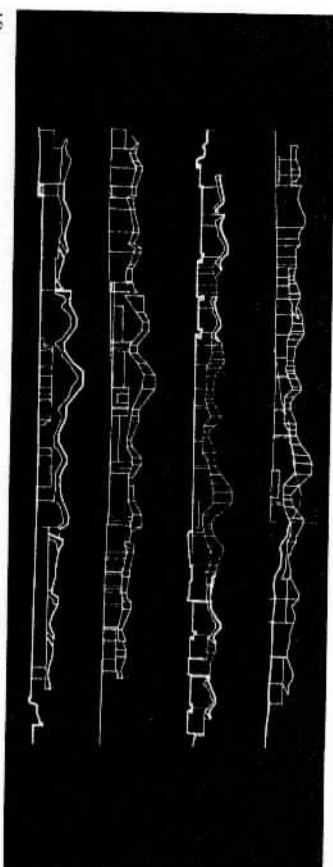
Podríamos, entonces, imaginar un proyecto como una densificación del entramado estructural, o concebir un cuerpo tan volátil como infinitas pieles plegadas sobre sí mismas.



18



Benoit Mandelbrot, Brown Islands



19

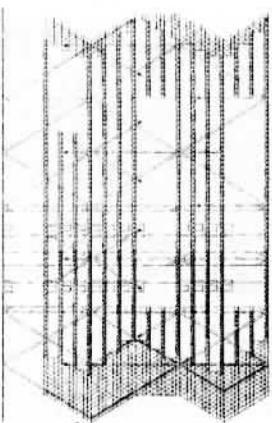




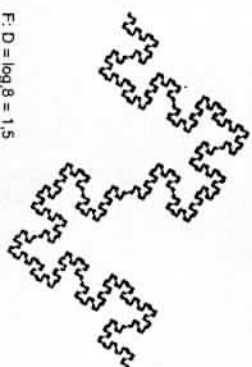
20



21



22



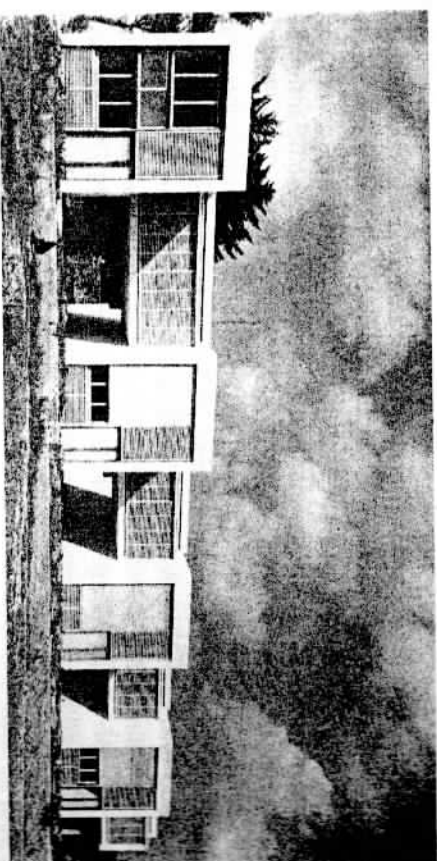
24

F:  $D = \log_8 = 1,5$

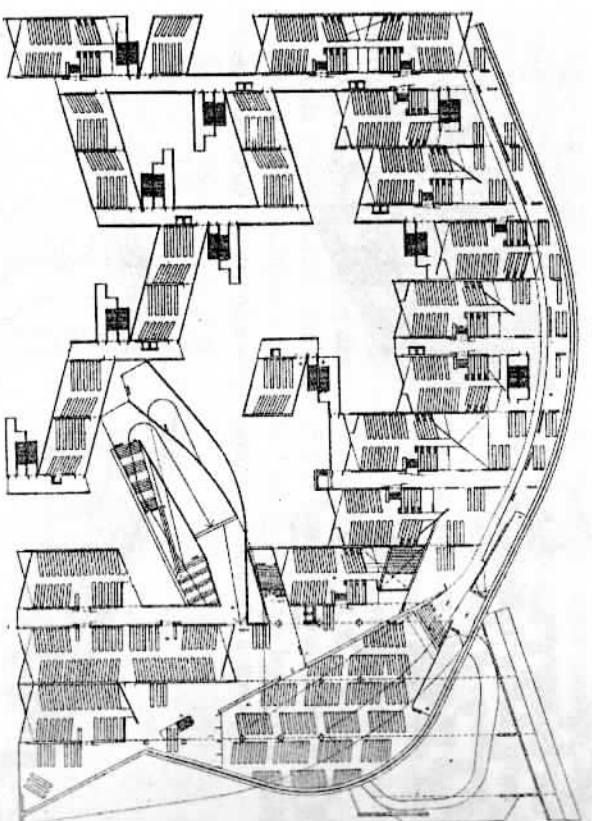
El proyecto de rascacielos de hormigón para el centro de Filadelfia, de Louis I. Kahn (1952-1957) <20>, se desarrolla a partir de un nuevo módulo estructural estable diferente de las estructuras tradicionales: un sistema de tetraedros superpuestos en cuyo nudo superior se colocarían los servicios generales. La forma de la torre es la forma de las piezas que la componen. Su dimensión en planta podría considerarse  $D=1,61^{24}$  más densa y menos irregular que la Isla de Von Koch <21>, figura fractal de dimensión  $D=1,26$ . Si, por el contrario, la consideramos volumétricamente, su dimensión sería  $D=2,79$ . Es interesante pensar, entonces, que la torre podría definirse espacialmente como un ovillo estructural cuya densidad y enmarcamiento va creando un volumen habitable <22>.

El grupo de viviendas de Josep Maria Sotres (Torredembarra, Tarragona, 1955) <23>, está formado por villas cuyas plantas inferior y superior se superponen cruzándose en direcciones opuestas. Su dimensión podría ser  $D=1,23^{25}$  cercana a la curva generalizada de Von Koch de dimensión  $D=1,16$ . Podría asimilarse a una cadena discontinua, donde la piel de la vivienda se fracciona en diversos fragmentos, se entrosa y se reconstruye zigzagueando espacialmente más densamente que si fuera una simple línea <24>.

El proyecto para el aula de la Universidad de Valencia de Enric Miralles (Alicante, 1991-1994) <25> parecería estar concebido por una banda entronada única de la sección de las aulas, que se entrosa sobre sí misma cons-



23



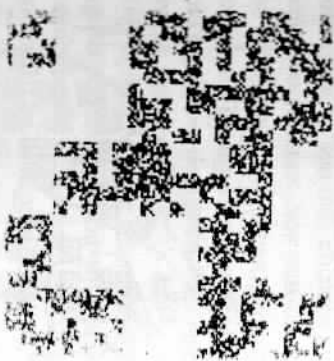
25



truyendo el volumen. Una sección construye el volumen sin necesidad de utilizar mecanismos de extrusión longitudinal. En este caso su dimensión sería  $D=1,81$ ,<sup>26</sup> y podría compararse con las coagulaciones alatorias segundas de percolación de Novikov Stewart en una parrilla plana (en el caso de la figura <26> corresponde a una dimensión de 1,73.)

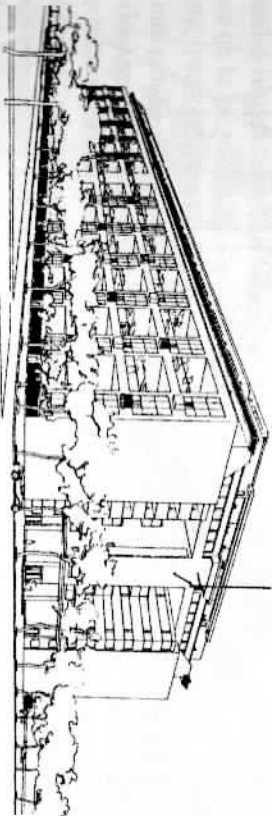
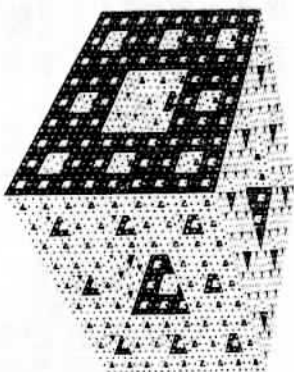
Los inmuebles-villa de Le Corbusier (1922) <27> son manzanas urbanas cuya célula habitable es una villa con su propio espacio exterior libre. Estableciendo otro cálculo aproximado podemos decir que los inmuebles-villa tienen una dimensión fractal  $D=2,46$ ,<sup>27</sup> y, por lo tanto, pertenecerían a la Esponja de Sierpinski-Menger, objeto fractal de dimensión  $D=2,72$  <28>. Se trata de dos volúmenes formados a partir de la sustracción al total de partes similares produciendo un vaciado del espacio interior; el edificio se esponja en todo su espesor.

Una segunda propiedad de los fractales es que su grado de irregularidad, es decir, su fisonomía, permanece constante a diversas escalas. El objeto tiene



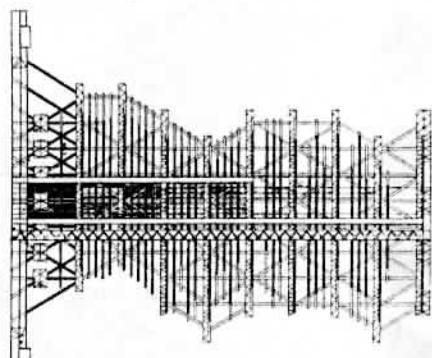
26. Benoît Mandelbrot. Brown Functions.

28

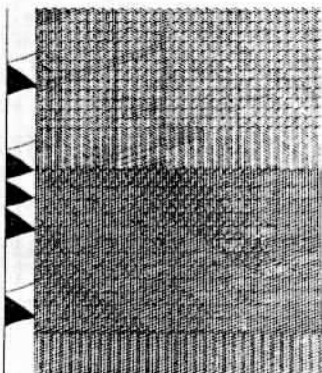


27

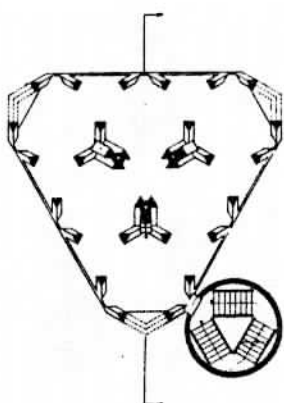
34



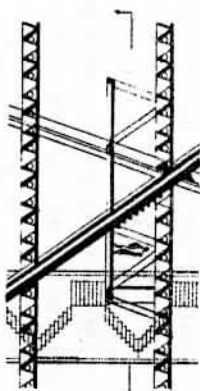
29



30



31

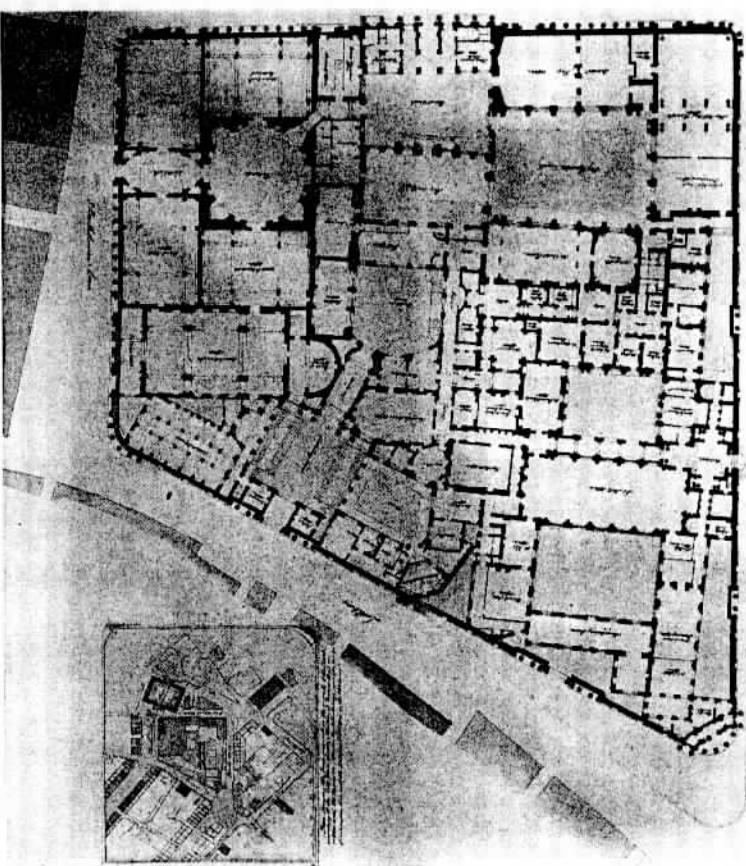


32

idéntica forma, en el sentido general del término, que un detalle ampliado de una de sus partes. Un fragmento mínimo puede generar y configurar el conjunto. Al contrario que en otras agrupaciones generativas de la naturaleza viva, en los objetos fractales no existe diferencia entre el detalle y el conjunto, pues no se hace referencia a un tamaño. Al no existir escala, todo pasa a ser una serie infinita de la que no podemos saber cuál es su origen ni qué partes son ampliaciones de un todo, que, por otro lado, se revela imposible de aprehender. Detalle y conjunto tienen el mismo rango.

El rascacielos de hornigón de Kahn <29-32> analizado anteriormente, podría decirse que se ha generado a partir de las piezas de su sistema cons-

35



33

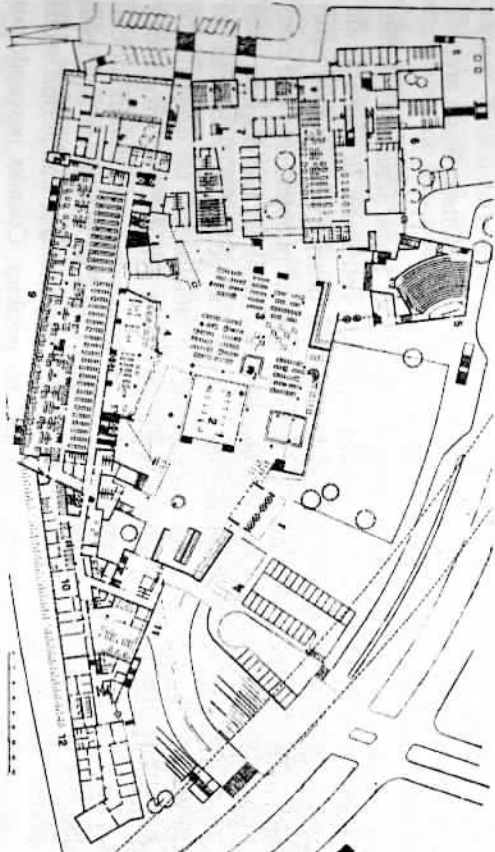
tructivo y estructural, piezas que determinan la forma. El detalle constructivo de toda la torre tendría la misma forma.

Esta misma relación de autosimilitud nos puede hacer establecer nuevas relaciones entre los edificios y la ciudad, entre un objeto y una estructura, entre las escalas del entorno próximo y lejano. Podrían observarse como partes del mismo objeto mucho más cercanas o con implicaciones ambivalentes entre ellas. Una ciudad es un objeto fractal,<sup>28</sup> sin escala, con la misma forma que los edificios que contiene, con la misma información, con parecidos enfoques. Un edificio también puede entenderse como una ciudad. El Banco de Inglaterra de Sir John Soane (Londres, 1788) <33> es un edificio cuya planta

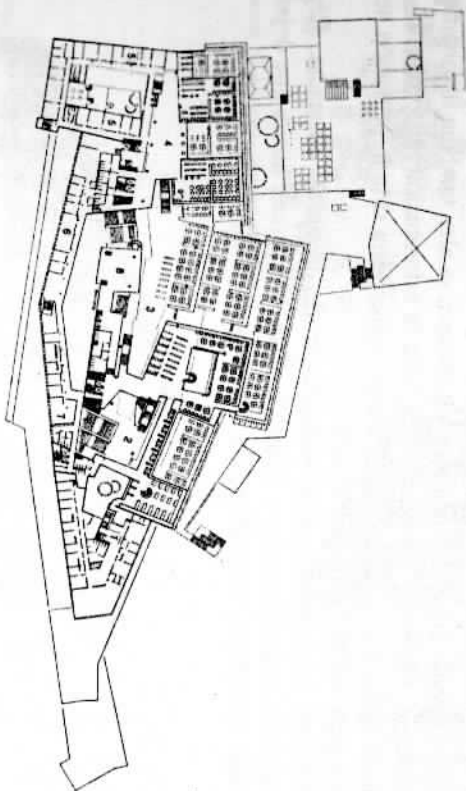
e historia pueden estudiarse como una ciudad en sí misma. Al ser un edificio cuya forma final es el resultado de un proceso de construcción muy dilatado en el tiempo, de sucesivas ampliaciones que se van soldando al primer núcleo, podríamos considerar su forma final como el resultado de un proceso de iteración, como un fractal de Lorenz.

La compleja planta de la Biblioteca del Estado de Hans Scharoun (Berlín, 1964-1978) <34-35> parece no poseer leyes que justifiquen su construcción geométrica. Las estancias y lugares de lectura se distribuyen sobre un vasto espacio. En realidad, su planta no ordena los usos y muebles, sino que éstos se disponen, aparentemente sueltos, dentro de un contorno. Las disposiciones ya no utilizan la escala; los elementos y piezas que reconocemos buscan sus relaciones y encajes en otros instrumentos o relaciones.<sup>29</sup> La desaparición de la escala se conjuga por referencia a un modelo superior. Parece un plano de las sucesivas ruinas superpuestas a lo largo de la historia en una porción de ciudad. La iteración forja la unidad, entendida como un estado de equilibrio momentáneo. Es posible una modificación, y no por ello se transforma lo que vemos. Pero la biblioteca tiene más lecturas posibles. Cuando, paseando por Berlín, vemos el edificio, también reconocemos emblemáticamente algo de lo descrito anteriormente. Un cuerpo enorme, el depósito de libros, se alza sin peso con un tamaño ambiguo. Contrasta con él la fragmentación volumétrica del resto de cuerpos que, sin embargo, se percibe como un espacio vasto y vacío que fluye bajo el depósito. La biblioteca se alza también urbanamente sin escala. Un detalle contiene en sí toda la información del proyecto, del mismo modo que la sola idea del mismo contiene en sí la información necesaria para resolver cualquier detalle.

Sin escala la arquitectura comienza a hacer uso de nuevas libertades, alejándose del mundo humanista y ordenado. Éste es el primer hueco que dejamos en una disciplina construida exclusivamente en relación a nosotros.



34



35

1. Self, Will, *Scale*, op. cit.

2. Entre otras descripciones dedicadas a objetos ajenos a este discurso (escaleras, puentecillos, gradaciones musicales...) entresacamos: "3. Línea recta dividida en partes iguales que representan metros, kilómetros, leguas, etc., y sirve de medida para dibujar proporcionalmente en un mapa o plano las distancias y dimensiones de un terreno, edificio, máquina u otro objeto, y para averiguar sobre el plano las medidas reales de lo dibujado. 4. Tamaño de un mapa, plano, diseño, etc., según la escala a que se ajusta. 5. Fig. Tamaño o proporción en que se desarrolla un plan o idea". *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa Calpe, Madrid, 1992".

3. "Recientemente he intentado descubrir algún consenso en la definición de escala en cinco libros recientes sobre arquitectura (el más antiguo escrito en 1959) que han emprendido esta tarea. Mi investigación localizó once conceptos y sólo dos aparecían en estos cinco libros: el concepto general de comparación o relación de tamaño con algo y con el tamaño humano. Tres de los autores mencionaban la relación a otras partes del mismo conjunto y la relación al tamaño usual de un objeto y los otros dos tratan extensamente sobre la proporción y su teoría". Orr, Frank, *Scale in Architecture*, Van Nostrand Reinhold, Nueva York, 1985.

4. Orr, Frank, op. cit.

5. *Diccionario de la Lengua Española*, op. cit.

6. "Para ilustrarlo brevemente he dibujado un hueso cuya longitud natural se ha aumentado en tres veces y cuyo grosor se ha multiplicado hasta que, para un animal proporcionalmente grande, cumpla la misma función que el hueso pequeño cumple con el animal pequeño. Por las figuras mostradas aquí se puede ver lo desproporcionado que parece el hueso ampliado. Sin duda entonces, si se quiere mantener en un gigante la misma proporción de miembros que existe en un hombre normal se debe encontrar un material más fuerte y resistente para los huesos o se debe admitir una disminución de la fuerza en comparación con los hombres de mediana estatura". Galilei, Galileo "Discorsi e Dimostrazione Matematiche intorno a Due Nuove Scienze", en AA. VV., *Arquitectura, técnica y naturaleza en el ocaso de la modernidad*, MOPU, Madrid, 1984.

7. "Siempre siendo ineliminable la relación entre las dimensiones de las partes del objeto arquitectónico proyectado o construido y las dimensiones del cuerpo humano: siempre se ha hablado mucho de la necesidad de tener en cuenta la escala en la proyectación, es decir, la relación con las dimensiones base del cuerpo humano. Fueron muchos, y no sólo en el período del movimiento moderno, los que defendieron la necesidad de hacer las cosas a la medida del hombre, tal vez deduciendo la idea, una vez más, de la observación de los semejantes, y tal vez pensando, en cambio, que el hombre se siente mejor entre elementos arquitectónicos que no sean ni demasiado grandes ni demasiado pequeños; pero es cierto que, a veces, es necesario expresar la importancia de la institución desproporcionando las arquitecturas". Quaroni, Ludovico, *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura* [1977], Xarai Ediciones, Madrid, 1980.

8. Quaroni, Ludovico, op. cit.

9. Wright, Frank Lloyd, *Autobiografía* [1932], El Croquis Editorial, Madrid, 1998.

10. Le Corbusier, *El espíritu nuevo en arquitectura* [1925], Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1983.

11. Le Corbusier, *El Modulor* [1949], Poseidon, Barcelona, 1980.

12. "La buena escala en arquitectura puede decirse, pues, que describe una relación de elementos visuales y de textura con el todo, entre sí y con el participante-observador, relación planeada y establecida para contribuir tanto como sea posible a la idea de satisfacción visual del participante-observador en la totalidad y adecuación del proyecto construido". Orr, Frank, op. cit.



13. "La arquitectura que es espaciosa, masiva y coherente, y cuyo ritmo satisface nuestro placer, tuvo su momento cumbre y más adecuado en dos períodos, la antigüedad y el período que tuvo como base a la antigüedad: dos períodos en el que el pensamiento se hizo humanista. El centro de esa arquitectura fue el cuerpo humano: su método, trasladado a la piedra los estados favorables del cuerpo; y los estados del espíritu adquirieron forma visible juntamente con sus límites, autoridad y alegría, su fuerza, furor y calma". Scott, Geoffrey, *La arquitectura del humanismo. Un estudio sobre la historia del gusto* [1914], Barral, Barcelona, 1970.
14. Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas* [1966], Gedisa, Madrid, 1997.
15. "Una de las grandes conquistas plásticas del siglo XX es la de considerar al cuadro como un objeto bidimensional, capaz de recibir en su superficie una expresión traducida igualmente mediante elementos plásticos bidimensionales. Un nuevo concepto del espacio pictórico comienza ya a aparecer en los fauves y expresionistas. En el impresionismo existía ya, aparte de cierto desprecio por la composición tradicional, la presencia de una nueva espacialidad, (sobre todo en la serie de Nenúfares de Monet y en su antecesor Turner), que convierte al objeto representado en vaporosa y ardiente ansia panteísta, que desborda los límites del cuadro". Saura, Antonio, "Espacio y gesto. Tres notas" [1959], en Marchán Fiz, Simón, *op. cit.*
16. Kandinsky, Wassili, *Punto y línea sobre el plano*, Labor, Barcelona, 1993.
17. "La arquitectura tiene sus propios métodos de proporción naturales y es un error creer que en el mundo visual las proporciones pueden ser experimentadas de la misma manera que las proporciones armónicas musicales". Rasmussen, Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*, Celeste, Madrid, 2000.
18. Rasmussen, Steen Eiler, *op. cit.*
19. Venturi, Robert, *op. cit.*
20. "El cuarto rasgo de esta escala enorme — y el más confuso — consiste en que el edificio impresiona simplemente por su masa, por su aparcencia y por el hecho banal de su propia existencia. Su presencia es impresionante, incluso bella, independientemente de si el arquitecto influye en ella o no". Kwitter, Sanford (ed.), *Rem Koolhaas. Conversaciones con estudiantes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002. En este sentido el primer proyecto que estudia y asume todos estos conceptos es la terminal marítima de Zeebrugge, Bélgica, 1989.
21. Koolhaas, Rem, "Bigness or the Problem of Large", en Koolhaas, Rem; Mau, Bruce, S., M. L., XL, 010 Publishers, Rotterdam, 1995.
22. Los fractales son objetos que tienen una forma sumamente irregular o interrumpida. Con el fin de estudiarlos se ha concebido y desarrollado una nueva geometría, en relación a la cual han adquirido una importancia crucial como herramienta de estudio y trabajo las computadoras. Su nombre se ha tomado de la raíz *fractus* (interrumpido o irregular). Un objeto real se considera fractal si lo es la figura que lo representa. Definiciones: "Fractal: que tiene una forma, bien sea sumamente irregular, bien sumamente interrumpida o fragmentada, y sigue siendo así a cualquier escala que se produzca el examen. Contiene elementos distintivos cuyas escalas son muy variadas y cubren una gama muy amplia". "Dimensión fractal: número que sirve para cuantificar el grado de irregularidad y fragmentación de un conjunto geométrico o de un objeto natural. La dimensión fractal no es necesariamente entera. A veces para su cálculo se aplica la dimensión de contenido de Hausdorff y Besicovitch". "Conjunto fractal: conjunto cuya dimensión fractal es mayor o igual que su dimensión ordinaria". "Objeto fractal: objeto natural que resulta razonablemente útil representar matemáticamente por un conjunto fractal". Mandelbrot, Benoît, *Los objetos fractales* [1975], Tusquets, Barcelona, 1987, y Mandelbrot, Benoît, *La geometría fractal de la naturaleza* [1977], Tusquets, Barcelona, 1997.
23. Para un cálculo rápido de su dimensión se utiliza la fórmula de la dimensión de homotecia generalizada:  $D = \log N / \log (1/r)$ , siendo N, simplificando, las partes descomponibles (segmentos semiabiertos) de las que se puede deducir una homotecia de razón r. Mandelbrot, Benoît, *Los objetos fractales, op. cit.*

24. En el caso de la torre de Louis I. Kahn, si consideramos una estructura plana generalizable, los valores serían  $N=18$  y  $r=1/6$ ,  $D=1,61$ . Por el contrario si consideramos el volumen construido descompuesto en barras de longitud igual a 1, la homotecia sería con  $N=6/\cos 30$  y  $r=1/2$ ,  $D=2,79$ .
25. En este caso  $N=5,5$  y  $r=1/4$
26. Hay 43 aulas entoscadas en una línea de ocho vueltas,  $N=43$  y  $R=1/8$ .
27. Considerando para cada villa una mallá de módulo  $5 \times 5$  con el patio exterior que ocupa 18 módulos e interior 8. Por tanto, en la aproximación de homotecia la razón es  $1/5$  y el volumen se puede descomponer en 52 partes. De este modo,  $D=\log 52/\log 5=2,46$ .
28. "Un fractal normalmente se ha producido por una iteración sucesiva de una fórmula determinada. El resultado de cada paso era el dato de entrada en la siguiente iteración. La figura fractal sería el final hacia el que tendería de forma estable y cíclica de esta serie. Desde ese punto de vista la ciudad no es más que la forma estable de una iteración del asentamiento y la población". Zarza, Daniel, tesis doctoral inédita, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1998.
29. "La noción de disposición niega la subordinación de los elementos e implica que ya no hay escala. Los edificios pueden ser pequeños o grandes. Las imposiciones del contexto, del conjunto de informaciones, definirán su dimensión". Perrault, Dominique, "Las formas de una unidad", en *With, Dominique Perrault arquitecto*, Actar, Barcelona, 1999.



**<sin\_forma>**

"Figura sin forma, sombra sin color, fuerza paralizada, gesto sin movimiento".

Eliot, E. T. "Los hombres huecos" [1925], en *Poesías reunidas* 1909/1962, Alianza Editorial, Madrid, 1978.

"Esta casa ya está casi muerta... Su interior, sus entrañas medio devoradas por los tentáculos de la arena que fluye incesantemente... La arena que no tiene siquiera forma propia, excepto que es de un diámetro aproximado de 1/8 mm... Y nada existe que se pueda enfrentar a esta informe fuerza destructiva... Precisamente, el mismo hecho de no tener forma ¿no sería acaso la máxima manifestación de su fuerza?"

Arena...

Desde el punto de vista de la arena, las cosas que poseen forma están vacías. Lo único verdadero es la corriente de arena que niega la existencia de todas las formas".

Abe, Kôbô, *La mujer de la arena* [1943], Siruela, Madrid, 1989.

"Lo mismo podría decirse de las formas. Todas las formas acaban por remitir a algo, incluso las más abstractas o geométricas: una escalera, un paraguas, la luna, las bicicletas... No. Hay que esforzarse por encontrar formas incapaces de sugerir la menor idea. Formas neutras, insignificantes, mudas".

Azúa, Félix de, *Diccionario de las artes*, Planeta, Barcelona, 1995.

"4. Ninguna forma. Lo que hay de más puro carece de forma. Ninguna forma, ni en primer, ni en último plano. Ningún volumen, ninguna masa, cilindro, esfera o cono, o cubo o *hoogie-woogie*. Ningún arrastre, ningún impulso. Ninguna forma, ninguna sustancia".

Reinhardt, Art, "Doce reglas para una nueva academia" [1957], en Marchan Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1988.

"...y que el poder de la auténtica visión reside, en suma, en la conciencia de que nuestro corazón no tiene forma ni apariencia. Pero para estar en condiciones de alcanzar esta ausencia de apariencias, ¿no se precisa dirigir a la fascinación de las formas una mirada particularmente aguda? Y quien no fuera capaz de percibir objetivamente formas y apariencias, ¿cómo podría distinguir, reconocer su ausencia? [...]"

Se comprende, puesto que el crisantemo ha sido modelado para ajustarse estrechamente al desco de la abeja, y su belleza se abre en previsión de este

desco. Y he aquí por su forma el instante de lanzarse a la vida que se escapa y de entregar en pleno día el secreto de su razón de ser. Pues ella es en verdad el molde donde se vierte la vida que se escapa y no tiene forma, al mismo tiempo que la huida alada de la vida informe es el molde donde se vierten todas las formas de este mundo..."

Mishima, Yukio, *El pabellón de oro* [1956], Seix-Barral, Barcelona, 1985.

"Al igual que muchos aspectos de la geometría de la película y las burbujas de jabón, la teoría de los nudos forma parte del campo matemático de la topología, en la cual podemos ignorar sin ningún riesgo la suavidad, el tamaño y la forma. Las únicas propiedades geométricas que sobreviven son las inherentes a la flexión, la compresión, el enrollamiento, el alargamiento y otras deformaciones espaciales. La regla consiste en la flexibilidad total".

Peterson, Ivars, *El urista matemático* [1981], Alianza Editorial, Madrid, 1992.

"Pero, ¿por qué es tan fascinante lo que carece de forma? Porque le enfrenta a uno consigo mismo. El impulso de lo que no tiene forma es radicalmente subjetivo, como indica su tendencia a eliminar la forma colectiva".

Kuspit, Donald, "Confesión de gestos", en Tapiés, Antoni, *Celebración de la miel*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1991.

"Lo que es necesario para una teorización rigurosa de la diversidad y diferencia desde la disciplina de la arquitectura es precisamente un sistema alternativo de complejidad sin forma".

Lynn, Greg, "Burujos", en *Fisuras*, 3 1/3, diciembre de 1995.

"La mayoría de las imágenes contemporáneas, vídeo, pintura, artes plásticas, audiovisual, imágenes de síntesis, son literalmente imágenes en las que no hay nada que ver, imágenes sin huella, sin sombra, sin consecuencias. Lo máximo que se presiente es que detrás de cada una de ellas ha desaparecido algo. Y sólo son eso: la huella de algo que ha desaparecido. Lo que nos fascina en un cuadro monocromo es la maravillosa ausencia de cualquier forma".

Baudiliard, Jean, "Transesética", en *La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos*, Anagrama, Barcelona, 1991.

"Fuera el silencio no tiene forma,  
porque incluso los pájaros cuya sangre  
es tan vigorosa que les permite  
habitar aquí todo el año,  
como el mirlo y el zorzal,  
ante Tus engaños reprimen  
sus gozosas interjecciones,  
ningún gallo se atreve a cantar,  
las copas de los árboles, apenas visibles,  
no crujen aunque permanecen ahí,  
condensando Tu humedad en gotas  
de forma muy eficiente".

Auden, W. H. Auden, "Gracias, niebla", en *Paradísos y otros poemas*, Mondadori, Madrid, 1999.

"En un principio era una sombra amenazante. Parecía no tener forma y, sin embargo, se sentía su volumen. Había algo que la hacía a un tiempo inquietante y tranquilizadora. Me envolvía, la sentía pero no podía ser real".  
Mora, Vicente, "Cuando llega la noche", en *Almanaque primavera 1999*, Mondadori, Barcelona, 1999.

"La Niña de los Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas, sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poderse mantener en el aire".

García Lorca, Federico, "Juego y teoría del duende" [1933], en *Federico García Lorca. Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1986.

"Aquella figura parecía una especie de monstruo, o símbolo que encarnaba a un monstruo, pero su forma era tal que sólo una mente trastornada podía haberla concebido".

Lovecraft, H. P., "La llamada de Chulhu" [1926], en *En la cripta*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

"Hay que conquistar la desesperación  
más intransigente  
para llegar a las formas más duras y más vacías  
para construir nuestro castillo  
jugar a fantasmas..."

Panero, Leopoldo María, "El canto del Llanero Solitario", en *Teoría*, Lumen, Barcelona, 1973.

"Porque en aquel instante la muerte apoyaba la cabeza sobre los pies del catre y su aliento llegaba hasta la nariz de Harry.

—Nunca creas eso que dicen de la guadaña y la calavera. Del mismo modo podrían ser dos policías en bicicleta, o un pájaro, o un hocico ancho como el de la hiena.

Ahora avanzaba sobre él, pero no tenía forma. Ocupaba espacio, simplemente.

—Dile que se marche.

No se fue, sino que se acercó aún más.

—¡Qué aliento del demonio tienes! —le dijo a la muerte—. ¡Tú, asquerosa bastarda!"

Hemingway, Ernest, "Las nieves del Kilimanjaro" [1938], en *Relatos*, Luis de Caralt, Barcelona, 1994.

"Uno que no tiene apego a la 'forma' no necesita ser 'reformado'".  
Kakuan, "Diez toros", en Senzaki, Nyogen; Reps, Paul, *101 historias Zen*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1998.

"Bassui escribió la siguiente carta a uno de sus discípulos que estaba a punto de morir:

'La esencia de la mente no nace, por lo que nunca morirá. No es una existencia, que es perecedera. No es un vacío, que es mero espacio sin nada en él. No tiene ni forma ni color. No goza de placeres ni sufre dolores'".

"101 cuentos Zen", en Senzaki, Nyogen; Reps, Paul, *op. cit.*

"Buda dijo:

—Tengo el ojo de la verdadera enseñanza, el corazón de Nirvana, el aspecto de lo que no tiene forma y el paso inefable de Dharma".

Ekai, "El portal sin puerta", en Senzaki, Nyogen; Reps, Paul, *op. cit.*

"Perder el sentido de la forma es perder tu camino, perderte, perder la cabeza. Los diseñadores, como guardianes de la forma, son guardianes de la seguridad psicológica. Son un servicio de seguridad. Agentes de vigilancia, en contra de lo que Lynch describe como locura, confusión. Disgusto, frustración, alienación, ansiedad, miedo, angustia, terror y pánico que afloran al perderse".

Wigley, Mark, "Lost in space", en Haan, Jasper; Graafland, Arne (eds.), *The Critical Landscape*, 010 Publishers, Rotterdam, 1995.

"Para que el ser viva, es necesario que constantemente mate toda forma, en el instante mismo en que la crea, de modo que toda afirmación de vida es al mismo tiempo una muerte: una muerte-vida".

Pirandello, Luigi, *Ensayos*, Guadarrama, Madrid, 1968.

"Aquí alienta en nosotros el sentimiento de que el nacimiento de una edad trágica ha de significar para el espíritu alemán únicamente un retorno a sí mismo, un bienaventurado reencuentro, después de que, por largo tiempo, poderes enormes, infiltrados desde fuera, habían forzado a vivir esclavo de su forma al que vegetaba en una desamparada barbarie de la forma."

Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia* [1872], Alianza Editorial, Madrid, 2000.

"A veces pensaba yo en lo informe. Hay cosas, sean montones, masas, contornos o volúmenes, que en cierto modo no tienen más que una existencia de hecho: sólo las percibimos, pero no las sabemos; no podemos reducirlos a una ley única, deducir su totalidad del análisis de una de sus partes, ni reconstruirlos mediante operaciones razonadas. Podemos modificarlos con gran libertad. Apenas tienen otra propiedad que ocupar una región del espacio... Decir que son cosas informes no es decir que no tengan formas, sino que sus formas no encuentran en nosotros nada que permita reemplazarlas por un acto de trazado o reconocimiento claros. Y en efecto, las formas informes no dejan otro recuerdo que el de una posibilidad... así como una serie de notas pulsadas al azar no son melodía, un charco, una roca, una nube o un fragmento de litoral no son formas reducibles [...].

Este ejercicio con lo informe enseña entre otras cosas a no confundir lo que se cree ver con lo que se ve".

Valéry, Paul, "Degas danza dibujo" [1938], en *Piezas sobre arte*, Visor, Madrid, 1999.

"El atlas tiene esta virtud: revela la forma de las ciudades que todavía no poseen forma ni nombre".

Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles* [1972], Minotauro, Barcelona, 1984.

"He perdido la virtud del desarrollo rítmico en que la idea y la forma en una unidad de cuerpo y alma, se movían unánimemente..."

Pessoa, Fernando, *Poemas de Álvaro de Campos. II. Tabaguería y otros poemas con fecha* [1934], Hipérion, Madrid, 1998.

"Lo informal no es ni casual ni arbitrario sino que propone una serie de certezas basadas en el principio de la superposición: su lógica es contingente y depende de las condiciones iniciales. El caso se ve como la sucesión de una serie de órdenes, algo bien distinto de nuestra idea de imponer un punto de vista arbitrario para después llamarlo orden".

Balmond, Cecil, "The informal and new structures", en *Louise*, 98, 1998.

"Aquí quise encontrarme; donde estoy; lugar sin formas ni figura alguna, ni aspectos, modos; nada semejante. Hasta me hace dudar vivir aquí. Todo cuanto sucede impredecible, He llegado, por fin, a donde nada es razonable. En donde no hay manera alguna, en absoluto, de saber a ciencia cierta nada. Éste es el sitio".

Padorno, Manuel, "Lógica ninguna", en *El País (Antología de Babel)*, 16 de junio de 2001.

"En el instituto estudiamos los tornados: una corriente alta del Canadá se desliza en línea recta hacia el sudeste desde las montañas Dakota. Una masa cálida y húmeda sopla con acento sureño hacia el norte desde algún sitio como Arkansas: el resultado no era una griega ni siquiera una cartesiana, sino una cuadratura del círculo, un remolino de vectores, una concavidad de curvas. Era alquímico, leibniziano. En nuestra parte interior de Illinois, los tornados eran el punto carente de dimensiones en el que las líneas paralelas se encuentran, se arremolinan y estallan. No tenían sentido. Las casas no estaban hacia fuera sino hacia dentro. Los burdeles quedaban intactos mientras los orfanatos que había al lado se llevaban la peor parte. Se encontraban reses muertas a cinco kilómetros de su ensilado sin el menor rasguño. Los tornados son omnipotentes y no obedecen a ninguna ley. La fuerza sin leyes no tiene forma, únicamente tendencia y duración. Ahora creo que, de niño, yo sabía todo esto sin saberlo".

Wallace, David Foster, "Deporte derivado en el corredor de los tornados" [1990], en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Mondadori, Barcelona, 2001.



Formas, formas, formas.

La arquitectura reciente ha estado fluctuando entre el uso de las formas propuestas por la vanguardia pictórica, las formas puramente geométricas y las formas, más o menos abstractas, recuperadas del lenguaje clásico. Las divisiones históricas de los movimientos "post", independientemente de que partieran de consideraciones filosóficas, críticas o marginales, han acabado finalmente caracterizadas también por unas normas formales. Para los críticos era más fácil clasificar, encuadrar y entender fácilmente los movimientos artísticos en sus cuadros y resúmenes históricos. Estos tres polos entre los que se ha movido la mayor parte de la arquitectura actual han venido a sustituir el repertorio de las formas de la arquitectura: aquellas nacidas de los templos de madera, petrificadas para la eternidad. Preguntaba Alejandro de la Sota: "¿Por qué la arquitectura tuvo siempre forma de arquitectura?"<sup>1</sup>

Tradicionalmente la forma se ha encargado de transmitir los significados arquitectónicos. Como un lenguaje, dentro de la tradición estética humanística, es el envoltorio en el que se presenta aquello que se hace y su contenido. Tendría una vocación universal, aunque puede no ser permanente la relación materia-contenido. Tiene una dimensión significativa.<sup>2</sup> La forma clásica ejercía además una vocación totalizadora e intentaba recuperar una dimensión universal al convertirse en el lenguaje común a todos los estilos y épocas. Hoy se puede decir que ha desaparecido, no sólo una estructura lingüística absoluta<sup>3</sup> y comprensible, sino la conciencia de la posibilidad de su existencia. Las formas geométricas o las ensayadas por las vanguardias artísticas no fueron sino sustitutos a esta primitiva estructura desaparecida. A este fin de la existencia de formas aisladas con pleno significado, últimamente se ha añadido el proceso de desnaturalización al que hemos sometido a los objetos que nos rodean, una de cuyas consecuencias, como hemos visto, ha sido la desaparición de la escala.

"Naturalización, escamoteo, superimpresión, decoración: estamos rodeados de objetos en los que la forma interviene como una falsa solución al modo contradictorio en que es vivido el objeto"<sup>4</sup>

Se ha destruido la lógica en la relación entre contenido y uso. Vivimos los objetos con la ilusión de la naturaleza y funcionalidad,<sup>5</sup> escondiendo sus

articulaciones artificiales y adaptando su funcionalismo a un sistema. Actualmente la forma se encarga de proyectar sentido al objeto en relación a unos códigos y procesos de codificación que son tácticos en la sociedad de consumo. Nos transmitirá la calidad del objeto o, lo que es lo mismo, el primer paso para su compra. Hemos entrado en una vorágine por su definición y consumo. Pero "un Bodhisattva sabe, conforme a la verdad, que la forma nada es, sino huecos y grietas, que es en verdad como una masa de burbujas, carente por su naturaleza de dureza o de solidez".<sup>6</sup>

Nos gustaría encontrar objetos neutros. ¿En qué se queda una forma cuando no debe convertirse en portavoz del contenido, cuando es muda? ¿Qué es una forma cuando el contenido no puede pensarse porque es ya sólo un vago recuerdo?

Pensamos en la naturaleza como objetos en los que la forma no tiene valor por sí misma. ¿Qué forma tiene esta roca? ¿Qué forma tiene un pez? Al observar la naturaleza, sus procesos de crecimiento y de movimiento, la racionalidad humana se ha visto tentada a reconocer, de nuevo, aquellas figuras simples, hallando relaciones particulares entre ellas y en el interior de ellas. Construyendo un sistema completo de lógica matemática llamado geometría. Invariabilmente, aparece un diccionario que traduce las imágenes reales a estas figuras eminentemente elementales, puras dentro de la tradición euclídea. También vemos la naturaleza a través de los ojos de las vanguardias artísticas o de la más pura geometría.

Voy a imaginarme otro enfoque distinto. Un catálogo cuyas formas simples no sean el cubo, la esfera o el dodecaedro. Hablaríamos de formas nube, roca, forma vacío, forma esgrima...

Una forma nube sería aquella que se produce por el equilibrio de lo que sucede en su interior y lo que la está rodeando: no es constante, demasiado voluble, translúcida, con perfiles vagos y borrosos. Sus muros se definirían por estadísticas de densidad. Probabilidades de encontrar masa. Sabríamos que sus paredes son sólidas con una densidad del 80 %.

"La nube, imagen de la indeterminación, indecisa entre ser agua y ser aire, expresa admirablemente el carácter ambivalente de los signos y los símbolos [...]. La nube es el deseo antes de su cristalización: no es el cuerpo sino su fantasma, la idea fija que ha dejado de ser idea y no es todavía realidad sensible [...]. La nube es el velo que revela más que oculta, el lugar de la disipación de las formas y el de su nacimiento"<sup>7</sup>

Por el contrario, una forma roca sería aquella que sólo está conformada por sus propios procesos internos de gestación. Se ha producido una metamor-

fosis de los mismos integrándose de forma compacta. Es la "imagen de invariabilidad y de regularidad de estructuras específicas".<sup>8</sup> Sin embargo, es fuerte y transmite maravillosamente su robustez y compacidad. Miguel Ángel sentía y sacaba a la luz esa forma bajo cada bloque de mármol que empezaba a tallar.

Pero una forma roca sigue siendo ambigua. Habrá rocas graníticas o areniscas, formas magmáticas frente a otras que son resultado de la sedimentación del tiempo. Cristalización de fuerzas opuestas en un resultado distinto a los elementos originales frente a formas cuyas partes mantienen su identidad.

Una forma vacío está definida por su rastro. El significado no está en la figura del espacio modelo sino en sus pausas, en sus interrupciones. La forma vacío es la que queda entre los sonidos y el silencio, y no es ni figura ni fondo.

En la forma esgrima es el trazo, el movimiento del propio objeto lo que define su estructura. El punto móvil frente a los tres ejes del espacio. Pero aun así, ¿no estaríamos volviendo a describir en este catálogo la misma vocación totalizadora? ¿Uso muletas creyendo estar curado? He escogido este título para el artículo porque me gustaría reivindicar y poner otra condición distinta: los objetos que no tienen forma.

Una obra de arquitectura necesita de una idea de arquitectura: debe contener un pensamiento. Por ello, inicialmente no tiene una representación formal concreta. La idea deberá vincular a todos los elementos y partes que el proyecto tiene que atender. Se convierte en la clave que autoriza la elección en las diversas disyuntivas que se presentan en cualquier fase de su desarrollo. Desde el momento en que podemos ver esta idea, podríamos conocer cómo será un detalle cualquiera, una ventana, la planta de situación, el encuentro con el suelo.

"Es sólo una metáfora. Hace treinta años fue Francis Picabia, o Asger Jorn, el que dijo que un pintor es un *homo ludens* que hace de todo y que sólo pinta los domingos y con la mano izquierda, detrás de la espalda, para pintar un cuadro que jamás se haya visto y que es muy malo. Es algo que sólo se puede definir con palabras generales y estúpidas, es un cuadro que no se rige por reglas externas, que no tiene buena apariencia ni es de mucho efecto, pero que está regido por una necesidad interior".<sup>9</sup>

Perdida la razón significativa, con mayor razón, no es posible describir inicialmente con una forma esta necesidad interior.

Una arquitectura sin forma es aquella que concibe el hecho formal como un instrumento *a posteriori*. No es una arquitectura que es como un..., sino

que es un... No es una arquitectura de metáforas sino de acciones e ideas. Es difícil de retener en la mente, esquivaba excepto cuando ya la vemos. Se olvida y no se puede volver a dibujar. Todas sus caras o lados tienen igual importancia. No tiene relaciones jerárquicas predeterminadas. El frente y los laterales dependerán del observador y no del objeto. Hay un elemento, materia o estructura que da la unidad que la figura pregonante ya no le puede otorgar. No piensa en su propia corporeidad.

Los instrumentos que se manejan para formalizar un objeto arquitectónico no son ya, en principio, los propios de la composición arquitectónica. La arquitectura se producirá desde nuevos puntos de partida en los que la forma ya no tendrá valor en sí.

"Nos molestaba pensar que teníamos que imaginar cinco bibliotecas diferentes como cinco formas: una divertida, una fea, otra bonita, etc. En otras palabras, nos resistíamos cada vez más a las normas de una arquitectura en la que todo tiene que resolverse a través de la forma".<sup>10</sup>

Puede que la forma la dé el tiempo o la naturaleza de las cosas. Para describir la forma de la galería Săretu, Reima Pietilä comenta: "Intenté formular la idea de un edificio que tenía que ser una galería de pintura, una sauna y una piscina, construido con troncos muertos del ártico [...]. Un tractor transportaba una pila de madera muerta más de un kilómetro y medio hasta aplarla en el lugar. La pila alcanzó la altura de una casa. [Un día] Pasamos por la pila. Reidar se detuvo a mirar el monitón y su forma, y dijo: 'Esto ya me parece hermoso'. Así nació el diseño".<sup>11</sup> La galería es solamente un monitón de troncos aplastados por el tiempo.

Puede que la imagen física del objeto sea la presentación de un pensamiento, una palabra, una fórmula. La ley, exterior al objeto, define la construcción de la forma y no los gestos del arquitecto.

"Lo mismo sucede con las formas materiales de los seres vivos. Las células y tejidos, caparazones y huesos, hojas y flores, son otras tantas porciones de la materia, y sus partículas se mueven, moldean y configuran obedeciendo leyes de la física... Sus problemas de forma son en primera instancia, problemas matemáticos, y el morfólogo se convierte *ipso facto* en un estudiante de las ciencias físicas [...].

La definición matemática de una forma tiene una cualidad de precisión que faltaba por completo en nuestra primera descripción; está expresada en pocas palabras o en símbolos aún más breves, y estas palabras o símbolos están tan repletos de significado que se ahorra esfuerzo mental".<sup>12</sup>

Puede que simplemente no tenga forma, sino sólo usos, o técnica.

"Las nuevas tecnologías tienen una presencia cada vez más imaterial, menos relacionable con la forma. Precisamente, una de sus características es actuar sin dejar huellas físicas de sus mecanismos sobre el mundo sensible. Incluso las tecnologías relacionadas directamente con la construcción, al tiempo que su complejidad las hace inabarcables, han seguido un desarrollo de pragmática adecuación que ha primado la versatilidad, indiferencia y rapidez frente al rigor, la precisión y la finura [...].

Todas estas cuestiones, por tanto, apoyarían la hipótesis de la desaparición del peso tectónico como cuestión relevante del proyecto contemporáneo, donde la forma aparecería cada vez más desgajada de su componente material y, paralelamente a esta afirmación, puede proponerse también que:

El uso es cada vez más relevante...

El uso, por tanto, como material del proyecto".<sup>13</sup>

Puede que tenga una no-forma.

"Pero, tanto los monstruos malvados, a los que nos hemos referido, como los buenos, *e.t.*, el Jedi de *Star Wars* o los *grenlins*, son formas informes, como las ha llamado el gran matemático francés René Thom. Las formas informes son a la vez formas, que, sin embargo, no han logrado una estabilidad estructural, y no-formas que, sin embargo, ocupan un espacio-tiempo o una dimensión. En otras palabras, son fenómenos que asumen un aspecto inestable, mudable, en transformación, lo que provoca que no puedan definirse con los cánones gnoseológicos normales: por ejemplo, no se pueden localizar con una geometría euclídea, sino que necesitan una geometría *ad hoc*".<sup>14</sup>

O un "burujo",<sup>15</sup> forma que irá modelando procesos iterativos, interferencias entre ellas, o el número de componentes de iteración y de relaciones de estabilidad-inestabilidad que controlarán la complejidad final del objeto.

Puede que "incluso no pueda ser dibujada" y tenga que ser sólo el resultado de un proceso sencillo de construcción o de un criterio de montaje.

"Una pieza en la construcción del proyecto del Tiro Olímpico era la incógnita del proyecto. Llegábamos con la pared del ladrillo hasta encontrarnos con las cotas del hormigón: algo parecido a lo que normalmente está desaguando un edificio que aquí, al contrario, sirve para iluminar el interior.

De esta pieza, por ejemplo, no existe dibujo, simplemente porque no era posible (sólo existe el criterio de cómo va a montarse)".<sup>16</sup>

O bien estar definida por un proceso azaroso, más o menos controlado, asumiendo los errores amplificadas que puedan ir surgiendo durante el programa.<sup>17</sup>

Puede que la forma sea un ideograma, un diagrama o una matriz. La forma de un objeto es un "diagrama de fuerza".<sup>18</sup> O puede que sea la simple representación de unos datos, su ordenación y el modo de hacerlos visibles.

"Bajo circunstancias maximizadas, cada requerimiento, regla o lógica se manifiesta en formas puras e inesperadas que van más allá de la intuición artística o la geometría conocida reemplazándola con la investigación. La forma pasa a ser el resultado de tal exploración o el asumir un paisaje de datos de los requerimientos que hay tras ella. Muestra los requerimientos y normas, a caballo entre lo ridículo y lo crítico, sublimando lo pragmático. Conecta lo moral y lo normal. Al encontrar la oportunidad para criticar la norma y su moral, construye un argumento posible. Se reemplaza la intuición artística por la investigación: hipótesis que observan, extrapolan, analizan y critican nuestro comportamiento".<sup>19</sup>

Puede que la forma sea producto de una acción como la del mito de los vidrios de la puerta principal de La Pedrera, dejados caer por Antoni Gaudí para que el diseño de la vidriera fuera el de su rotura aleatoria.

Puede que la forma sea tan sólo un acto.

"Una arquitectura que produce una arquitectura cualquiera, cuya forma no esté nunca acabada ni apuntada, cuya forma no exista sino como inagotable capacidad de encarnar sentido, como 'origen continuamente originante' de la dotación de sentido: como los dibujos de Picasso registrados por la cámara de Clouzot, que pueden convertirse en una flor, un gallo, un sátiro: porque no tiene consistencia el dibujo, sino el dibujar".<sup>20</sup>

Un movimiento. Una forma también es un suceso.

"Si el movimiento lleva en disolución un ingrediente expresivo, hay que sospechar que también lo lleve la forma orgánica. Después de todo, la forma es un movimiento detenido, y no hay duda de que, por lo menos, contribuye a esculpir la todo movimiento habitual [...]. Entre forma anatómica y movimiento, la diferencia es relativa. La forma del animal no es un dibujo rigurosamente quieto: la forma se está formando y transformando continuamente. Por eso Jennings dice que 'el animal no es una cosa, sino un suceso', algo que va acaeciendo y varía de momento a momento dentro de los límites específicos".<sup>21</sup>

Puede que, por fin, la forma sea un procedimiento.



✓ De alguna manera propendría trasladar la importancia de la forma sobre el proceso que la genera. Para explicarlo me gustaría apoyarme en una imagen obsesiva y cotidiana: un campo de trigo con pacas de paja. Cuando observamos un campo cosechado, se nos presenta una extensión más o menos ondulada con una distribución de pacas de paja sobre ella. Sean cilíndricas o prismáticas, su composición formal sobre el territorio parece una obra de *land art*. No hay un orden tan regular como en la disposición de árboles frutales o las rotulaciones agrarias, pero de alguna manera se entiende que tanto es totalmente aleatorio. Sin embargo, su forma como conjunto resulta muy atractiva. Pero lo más atractivo de esta disposición es que no es el resultado de una colocación específica o artística: la de un autor subido a un alto que, junto a varios ayudantes, estudia y decide la posición de cada pieza con un criterio exclusivamente estético y, por tanto, formal. Es el resultado de un proceso donde sólo ha habido una decisión inicial: por dónde y en qué dirección comienza el conductor de la cosechadora a cosechar. A partir de ahí, la minimización de recorridos y la calidad de la cosecha serán los encargados de dar forma a esta obra. Según las tierras, las lluvias, la inclinación del terreno, el trigo habrá crecido más o menos. Pero la máquina es imparable: cuando se haya llenado la empacadora, atará el fardo y lo dejará caer al suelo. Así, habrá una mayor separación cuando el trigo sea más bajo, y cuando esté más crecido, las pacas estarán más cerca las unas de las otras. De la misma manera, cuando se apilen para su conservación, no resultará un prisma regular perfecto, sino que se irá deformando según la resistencia de cada pieza. El resultado será una forma ligeramente deformada aunque continua, pues las piezas también se acomodan unas a otras.

Frente a la arquitectura como productora de formas significantes, en la actualidad se presenta otra concepción en la que ésta será un resultado insignificante de un proceso o discurso que adquiere valor como tal. Las plantas, las secciones y los documentos que definen la construcción no son acas que registran y fijan un estado sólido y acabado de lo que será, sino que pasan a ser instrucciones de definición o estados congelados de un momento determinado pero sin mayor valor documental; testigos diacrónicos. La arquitectura entendida así no acaba ni comienza en el escaso tiempo del proyecto, sino que se extiende a lo largo del tiempo. La geometría se revela como un instrumento de poco control o incluso una rémora para controlar este crecimiento.

Esta materialidad es muy cercana a la que las nuevas notaciones musicales tienen dentro de la producción y ejecución de la música contemporá-

||

nea. Normalmente la estrecha relación entre las formas de representar el pensamiento musical, ritmos y signos, y el propio resultado sonoro ha ejercido un control férreo sobre la evolución y desarrollo del pensamiento musical. Ha funcionado como un condicionante preventivo sobre el nacimiento de nuevos sistemas sonoros. Ciertos planteamientos de vanguardia, que arrancaron planeando subvertir melodías, sonidos, etc., necesitaron modificar el modo en que se fijaban los signos musicales sobre el papel. Así, en algunos casos, cuando primaban los sonidos frente a la composición, las partituras adquirían el aspecto de un puro esquema, tanto más sumario y simplificado cuanto más indiferente a su realización sonora era. Una partitura se parece, entonces, a una colección de signos ambiguos sin un significado preciso o unívoco, junto a una amplia lista de traducciones de los mismos. En otros casos, donde el *tempo* o la duración constituye el objeto de intervención musical, la traducción que cada nota mantenía tradicionalmente deja de aplicarse para que aparezcan nuevas convenciones. Las marcas que traducen tiempos y ritmos no son correlativas con unidades de medida sino con indicaciones aproximadas, pudiendo incluso depender de factores externos o de otras partes de la ejecución. En tiempos posteriores se darán nuevos pasos en la evolución de la notación musical. Se abandonan los principios seriales y la investigación pura de sonidos, afirmándose, por el contrario, el interés sobre los comportamientos. Interesa más ofrecer unas pautas de montaje o ejecución que definir exactamente el resultado. Las partituras se llenan de signos que transmiten gestos ejecutivos o acciones instrumentales encargadas de producir el indeterminado resultado sonoro deseado. Son partituras paralelas a la escritura de acción... El desarrollo continúa hasta nuestros días, con la libertad que el compositor otorga al intérprete. Así, las partituras se han convertido en catálogos asignificantes que el artista decodifica como quiere. Puede inventarse nuevas posibilidades y órdenes, incluso tiene libertad para elegir el instrumental.<sup>32</sup>

En *Water Music*, de John Cage, o en *Stripsody*, de Cathy Berberian, la partitura se reduce a un cómic. Se trata de una serie de tiempos y acciones. En el *Concert for Piano and Orchestra* de John Cage es una probabilidad. Con *Five Pieces for David Tudor* de Sylvano Bussotti se intenta representar la improvisación bien preparada.

✓ Así pues, se trata de una nueva forma de pensar, fruto de una nueva técnica de representación y visualización de los procesos de ejecución o de formación,<sup>33</sup> pero tampoco es ya el resultado sonoro una forma finita o

rematada. Cada interpretación podrá transformar la obra final. El intérprete puede no saber cuál es la forma sonora resultante hasta el momento exacto de su representación.

Los procesos así entendidos no recuperan la visión de los arquitectos de los años sesenta y setenta —la arquitectura bioclimática japonesa o los discipulos del ala dura del funcionalismo—. No tiene aquellas relaciones de causalidad que definían su entendimiento del proceso. No abogamos por una definición de la forma a través de la función, pues ésta también se ve afectada por los procesos temporales. Si la arquitectura ha pasado de estar definida únicamente por las paredes que prescriben sus dimensiones, su materialidad construida, a caracterizarse más por las acciones, los acontecimientos o los programas que en ella ocurren, el propio proyecto debe entenderse entonces como un proceso temporal donde los avatares y los agentes que intervienen se convierten en nuevos datos, referencias o interferencias.

En este momento, la palabra "proceso" se sustituye por "procedimiento". En cada proyecto se debe buscar y definir el procedimiento que deberá guiar los pasos de su desarrollo.

Proyectar se convierte en algo distinto a una actividad artística: ya no es sólo imaginar, inventar. Proyectar, entonces, será negociar, ajustar por vías aparentes e interesadas un convenio entre todos los materiales que conformarán la arquitectura. No nos veremos como gestores de unos recursos, de un programa, de un lugar o de un presupuesto, a los que nos limitamos a dar forma de la manera más vistosa y personal. Proyectar será negociar las mejores condiciones para que un programa perviva y se desarrolle, para que un espacio aproveche unas rentabilidades, para que unas convenciones aparezcan como imaginativas y para que unas convicciones se mantengan. Será una actividad que dependerá mucho, por tanto, de la personalidad del mediador, cuya identidad impregnará todos los detalles de la operación. No será su forma la que tenga que adoptarse, ni siquiera su sistema. Se llama a un buen negociador cuando las partes son irreconciliables. Éste no juzga por encima de la sociedad sino que busca llegar a acuerdos dentro de ella. Sin asumir prejuicios ridículos, ni desechar aquellos puntos de vista desagradables y poco interesantes. Proyectar es negociar condiciones tan ventajosas que se convierten en generadoras de significados.

Pero, volviendo al inicio del texto, ¿por qué razón sin forma? Precisamente una característica de la arquitectura moderna es su indeterminación o, mejor dicho, la inconstancia de su determinación, ya que

incluso la fase inicial también debe sufrir la indefinición. Una arquitectura en cuya base se encuentren principalmente los procesos formales como gestores de la estructura arquitectónica no podrá resistir la alteración de uno de ellos sin perder toda su identidad. Una arquitectura sin forma permite reformar, restaurar, cambiar la imagen sin que, evidentemente, se altere la forma y, por tanto, que permanezca el objeto; puede absorber espontáneamente adicciones, sustracciones o modificaciones técnicas sin perturbar su sentido del orden.

Esta constancia subyacente permite mantener la coherencia en la unidad y no caer en la exaltación de la superposición caótica de fragmentos.

1. "Por otro lado, tengo mis tremendas dudas sobre las formas arquitectónicas. ¿Por qué la arquitectura tuvo siempre forma de arquitectura, y los arquitectos deben siempre por lo menos conocerlas, como si para ser poeta no se pudiera cantar a los pájaros y las flores sin haber leído a Góngora? Creía yo que se nacia poeta. Como si de los templos griegos hechos en madera con sus lógicas formas nacidas de tal manera, una vez petrificadas por darles eternidad física, se consiguiera la belleza eterna de la Arquitectura hasta hoy mismo, y aún parece que tratará de resistir algunos siglos más. Esa, se piensa, es la belleza de la arquitectura. ¿Qué habría sido de ella sin ese espléndido agarradero?" Sota, Alejandro de la, "Recuerdos y experiencias", en *Alejandro de la Sota, Arquitecto*, Promaos, Madrid, 1989.

2. "En estética suele distinguirse entre la forma y el contenido. Esta distinción es parecida a la que se ha establecido en metafísica entre forma y materia, pero mientras metafísicamente la forma no es sensible (es intelectual, conceptual, etc.), estéticamente es sensible. Además, mientras metafísicamente la materia es aquello con lo cual se hace algo que llega a alcanzar tal o cual forma, o que está determinado por tal o cual forma, en estética el contenido es lo que hace, o lo que se presenta, dentro de una forma. En metafísica, la forma suele ser universal —aun las llamadas formas singulares se supone que poseen su propia formalidad— en tanto que en estética es singular. El carácter singular, particular y único de la forma estética no le quita, sin embargo, su dimensión significativa. Algunos estéticos han hablado al respecto de formas significantes."

Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía de bolsillo*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

3. "Creo que la desaparición de la idea de una estructura lingüística absoluta es la condición cultural general en la que todos estamos inmersos [...]. Ante la ausencia de una estructura universal de significado, lo único que uno puede hacer es conformarse con los fragmentos". (Peter Wilson), Tajiri, Toji, "Conversaciones con Peter Wilson", en *El Croquis*, 67, 1994.

4. Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Madrid, 1994.

5. Baudrillard, Jean, *op. cit.*

6. Citado en: Hildebrandt, Stefan; Tromba, Anthony, *Matemática y formas óptimas*, Prensa científica, Barcelona, 1990.

7. Paz, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

8. Definición del modelo cristal en el proceso de formación de los seres vivientes, frente al modelo llama. "Entre los libros científicos en los que meto la nariz en busca de estímulos para la imaginación, he leído recientemente que los modelos del proceso de formación de los seres vivientes son por un lado el cristal (imagen de invariabilidad y de regularidad de estructuras específicas), y por el otro la llama (imagen de constancia de una forma global exterior, a pesar de la incitante agitación interna)". Cito de la introducción de Massimo Piattelli-Palmarini al volumen del debate entre Jean Piaget y Noam Chomsky en el Centre Royaumont (*Teorías del lenguaje-teorías del aprendizaje*). Crítica, Barcelona, 1983. "Las imágenes contrapuestas de la llama y el cristal se usan para visualizar las alternativas que se plantean a la biología y de ésta pasan a las teorías sobre el lenguaje y sobre las capacidades de aprendizaje". Calvino, Italo, *Six propuestas para el próximo milenio*, Struela, Madrid, 1989.
9. Kikely citado en: Calvo Serrallier, Francisco, *La senda extraviada del arte. Ensayos sobre lo excéntrico en las vanguardias*, Mondadori, Madrid, 1992.
10. Kwiner, Sanford (ed.), *Ren Koollhaas. Conversaciones con estudiantes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
11. Pretiá, Reima, "Misukka", en *Figuras*, 02, enero de 1995.
12. Thompson, D'Arcy, *Sobre el crecimiento y la forma* [1961], Blume, Madrid, 1980.
13. Mateo, Josep Lluís, "Uso y arquitectura", en *D'A*, 7, 1991.
14. Calabrese, Omar, "Neobarroco", en *Cuadernos del Círculo*, 2, 1993.
15. Lynn, Greg, "Burujos", en *Figuras*, 3 1/3, diciembre de 1995.
16. Miralles, Enric, "No, así no se juega", en *Experimenta* (Edición I. Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Zaragoza), Electra, Madrid, 1993.
17. Ver la iteración sucesiva de la traducción de un texto de Constant "Data Hammer", mediante el programa traductor de Bebelfish Alavista que ejecutó Marcos Novak para *Deaf98*. El sentido se va trasladando hasta perder no sólo cualquier referencia con el original, sino que incluso al final se convierte en un texto con sabor dada. Novak, Marcos, "Next Babylon: Accidents to Play In", en *DEAF98/V2. The Art of the Accident*, Nai, Rotterdam, 1998.
18. Thompson, D'Arcy, *op. cit.*
19. Maas, Wim, "Datacape" [1996], en MVRDV, *Furmat. Excursions on Density*, 010 Publishers, Rotterdam, 1998.
20. Queiglas, Josep, "Por una arquitectura insustancial" [1987], en *Escritos colegiales*, Actar, Barcelona, 1997.
21. Ortega y Gasset, José, "Sobre la expresión fenómeno cósmico" [1925], en *El espectador*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1966.
22. Karkoschka, Erhard, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Hermann Moock Verlag, Celle, 1966; Lanza, Andrea, *Historia de la música*, 12. *El siglo XX. Tercera parte*, Ediciones Turner, Madrid, 1986; Smith Brindle, Reginald, *La nova musica. L'avanguardia desde 1945*, Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1979.
23. "En otros términos, resultaba evidente la estrecha relación existente entre los esquemas del pensamiento musical y los signos con los que el mismo queda fijado de forma gráfica en el papel y que ejercen una especie de condicionamiento preventivo en el material mismo, influyendo en su formalización [...]. La forma gráfica de una composición va adquiriendo, cada vez en mayor medida, el aspecto de un puro esquema de proyecto que, a diferencia de las infinitesimales figuras de Boulez, aparece tanto más sumario y simplificado cuanto más indiferente es a su propia realización sonora. El intérprete se enfrenta ahora a signos ambiguos, que no se refieren a un código unívoco de significados, produciéndose su decodificación dentro de una área cada vez más vasta de posibilidades [...]. El problema principal de la nueva notación afecta a los elementos *tempo* y *ritmo* [...]. Los signos de valor de cada una de las notas dejan de ser correlativos a una precisa unidad de medida, pasando a ser indicacio-

nes aproximadas de proporciones temporales en relación con la duración general del pasaje [...]. Notación proporcional y partitura-imagen son, por tanto, dos aspectos de una tendencia general a visualizar la música, es decir, a conferir a los signos una evidencia visual inmediata, además de las convenciones semiográficas tradicionales [...]. En los años setenta se da una evolución posterior en el campo de la notación como, por ejemplo, la consecuencia del abandono de los principios seriales o de la afirmación de nuevos comportamientos musicales que pueden encuadrarse en general en el fenómeno de la reconsideración del gesto ejecutivo respecto del resultado sonoro [...]. Será necesario ir inventando nuevos signos que traduzcan a una imagen gráfica el gesto o el hecho instrumental que se corresponden globalmente con el resultado sonoro deseado [...]. escritura de acción". Lanza, Andrea, *op. cit.*

24. "La música contemporánea y las técnicas de notación producen de un modo interactivo nuevas formas de composición. Del mismo modo, la interacción de temas espaciales y organizaciones estructurales produce innovación en la arquitectura". Berkel, Ben van, Bos, Caroline, *Move* (3. Effects), UN Studio & Goose Press, Amsterdam



**<sin\_peso>**

"En Frisco, grandes multitudes de jóvenes intelectualoides se sientan a sus pies y le escuchan tocar el piano, la guitarra y los bongos. Cuando se calienta, se quita la camisa y entra en acción de verdad. Hace y dice cualquier cosa que se le pasa por la cabeza. Comienza a cantar:

—Mezcladora de cemento, pu-ti, pu-ti.

—Y de pronto ralentiza el ritmo y se inclina pensativo sobre los bongos tocándolos suavemente con la yema de los dedos mientras todo el mundo se echa hacia delante conteniendo la respiración para conseguir oír lo que dice y toca; crees que va a estar así un minuto, pero sigue y sigue igual durante una hora o más, haciendo un ruido casi imperceptible con la punta de los dedos, un sonido que cada vez es menor hasta que deja de oírse y el ruido del tráfico llega a través de la puerta. Entonces se levanta lentamente, coge el micrófono y dice lenta, muy lentamente:

—Gran-oruni... suave-ovauti... hola-oruni... bourbon-oruni... todo-oruni... qué están haciendo los de la primera fila con sus chicas-oruni... oruni... vauti... oruni... — sigue así unos quince minutos, su voz se hace más grave y más suave hasta que no se puede oír. Sus grandes ojos tristes observan al auditorio. —¡Dios! ¡Sí! —dice Dean, que está de pie al fondo aplaudiendo y sudando—. ¡Sal! ¡Slim sabe cómo es el tiempo! ¡Sabe cómo es el tiempo!"

Kerouac, Jack. *En el camino* [1955]. Anagrama, Barcelona, 1989.

"Citando a un filósofo indio que no nombra (¿existe, o la cita no es más que la perfecta ilustración de sí misma?), dice: 'Cuando se miran dos objetos separados, se empieza a observar el espacio entre los dos objetos, y se concentra la atención en ese espacio, entonces, en ese vacío entre los dos objetos, en un momento dado se percibe la realidad'. [...]"

Y este espacio entre los objetos, desde el momento en que la mirada los deja fuera, a un lado y otro de su campo de visión, ¿no es por definición sin límites?" Cortázar, Julio. *Los automatas de la cosmopista* [1983]. Alfaguara, Madrid, 1996.

"Era el diminuto espacio entre el yo y el no yo, y por primera vez en mi vida, vi esta nada como el centro exacto del mundo".

Auster, Paul. *La habitación cerrada (La trilogía de Nueva York)*, 1986). Anagrama, Barcelona, 1996.

"Puede decirse que la arquitectura se evoca aquí por algo extremadamente transitorio: como una lámina transparente que envuelve el cuerpo humano, no tiene mucha materia ni implica un peso significativo.

Proyectar arquitectura es un acto de generar vórtices en las corrientes de aire, viento, luz y sonido".

Ito, Toyo. "Vórtice y corriente", en *A.D.*, vol. 62, 9/10, septiembre y octubre de 1992.

"La transparencia significa la percepción simultánea de distintas localizaciones espaciales. El espacio no sólo se retira sino que fluctúa en una actividad continua. La posición de las figuras transparentes tiene un sentido equívoco puesto que tan pronto vemos las figuras distantes como próximas".

Kepes, Gyorgy. *El lenguaje de la visión* [1944]. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1969.

#### "Lobotomía.

Los edificios tienen tanto un interior como un exterior.

En la arquitectura occidental se ha venido suponiendo que es deseable establecer una relación moral entre ambos, con lo que el exterior lleva a cabo ciertas revelaciones sobre el interior que éste corroboraba. La fachada 'honesta' habla sobre las actividades que oculta. Pero, matemáticamente, el volumen interior de los objetos tridimensionales aumenta al cubo y la envolvente sólo al cuadrado; poco a poco la superficie tiene que representar más y más la actividad interior.

Más allá de cierta masa crítica, la relación se fuerza hasta traspasar el punto de ruptura; esta 'ruptura' constituye el síntoma de la automonumentalidad. En la discrepancia deliberada entre contenedor y contenido, los hacedores de Nueva York descubrieron un área de libertad sin precedentes y la explotaron y formalizaron en el equivalente arquitectónico de una lobotomía —el corte quirúrgico de la conexión entre los lóbulos frontales y el resto del cerebro para mitigar algunos desórdenes mentales al desconectar los procesos de pensamiento de las emociones—.

El equivalente arquitectónico separa el exterior del interior. De este modo el monolito evita al mundo exterior las agonías de los continuos cambios que suceden en el interior".

Koolhaas, Rem. *Delirious New York* [1978]. 010 Publishers, Rotterdam, 1994.

"Los muros exteriores pueden desaparecer, y en lugar de eso quedar colgados, convertirse en pantallas de láminas de metal estandarizadas, sujetos sólo un poco a los bordes de los forjados. Los muros mismos dejan de existir, ya sea en cuanto a peso o espesor".

Wright, Frank Lloyd. *Autobiografía* [1932]. El Croquis Editorial, Madrid, 1998.

"Prometo escribirlos, pañuelos que se pierden en el horizonte, risas que palidecen, rostros que caen sin peso sobre la hierba húmeda, donde las arañas tejen ahora sus azules telas".

Panero, Leopoldo María, "Blancanieves se despidió de los siete enanitos", en *Así se fundó Carnaby Street*, Libros de Sinera, Barcelona, 1970.

"La alegría quiere inundar mi mesa,  
al fin y al cabo un pensamiento  
sube sin levadura;

y yo me alegro,

porque es falso y es bello".

Gross, Günter, "Falsa belleza" [1967], en *Poemas*, Alfaguara, Madrid, 1994.

"4. Renunciamos a la escultura en cuanto masa entendida como elemento escultural. Todo ingeniero sabe que las fuerzas estáticas de un cuerpo sólido y su fuerza material no dependen de la cantidad de masa; por ejemplo: una vía de tren, una voluta en forma de T, etc.

Pero vosotros, escultores de cada sombra y relieve, todavía os aferráis al viejo prejuicio según el cual no es posible liberar el volumen de la masa. Aquí, en esta exposición, tomamos cuatro planos y obtenemos el mismo volumen que si se tratase de cuatro toneladas de masa".

Gabo, Naum; Pevsner, Antoine, "Manifiesto del realismo" [1920], en Ciriot, Lourdes (ed.), *Primeras vanguardias artísticas*, Labor, Barcelona, 1993.

"El 'arriba' evoca la imagen de una mayor soltura, una sensación de ligereza, de liberación y finalmente la libertad misma. De estas tres propiedades relacionadas entre sí, tiene cada cual una experiencia propia. La 'soltura' niega la densidad. Cuanto más se acercan al límite superior del P(lano) B(ase), tanto más desligados aparecen los planos mínimos individuales.

La 'ligereza' lleva a un aumento de tal propiedad interior: los planos mínimos individuales no sólo se van separando progresivamente, sino que cada cual pierde su peso y, en la misma medida, su poder de sustentación.

Por el contrario, toda forma de cierta pesantez gana en peso al situarse en la parte superior del PB. La nota de lo pesado adquiere un sonido más fuerte. La 'libertad' produce la impresión de 'movimiento' más liviano y la tensión juega más libremente. El 'ascenso' o la 'cáida' gana en intensidad. La retención se reduce a un mínimo.

El 'abajo' produce efectos totalmente contrarios: condensación, pesadez, ligazón.

Cuanto más nos acercamos al límite inferior del PB, más espesa se vuelve la atmósfera, más cercanos se sitúan los pequeños planos mínimos, mientras que las formas mayores y más pesadas los soportan con menos esfuerzo. Dichas formas pierden peso, y la nota de la grave disminuye su sonido".

Kandinsky, Vasilii, *Punto y línea sobre el plano*, Labor, Barcelona, 1993.

"Como no me contradecía nadie, para entretenerme me puse a contemplar el fuego, que hacía chisporrotear a las leñas sostenidas por los morillos, que representaban dos negras egipcias, y a mirar la brasa de mi pipa. Estaba mirando ésta cuando una chispa escapada de allá se levantó en el aire y se quedó inmóvil.

Yo, escandalizado ante aquella sustracción a la ley de la gravedad, cogí las tenazas y traté de tirar la chispa al suelo; pero ella, sin hacer caso de leyes, permaneció en su sitio y comenzó a dar vueltas, formando círculos en el aire, hasta que..., ¡paf!, reventó como un cohele en mil lucecitas, de todos los colores, mates y con brillo.

Aquello me pareció ya faltar. Lentamente en aquellas chispitas se fueron dibujando formas vagas, y, al concretarse, aparecieron figuras de hombres, mujeres, moscas, perros, cínifes y lagartos, y empezaron todos a revolotear y a danzar vertiginosamente alrededor de mi cabeza.

"¡Au! ¡Au!", ladraba un perrillo de color de oro en mis oídos.

"¡Hache! ¡Hache!", estornudaba un señor idiota, inodoro, incoloro e insípido.

"¡Br! ¡Br!", zumbaba el cínife, que exhalaba un olor acre y fuerte.

— ¿Qué gentuza es ésta? — murmuré yo, indignado —. ¿Quiénes sois?

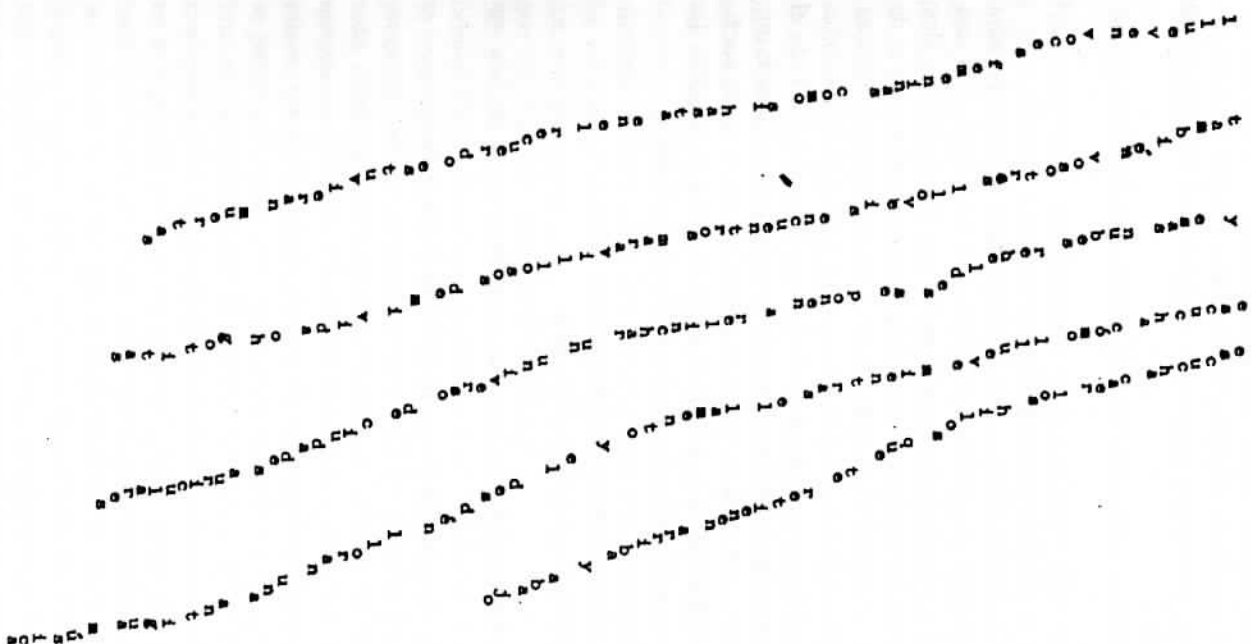
Entonces, uno de aquellos bichos, que semejaba una luciérnaga por la clase de luz que despedía, y que silbaba como una máquina de vapor haciendo "¡ph! ¡ph!", se paró delante de mí descaradamente, y me dijo:

— Somos átomos".

Baroja, Pío, "La vida de los átomos", en *Cuentos*, Alianza Editorial, 1966.

"No queremos muros... lo que queremos es: [...] 3. Suprimir los muros, los cimientos. 4. Un sistema de tramos suspendidos (tensión) en un espacio libre".

Kiesler, Frederick, "Vitalbau-Raumbaust-Funktionelle Architekturf", en *De Stijl*, vol 6, 10-11, 1925.



Apollinaire, Guillaume, "L'ave" [1916], en *Calligramas*, Catedra, Madrid, 1987.

"Todo esto vio Jim. Me contó que experimentó la sensación de que le quitaban un peso de encima, cierta vengadora exaltación. Detuvo el disparo del revólver deliberadamente, según él; lo retrasó la décima parte de un segundo, el tiempo que tardó el hombre en dar tres de sus zancadas... un tiempo que no cabe medir. No se precipitó en apretar el gatillo, por el gusto de decirse: 'Ése cae en redondo.' Estaba absolutamente seguro de ello. Le dejó acercarse porque no importaba. Podría darse por muerto, de todos modos. Miró aquellas anchas ventanillas de la nariz, los dilatados ojos, la atenta, ansiosa fijeza del rostro, y entonces disparó".

Conrad, Joseph, *Lord Jim* [1898], Bruguera, Barcelona, 1985.

"Es decir, la antítesis de quienes reducen porque no saben crecer. Ya lo dijo su amigo Sotissas: 'Kuramata intenta representar la incertidumbre, la ambigüedad, la movilidad, el suspense, la concentración y el vacío, terremotos y silencios, y no prevé en cambio la solidez, el peso, líneas continuas, monumentos, eternidad y perfección totalizante'. Para esto, para certezas mínimas, ya están los otros".

Savi, Vittorio E.; Muntaner, Josep Maria, *Minimalismo en arquitectura y otras artes. Less is more*, Colegi d'Arquitectes de Catalunya U.A., 1996.

"5.4. El muro doble. Si volvemos a imaginar al trotamundos, ahora subiendo las escaleras por el interior del muro del Pantecón, podemos suponer que es bastante oscuro y que las sensaciones cinestéticas se unen a la visión para apoyar su ascenso. Si sube por el muro en el sentido de las agujas del reloj, sentiría su convexidad saliente con su mano derecha — un 'mismo' micro-cósmico desde el punto de vista de Georges Baraille — y a través de la superficie suavemente curvada y tosca debería ser más una especie de buque gigante que una prisión. La mano izquierda tocaría y sentiría la superficie exterior, la cóncava. A no ser que nuestro escalador sea claustrofóbico, de nuevo no es la 'vigilancia' lo que nos viene en mente sino la materialidad, por un lado, y el cuerpo, por el otro.

Aquí, en el hueco del muro, la calma interior del muro ha domado, trastocado y desplazado las dos miradas exteriores. Este mundo interior ha cegado momentáneamente todas las miradas amenazadoras. Se ha extraído al sujeto de su obsesivo recinto propio para pasar a estar en el recinto del edificio. Realmente se le ha descentrado, se le ha desalojado del espectáculo de la mirada de cada prisión. De todos modos, no se le ha hundido en la oscuridad de la pila de rocas de Serre, sino en una estrecha ranura de luz apenas visible que le conduce a la cima del mundo. También se le ha devuelto a su cuerpo.



Pero éste no es un 'lugar tranquilo de elegancia acrobática y acuerdo de percepción entre el sujeto-mundo y el objeto-mundo', sino el lugar para el sujeto 'disperso' (según Jacques Derrida) que evita en algunos estados de delirio toda tentativa por parte de la arquitectura en producir su sujeto. Se trata sólo de un espacio momentáneo, un lugar de reajuste, de reflexión y de distancia: la catácumba de la arquitectura. Este hueco del muro es más una perspectiva que el de una cárcel. Es otra posición, otro lugar, posiblemente el único en el Panteón con cierta calma conceptual. Al menos por el momento.

El hueco es un lugar fuera de las sombras insistentes de varias figuras amenazantes, un lugar cuyo peso y valor se encuentra en su material y en su falta de distancia visual reflexiva. Aquí se produce un sujeto, pero se trata más del sujeto de la arquitectura que el del organismo o de los críticos. A pesar de que este lugar puede tener cierta vacuidad conceptual, tiene un estatus escurridizo y éste es su sujeto".

Lerup, Lars, "DoubleSpace", en Bell, Michael; Leong, Sze Tsung (eds.), *Slow Space*, The Monacelli Press, Nueva York, 1998.

"—Pero tiene razón —dijo sombríamente Helmholtz—. Es idiota. Escribir cuando no hay nada que decir..."

—Precisamente. Ello requiere la más enorme habilidad. Se hacen autos con el mínimo absoluto de acero, obras de arte sin prácticamente otra cosa que sensación pura.

El Salvaje movió la cabeza.

—Todo esto me parece absolutamente horrible.

—Desde luego que lo es. La actual felicidad siempre parece muy menguada en comparación con las compensaciones que brinda la miseria. Y, además, la estabilidad no es ni con mucho tan espectacular como la inestabilidad".

Huxley, Aldous, *Un mundo feliz*, Plaza & Janés, Barcelona, 1965.

"¿No es extraño, no es extraordinario, no es literalmente mágico que el hombre y la mujer lisboetas puedan estar hoy, en 1946, sentados en sus palcos y butacas del teatro Doña María y al mismo tiempo estén seis o siete siglos atrás, en la brumosa Dinamarca, junto al río del parque que rodea el palacio del rey y viendo caminar con su paso sin peso esta llanita lívida que es Ofelia?"

Ortega y Gasset, José, *Idea del teatro* [1946], Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1977.

"En la arquitectura de Miguel Ángel, todas las fuerzas parecen paralizadas. La carga no pesa, el soporte no sustenta, las reacciones naturales no desmpeñan ningún papel; es un sistema sumamente artificial que se apoya en una severísima disciplina".

Pevsner, Nikolaus, *Breve historia de la arquitectura europea* [1943], Alianza Editorial, Madrid, 1994.

"—La construcción es sólida? —pregunta Pent.

—Puede durar siglos —dice Gifey—. La capa externa y algunas paredes internas son de hormigón de carbono reforzado con nanotubos, con una superficie de cerámica reflectora. Refleja el cien por cien de la radiación. Hay algunos adornos de oro labrado, pero no son funcionales. La estructura es de nanotubo de mallas, en algunos sitios de un metro de espesor, que dispersa las tensiones. Las estructuras de acero internas soportan láminas de flexfuller y hormigón, con amortiguadores de choques, cuatro por cada piso. Todo el edificio descansa sobre flexfuller hipertenso de amortiguación. He oído que las fibras de carbono —nanotubos, moléculas enlazadas, etc.— están confi guradas para ser conductivas y que todo el recubrimiento es sensible. La estructura también se puede utilizar para almacenamiento de datos. Picken y Pent meditan esto.

—Es más sólido que las pirámides de Egipto —dice Pent".

Bear, Greg, *[[[ Alt 47* [1997], Ediciones B, Barcelona, 2000.

"Las máquinas de hierro siguen existiendo, pero obedecen a los bits sin peso".

Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989.

## <sin\_peso>

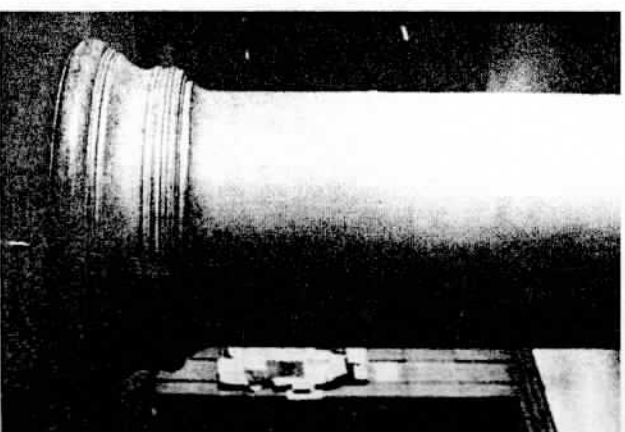
Tradicionalmente, la arquitectura ha estado ligada a los valores de estabilidad y permanencia: sus elementos debían ser estables y duraderos. El tiempo arquitectónico se medía por décadas e incluso siglos. En consecuencia, se apreciaban tan sólo las organizaciones y los materiales cuyas características físicas potenciasen estos valores. En este contexto no tiene interés desarrollar ahora en qué medida dependía de una concepción filosófica general o en qué medida era consecuencia de una técnica limitada por los avances científicos e industriales del momento al uso mayoritario de materiales pesados o tectónicos. Así mismo, la concepción del espacio, como hemos visto anteriormente, también mantenía estables sus características a lo largo de la vida de los edificios. Existía la belleza en lo sólido y permanente.

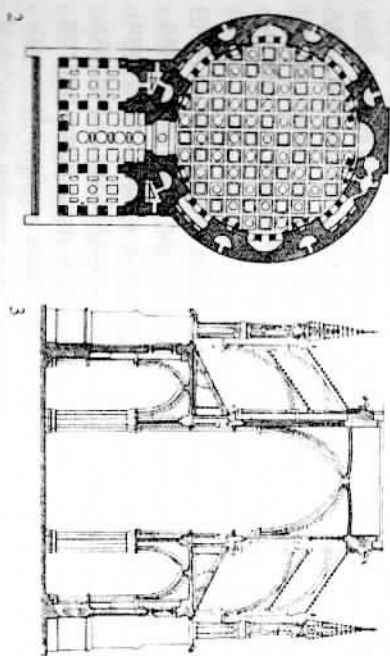
Sin embargo, nuestra concepción temporal ha modificado la visión de la estabilidad y la permanencia. La fuerza o influencia de ciertos elementos o condiciones inestables, frágiles o volátiles, ha modificado el sistema de valores. Se valoran incluso las cualidades matéricas más fungibles —texturas, reflejos, envejecimientos, etc.— con un sistema de jerarquías de lo inestable, más que con aquello asociado a lo tectónico.<sup>1</sup>

Me gusta la arquitectura que admite los valores de ligereza, rapidez e inestabilidad. Precisamente escogería esta última característica como paradigma de lo contemporáneo. Frente a lo informe, lo desordenado, la información, los procesos o lo virtual opondría esta condición genérica y tensa donde el resultado, como equilibrio final de programas, técnicas y formas, se vuelve instantáneo o no existe. Orden extremo o desorden y caos no son más que una misma categoría compositiva en los sistemas formales estables. Lo inestable se presenta fuera de esta clasificación; aquello que va a cambiar y debe fluctuar en cualquier momento para encontrar su nuevo ajuste instantáneo. La ciudad descubre la inestabilidad en la división entre lo público y lo privado o en la especialización de sus elementos. Unas calles que, a veces, son peatonales y, a veces, de uso exclusivo para los automóviles. La plaza ha acabado por convertirse en un lugar de propiedad privada municipal que establece sus reglas y horarios. Por el contrario, un centro comercial se transforma en el lugar público de nuestra ciudad. Nuestros programas y los usos que conllevan son modificables y volubles. El concepto del lugar ya no es invariable: El día y la noche transforman los lugares. Las condiciones, su naturalidad y su his-

toria los sujetan a interpretaciones opuestas y cambiantes. Nuestra propia posición y convicción, nuestra emoción, resultan actualmente inestables. Es evidente que es en este panorama cuando cobran valor las consideraciones de ligereza y provisionalidad. Un proyecto no puede mantener la ficción de la belleza de lo sólido, sino que debe encontrarla en lo fungible y fugitivo; sin\_peso material, funcional ni histórico.

Son numerosos los ejemplos que enfatizan la condición de sin\_peso, lo que no quiere decir que eliminen lo material, la masa, sino que discrecionalizan dichas características. Recordemos aquí una imagen de la instalación de Juan Navarro Baldeweg *Pieza de lobby. La columna y el peso* (1973) <1>: Masa y peso son conceptos distintos. La física distingue entre masa como materia y peso como la fuerza que transmite o maneja dicha masa gracias a las acciones que se ejercen sobre ella. Aun así, estos conceptos pueden invertirse al trabajar y manipular los significados o los símbolos. En esta obra de Navarro Baldeweg nos resulta más pesada la minúscula pesa de metal, porque representa una unidad de medida de fuerzas, que la gigantesca columna de piedra que, aunque aguantara mayor esfuerzo, no tiene este valor simbólico asignado. Pero quiero centrarme en un punto que no resulta tan fácil o tan obvio intro-

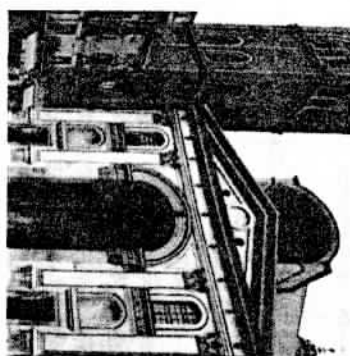
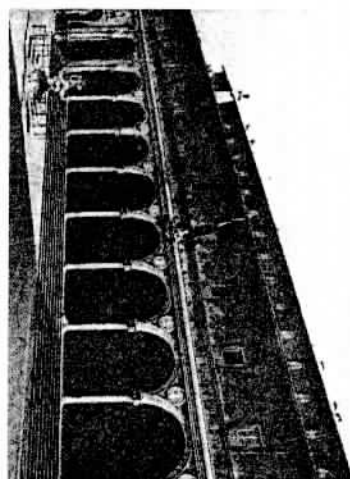




ducir: cuánto transforman en un espacio vacío estos mismos valores la concepción masiva y espesa del muro y de los sistemas de cierre con el exterior y, por tanto, habitable. Incluso cómo ese espacio puede construir una arquitectura con tan sólo una piel inmaterial de imágenes. Para ello, comenzaré trazando a grandes rasgos un recorrido conceptual, una visión diacrónica por el muro arquitectónico esperando llegar, al final del recorrido, a describir este nuevo lugar o elemento, en una evolución aplicable también a los planos horizontales: la cubierta y los suelos.

El muro romano es un límite de masa grueso, con una arquitectura que podría-mos calificar como masiva. La corpulenta piel, construida con mampostería de ladrillo con argamasa de relleno en su interior se convierte en el espacio negativo de un volumen interior: un cuerpo esculpido donde se resalta el grosor agrupando los elementos clásicos en una masa continua. El espacio romano se caracteriza principalmente por las cualidades de fuerza y plasticidad que este muro tallado con funciones estructurales, de cerramiento y formal, es capaz de transmitirle. El Panteón de Agripa (Roma, c. 110 d. de C.) <2> es un magnífico ejemplo de esta condición. Si observamos una planta podemos constatar hasta qué punto son similares la superficie que ocupa el muro de cerramiento y la del vacío que encierra.

Durante la época gótica, toda la investigación y la manipulación formal se encaminan en un proceso de pérdida de peso. Los muros se adelgazan estilizándose al máximo. El estudio de la transmisión de las acciones estructurales permite descomponer el muro en contrafuertes que canalizan las fuerzas resistentes, transformándose el resto de los paños en simples y elegantes



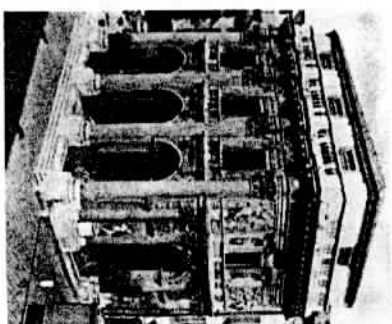
vidrieras. Ya no hay muros sino soportes, ya no hay materia sino líneas gráficas de energía activa.<sup>3</sup> Pero, aunque los volúmenes se reducen a líneas, a aristas, no existe un salto conceptual cualitativo. La catedral gótica, como en el caso de la catedral de Reims <3>, construye un espacio que intenta desarrollarse bajo nuevos valores — luz, verticalidad, etc. — pero todavía estira el muro, abre huecos y hace luminosos los cierres sólidos: el espacio gótico, en el fondo, sigue definiéndose por un muro estructural. Podríamos decir que cierres, elementos estructurales y huecos, formalizados con vidrieras o placas de alabastro, o trabajados como mampostería, tienen la misma valencia de masa que el muro de piedra.

Posteriormente, durante el renacimiento, se empieza a descomponer el monolitismo material, concibiéndose el cierre volumétrico como una suma, todavía teórica y abstracta, de planos independientes y del espacio trabajado según principios de perspectiva independientes. Inicialmente tan sólo hay una discusión lingüística sobre el tratamiento del muro de piedra. Ya en el pórtico del Hospital de los Inocentes de Filippo Brunelleschi (Firencia, 1421-1445) <4> podemos observar esta estructura lingüística, una capa de finas líneas superpuesta al lienzo constructivo blanco: un muro en bajo relieve. En la fachada de la iglesia de San Andrés de Leon Battista Alberti (Mantua, 1470-1493) <5> se ha transformado en una compleja malla compositiva que oculta la masa constructiva con intención de provocar su aligeramiento. Su malla normativa se basa en las reglas de una recién estrenada visión en perspectiva. Al igual que en las construcciones teóricas, se establece una red de líneas que prescribe una posición para todos los elementos figurativos que se quieren introducir. Esa misma línea compositiva, aunque entendida de forma distinta, será





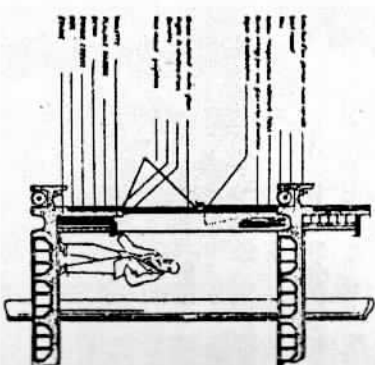
6



7

la que culmine finalmente en la malla, los marcos estructurales o las retículas, que serán la manera característica de la arquitectura italiana del renacimiento.<sup>4</sup> Se trata de una comprensión de la acción dentro de un estrato en relieve poco profundo, algo que todavía no significaría modificación alguna de la visión del espesor del muro ni una anticipación del concepto de fachada profunda. El muro que inaugura Donato Bramante (iglesia de San Pedro, Roma) <6>, desarrollado posteriormente en los palacios de Miguel Ángel o de Andrea Palladio (Loggia del Capitanato, Vicenza, 1565-1572) <7>, creará un orden interior y exterior sin necesidad de recurrir a su grosor o a la masa, al tiempo que se modela y trabaja en todo su espesor y no sólo en sus capas más superficiales. Su aspecto externo parece recordarnos al muro romano pero no es lo mismo. Se trata de fábricas compuestas por muchas hojas de alta densidad comprimidas. El orden del muro se representa en el orden clásico que organiza la fachada que, en realidad, articula su grosor. Cada hoja avanza un paso hacia la independencia de las todavía necesarias cuestiones resistentes, lingüísticas o de cerramiento, de las cuestiones de orden que constituirán el espacio urbano. El muro renacentista es un muro exfoliado. Pero también, como sostiene Colin Rowe, este hecho significa la aparición del trabajo en fachada como si fuera sobre un espacio en profundidad, como un lugar,<sup>5</sup> en una investigación paralela pero mínima frente a la anterior. Me interesa destacar aquí que, por primera vez, aparece la visión del muro como lugar, un lugar todavía no utilizable sino sólo metafórico, pictórico.

Con el barroco y el neoclasicismo la historia de los estilos no introduce ninguna modificación sustancial. No es hasta la crisis moderna que se produce un



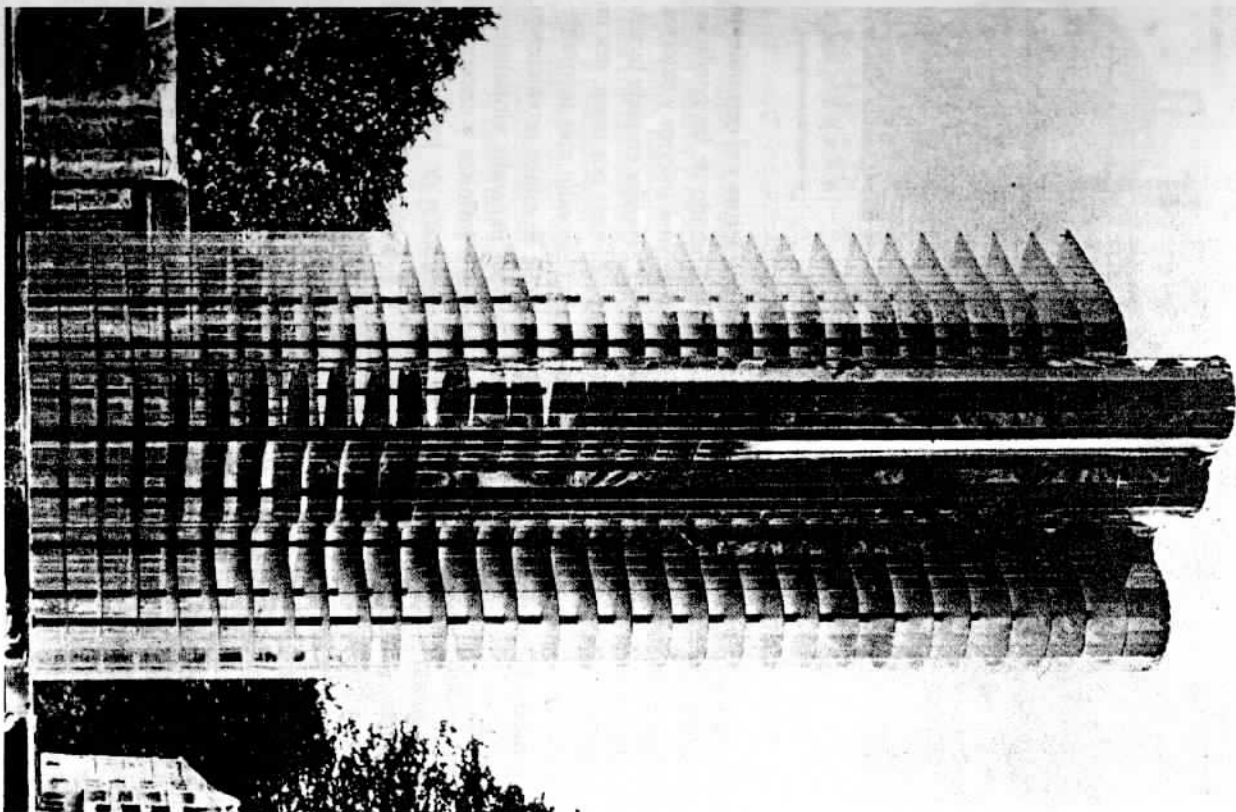
8

paso más en la evolución de este proceso, cuando la estructura y el cerramiento se separan irreconciliablemente. El muro moderno, liberado de las condiciones de carga y resistencia, sólo debe concentrarse en separar interior y exterior. En sus cinco puntos de la arquitectura moderna,<sup>6</sup> Le Corbusier enuncia la sustitución del muro tradicional que solucionaba los problemas por masa, por un muro ligero de hojas especializadas, cuyo conjunto respondía más favorablemente y se adecuaba mejor a la nueva arquitectura que se estaba produciendo. El borde se va volviendo fino y delgado. Es posible expandir virtualmente cualquier distancia mediante techos y suelos planos e infinitos y encerrar el volumen con varias finas membranas. La especialización de los materiales afianza aún más dicha disposición. La técnica ofrece su ayuda perfeccionando los paneles y las secciones resistentes de los materiales.

"La experimentación con materiales y procedimientos industriales al iniciarse el siglo XX comportó un desplazamiento significativo en la concepción del cerramiento. Si éste se debía a la tradición empírica de los oficios artesanales y se constituía esencialmente por acumulación de masa, la pared ligera, formada a partir de la generalización de las estructuras reticulares rígidas, se desarrolla descomponiendo las distintas propiedades físicas del cerramiento, ahora mensurables científicamente, y dando respuesta particularizada a cada una de ellas mediante el empleo de materiales y técnicas de montaje similares a las empleadas en otras esferas industriales" (Le Corbusier, Sociedad de las Naciones, Ginebra, 1927-1928) <8>.<sup>7</sup>

Pero el muro moderno no sólo quiere optimizarse sino también reducirse, minimizarse hasta desaparecer si fuera posible. Sin grosor y sin masa.





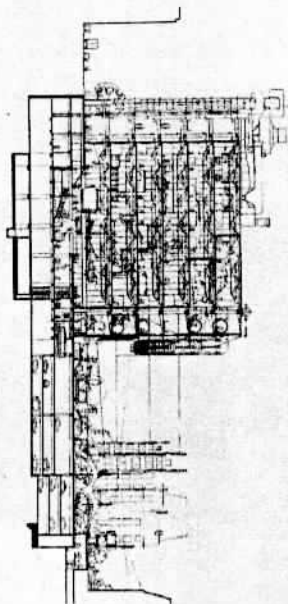
Transparente. El muro moderno se desmaterializa aunque conserva sus condiciones de aislamiento y seguridad. Es la piel de vidrio. Recordemos las maquetas de los dos proyectos de rascacielos de vidrio de Mies van der Rohe (Berlín, 1921) <9>, donde sólo los forjados cobran solidez. La intencionalidad espacial se va desplazando definitivamente desde la expresividad de la masa hacia la expresividad del volumen.<sup>8</sup>

Desde entonces se irán produciendo investigaciones que tienden a ver la aparición de un nuevo lugar entre el cerramiento y el plano retranqueado estructural.<sup>9</sup> En la Casa del Fascio de Giuseppe Terragni (Como, 1932-1936) puede observarse cómo se diferencia claramente respecto del resto del espacio interior colindante. No se trata más que de un vaciado de la masa que correspondería a la fachada profunda de Bramante.

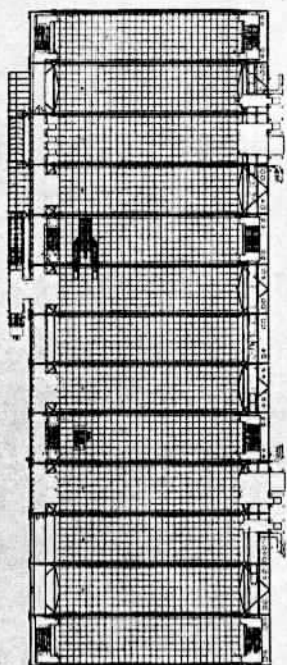
Si representáramos este recorrido en un gráfico de coordenadas cartesianas que relacionara espesor y masa, podríamos analizar más claramente el proceso ocurrido. Uno de los ejes correspondería a la densidad y el otro al grosor. En el origen el punto 0, 0. La curva comenzaría en el muro romano, en un punto con ambos valores altos: gran espesor construido por acumulación ordenada de masa. Gradualmente irían descendiendo suave y paralelamente ambos valores — gótico, renacimiento y clasicismos —, hasta llegar a un primer punto de optimización donde el grosor de las capas fuese el mínimo indispensable resuelto técnicamente, para continuar después acercándose al punto de origen: el muro moderno de vidrio, donde espesor y densidad llegan a un límite que tiende a cero.

Pero todavía no ha acabado el recorrido. Actualmente asistimos a la continuación en el trazado de esta gráfica, y me interesa señalar un nuevo trayecto en el que, mientras la masa se mantendría baja, optimizada y casi nula, el grosor, de pronto, ha comenzado a crecer de una manera clara y evidente, aumentando hasta convertirse en un espacio habitable. La fachada poco profunda del renacimiento se materializa ahora en todo un espacio transitable y utilizable. El muro se despliega, esponjándose, convirtiendo la masa estructural en una materia más sutil.

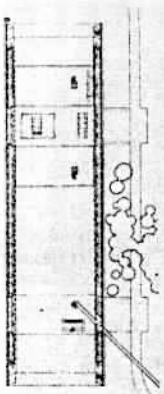
El Centre George Pompidou de Richard Rogers y Renzo Piano (París, 1972-1977) <10, 11> es quizás el primer ejemplo paradigmático de esta apropiación. El gran contenedor homogéneo, vacío y flexible es fruto de un movimiento centrífugo de los elementos que deben construir y hacer utilizable la planta. En las fachadas se agolpan, no sólo los espacios de circulación y servicio, sino también los mecánicos y técnicos. Esta piel gruesa que acoge los espacios sirvientes es también la que define la propia imagen urbana y monu-



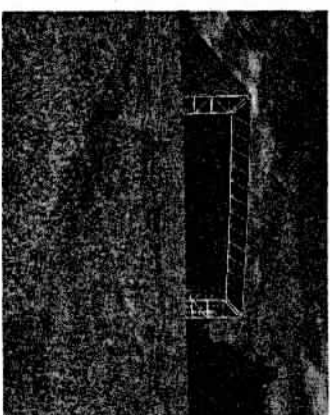
10



11



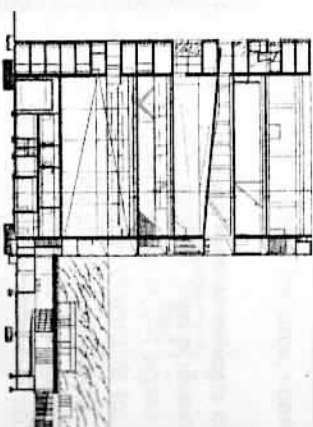
12



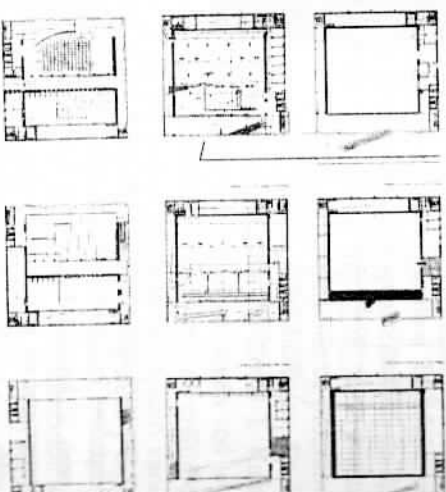
13

80

mental del edificio; se trata de un nuevo muro grueso que puede recorrerse obligadamente, necesario. En el Sainsbury Centre de Norman Foster (Norwich, 1978) <12, 13> esta misma piel, opaca en este caso, rodea todo el vacío interior, homogeneizando cubierta y paredes verticales. Estos primeros ejemplos inventan este lugar por necesidad o por investigación técnica o estructural más que espacial. Contemporáneamente, este lugar se ha acabado convirtiendo en el espacio servido, en el lugar característico de la arquitectura. El proyecto del Centro para las Artes y Tecnologías de los Medios de Comunicación (ZKM) de Rem Koolhaas (Karlsruhe, 1989) <14, 15>, queda conceptualmente definido por un muro grueso con circulaciones



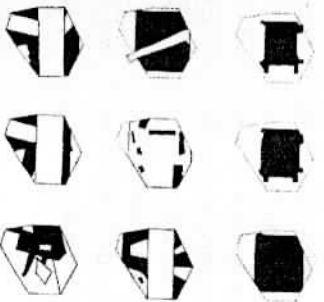
14



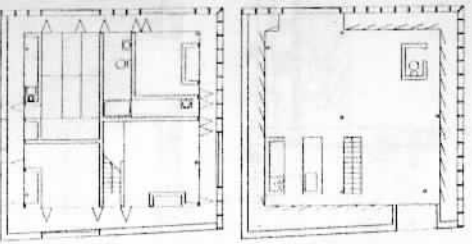
15



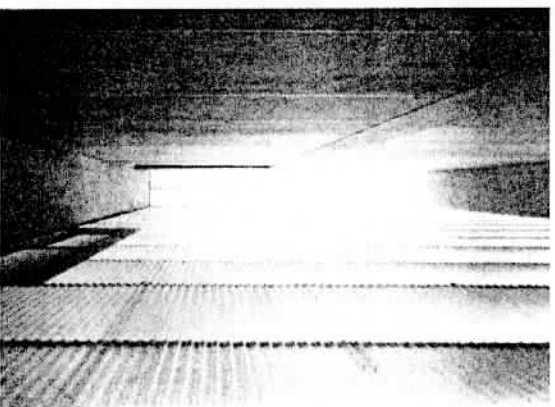
16



17

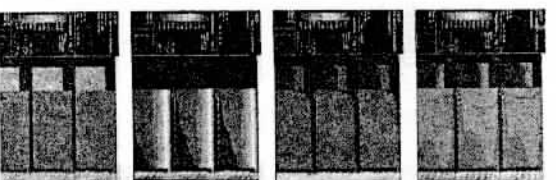


18

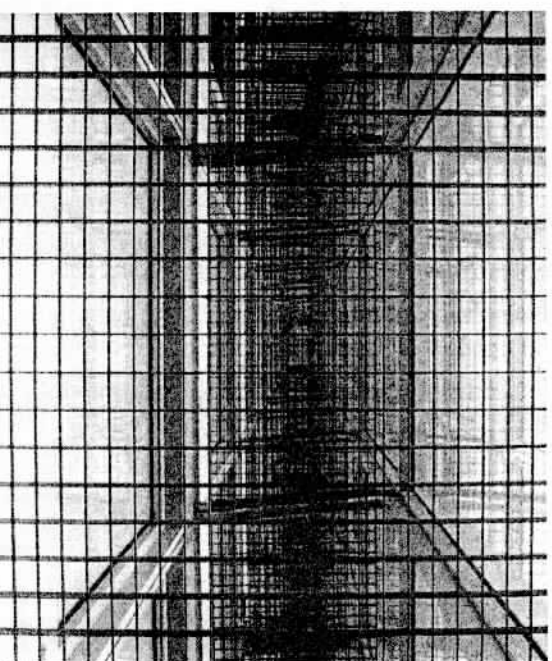


19

y servicios que rodea la superposición central de diferentes alturas y diversos espacios cuadrados. La imagen del centro la constituye su gruesa fachada pero, al mismo tiempo, también consiste en la forma que aglutina el nuevo programa de edificio híbrido. En la Casa da Música (Oporto, 1999-2001) <16, 17> esa fachada construye todo el espacio fuertemente subdividido de la periferia del volumen, mientras que el vacío interior pasa a ser la sala de conciertos en este caso. Su forma es irregular y su fachada tendrá otras propiedades tectónicas que las del ZKM, pero la idea de un sólido excavado nos



20



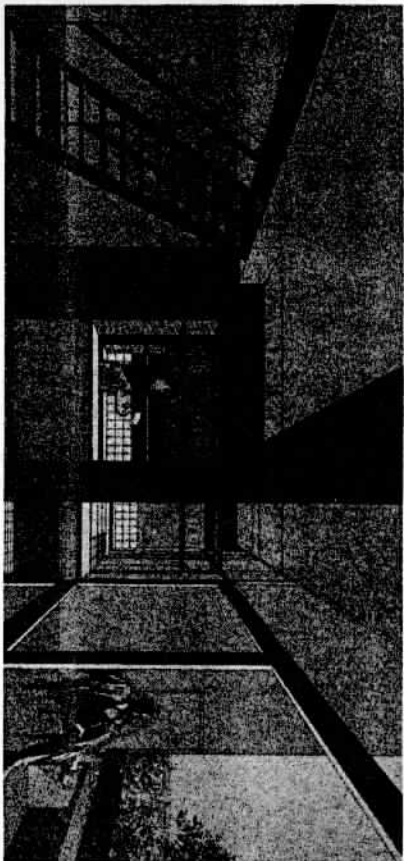
21

traslada directamente a la imagen de muro masivo, <sup>10</sup> a nichos transformados en espacios colectivos y masa en los de servicio.

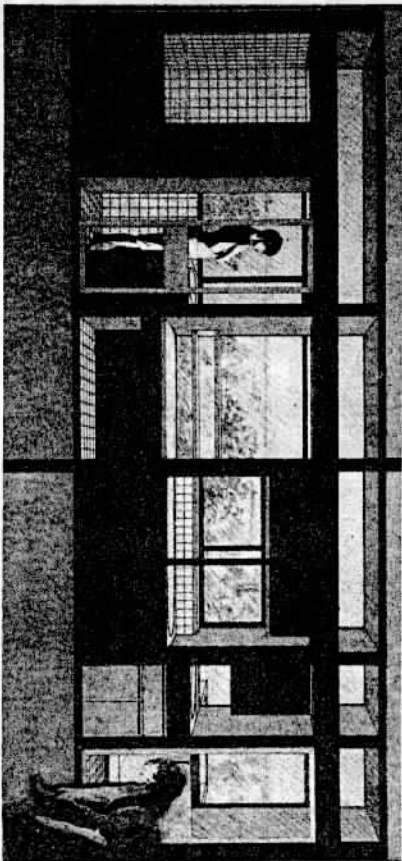
En el caso de la arquitectura doméstica vemos modificado ese lugar en la casa S de SANAA (Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa) (Okayama, 1997) <18, 19>. La zona de relación de varias familias se formaliza precisamente en los pasillos y zonas de paso como el lugar más importante de la vivienda, que ocurre en la estrecha franja entre la fachada de policarbonato ondulado y el cierre móvil de madera. ¿Es un lugar intermedio propio de la arquitectura japonesa o por el contrario es un nuevo ámbito? Me decanto por esto último. En el edificio de la sede central de GSW de Sauerbruch & Hutton (Berlín, 1999) <20, 21>, la gruesa fachada representa el 15 % de la anchura total. Precisamente, se trata del espacio que climatiza de manera natural el rasca-cielos y en los diagramas del análisis CFD se visualiza del mismo modo que los lugares transitables.

Nos hemos apropiado de un espacio que se había convertido en vivienda exclusiva e irracional de monstruos, fantasmas o jorobados de Nôtre Dame, o en el lugar destinado a maquinaria y elementos mecánicos. Un lugar vetado al arquitecto y sólo permitido a los técnicos. Nos hemos apropiado de un mundo sin necesidad de tener que inventar un material arquitectónico, como

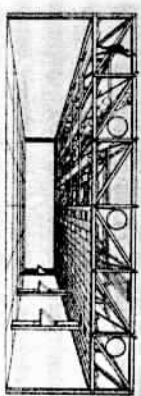




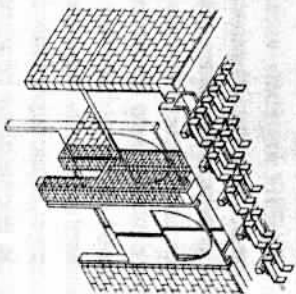
22



23



24



25

84

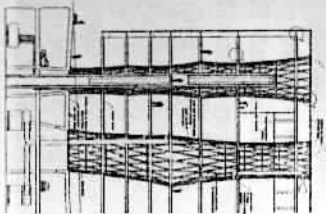
85

el que demandaba Christopher Alexander en su sistema de muros gruesos, que con una piedra-mantecilla y, a modo de cavema, que permitiría individualizar el interior de nuestras viviendas.<sup>12</sup> Ya existen y sólo es necesario apoderarse de ellos. En el proyecto de viviendas Domus Demain, de Yves Lion y François Leclercq (1987) <22, 23> se ejerce una atracción centrífuga en los elementos constitutivos de la vivienda hacia el cerramiento. Frente al modelo clásico de la casa Farnsworth de Mies van der Rohe (Plano, Illinois, 1945-1951) y su inversión post de la casa de vidrio de Philip Johnson, esta vivienda se ubica en una nueva posición; los núcleos cerrados que se movían del centro a la periferia encuentran finalmente su posición dentro del muro de vidrio. Se podrían definir como el espacio negativo del muro romano, donde la masa pasa a ser programa, donde la habitación pasa de estar fuera a estar dentro de él. Un lugar esponjado, vacío y habitado, una pasta hojaldrada donde las capas, junto a las funciones y los usos, constituyen el espacio moderno.

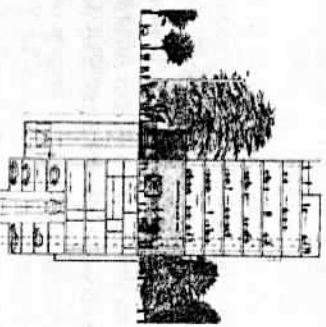
Este recorrido también podría leerse en los forjados o en la cubierta como muros horizontales que articulan la superposición vertical. Suelos técnicos y forjados de instalaciones pasan a ser una plancha compacta que separa una oscuridad contenedora.<sup>13</sup> No es necesario profundizar sobre el tema de los suelos técnicos, que son un elemento fundamental en las oficinas modernas, sino que nos fijaremos en los casos en que éstos definen realmente el espacio interior. De la misma manera que estas aportaciones técnicas obligan a utilizar determinados detalles y formas de compartimentación, hay momentos en los que la propia concepción de la totalidad de una cubierta pasa a ser un lugar, un espacio activo. La cubierta de la fábrica de cigarrillos Dundalk, de Michael Scott (1969-1970) <24>, es topológicamente igual a la fachada del Centre Georges Pompidou. Las grandes vigas de 2,3 metros de canto permiten habitar la cubierta, liberando de cualquier predeterminación de programa o tamaño, no sólo al espacio inferior, sino también a las fachadas. En la cubierta del consulado de Estados Unidos en Añgola, de Louis I. Kahn (Luanda, 1955-1961) <25>, el esponjamiento ya no está en deuda con una determinación estructural o mecánica. La cubierta se compone de múltiples capas superpuestas de piezas en U de hormigón, creando un espacio vacío entre ellas con el fin de mantener una cubierta de sombras ventilada y cuyo espesor sea grande frente a su densidad.

Este proceso de des-densificación de las partes macizas de la construcción ha llegado también a las partes aparentemente más compactas del objeto arquitectónico: a su estructura. En la mediateca de Sendai, de Toyo Ito (1995-





26

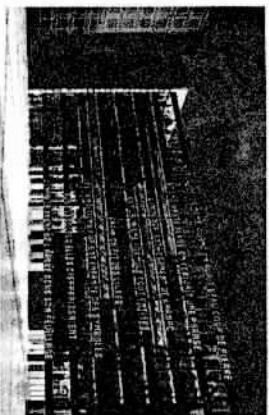


27

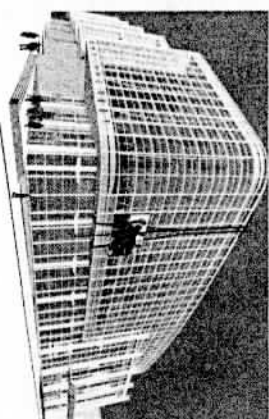
2001) <26>, la estructura ajustada, perfeccionada al detalle, sufre un proceso de esponjamiento. Aumenta su espesor sin aumentar la masa, permitiendo introducir elementos de circulación vertical, instalaciones o vacíos relacionables en el interior de los pilares.

Banda activa, fachada activa, forjados activos, estructura activa. Y el límite no se acaba. El espesor puede aumentar, apropiarse de todo el espacio exterior o interior; la masa puede llegar a convertirse en algo tan etéreo como una imagen, un tejido.... o nada. Las capas iniciales del muro de láminas especializadas también se desmaterializan. En la Naked House de Shigeru Ban (Tokio, 2001), el muro de fachada tiene 33 cm de grosor, sin embargo, sólo tiene cuatro láminas de escasos milímetros: una placa de fibra de vidrio micro-ondulada, un plástico de burbujas como barrera de vapor, una bolsa de fibras de polietileno como aislante y una tela de nilón unida con velcro en el acabado interior. Comparada con los ejemplos modernos, cada capa ha perdido, no sólo espesor, sino materia.

Cuando la fachada se lee en profundidad hacia el exterior, ésta se apropia del espacio público urbano. El grueso del muro pasa a ser todo el espacio exterior.<sup>14</sup> En la Fundación Cartier, de Jean Nouvel (París, 1994) <27>, el muro se expande desde el plano de fachada construyendo un interior al aire libre de los jardines de acceso. Esa misión se encomienda a las palabras en la fachada de la propuesta para el concurso de la biblioteca Jussieu de Herzog & de Meuron (París, 1993) <28>. Palabras en constante movimiento, su circulación se confunde y se traslada sobre la gente que cruza la plaza, apropiándose el edificio de ese espacio urbano. El espacio parece ínfimo, contenido en el grosor de una pantalla líquida, pero en ese espacio caben también las personas, los usos.... el grosor virtual es infinito.



28

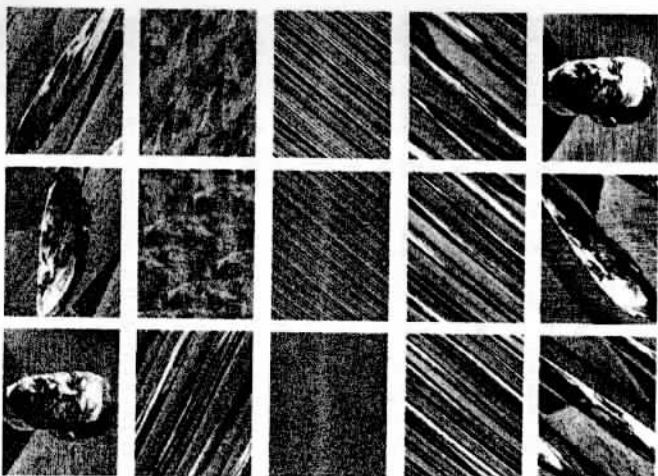


29

En el extremo límite encontraríamos la instalación permanente en el centro de convenciones Moscone de Didler + Scofidio (San Francisco, 2002-2003) <29> donde una pantalla de vídeo de 8,3 x 4,9 m recorre la fachada emitiendo imágenes en directo de lo que ocurre en el exterior e interior del edificio. Todo el espacio interior y exterior queda atrapado en el grosor de una pantalla de vídeo. Podríamos decir que el espacio se desarrolla virtualmente en ese muro mediático.

Mi reflexión comienza relacionando esta banda vacía con el espacio que circunda y define, y preguntándome si no tienen la misma naturaleza, si no pertenecen al mismo espacio plegado sobre sí mismo; si, por lo tanto, nuestro espacio no ha hecho más que alargarse, duplicarse, complejizarse dentro de su misma volumetría. "Lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras".<sup>15</sup> Trabajamos sobre los pliegues del espacio.

Recordemos ahora que la planta libre ha sido el paradigma de la definición espacial que la arquitectura del siglo XX ha instaurado frente a su predecesora, y su mantenimiento como herramienta de trabajo ha significado la continuidad dentro del movimiento moderno, independientemente de cuestiones estilísticas o técnicas. Pero hay momentos en los que al tensionar este espacio moderno, descubrimos un nuevo límite, una nueva concepción: nuestro espacio es el espacio plegado de lo moderno. Operamos en el borde de ruptura de la planta libre. El pliegue separa y une el interior del exterior y la línea de inflexión es un muro, allí donde se concentra. El pliegue del espacio hace que se superpongan en un punto de la obra elementos muy alejados en escala: un grifo o la planta de situación. Si plegamos el espacio, tendre-



30

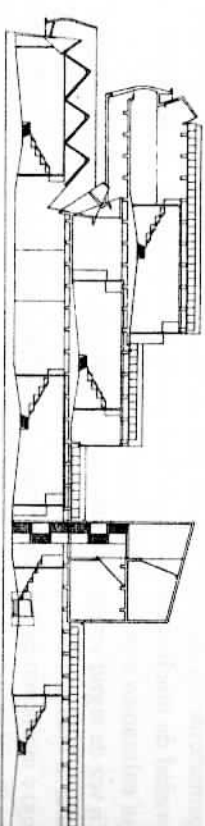
mos un nuevo espacio extraño, no relacionado. El espacio ya no se ve como abstracto y vacío con una malla estructural interior, sino que es denso y compacto. La estructura ya viene implícita. No es cualquiera. Ya no se diría que algo ocurre en la planta baja, ni en la planta alta. La materia-pliegue. Estructuras esponjosas.<sup>16</sup>

La propuesta esbozada en el capítulo precedente se presenta mediante una lectura más compleja de la definición del pliegue dada por Gilles Deleuze (representación del orden y desorden mediante plegamientos de un retrato de Henri Poincaré) <30>. Creo que es necesario entender el pliegue como un nuevo instrumento, generado por una concepción topológica de la geometría, más que como el único instrumento posible, moderno o coherente a la hora de ser utilizadas. Al igual que en la geometría euclidiana, existen herramientas que mantienen las formas —escalar, por ejemplo—, y otras que no —deformabilidad en la topología, donde lo importante es cómo se conectan las cosas más que cómo son—; existen herramientas que mantienen la continuidad —el pliegue—, pero también otras que no —como el corte—. Todas son

88



31



32

igualmente importantes. Es interesante tanto mantener como transformar la forma topológica. En este último caso, el espacio esgrima jugará tanto con continuidades como con discontinuidades. Lo importante es que, en ambos casos, aquello que las conforma no son las condiciones de contigüidad o proximidad, sino las de pertenencia o enlace.

De la misma manera, también su entendimiento será distinto según la elección de la materia que manipular. Frente a la dualidad que propone Deleuze entre Oriente (pliegue de papel) y Occidente (pliegue de tela)<sup>17</sup> aparece otra entre forma (pliegue de suelos) y sin forma (pliegue de interioridades). El espacio esgrima se desvela en esos pliegues del espacio moderno y el edificio aparece ahora como un problema exclusivo de pieles sucesivas, de cerramientos que van construyendo un volumen hojaltrado, de la misma manera que podríamos ver un cuerpo como la sucesión de pieles que enrollan interioridades y exterioridades.<sup>18</sup>

El aula de la Universidad de Valencia de Enric Miralles (Alicante, 1991-1994) <31, 32>, del que ya se ha comentado su estructura fractal, se cons-

89

truye por unos hilos gruesos de aúlas y pasillos que se leen de manera casi continua entre todos los niveles y posiciones. Se trata de un ovillo volumétrico" cuyo filamento, a veces de diferentes espesores, es un vacío. Junto al plano continuo conformador del volumen de la biblioteca, el hilo denso es un objeto espacial plegado sobre sí mismo. Techos y suelos se confunden en una cinta sin fin. La repetición del mismo fragmento en diferentes posiciones dentro de la misma sección confirmaría esta lectura, como también su uso en varios proyectos del mismo autor.

Se trata de una nueva acepción de lo ligero y no tan sólo de una categoría externa del objeto por su forma, estructura o materiales. Una réplica frente a la dura y permanente ley de la gravitación que ha pasado a ser consustancial al objeto. Levedad de muchas de las respuestas y una de ellas son las orientaciones, y aquí enlazamos con la planta diagonal del próximo capítulo.

"En vez de seguir resistiendo una gravedad simple, los arquitectos deben reformular la cuestión del peso mediante la levedad entendida como un tema complejo e intrincado de relaciones entre superficies y terrenos múltiples, conectados flexiblemente. A través de una más general formulación de los nuevos paradigmas de gravitación, los sistemas estructurales ligeros y los casi invisibles materiales de construcción pueden desarrollarse conjuntamente con organizaciones arquitectónicas y urbanas asentadas ligeramente. Con la levedad, surgen formas de estabilidad dinámica y carga diferencial que son cualitativamente diferentes del estancamiento implícito en el asentamiento simple y perpendicular a la tierra. Sin recurrir al movimiento literal, se pueden concebir composiciones más ligeras donde el peso se transmite a través de vectores muy diferentes que no están sujetos al empuje en ángulo recto de la gravedad terrestre".<sup>30</sup> Levedad en el tratamiento de la materialidad: ya no existe fuerza en la masa sino en su ausencia, en los huecos entre ellas. El acto de vaciar de acción en la masa nos pertenece, de introducir fuerzas en y no con ella. Dejar que solo sea. "Un agujero solo es el lugar de una materia más sutil".<sup>31</sup> Estructuras y materiales sufren el inevitable renacimiento del valor del mínimo gasto de energía, o de las fuerzas resistentes que los componen que ocupan todo el volumen haciendo desaparecer la materia física que lo sostiene. Introduzcamos aquí un segundo gráfico, paralelo al que hemos representado del muro, que relaciona el precio del coche con su peso.<sup>32</sup> Un gráfico cuyos principales puntos, cada vez más y a excepción del mantenimiento de tradiciones e imágenes en determinados modelos, se encuentran próximos al punto cero.

Ausencias que, en los artefactos arquitectónicos o urbanos, suponen la inexistencia de límites. De las excesivas pieles ninguna llega a tener más

importancia que el resto. La figura no necesita conformarse por tectónica sino por diferencias de densidad, de condiciones perceptivas y de condiciones sensibles.

De pronto, volvemos sin notarlo a las referencias y opiniones del principio. A relacionar las cosas mediante nuevos enlaces y a establecer lecturas enlazadas. Volvemos, por ejemplo, a ver los objetos fractales generados ahora por pliegues de la materia, y vemos cómo a las lecturas del primer capítulo se suma el interés por transformar una característica estática, casi formal, la de su homotecia interna, por una acción, un proceso, la fluctuación. La homotecia todavía hace coincidir la variación con un cambio de escala exacto, añadiendo un rodeo, una distancia, una ambigüedad en el juego de las escalas. La estructura fluctúa de un pliegue a otro como en el ejemplo del aulario de Enric Miralles, como en la lectura de nuestra piel.

Este es el muro de las fisuras del mundo contemporáneo.

1. "La arquitectura está hoy obligada a tener una existencia precaria, tiene que guardar un delicado equilibrio en un espacio ambiguo e inestable". Ito, Toyo, "Vórtice o corriente", en A.D., vol. 62, 9/10, septiembre y octubre de 1992.
2. Navarro Baldeveg, Juan, *La habitación vacante*. Colegi d'Arquitectes de Girona/Pre-Texos, Valencia, 1999.
3. Von Simson, Otto, *La catedral gótica* [1956], Alianza Editorial, Madrid, 1986.
4. Rowe, Colin, "El Palacio Maccarani de Giulio Romano. Malla, estructura, trama y retícula en el siglo XVI", en *Composición Arquitectónica*, 10, marzo de 1993.
5. "La casa Caprini puede ser construida como una representación de este espacio profundo, condensado dentro de los límites de una fachada... No es un absurdo imposible hablar del espacio de una fachada, por eso la casa Caprini es una fachada que representa un espacio en profundidad". Rowe, Colin, *op. cit.*
6. Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau en Architecture*. *Almanach D'Architecture Moderne*, G. Grés, París, 1925.
7. Abalos, Iñaki, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea*, Nerea, Madrid, 1992.
8. "Con intención expresiva, Hitchcock y Johnson caracterizaron este cambio como la diferencia entre la expresión de la masa y la del volumen". Schumacher, Thomas L., "The Skull and the Mask", en *The Cornell Journal of Architecture*, 13, 1987.
9. "Esta manifestación formal de las diferencias internas condujo al arquitecto italiano Giuseppe Terragni a separar sistemas separados de columnas y muros para producir zonas de espacios interiores donde poder asignar actividades varias. Se otorgaba a cada zona su propio vocabulario físico claramente diferenciado del resto del edificio". Lerup, Lars, *op. cit.*
10. A+U (número especial OMA@work), Tokio, mayo de 2000.
11. "La sección pasa a ser el campo de batalla: el blanco y el negro cumplen abiertamente por



el dominio (en algunos hospitales las bandas negras de la sección superan el 50 % del total y acaparan el 75 % del presupuesto). La zona negra no es sólo estrictamente "intil" para los futuros habitantes del edificio sino que pasa a ser inaccesible conceptualmente para el arquitecto que se ha convertido en un intruso en su propio proyecto: oculto, su dominio es un mero residuo de los requerimientos de los otros". Koolhaas, Rem, "Last Apples" [1993], en Koolhaas, Rem, Mau, Bruce, S. M. L., XL, 010 Publishers, Rotterdam, 1995.

12. "La forma en que actualmente se edifica hace que esto resulte prácticamente imposible, ya que hoy día las paredes, los suelos y los techos son duros, frágiles y delgados... Con el fin de que las paredes retengan las condiciones que hemos señalado anteriormente deberán estar construidas con algún material que sea fundamentalmente estructural, de forma que, por mucho que se trabaje o ahonde en ellas, el conjunto conserve su rigidez y la superficie se mantenga continua, cualquiera que fuere la parte que se suprima o se añada... El modo más fácil de hacernos idea de cómo podría ser ese material es pensando en la estructura interna de un hueso, que es una especie de armadura microespacial, es decir, que podemos extraer parte de su contenido sin detrimento de su fortaleza". Alexander, Christopher, "Sistema de muros gruesos", en *Documentos informativos*, 818, Madrid, noviembre de 1968.

13. Ábalos, Iñaki, Herreros, Juan, *op. cit.*

14. "Con la acción de las pantallas (ordenadores, televisión, teléfono televisivo) la superficie de inspección, hasta desprovista de profundidad, reaparece como distancia, como profundidad de campo de una nueva representación [...]. Privado de límites objetivos, el elemento arquitectónico empieza a moverse, a flotar en un éter electrónico desprovisto de dimensiones espaciales, inscrito todavía en la simple temporalidad de la difusión instantánea. La sustancia sólida ya no existe; en cambio se revela una extensión sin límites en la falsa perspectiva de los aparatos de emisión luminica [...].

Se confrontan aquí dos procedimientos: uno es material, formado por elementos físicos, paredes, umbrales y niveles, situados con precisión; el otro es inmaterial, representaciones, imágenes y mensajes que no poseen ni lugar ni estabilidad, ya que sólo existen como vectores de una expresión momentánea e instantánea". Virilio, Paul, *L'Espace critique*, Christian Bourgois, París, 1984.

15. Deleuze, Gilles, *El pliegue, Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989.

16. "Mientras que otras disciplinas se regodeaban con sus nuevas libertades —lo híbrido, local, informal, casual, singular, irregular, único—, la arquitectura permanecía anclada en lo coherente, repetitivo, regular, tramado, general, global, formal, predeterminado. El trabajo se convirtió en un acompañante para explorar estas libertades para la arquitectura y la ingeniería, para reconquistar la sección y para dirigir nuestra incomodidad compartida con las instalaciones como dispositivos de dispersión de un inconsciente prolífico, para abolir las particulares soluciones grandiosas integrando estructura e instalaciones". Koolhaas, Rem, "Last Apples", *op. cit.*

17. Deleuze, Gilles, *op. cit.*

18. "En su origen, todo es una cuestión de capas. No tanto una cuestión de huesos como de piel; capas dérmicas que nada sostienen... nada salvo otras capas dérmicas. No era necesario que Humphry Dumpty se cayera para que se le acusara, para cada hueso fertilizado siempre hay una división entre el polo vegetal y el animal. El proceso del desarrollo embrionario incluye la división celular y la ulterior diferenciación. La pluripotencialidad del huevo, mediante un proceso cuasi cibernético gobernado por el ADN preprogramado, es el camino que permite el desarrollo de las diferentes estructuras y funciones orgánicas. Las células se dividen y multiplican para formar una estructura esférica llamada blastómero.

Esta esfera se invagina para formar una placa que contiene dos capas denominadas ectodermo y ectodermo. Entre ambas se crea un espacio virtual que será ocupado por una tercera capa llamada mesodermo. De estas tres capas se forma todo el organismo. Ya que el organismo en su

totalidad está formado por un conjunto de capas, se puede decir que el cuerpo, en efecto, no es más que un conjunto de circunvoluciones cuyo interior y exterior están permanentemente en contacto". Taylor, Mark, "Reflections on Skin", en *Documentos CDA*, 6, 1997.

19. Hemos definido su dimensión  $D=1,81$ ; una línea que crea planos plegados.

20. Lynn, Greg, "Differential Gravities" [1994], en *Folds, Bodies & Blobs, Collected Essays*, La Lettre volée, Bruselas, 1998.

21. Deleuze, Gilles, *op. cit.*

22. Beukers, Andriani, Hine, Ed van, *Lightness*, 010 Publishers, Rotterdam, 2001.





<sin\_planta>

"— Ya está — dijo —. Es aquí. Tenían ustedes razón, ése era el camino. Levamos dos años aquí, pero aún no conseguíamos orientarnos.

— ¿Y cómo se las arreglan en alta mar? — preguntó Wolf.

— En el mar — dijo Sandre — hay mucha variedad. No hay dos olas que se parezcan. Aquí todo es lo mismo. Casas y más casas. Así no hay manera".

Vian, Boris, *La hierba roja* [1962], Bruguera, Barcelona, 1982.

"El mar sólo es el mar cuando se mueve — susurra Julie —. Las olas son lo que distingue al mar de un charco muy grande. El mar no es nada más que sus olas". Wallace, David Foster, "Animales inexpressivos" [1989], en *La niña del pelo raro*, Mondadori, Barcelona, 2000.

"Se equivoca, amigo, el barco navega a buena máquina. Pero el Zuidezce es un mar muerto, o casi. No se sabe ni dónde comienza, ni dónde termina, con sus orillas llanas perdiéndose en la bruma. Por ello navegamos sin ninguna referencia, no podemos estimar nuestra velocidad. Avanzamos y nada cambia. Esto no es una navegación, esto es un sueño.

En los archipiélagos griegos tuve la impresión contraria. Nuevas islas aparecían sin cesar en el círculo del horizonte. Su espínazo sin árboles trazaba el límite del cielo, sus orillas rocosas se cortaban limpiamente sobre el mar. Ninguna confusión; en la precisión luminosa, todo eran referencias".

Canus, Albert, *La calda* [1956], en *Albert Canus. Obras 4*, Alianza Editorial, 1996.

"Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios [...]. Tales lugares no existen, y como no existen el espacio se vuelve pregunta, deja de ser evidencia, deja de estar incorporado, deja de estar apropiado. El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo, nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo [...]. El espacio se deshace como la arena que se desliza entre los dedos. El tiempo se lo lleva y sólo me deja unos pedazos informes".

Perec, Georges, *Especies de espacios* [1974], Montésinos, Barcelona, 1999.

"Me interesa mucho la topología, las matemáticas de la superficie, la geometría euclidiana, las relaciones entre líneas y planos. 'La geometría de una lámina de caucho', donde los hechos son más importantes que las distancias y los ángulos, es más elemental pero más sofisticada que la geometría plana". Smith, Tony, "Talking with Tony Smith", en Stiles, Kristine; Selz, Peter (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1996.

"Sin entrar en los detalles del razonamiento, se puede decir que la regla de Rent es válida en todos aquellos casos en que el aumento del rendimiento obliga al arquitecto a salirse del plano sin necesidad de utilizar toda la potencia que le dan las tres dimensiones del espacio".

Mandelbrot, Benoît, *Los objetos fractales* [1975], Tusquets, Barcelona, 1988.

"Mas ahora, aquello parecía retroceder ante él: era exactamente como una de esas ilusiones ópticas, cuando un objeto tridimensional puede, por un esfuerzo de la voluntad, parecer volverse de dentro afuera..., intercambiándose de subido sus partes próxima y distante.

Eso es lo que le estaba ocurriendo a aquella inmensa y aparentemente sólida estructura. De manera imposible, increíble, ya no era un monolito elevándose sobre una lisa llanura. Lo que había parecido ser su techo se había hundido a profundidades infinitas; por un fugaz momento, le pareció como si estuviese mirando a su fuste vertical... un canal rectangular que desafiaba las leyes de la perspectiva, pues su tamaño no sufría disminución con la distancia."

Clarke, Arthur C., *Una odisea espacial*, 2001, Salvat, Barcelona, 1970.

"Muy pronto la comida dejó de ser una satisfacción, y así fue adquiriendo, para entretenerse, la costumbre de trepar ondulando por las paredes y el techo. Era en el techo precisamente donde se sentía a sus anchas. Estar allí era muy diferente a permanecer tendido en el suelo. Respiraba perfectamente, y el cuerpo le temblaba por una leve vibración".

Kafka, Franz, *La metamorfosis* [1915], Edaf, Madrid, 1996.

"La base de la geometría visual es la superficie, no el punto. Esta geometría desconoce las paralelas y declara que el hombre que se desliza modifica las formas que lo circundan".

Borges, Jorge Luis, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" [1941], en *El jardín de senderos que se bifurcan*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

"El espacio en que vivimos, por el que somos atraídos fuera de nosotros mismos, en el que se desarrolla precisamente la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, ese espacio que nos corroe y nos socava es en sí mismo (también) un espacio heterogéneo. Dicho de otro modo, no vivimos en una especie de vacío, en cuyo interior pueden disponerse individuo y cosas. No vivimos en el interior de un vacío que cambia de color como un tornasol, vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles entre sí, en ningún modo superponibles".

Foucault, Michel, "Espacios otros: utopías y heterotopías", en *Carrer de la ciutat*, I, enero de 1978.



inquietud se cernía maléficamente sobre aquellos ángulos tremendamente escurridizos de roca esculpida, en que una segunda mirada dejaba ver una superficie cóncava allí donde antes habían creído ver una convexa. [...]

Rodrigues, el portugués, fue el primero en llegar al pie del monolito, profiriendo un estridente grito ante lo que allí vio. Los demás le siguieron, mirando con curiosidad la inmensa puerta labrada en la que se veía el ya familiar bajorelieve con forma de cefalópodo y dragón. Según Johansen, se asemejaba a una inmensa puerta de granero, y todos los demás estuvieron de acuerdo en que se trataba de una puerta por el ornamentado dintel, umbral y jambas que se apreciaban en ella, aunque no sabrían decir si estaba plana a nivel del suelo como una trampa, o estaba inclinada, como la puerta de un sótano. Como Wilcox había dicho, la geometría del lugar estaba totalmente distorsionada. No podría afirmarse si el mar y la tierra estaban en posición horizontal, de ahí que la posición relativa del resto de las cosas pareciese fantasmagóricamente variable. [...]

Donovan se deslizó o, de alguna forma, se las arregló para propulsarse hacia abajo o a lo largo de la jamba, reincorporándose al resto del grupo, y todos se quedaron estupefactos al ver cómo aquel portal abominablemente esculpido retrocedía. En medio de semejante fantasía de distorsión prismática la puerta se desplazaba anómalamente en sentido diagonal, de forma que parecía no respetarse ninguna de las reglas que gobiernan la materia y la perspectiva".

Lovecraft, H. P., "La llamada de Cthulhu" [1926], en *En la cripta*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

"Y comprendieron también que el edificio no sólo ocupaba espacio, sino que lo organizaba; que contenía al ejecutivo y no viceversa. Que el edificio no se componía de ejecutivos ni lo componían los ejecutivos. Ni tampoco el personal de servicio".

Wallace, David Foster, "Por suerte, el ejecutivo de cuentas sabía practicar la reanimación cardiopulmonar" [1989], en *La niña del pelo rudo*, *op. cit.*

"Con el fin de resolver esta contradicción, podemos imaginar una movilización total, no de la población, sino del espacio. Que lo efímero se apodere de él. Que todo lugar se vuelva multifuncional, polivalente, transfuncional, con un incesante turnover de las funciones; que unos grupos se adueñen de los espacios para la celebración de actos y para construcciones expresivas pero pronto destruidas".

Lefebvre, Henri, *La revolución urbana* [1970], Alianza Editorial, Madrid, 1980.

"Moderna, posmoderna, ecléctica: tolerante y despótica a un tiempo, transparente y telematizada, sometida a impresionantes flujos de comunicación, expuesta a la transformación más radical e irreversible de cuantas ha protagonizado la humanidad, ésta es nuestra época. Una creciente complejidad agenciada por múltiples procesos y que arrastra consigo la modificación de aquellas estructuras simbólicas con las que hemos pensado los diferentes órdenes que configuraban nuestra cultura. En su lugar, una profunda disolución y metamorfosis anuncia un tiempo indefinido, no resuelto, regido por las más fuertes homologaciones y las más estrictas diferencias. Ese espacio se presenta hoy como el lugar de la incertidumbre y de la invención. Nadie sabe si su suerte quedará decidida desde la pura ley de la entropía — puras relaciones de fuerza — o será medida por la construcción de nuevos tipos de orden cualificadores, todavía posiblemente en desarrollo".

Francisco Jarama, "Tensiones del arte y la cultura contemporáneos", en *Otro marco para la creación*, Editorial Complutense, Madrid, 1994.

"Cómo desearía ser parte de la noche.

parte sin contornos de la noche, cualquier lugar en el espacio, no un lugar concreto, por no tener posición ni contornos.

sino noche de la noche, una parte de ella, perteneciéndole por todos los lados y unido y separado compañero de mi ausencia de existir..."

Pessoa, Fernando, *Poemas de Álvaro de Campos. II. Tabacueria y otros poemas con fecha* [1914], Hipénon, Madrid, 1998.

"Por consiguiente, después de extraer por aspiración toda la madera carcomida de los conductos, inyectó en ellos una mezcla casi líquida de plomo, alambre y fibras de amianto. La operación salió bien, pero en seguida se vio que, aún consolidado de aquel modo, el pie seguía siendo demasiado frágil, y Grifalconi hubo de decidirse a sustituirlo por otro. Fue entonces cuando se le ocurrió la idea de disolver la madera que quedaba, con lo que se hizo visible aquella arborescencia fantástica, representación exacta de lo que había sido la vida del gusano en el interior de aquel fragmento de madera, superposición inmóvil, mineral, de cuantos movimientos habían constituido su existencia ciega, aquella obstinación única, aquel recorrido pertinaz, aquella materialización fiel de cuanto había comido y digerido, arrancando de la compacidad del mundo circundante los imperceptibles elementos necesarios para su supervivencia; imagen desnuda, visible, incommensurablemente turbadora de aquel caminar sin fin, que había reducido la madera más dura a una red impalpable de galerías pulverulentas".

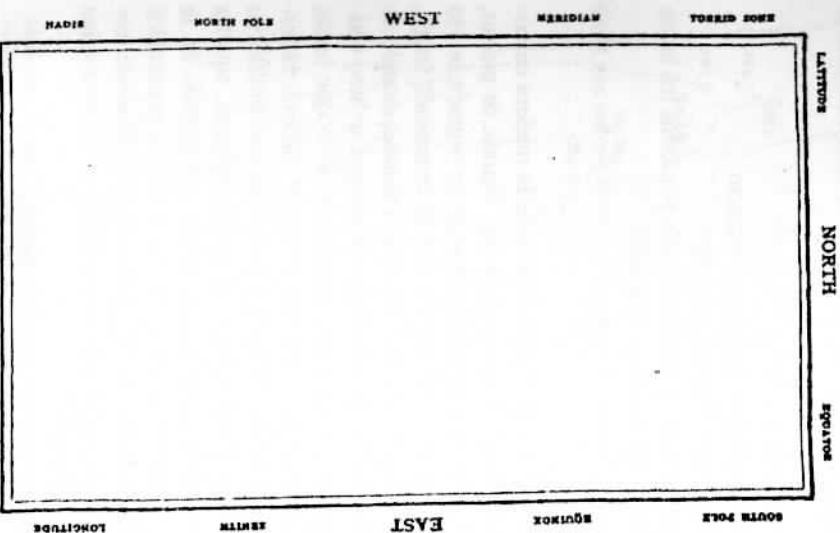
Perec, George, *La vida instrucciones de uso* [1978], Anagrama, Barcelona, 1992.



"Había comprado un gran mapa que representaba el mar y en el que no había vestigio de tierra; y la tripulación se puso contentísima al ver que era un mapa que todos podían entender. [...]"

Otros mapas tienen formas, con sus islas y sus cabos; ¡Pero hemos de agradecer a nuestro valiente capitán el habernos traído el mejor —añadían—, uno perfecta y absolutamente blanco!"

Carroll, Lewis, *La caza del Shark* [1895], Ediciones Mascarón, Barcelona, 1972.



"El ojo lo ve todo plano. (Aleja la cerilla. Se apaga). El cerebro piensa. Cerca: lejos. Incluctabe modalidad de lo visible".

Joyce, James, *Ulysses* [1922], Lumen, Barcelona, 1984.

"El pelotari espera. Su brazo está en tensión. La pelota flota en el aire ingrávida e inmóvil. Durante un instante, justo antes de atacar, de golpear la bola, todo permanece paralizado. Es un momento de suma estática. Jugadores y pelota son puntos fijos dentro de las paredes del juego. Frontis y rebote definen un espacio de juego como dos planos de coordenadas.

El juego del frontón es estático. El espacio existe siempre, aunque no se juegue. El lugar está regido por las paredes y el suelo. Todos los puntos tienen una coordenada exacta en el plano de juego. Los objetos se disponen como en una planta libre.

Su capacidad de organización es tan grande que alrededor del frontón el lugar se urbaniza. Ordena el mundo.

El plano de juego es infinito pero reticulado. El juego es la suma continua de fragmentos de quietud. No hay diálogo entre jugadores, es individual, incluso se puede jugar solo...

El esgrimista sigue atento una punta móvil. La delgada e inmaterial línea continua flota en el aire, inquieta y etérea como un rayo. Se volatiliza inmediatamente, surge y desaparece. El esgrimista sigue un rastro.

En la esgrima sólo hay una punta móvil, sin referencia al terreno de juego. No hay ningún plano. El juego no existe aunque exista el tapiz. No crea espacio, ni lo ordena, mientras no se juegue, mientras no haya movimiento.

La esgrima es dialéctica. Una pregunta, una respuesta posible. No se puede jugar solo. No necesita del terreno de juego. El espacio lo genera el movimiento. Un punto moviéndose, rápido, forma una línea. Las relaciones espaciales son fundamentalmente diagonales.

El punto alcanza la máxima velocidad. Cuanto más rápido hay más juego..."

Soriano, Federico, "Artículos hiperminimos 3", en *Fisuras*, 4/3, 1999.

## <sin\_planta>

La arquitectura ha evidenciado el orden y el control mediante el dominio de su planta. Trazas, trazados reguladores, ejes, la llamada al plan de Le Corbusier, no son sino instrumentos que garantizaban un equilibrio y una estructura de unidad en el difícil conjunto. La planta es un sistema que ordena. Al no ser directamente visible, pertenece al conocimiento abstracto y no al matérico de la arquitectura. Por otro lado, cada momento histórico ha leído sus plantas y, por tanto las ha dibujado, de una manera muy similar a como las vanguardias del momento inventaban los nuevos hechos pictóricos.

Pero también se ha convertido en el papel que estructura el entendimiento espacial, cuyo máximo aprovechamiento se produjo durante el siglo XX. El hallazgo de la planta libre y, por tanto, un sistema espacial nuevo formalizado a través del trabajo sobre la planta como un documento pictórico cubista, es la aportación más distintiva y específica del movimiento moderno. El desarrollo de distintos tipos o mecanismos y las exploraciones de sus diversas estructuras han sido uno de los motores principales en el desarrollo de la historia reciente.

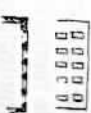
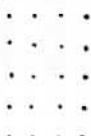
Básicamente, la planta libre se plantea con la desintegración del sistema constructivo clásico. Hasta ese momento cerramiento y estructura, indisolublemente unidos en el muro de carga, configuraban la definición espacial. La construcción del objeto se llevaba a cabo desde un volumen. Un alzado grueso, entendido como sólido, moldeaba el vacío vivible. Ese plano espeso y masivo discurtía por un perímetro definido por el trazado tipológico. La descripción de un tipo de muro, es decir, la discusión sobre el estilo o la decoración, junto a la inventiva tipológica eran los principales campos encargados de que la diferenciación formal entre los arquitectos aflorara.

Si observamos una planta de la villa Malcontenta de Andrea Palladio <1> podemos fácilmente apreciar cómo la coincidencia de muro, cerramiento y estructura se encargaba de definir el espacio interior. La estructura tripartita subyacente ordena y jerarquiza unos vacíos regulares que pueden verse como inversiones del volumen. El modelado detallado de sus superficies, con la idea de superposición de órdenes clásicos en una fachada profunda, caracterizará al nuevo estilo.

Cuando Le Corbusier enuncia, en uno de sus cinco puntos para una nueva arquitectura <2>, la separación de estructura resistente y cerramiento, no está



«LES TECHNIQUES SONT L'ARBITRAIRE MÊME DE L'INBIEN, ALORS OUVRENT UN NOUVEAU CYCLE DE L'ARCHITECTURE»

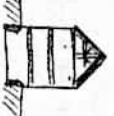
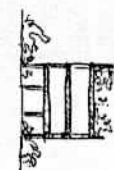


Jusqu'au béton armé et au fer, pour bâtir une maison de pierre, on creusait de larges rigoles dans la terre et l'on allait chercher le bois séché pour fixer la fondation.

On constituait ainsi les caves, les sous-sols, les fondations, les murs, les toits.

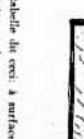
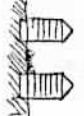
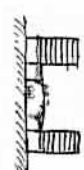


Puis on montait les murs de pierre. On finissait au premier plancher posé sur les murs, puis on recouvrait, on terminait, on ornait des fondations.



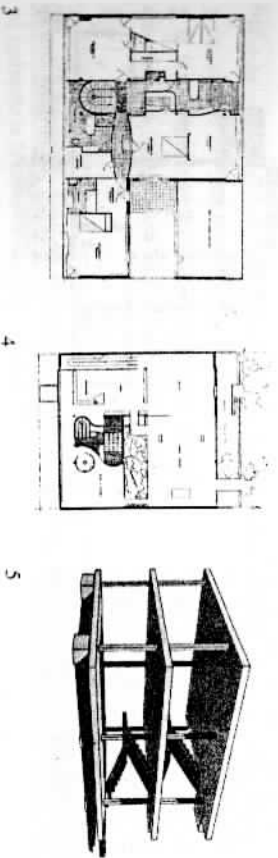
Avec le béton armé on supprimait entièrement les murs. On posait les planchers sur les murs poteaux disposés à des intervalles réguliers les uns des autres.

Le sol est libre sous la maison, le toit est renversé, la façade est entièrement libre. On a été plus précis.



La toiture est, à surface de verre facile, une plate éclairée par une fenêtre ou bouclier qui tombe aux deux murs extérieurs composés de deux zones d'éclairage: une zone, très éclairée, sur zone 2, bien éclairée.

D'autre part, sur plate éclairée par deux fenêtres verticales alternant des panneaux, composés quatre zones d'éclairage: la zone 1, très éclairée, la zone 2, bien éclairée, la zone 3, peu éclairée, la zone 4, obscure.



indicando solamente una novedad constructiva, la sustitución de un muro masivo por la suma optimizada de hojas especializadas, sino que inicia la formulación teórica de un nuevo principio espacial que culmina las aspiraciones formales del movimiento moderno. Un espacio que se conformará por las acciones gravitatorias que cerramientos, estructura y particiones como campos de fuerza independientes que se materializarán en el interior de los objetos arquitectónicos.

Cierto es que no fue un invento exclusivamente suyo. El uso de las estructuras reticulares, la Escuela de Chicago, la aparición de la técnica de hormigón armado, las experiencias cubistas junto a la búsqueda de unas leyes que regularan la disolución de la forma, son momentos importantes en este desarrollo. Sin embargo, a él debemos, junto a su formulación sencilla y programática, el mayor abanico de pruebas y ensayos proyectuales.

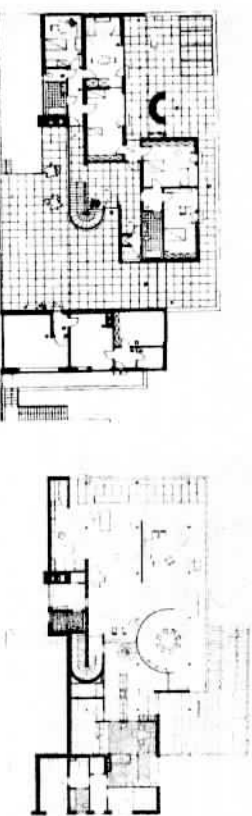
Si observamos una planta de la villa Stein (Garches, 1927) <3> o de la villa Meyer (París, 1925) <4> de Le Corbusier, podemos ver cómo muestran una condición estrictamente plástica que no veíamos en la planta de Palladio, y que posibilitaría su lectura como si se tratara de una cuadro purista. Hay una trama regular de pilares que se extiende por toda la planta, que construye el volumen, y una partición compleja que resuelve el programa. Cada familia de elementos — estructurales, cerramientos y compartimentación interior — conforma un conjunto aislado e independiente. Su interrelación materializa un complejo espacio interior. Frente a la compacidad del volumen clásico, en este caso se destaca el carácter ficticio del sólido que define el volumen. La definición superficial del muro como el encargado de sustentar el estilo ya no tiene interés, y se diluye su corporeidad en un lienzo blanco inmaterial.

Sin embargo, lo primero que destaca es que, a pesar de ser un espacio compartimentado, hay una comprensión espacial continua, que recorre todo el volumen bajo esas particiones, que se entiende antes que la formalización con-

creta de esa distribución. Homógeno, regular, extenso e indiferenciado son adjetivos con los que se puede caracterizar este espacio. Los pilares tienen una entidad corpórea y plástica propia. El espacio se presenta estriado, reticulado puntualmente por esa estructura que, en principio, es monótona. El movimiento llega a ser un factor principal en su organización física, siendo res-  
 ponsable en buena medida de la forma de estos edificios. Pero también la estructura sigue manteniendo la existencia de las habitaciones o cuartos de un modo clásico, pues no se pretende la fluidez que obligaría a destruir su individualidad, sino la continuidad abstracta del espacio entendido de esta manera.<sup>2</sup>

La planta libre tiene una imagen paradigmática en la casa Domíno de Le Corbusier (1914) <5>.<sup>3</sup> Unas losas continuas de hormigón sostenidas por una retícula de pilares idénticos de sección cuadrada. Le Corbusier construye un plano libre mediante una estructura rítmica y reticular e introduce elementos tradicionales. Conseguirá su orden al aplicar los mismos métodos compositivos que estaban utilizando el resto de las vanguardias artísticas del momento. El trabajo sobre la planta se traslada a la elección y el manejo de modelos formales pictóricos.

Sin embargo, la planta libre no es un concepto común a todo el movimiento moderno, sino que se ha entendido y trabajado de maneras bien diversas, como en el caso de Mies van der Rohe. Si observamos la casa Tugendhat (Brno, 1928-1930) <6, 7>, a pesar de que se podrían aislar los mismos elementos que hemos señalado en los ejemplos anteriores, no reconocemos unos resultados parecidos. Frente a la condición más cerrada de Le Corbusier, la casa Tugendhat tiene una vocación más abierta: el espacio interior no quiere estar constreñido por un envoltorio continuo. Para Mies la caja básica no existe, destruida ya por Frank L. Wright como veremos más adelante. En la casa de Mies tampoco tienen presencia los límites internos; cada estancia,



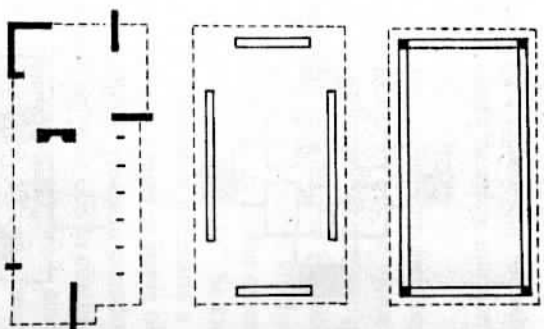


cada ambiente quiere escaparse hacia el siguiente, configurando un espacio ilimitado e infinito. De alguna forma, tiene más presencia la caja virtual construida por los bordes del entorno — tapias y jardines — que la propia vivienda. Reconocemos también que, frente a Le Corbusier, la manipulación de la planta es menos formal o pictórica y más abstracta. Las referencias al neoplasticismo son más cercanas a objetivos teóricos que a aplicaciones de herramientas compositivas.

Mies no cree en la trama universal de Le Corbusier. Se mantiene firme en una composición clásica basada en la dialéctica entre muro y pilar,<sup>4</sup> y su definición de planta libre está determinada por los ritmos de los macizos sustentantes; los muros crean ambientes pero no recintos. La estructura de Le Corbusier de losas y pilares sólo le sirve para construir un techo.

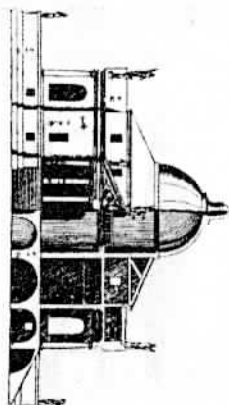
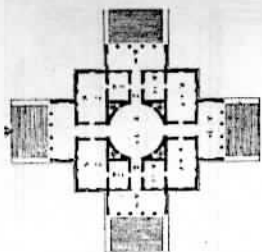
El espacio se caracteriza por su condición exclusivamente horizontal que se definen por dos planos paralelos, suelo y techo. No es un espacio homogéneo sino que está tensionado sutilmente por la colocación de las piezas interiores. Pilares y divisiones son totalmente independientes entre sí y tienden a reducirse en número y extensión en favor de la ininterrumpida continuidad que siempre se pretende para el espacio. Éste fluye canalizado entre los diversos planos que, al extenderse más allá de techos y suelos, diluyen la diferencia entre el interior y el entorno circundante,<sup>5</sup> pues ambos lugares parecen responder al mismo modelo. En los dibujos de perspectivas interiores de sus casas-patio se refleja un curioso efecto de espejo. Los salones se cierran con vidrios de suelo a techo sin particiones intermedias y la transparencia del vidrio hace desaparecer los huecos de ventanas. Salones y patios pasan a ser entonces un espacio continuo con la única diferencia que supone la interrupción del techo; podría pensarse que todo es un único ámbito interior con una zona a doble altura.

Frank L. Wright presenta una investigación paralela aunque anterior en el tiempo.<sup>6</sup> Su interés se centró en la destrucción de la caja arquitectónica y la dispersión del espacio, inicialmente contenido, hacia el exterior o hacia compartimentos contiguos (diagrama de liberación del muro) <8>. La disolución progresiva de la continuidad de los cuatro muros, primero a través de la desaparición de las esquinas y después con la intersección de unos y otros ámbitos, le llevó a definir un modelo que se acerca más al espacio corpuscular de Mies van der Rohe que a la extensión ininterrumpida de Le Corbusier. Un espacio de ámbitos y fenomenológico frente al espacio racionalista. Los muros se comportan como láminas. Su manipulación de la caja arquitectónica



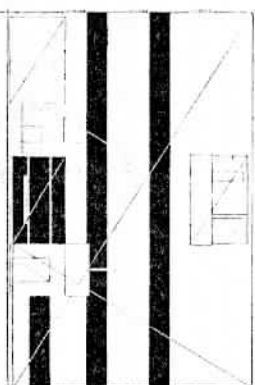
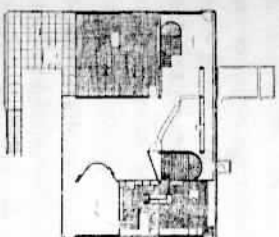
8

llegó también hasta el suelo y el techo. Articula diversas alturas para diferenciar las distintas actividades que se pueden desarrollar en una misma habitación. Los elementos tradicionales descompuestos en estos procesos se ensamblian de nuevo en otro conjunto, una vez que han sufrido las matizaciones o mutaciones deseadas. No se habla normalmente de planta libre en la obra de Wright, pues su fluidez espacial no se produce desde los mismos supuestos anteriores; salvo por esa circunstancia, podemos integrarlo en nuestro discurso. Todas estas definiciones espaciales se sustentan en una concepción de extensión superficial del espacio, esto es, resuelta por su definición planimétrica. Las vanguardias pictóricas de aquel entonces trataban con conceptos similares: superposición de perspectivas e inclusión del tiempo en la definición plástica del espacio. El cubismo reinventa un sistema con intención de sustituir las construcciones renacentistas en perspectiva y convertirse en un nuevo método aglutinador universal. Pero tan sólo ha habido un cambio de reglas. Las simulaciones espaciales intuitivas sobre el lienzo sustituyen a aquellas otras leyes geométricas que recreaban una ficción de la realidad volumétrica. Del mismo modo, la planta libre mantiene esta dicotomía y resuelve nuevamente todas las proyecciones del espacio por extrusión de una única superfi-



9

10



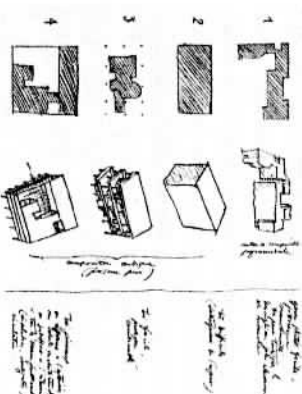
11

12

cie. Si en el clasicismo los muros eran maestros (Andrea Palladio, La Rotonda, Vicenza, 1565-1569) <9, 10>, ahora lo serán los suelos, es decir, la planta libre (Le Corbusier, villa Stein, Garches, 1927) <11, 12>. El esqueleto moderno hace tumbar la construcción de muros maestros — planos verticales — hacia los forjados de losas macizas — planos horizontales —. La libertad de la que los antiguos disponían en el trazado de su sección, cúpulas, arcos, superpuestos, etc., es la que ahora disfrutarán los arquitectos modernos en sus programas, distribuciones o invenciones formales sobre la planta. Al mismo tiempo, la robustez y rigidez que ellos denunciaban en la composición de la arquitectura clásica se ha trasladado a sus propias secciones. La extensión espacial vertical se produce por simple superposición de planos por el simple aplaniamiento de suelos y techos continuos. Una sección moderna muestra una rigidez extrema en la repetición continua de forjados extensos. El espacio ha rotado 90° pero se mantienen las relaciones espaciales. Como dice Rowe: "Se ha cambiado la libertad de la planta por la libertad de la sección, pero las limitaciones del nuevo sistema continúan siendo casi tan tajantes como las del antiguo".\*

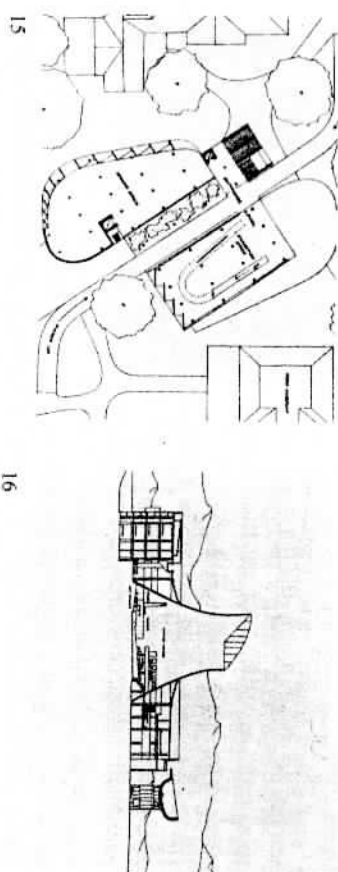
El volumen moderno se construye mediante la superposición de plantas libres. Cada nivel es un objeto autónomo. De nuevo Le Corbusier, en su *Oeuvre Complète*, explica en un dibujo que se convertirá en paradigma, las cuatro maneras de componer (Le Corbusier, *Les 4 compositions*, 1929) <13>.<sup>9</sup> Advertiremos que, o en las dos superiores se ha estirado verticalmente una forma hasta ocupar varias alturas, o en las dos inferiores se superponen alternativamente losas y tramas de pilares. El modelo Dominio tiene dos plantas y la escalera que conecta ambos niveles no ha sido capaz siquiera de intervenir o interferir en la trama estructural. Si entresacáramos fotografías o dibujos de los interiores de las viviendas mencionadas anteriormente se podría comprobar nítidamente que cada interior contiene solamente referencias a sí mismo; las plantas son intercambiables y ni siquiera podemos deducir de cada una de ellas si tienen más plantas por encima o por debajo, o si sólo tienen una: no hay una idea espacial que complete un edificio en altura.

A la planta libre le falta profundidad. Le Corbusier se dio cuenta y, por ello, comenzó a agujerear los suelos de sus proyectos, consiguiendo así dárles cierto movimiento vertical. Mediante un sistema de vacíos, dobles y triples alturas, intenta establecer las continuidades espaciales precisas que recuperen la calidad escultórica en el interior de la arquitectura. En otros momentos, introducirá el concepto de *promenade architecturale* mediante el uso de un nuevo elemento: la rampa. Un recorrido fijo que engarza los espacios de un modo narrativo. Un último método utilizado será la inclusión violenta de una figura orgánica irregular con un gran volumen único interior, que rompe el orden equidistante de los forjados. La villa Meyer (París, 1925) <14>, el Car-



13

14



penter Center (Cambridge, Massachusetts, 1961) <15> y el Palacio de la Asambleable (Chandigarh, 1961) <16> son, respectivamente, ejemplos de estos mecanismos correctores. Se palian las carencias de la abstracción moderna mediante articulaciones empíricas.

¿Cuál es la aplicación heredada de estos principios? Se ha mantenido en gran medida la manipulación continuada de los recursos introducidos por la modernidad, a pesar de que se puede marcar un camino de investigación divergente, a pesar de que se manifiesta el uso de palabras y conceptos, que anteriormente no entraban en liza, como contexto, lugar, figuración, etc. Seguimos siendo deudores de un planteamiento del orden cuyo control lo ejerce la planta.

Si se buscara alguna coincidencia con ejemplos actuales señalaríamos la yuxtaposición o el encuentro de piezas independientes. Cada una de ellas posee espacios claramente cerrados o limitados dentro de estructuras, sean de muros, reticulares o masivas. En el resto de conceptos que se pueden señalar tan sólo ha habido un cambio de palabras. Al mencionar lo fragmentario e inconcluso, uno se refiere realmente a lo no cerrado, lo diáfano, la fluidez ininterrumpida analizada anteriormente. Cuando se utiliza la macia o colisión entre piezas como medio para producir tensión, se trabaja contra el tipo de equilibrio abstracto que cerramiento, estructura y función superpuestas ejercían en una planta moderna. Si se aglutinan de manera inconexa elementos o figuras, el resultado tiende a emparejarse con la desintegración de la unidad constructiva de lo clásico.

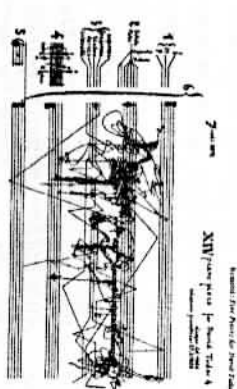
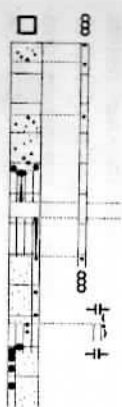
En gran medida, la superación o ruptura buscada por los movimientos posteriores a la II Guerra Mundial se ha confiado al uso diverso y exagerado de los mismos componentes que conformaban tal espacio. Cada recurso, fuerza o trama, que definía y cualificaba las tensiones específicas del espacio moderno

se ha explicitado, multiplicado o independizado del conjunto que formaban anteriormente. De alguna manera se han evidenciado fuerte y autónomamente; aquello que era abstracto hoy es explícito.

La mayor diferencia que conscientemente se ha conseguido imponer frente al movimiento moderno se ha concretado en el modo en que se ejerce el control sobre el orden interno. La cohesión de todos los elementos que intervienen en la definición espacial, que en la modernidad se establecía como un juego libre de fuerzas abstractas, vuelve a volcarse sobre un objeto o una ley ajenos al edificio. Se reconoce la necesidad de un orden exterior y primitivo, deudor de una nostalgia de la "arquitectura centrada". Se cambia la independencia del espacio absorto por la referencia necesaria a un valor externo y estable que ha sido necesario reinventar pues se había olvidado. El espacio evolucionado adquiere su condición unitaria cuando se relaciona con aquello que está fuera de él, con lo urbano, con la condición volumétrica. Los huecos verticales que enlazaban varios niveles y acababan convirtiéndose en plazas urbanas dentro de los edificios. El conocimiento empírico que comenzó a tapar los agujeros de la abstracción se ha adueñado de la arquitectura transformando lo general en particular; el espacio en lugar, lo abstracto en urbano.

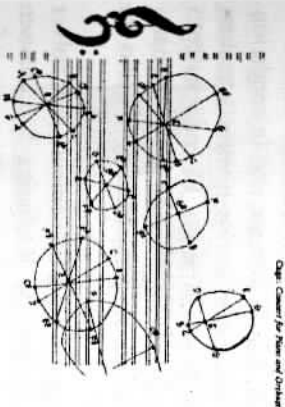
En este punto, me gustaría alejarme de nuestro tema brevemente para volver a mostrar varias partituras modernas. *Zyklus*, de Karlheinz Stockhausen (1959) <15>; *Five Pieces for David Tudor*, de Sylvano Bussotti <16>; *Concert for Piano and Orchestra*, de John Cage <17>; *Sehnsucht. Nr. XIV*, de Ferdinand Kriwet <18>; *Imaginary Landscape. 5. Suite 1*, de John Cage <19>; *Fragmentations. Suite 1*, de Sylvano Bussotti <20>. Y tantas otras semejantes y distintas. Es indudable que presentan un fuerte atractivo y que formalmente parece establecerse una cierta relación con las imágenes mostradas hasta ahora.<sup>16</sup> Ya hemos comentado en el punto anterior cómo y por qué se ha producido su necesaria aparición y cuáles son las claves para una previa comprensión. Pero hay un elemento común a todas ellas que no ha sido desarrollado antes y que es importante señalar en este momento: la desaparición de un concepto lineal del tiempo y, por tanto, el fin de las construcciones narrativas. Ésta sería seguramente la característica común a la música clásica contemporánea, consecuencia de una nueva concepción filosófica del tiempo que ya no se entiende como una sucesión continua, lineal y única, como un collar, sino como momentos específicos, aislados, incluso coincidentes, como un cielo estrellado. Si la música, cuyo material base es el





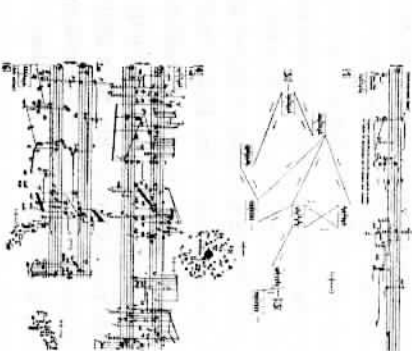
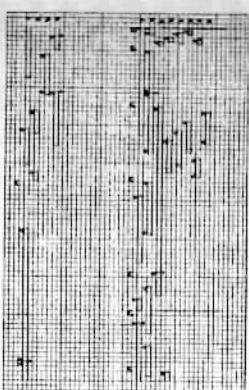
15

16



17

18



19

20

tiempo, ha adoptado un discurso que parte de una nueva concepción de éste, quizá en la agregación de espacios que construye el volumen podría encontrarse la misma actitud.

Tradicionalmente, esta actitud ha sido la acumulación, la superposición en niveles de plantas libres, como el tercer y cuarto esquema de los métodos compositivos de Le Corbusier, el aplastamiento enlazado mediante un recorrido vertical único de su escalera. Cualquier sección presenta una estructura similar a la de una partitura tradicional. La acumulación de forjados es el papel pautado de unos usos que, como notas colocadas a lo largo de la misma, van dando ritmo al edificio.<sup>11</sup>

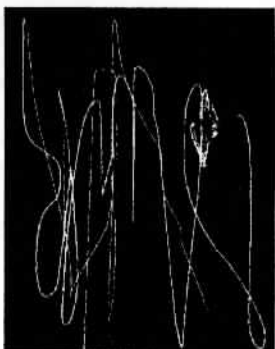
En un edificio de sección compleja no se reparten los diferentes usos sobre suelos idénticos, ni existe un sistema de conexión vertical que no vincule espacialmente unos con otros. Existen elementos generadores de construcciones diagonales<sup>12</sup> y las plantas pierden su nombre o continuidad para referenciarse como cualquier otra sección vertical o transversal.

Estas partituras, puestas en paralelo con otro tipo de edificios, representan la diferencia entre el espacio repartido y el espacio que se distribuye,<sup>13</sup> entre lo que denomino, a falta de sustantivos mejores, espacio-frontón y espacio-esgrima.

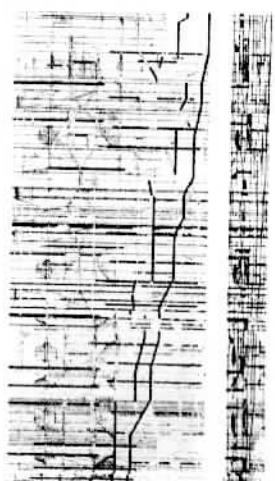
El espacio-frontón presenta un plano horizontal abstracto e inicial con una serie de leyes que lo reparten y lo delimitan. El espacio surge como el vacío controlado entre planos verticales y horizontales, pero dichos vacíos necesitan de muros o, más recientemente, suelos para poder entenderlos. Se revelan esenciales. Existe un orden prefigurado y estable cuya rotulación o reparto interno lo producen elementos fijos o estables, como es la trama estructural de los pilares, o casi-fijos, como las particiones interiores, pero éstas también están de algún modo previstas o preordenadas en la concepción del propio espacio. Se trabaja con construcciones de figura-fondo, no sólo en perspectiva sino también en planta leyendo las articulaciones de los diversos tabiques. Las relaciones espaciales son fundamentalmente horizontales y el lugar se reparte y compartimenta, aunque su lectura sea de continuidad. Mies van der Rohe, Le Corbusier... la arquitectura moderna es deudora de un espacio agrario y sedentario: el espacio de planta libre retratado anteriormente.

En el espacio-esgrima las cosas se distribuyen sobre un espacio abierto, no plano, según frecuencias, usos y longitudes. Un lugar ganadero donde se presupone la organización en el mismo instante de su concepción. Un espacio como rastro instantáneo del uso: un pensamiento ágil instantáneamente materializado: una estructura solidificada en un instante, casi a punto de desaparecer: un espacio cuya definición no depende de los suelos.





21



22

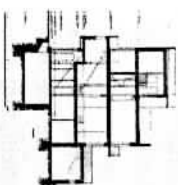
Espacio reticulado, fraccionado, repartido y distribuido por estructuras, flujos de tráfico, vectores, etc., frente a espacio continuo, no delimitado, no fraccionado, opuesto a la idea de ciudad tradicional, sin imagen y sin materia. Etereo, ágil y volátil. No se trata del espacio libre con usos que fluyen de un lugar a otro. El diagrama de la cinta sobrepuesta a la sección del proyecto del concurso para las bibliotecas Jussieu de Rem Koolhaas (París, 1992) <21, 22>, quiere representar esta definición de la continuidad y fluidez sobre diversas plantas; sólo tiene sentido la sección cuando aparece desplegada, mostrando la rampa en toda su extensión.

No hay composición, sino posiciones. Se trata, en definitiva, de liberarnos del mecanismo de figura-fondo que enfrenta dos situaciones: tramas, aun siendo irregulares, y piezas sueltas. Se trata de un segundo invento del movimiento moderno. Imaginemos que todo se presenta en el mismo plano compositivo, sin enlace. Ése es el punto de diferencia. La compactación no tiene el hilo, ni de un espacio flexible, ni de un orden organizativo; hace referencia a la planta profunda, a la planta fluctuante o a la planta anamórfica.

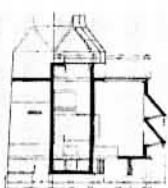
Los cortes, límites o suturas en ambos espacios son distintos. En el primero serán regulares o irregulares y pertenecerán o se confrontarán a la trama y al orden. En el segundo, el propuesto en estas partituras, no hay una definición de la forma, al igual que en el espacio topológico. No hay rupturas, tan sólo enlaces y entrecruzamientos. La maqueta y las plantas de las bibliotecas Jussieu de Koolhaas no pueden presentarse separadas ni descompuestas.

Escojamos y comparemos algunos ejemplos. La organización volumétrica de la villa Tzara (París, 1926) o de la villa Moller (Viena, 1928) <23> de Adolf Loos,<sup>14</sup> frente a las villas Meyer (París, 1925) o la villa Planeix (París, 1927) <24> de Le Corbusier, se revela en la sección. Frente al aplaniamiento de planos independientes, las villas de Adolf Loos revelan un movimiento vertical que acompaña el desarrollo del programa residencial.

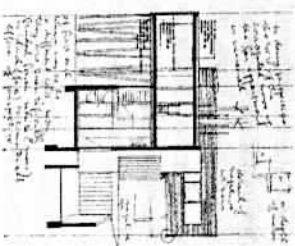
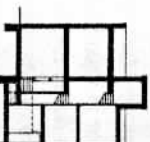
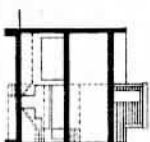
Los espacios se abren unos a otros, pero las pequeñas diferencias de nivel y las distintas alturas libres distinguen el uso específico de cada uno de ellos. Hay un gradiente entre arriba y abajo, delante y detrás y derecha e izquierda que construye la complejidad del recorrido interior. Podríamos decir que en las villas de Loos los habitáculos se distribuyen a lo largo del volumen dado según el movimiento de privacidad, mientras que los espacios de Le Corbusier son reparticiones de usos según trazados en dos dimensiones. Resulta paradigmática del *Raumplan* de Loos su última casa (1932) <25>, en la que un volumen mínimo vuelve a aparecer en ese recorrido complejo de sección. En un homónimo contemporáneo, la villa dall'Ava de Rem Koolhaas (St. Cloud, París, 1991) <26> sólo revela su disposición en el recorrido de los diversos espacios. Tampoco hay un *parti*, un esquema en cuanto a la disposición de los espacios y su relación con la piscina, dispuestos sin un orden evidente en planta.



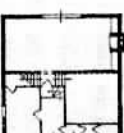
23



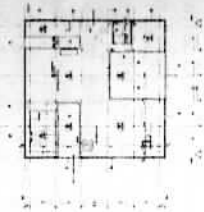
24



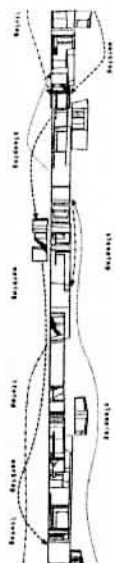
26



25

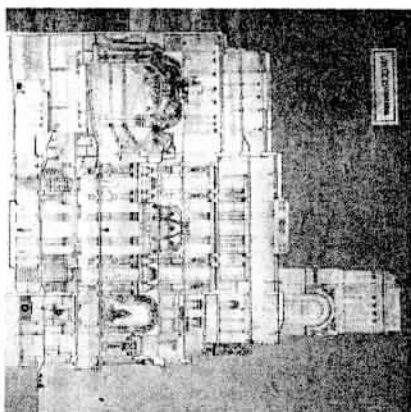


27

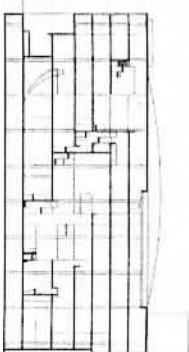


28

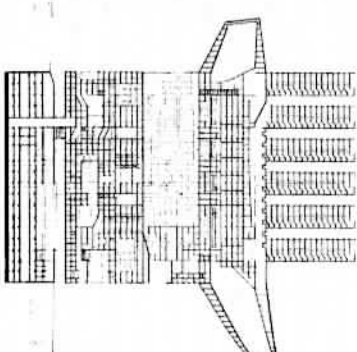
No es necesario, sin embargo, una diferenciación del plano del suelo para ver la disparidad entre un espacio repartido y distribuido. Entre la casa de fin de semana de Ryue Nishizawa en Utsunomiya (1997-1998) <27> y cualquiera de las de Mies van der Rohe, por ejemplo, la casa Tugendhat, se puede establecer la misma diferencia. La aparente homogeneidad del espacio interior se trata de un modo diferente. En el caso de Mies, el interior continuo establece el reparto espacial mediante la fragmentación del muro de cerramiento exterior. Así es posible leer la unidad de cada habitación. Incluso en los ejemplos de casas-paño, con una figura limpia y abstracta en planta, ésta no responde más que a un único lugar interior. Por el contrario, en la casa de Ryue Nishizawa, la distribución interior se revela compleja, con multitud de lecturas superpuestas, sin que podamos en ningún caso restituir un reparto inicial. Evidentemente, es más fácil mostrar en la sección la colocación de piezas relacionadas. En la sección de la casa Moebius (1993-1997) <28> de UN Studio, Ben van Berkel hace distribuir el programa por una línea que discute por el volumen según el ritmo y las horas del día. Comparemos otros ejemplos. En el Circulo de Bellas Artes de Antonio Palacios (Madrid, 1919-1926) <29>, los diversos espacios mantienen su propia forma. Por el contrario, en el Auditorium de Louis H. Sullivan (Chicago, 1889) <30>, los volúmenes se colocan o reparten según un *zoning* muy preciso a lo largo de una compleja pieza que sigue un orden espacial. La perspectiva de la biblioteca AGB de Steven Holl (Berlín, 1988) <31, 32> permite observar un espacio de distribución, el vestíbulo común del edificio, que se distribuye a lo largo del volumen, en una rampa zigzagante que revela una diagonalización del vacío interior. Reparto de usos en lugares perfectamente ubicados como lo hubiese hecho en planta frente a la distribución del *foyer* de la biblioteca a lo largo del edificio, mezclándose ambigüamente los usos. La superposición de pequeños edificios, cada uno de ellos con una función precisa, en el proyecto



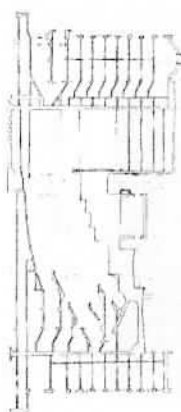
29



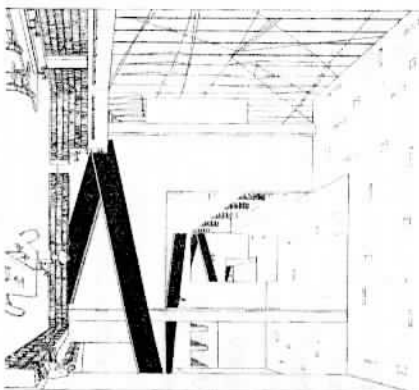
31



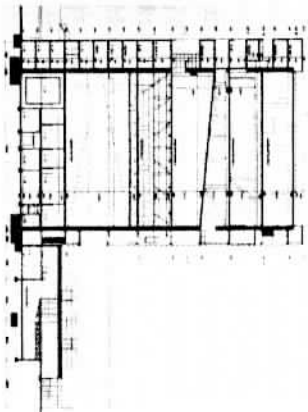
33



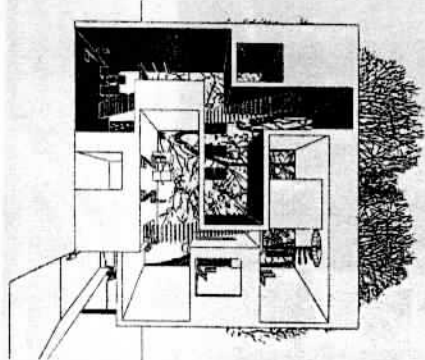
30



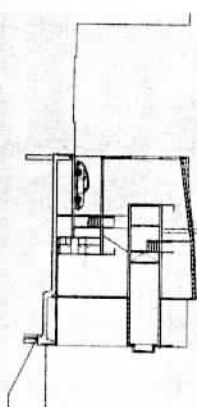
32



34



35

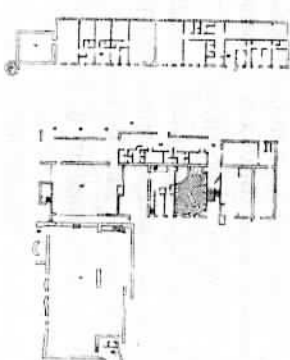


36

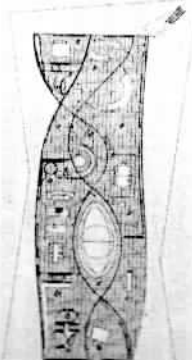
de Atlapole para Nantes, de Hans Kollhoff <33>, frente a la acomodación de los mismos bloques y su fusión en un único complejo unitario compacto del ZKM de Rem Koolhaas (Karlsruhe, 1989) <34>. La sección de la Casa doble de MyrDv (Utrecht, 1995-1999) <35> es el resultado final de una negociación, del reparto de un volumen único entre dos familias. Cada parte debería mantener condiciones semejantes, superficie, fachada y accesibilidad, pero, al mismo tiempo, son secciones que se excluyen; no se interrelacionan. Una vez producido el equilibrio, se aíslan, son independientes. En cambio, las correspondientes a las dos casas en Borneo-Sporenburg (Ámsterdam, 1996-2000) <36> de los mismos autores, son el resultado de un equilibrio entre condiciones abiertas y cerradas de los usos asignados, mostrando una traba-zón equilibrada. El vacío discurre a lo largo de los volúmenes, fluyendo ininterumpidamente, asumiendo programas según frecuencias de circulación. Se están continuamente referenciando una a la otra.

También podríamos llevar esta lectura a la construcción. Si observamos los muros de la iglesia de San Marcos de Sigurd Lewerentz (Björkå, Estocolmo, 1957) <37> podemos entender la planta como fragmentos de parámetros dispuestos en un orden específico más que como una estructura de muros que conforma y cierra un lugar interior.

Pero quizá, cuando el espacio se origina mediante condiciones o mecanismos proyectuales más abstractos, los resultados se revelan más completos. En la ampliación de la facultad de arquitectura de Venecia propuesto por François



37



38



39

Roche (Venecia, 1998) representa la invención de un espacio líquido continuo semejante al espacio-esgrima. Una foto-diagrama nos dice que el edificio no es más que la materialización de una porosidad, por diferencias de presión, del agua del canal. Las plantas adquieren el mismo movimiento espacial que imaginamos que existe en el interior del agua. Las sucesivas líneas se apilaban en el muro medianero existente, elevándose y dibujando también las secciones.

En la residencia Kramlich de Herzog & de Meuron (Oakville, California, 1997-2003) <38> todo el espacio interior es el resultado de la aparición y solidificación de varias líneas sinusoidales. Escaleras, programas, cerramientos, iluminaciones y transparencias son condensaciones distintas que van modelando el volumen sin que exista un reparto específico inicial del sistema. Todo el interior no son más que velos que, sin llegar a diluir los límites, hacen que no tenga sentido hablar de habitáculos.

Finalmente, la utilización directa de los diagramas también genera una composición proyectual alejada de los sistemas de reparto espacial. Como en el centro de día para la tercera edad de SANAA (Yokohama, 1997-2000) <39>, donde una pieza estrecha y larga sin pasillos conecta linealmente los espacios. Cada habitación asume programas de estancia y circulación y su orden es indiferente e innecesario. Se trata de una barra de funciones intercambiables y etéreas. Con cada recorrido específico, el usuario reconstruye un espacio nuevo y distinto. En el caso de la ciudad, el espacio pautado o reticulado ha adquirido presen-



cia física tanto en las redes de infraestructuras como en los trazados regulares. Sin embargo, también es posible mostrar otras estructuras urbanas donde la organización se basa en procesos dinámicos de organización y la forma final corresponde a una disposición o despliegue instantáneo, aunque evolutivo que responde a estos datos.<sup>15</sup> Se trata de configuraciones urbanas que intentan reproducir los esquemas de actuación conjunta de manadas o bandadas de pájaros o peces. La ciudad de los acontecimientos se define por la forma de los personajes que conviven en ella.<sup>16</sup>

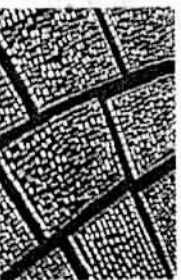
Estos ejemplos de disposiciones urbanas dinámicas recogerían las mismas estructuras que definen las bandadas de aves, las manadas de renos <40> o los bancos de peces. La posición fija y reticular deja paso a una conformación en constante equilibrio donde cada elemento se acomoda y obliga a acomodarse al resto. A pesar de estar pensadas para otro tipo de reflexión, la intervención de Adrian Geuze en el Pabellón de Holanda en la Bienal de Arquitectura de Venecia (2000) <41> ponía en crisis la capacidad de una trama para ordenar un millón de casas frente a las atractivas disposiciones aleatorias de tan numerosos objetos. Los visitantes de la exposición podrían cambiar, reordenar y recolocar las piezas de madera en cualquier momento y posición. Es mayor el valor de la serie frente a la regla, la cantidad obliga a otras organizaciones. La imagen más paradigmática de un espacio-esgrima urbano correspondería a la traslación, con sus mismos mecanismos, del orden que subyace en la ubicación de los turistas en una playa. La situación inicial establece distancias iguales dependiendo de la densidad. Cuando entran en



40



41



42



43



44

simonía, por atracciones y repulsiones locales, es cuando aparece una disposición adaptada a ese momento instantáneo. Ese mismo sistema parece estar presente en las ordenaciones de parques y espacios libres de Enric Miralles (parque de Mollet del Vallès, Barcelona, 1992-1999) <42> o en los planeamientos de las aglomeraciones rurales de Reima Pietilä (Morfológia urbana, 1960) <43>. Las piezas que conforman una estructura urbana, al ser fruto de aglutinaciones sobre estructuras ya existentes, no tienen más lectura que las posiciones relativas actuales y los espacios entre ellas generados. En otro ejemplo más cercano, los bloques arquitectónicos que urbanizan la zona de la Mina del Morro en el proyecto de S&Aa (Bilbao, 1998) <44> son también resultado de un equilibrio de acciones, con la topografía y entre sí. Parecen acomodarse entre sí perfectamente, pero también es posible imaginar que ante una nueva interferencia, la urbanización y sus edificios cambien sin problemas. La imagen se mantendrá aunque sea de un orden diferente.

Propongo intervenir sobre este espacio-esgrima, utilizar los tiempos contemporáneos y su actual orden arquitectónico inherente basado en despliegues



dinámicos. Frente a la composición cerrada y al espacio horizontal abstracto e infinito, optar por la distribución abierta y la organización diagonal de espacios fenomenológicos y su frágil acomodo en el conjunto. Frente a espacios con usos, lugares donde los programas pueden desarrollarse, donde es más importante la conexión entre ellos, la percepción entre sí que su propia forma, aunque sea abierta.

Como dice el verso: "Hay que llenar un plano muerto y gris con un arabesco vivo, clarísimo, estremecido, sin punto muerto, que se pueda recordar mañana".<sup>17</sup>

1. Le Corbusier, *Hacia una nueva arquitectura* [1923], Poseidón, Buenos Aires, 1978.
2. "Por muy libre que pueda ser una planta de Le Corbusier, no sólo sigue componiéndose en su mayor parte de habitaciones tradicionales, sino que mantiene una cierta atracción axial que tiene el efecto de acentuar el proceso de disgregación y distorsión al que se halla sometida. Un discurso espacial semejante no existe en las plantas de De Stijl, donde el estallido de la caja y la cristalización no encuentran nunca resistencia alguna y donde la densidad de la planta disminuye regularmente desde el centro hacia el infinito del espacio exterior". Colquhoun, Alan, "Desplazamientos de conceptos en Le Corbusier", en *Arquitectura moderna y cambio histórico: ensayos 1962-1976*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
3. Le Corbusier, Jeanneret, Pierre, *Oeuvre Complète 1910-1929* [1937], Editions Girsberger, Zürich, 1964.
4. "Sus componentes son en esencia las columnas de acero y los planos rectangulares de materiales diversos colocados verticalmente como paredes, u horizontalmente como techos, pero están dispuestos de tal manera que el espacio es canalizado más bien que encerrado, nunca se detiene, sino que fluye continuamente". Johnson, Philip, *Mies van der Rohe*, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1964.
5. "Está basado en un nuevo concepto de la función del muro. La célula de la composición no es ya la habitación cúbica sino el muro libre, lo cual significa destruir la tradicional caja al extender los elementos bajo techo hacia el paisaje. En vez de formar un volumen cerrado, estos muros independientes unidos por paños de vidrio crean una nueva e indefinida sensación de espacio. Dentro y fuera son ya difícilmente determinables; fluyen de uno a otro". Johnson, Philip, *op. cit.*
6. Brooks, H. Allen, "Wright y la destrucción de la caja" [1979], en AA VV, *Frank Lloyd Wright*, Editorial Stylos, Barcelona, 1990.
7. "Esta introducción de formas en arco y de techos en punta es una libertad que Le Corbusier no se puede permitir en Garches, ya que en el edificio de esqueleto moderno lo que predomina, evidentemente, no son, como lo eran en la sólida construcción de paredes maestras, los planos verticales. Ahora lo predominante son los planos de los pisos y los techos horizontales; y por tanto aquella especie de parálisis que Le Corbusier advertía en la planta de los edificios con paredes maestras se ve, en cierta medida, trasladada a la sección de los edificios de estructura de hierro u hormigón". Rowe, Colin, "Las matemáticas de la vivienda ideal" [1947], en Rowe, Colin, *Modernismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

8. Rowe, Colin, *op. cit.*
9. Le Corbusier, Jeanneret, Pierre, *op. cit.*
10. "En los sistemas notacionales de John Cage, al igual que de otros músicos contemporáneos como Sylvano Bussotti, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Cornelius Cardew, Jeffrey Levine, etc., encontramos una situación en la que podríamos identificar una analogía con los sistemas notacionales convencionales de la arquitectura. Sus partituras gráficas, de hecho, organizan la disposición de los acontecimientos en el espacio, en su concentración o dispersión, ritmo, timbre, forma, volumen, etc. Son mapas, cartografías de acontecimientos". Conde, Yago, *Arquitectura de la indeterminación*, Actar, Barcelona, 2000.
11. "La sección ya no se divide simplemente por la demarcación diferenciada de plantas individuales; ha pasado a ser un *sandwich*, una especie de cebra conceptual; zonas libres para la ocupación humana que alternan con bandas inaccesibles de hormigón, cables y conductos". Koolhaas, Rem, "Last Apples" [1993], en Koolhaas, Rem, Mau, Bruce, S. M. L. XL, 010 Publishers, Rotterdam, 1995.
12. "La rampa, junto al ascensor y, más concretamente, las escaleras mecánicas, es el comienzo de un progreso imparale del sistema para liberarse de ser una cuestión bidimensional. De este modo, la posibilidad de una exploración continua a lo largo y a lo alto con los edificios, opuesta a aquella que lo hace por capas, pasa a ser posible y sólo debe esperar a espíritus lo suficientemente valientes como para que sus mentes analíticas sean capaces de verlo. La idea de superficie plegada —o incluso algo que requiera tanta disciplina como el lazo de las escaleras mecánicas que conforma el sistema tridimensional de Renzo Piano y Richard Rogers en el Centre Pompidou de París— se hace posible, a pesar de que el análisis de la arquitectura nunca puede ser así de simplista". Cook, Peter, *Primer*, Academy Editions, Londres, 1996.
13. "En el espacio estrado se delimita una superficie y se 'reparte' según intervalos determinados, según cortes asignados; en el liso, se 'distribuye' en un espacio abierto, según las frecuencias y la longitud de los trayectos (*logos y nomos*). Ahora bien, por simple que sea, la oposición no es fácil de situar. No podemos contentarnos con oponer directamente el suelo liso del ganadero-nómada a la tierra estrada del cultivador sedentario. Es evidente que el campesino, incluso sedentario, participa plenamente del espacio de los vientos, de las cualidades sonoras y táctiles. Cuando los antiguos griegos hablaban del espacio abierto del *nomos*, no delimitado, no fraccionado, campo preurbano, ladera de montaña, meseta, estepa, no lo oponen a la agricultura, que, por el contrario, puede formar parte de él, lo oponen a la *polis*, a la urbe, a la ciudad. Cuando Ibn Khaldoun habla de la 'Badiya' de la beduinidad, ésta incluye tanto a los cultivadores como a los ganaderos nómadas: la opone a la 'Hadara', es decir, a la 'ciudadanía'. Evidentemente, esta precisión es importante; y sin embargo no cambia casi nada. Pues, desde los tiempos más remotos, desde el neolítico e incluso el paleolítico, la ciudad inventa la agricultura: bajo la acción de la ciudad, el agricultor, y su espacio estrado, se superponen al cultivador todavía en espacio liso (cultivador trashumante, semisedentario o ya sedentario). Por eso podemos encontrar a ese nivel la oposición simple que en principio rechazábamos entre agricultores y nómadas, entre tierra estrada y suelo liso, pero pasando indirectamente por la ciudad, en tanto que fuerza de estraje". Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* [1980], Pre-Textos, Valencia, 1988.
14. Beek, Johan van de, "Adolf Loos, Patterns of Town Houses", en Risselada, Max, *Rumplan versus Plan Libre*, Rizzoli, Nueva York, 1987.
15. "Disposiciones" (Ben van Berckel y Greg Lynn), "distribuciones" (Stan Allen) o "desplegues" (Gilles Deleuze).
16. Tilman, Harm, "When Dense, When Lie?", en MVRDV, *Formax. Excursions on Density*, 010 Publishers, Rotterdam, 1998.
17. García Lorca, Federico, "Elogio de Antonia Nerce, La Argentina" [1930], en Federico García Lorca, *Obras completas. Tomo III*, Aguilar, Madrid, 1986.

**<sin\_detalle>**



"Yo había planeado discutir los detalles, pero eso ya no parecía importante".  
Auster, Paul, *La habitación cerrada* [1986] (de *La trilogía de Nueva York*), Anagrama, Barcelona, 1996.

"Mi estilo es contar con rapidez".

Pío Baroja

"Cuando un artista aprende demasiado bien su oficio hace arte relamido".  
Lewitt, Sol, "Sentencias sobre arte conceptual" [1968], en Marchan Fitz Simón, *Del arte objeto al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1988.

"¿Qué estáis haciendo? — preguntó—. Contádmelo. Quiero saberlo.  
No le contesté.

— Estamos dibujando una catedral — dijo el ciego—. Lo estamos haciendo él y yo. Aprieta fuerte — me dijo a mí—. Eso es. Así va bien. Naturalmente. Ya lo tienes, muchacho. Lo sé. Creías que eras incapaz. Pero puedes, ¿verdad? Ahora vas echando chispas. ¿Entiendes lo que quiero decir? Verdaderamente vamos a tener algo aquí dentro de un momento. ¿Cómo va ese brazo? — me preguntó—. Ahora pon gente por aquí. ¿Qué es una catedral sin gente?

— ¿Qué pasa? — inquirió mi mujer—. ¿Que estás haciendo, Robert? ¿Qué ocurre?

— Todo va bien — le dijo a ella.

Y añadió, dirigiéndose a mí:

— Ahora cierra los ojos.

Lo hice. Los cerré, tal como me decía.

— ¿Los tienes cerrados? — preguntó—. No hagas trampa.

— Los tengo cerrados.

— Manténlos así. No pares ahora. Dibuja.

Y continuamos. Sus dedos apretaban los míos mientras mi mano recorría el papel. No se parecía a nada que hubiese hecho en la vida hasta aquel momento.

Luego dijo:

— Creo que ya está. Me parece que lo has conseguido. Echa una mirada. ¿Qué te parece?

Pero yo tenía los ojos cerrados. Pensé mantenerlos así un poco más. Creí que era algo que debía hacer.

— ¿Y bien? — preguntó—. ¿Estás mirándolo?

Yo seguía con los ojos cerrados. Estaba en mi casa. Lo sabía. Pero yo no tenía la impresión de estar dentro de nada.

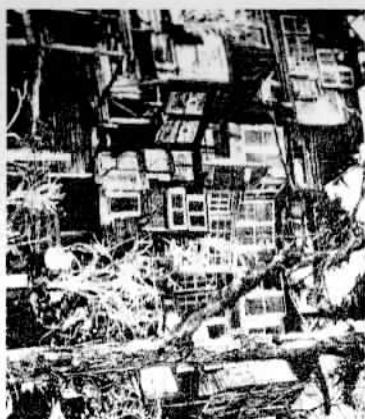
— Es verdaderamente extraordinario — dije.

Carver, Raymond, *Catedral* [1983], Anagrama, Barcelona, 1986.

"¡Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo en que concluía la carretera derruida. Amador se había alzado — como muchos siglos antes Moisés sobre un monte más alto — y señalaba con ademán solemne y con el estallido de la sonrisa de sus bellos gloriosos el vallezuelo escondido entre dos montañas altivas, una de escombrera y cascote, de ya vieja y expoliada basura ciudadana la otra (de la que la busca de los indígenas colindantes había extraído toda sustancia aprovechable valiosa o nutritiva) en el que florecían, pegados los unos a los otros, los soberbios alcázares de la miseria. La limitada llanura aparecía completamente ocupada por aquellas oníricas construcciones confeccionadas con maderas de embalaje de naranjas y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o de alquitrán, con onduladas uraltas recortadas irregularmente, con alguna que otra teja dispareja, con palos torcidos llegados de bosques muy lejanos, con trozos de mantita que utilizó en su día el ejército de ocupación, con ciertas piedras graníticas redondeadas en refuerzo de cimientos que un glaciar cuaternario aportó a las morenas gastadas de la estepa, con ladrillos de 'gafa' uno a uno robados en la obra y traídos en el bolsillo de la gabardina, con adobes en que la frágil paga hace al barro lo que las barras de hierro al cemento hidráulico, con trozos redondeados de vasijas rotas en litúrgicas tabernas arruinadas, con redondeles de mimbre que antes fueron sombreros, con cabeceras de cama estilo imperio de las que se han desprendido ya en el Rastro los latones, con fragmentos de la barrera de una plaza de toros pintados todavía de color de herrumbre o sangre, con latas amarillentas escritas en negro del queso de la ayuda americana, con piel humana y con sudor y lágrimas humanas congeladas".  
Martín Santos, Luis, *Tiempo de silencio*, Seix Barral, Barcelona, 1962.

"Lo que le gustaba de esos libros era la sensación de plenitud y economía. La buena novela de misterio no tiene desperdicio, no hay ninguna frase, ninguna palabra que no sea significativa. E incluso cuando no es significativa, lo es en potencia, lo cual viene a ser lo mismo..."

Auster, Paul, *Ciudad de cristal* [1985] (de *La trilogía de Nueva York*), Anagrama, Barcelona, 1996.



Clarence Schmidt. Casa de los espejos. Woodstock, Nueva York, 1948-1971.



"Existe casi una obsesión por los detalles en el cine y en la televisión, en la publicidad y en los vídeo-clips, como si el gran desafío de los medios de expresión fuera verificar su capacidad para mostrar el punto aligido de las acciones representadas, algo que sólo se puede conseguir incrementando cada vez el número de detalles de la acción misma. De *Blow-up* a *Blow-out*, de *Flashdance* a la escena de *Blade Runner* en la que se encuentra una escama de serpiente, que es un elemento mínimo de una fotografía, todo es una continua aparición de detalles en la historia actual del cine. Los fragmentos, en cambio, se convierten en una poética cuando se renuncia a la voluntad de reconstruir el todo al que pertenecen y se producen y se gozan en función de su carácter fragmentario".

Calabrese, Omar. "Neobarroco", en *Cuadernos del círculo (Barroco y neobarroco)*, 2, 1993.

"Cada compensación es ocasión para alguna deformación de la señal original. Ciertos detalles parecen insignificantes y son eliminados en el relevo; otros tienen una importancia que les confiere su relación con acontecimientos que tienen lugar en el momento del relevo y, por lo tanto, se exageran".

Kubler, George. *La configuración del tiempo*. Nerea, Barcelona, 1962.

"Cada vez que X se apunta a ir al cine sus amigos lo temen. Habla de la película que prefiere con argumentos indiscutibles, señala las críticas de la prensa, que ha recordado cuidadosamente, determina con precisión la hora de partida y el método de transporte, traza con meticulosidad los detalles del plan: calcula las posibilidades de aparcamiento, el número de personas que

puede haber en la cola, los costes totales de la operación, propinas incluidas. Total, que X lleva años sin ir al cine".

F., M. *Cuentos de X, Y, y Z*. Ediciones Lengua de Trapo, Madrid, 1997.

"Si se hubiera encerrado allí a un decorador de interiores durante una hora, probablemente habría salido echando espuma por la boca, enloquecido. Junto al sofá había una máquina de Coca-Cola, y encima una silla de montar. Contra una pared, candorosamente pintada en colores pastel, estaba el tocador automático, y en el extremo más alejado de la habitación se advertía una cama con un cabezal anticuado y una colcha hecha con retales. En el rincón opuesto había una máquina de juegos automáticos. Justo enfrente de mí se hallaba una caja de caudales y, junto a ella, un viejo escritorio de tapa levadiza, cubierto de papeles. Sobre el escritorio había un teléfono, y en el suelo, a su lado, un pequeño ventilador eléctrico. No había alfombras en el suelo ni objetos sobre las paredes de madera sin pintar, con excepción de una docena de fotos de revistas, con alegres muchachas".

Williams, Charles. *Marcada por la sospecha* [1958]. Bruguera, Barcelona, 1981.

"El apartamento estaba amueblado con sencillez, con austeridad incluso, y no había en él ninguno de los detalles impactantes que hubiesen hecho las delicias de un periódico sensacionalista desoso de escudriñar los recovecos de la mente de un asesino en serie desde el punto de vista de sus gustos en materia de interiorismo. Ni rastro de cabezas semicircadas en ollas todavía humeantes, ni de una cámara de tortura, ni de cuadros o fotografías de cadáveres, ni de una colección de ropa interior femenina, ni de piel humana colgando sobre un maniquí a la espera de aguja e hilo, ni de una vitrina con pistolas y cuchillos expuestos como si de una colección de insectos y arañas se tratase".

Kerr, Philip. *Una investigación filosófica* [1992]. Anagrama, Barcelona, 1998.

"Deshaced ese verso.

Quitadle los caireles de la rima,

el metro, la cadencia

y hasta la idea misma.

Aventad las palabras,

y si después queda algo todavía,

eso

será la poesía".

Felipe, León, citado en Rodríguez-Izquierdo, Fernando, *El haiku japonés*, Hipertón, Madrid, 1994.



"—Bueno —aceptó su amigo.

Ningún detalle tenía ahora importancia. El viento vació la cabeza de Nick. Además, podría ir a la ciudad el sábado por la noche. Fue un acierto no haber dicho nada de esto".

Hemingway, Ernest, "El vendaval de tres días" [1938], en *Relatos*, Luis de Caralt, Barcelona, 1994.

"Cuando las palabras o los giros no responden exclusivamente a la necesidad de expresar un pensamiento, imagen o emoción vívazmente actual en el alma del autor, quedan como materia muerta y son la negación de lo estético".

Ortega y Gasset, José, "Ideas sobre Pro Baroja" [1916], en *El espectador*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1966.

"Los poetas mismos son inseguros, tan pronto tienen presente a este oyente como a aquél; ellos mismos no creen que se comprenda toda su intención y tratan de gustar con detalles o con el tema".

Nietzsche, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, Tecnos, Madrid, 1999.

"De pronto apareció el conjunto de la propiedad. Unas cubiertas de teja indicaban la granja. La quinta, de fachada blanca, se encontraba a la derecha, con un bosque más lejos, y un césped que llegaba hasta el río, en el que se reflejaba la sombra de una hilera de plátanos".

Flaubert, Gustave, *Bouvard y Pécuchet* [1875], Cátedra, Madrid, 1999.

"Un sentido de la economía expresiva, un propósito de brevedad o de lacónismo..."

Benet, Juan, *La inspiración y el estilo* [1966], Alfaguara, Madrid, 1999.

"¿Usted ha pintado la nieve alguna vez?

Sí, pero fue para el teatro. Una escenografía de hombres-lobo. Si pones un lobo en el medio, todo es mucho más fácil. Un lobo negro, como un tizón vivo a lo lejos, y como mucho un haya desnuda pintados sobre una sábana. Alguien que diga, nieve, y ya está. Qué maravilla, el teatro".

Rivas, Manuel, *El lápiz del carpintero*, Alfaguara, Madrid, 1998.

"Norman Bryson, como ejemplo de la consecución de 'la nada', utiliza una pintura Ch'an, del siglo XV de Jiun, de la caligrafía de un 'hombre'. En una pintura donde se arroja la tinta, el signo se lleva a cabo con gran velocidad,

de manera que la estabilidad y el fluir seguro logrado mediante el movimiento deliberadamente cuidado de la mano adiestrada, se abandona a la velocidad del gesto. Esta velocidad, junto al efecto de la gravedad, permite a la tinta romper su propia viscosidad superficial. El resultado es una liquidificación e independencia de la línea que amenaza a la función del signo como un vehículo exclusivo de significado que fuerza al signo a un estatus doble: es tanto forma como figura, ambas con su propia demanda de significado".

Lerup, Lars, "Double-space", en Bell, Michael, Leong, Sze Tsung (eds.), *Slow Space*, The Monacelli Press, Nueva York, 1998.

"Esta torre, o árbol, tenía aperturas, concavidades y huecos en los que Kurt Schwitters decía que guardaba recuerdos, fotografías, fechas de nacimiento y otros datos más o menos respetables. El espacio era una mezcla de desorden esperanzador y precisión meticulosa. Se podían ver *collages* incipientes, esculturas de madera, pinturas de piedra y yeso. Libros, cuyas páginas sustitaban a nuestro paso, estaban tirados por ahí. Materiales de todo tipo: trapos, piedras calizas, mancomas, troncos de todos los tamaños, recortes de periódicos... Le pedimos que nos diera detalles, pero Schwitters se encogía de hombros: todo es basura".

Huelsenbeck, Richard, *Memoirs of a Dada Drummer*, Hans J. Kleinschmidt, Nueva York, 1974. Citado en Burns Gamard, Elizabeth, "We Play Until Death Shuts the Door", en Bell, Michael, Leong, Sze Tsung (eds.), *op. cit.*

"El estilo no parece cuidado, pero cada palabra ha sido elegida".

Borges, Jorge Luis, prólogo a: Cortázar, Julio, *Cuentos*, Orbis, Barcelona, 1985.

"Creía conocer de memoria esa fachada de balcones redondeados y barandillas de barrotes horizontales, al estilo de los años veinte. Era una casa que horrorizaba a mis padres; tal vez la consideraban el símbolo de la mediocridad y pensaban que la nuestra era superior porque era más moderna y su portal tenía un aire pretencioso, frente al portal estrecho y lúgubre de la casa de enfrente. La había mirado tantas veces, había lanzado tantas largas miradas hacia sus interiores en penumbra, que me creía capaz de describirla con los ojos cerrados. Pero no era verdad. Con los ojos cerrados no era capaz de decir con exactitud si los bordes de las terrazas del último piso, a la misma altura que el nuestro, estaban rematadas con un barrote de hierro. Había ese punto oscuro, por ejemplo. Y otros más: la forma exacta de las ventanas, la situación de las chimeneas o la frecuencia de esos pequeños balcones que sin duda

correspondían a un dormitorio. Con los ojos cerrados, sólo podía ver una masa de color, huecos, líneas que se doblaban. Todo muy impreciso".  
*Puértolas, Soledad. Queda la noche. Planeta, Barcelona, 1989.*

"Dicho de otro modo, aprendimos que los libros no pueden contener todos los detalles, todas las causas y efectos; que no pueden ser sino un resumen con leyes y procedimientos propios".  
*Aixaga, Bernardo. Lista de locos y otros alfabetos. Ediciones Siruela, Madrid, 1998.*

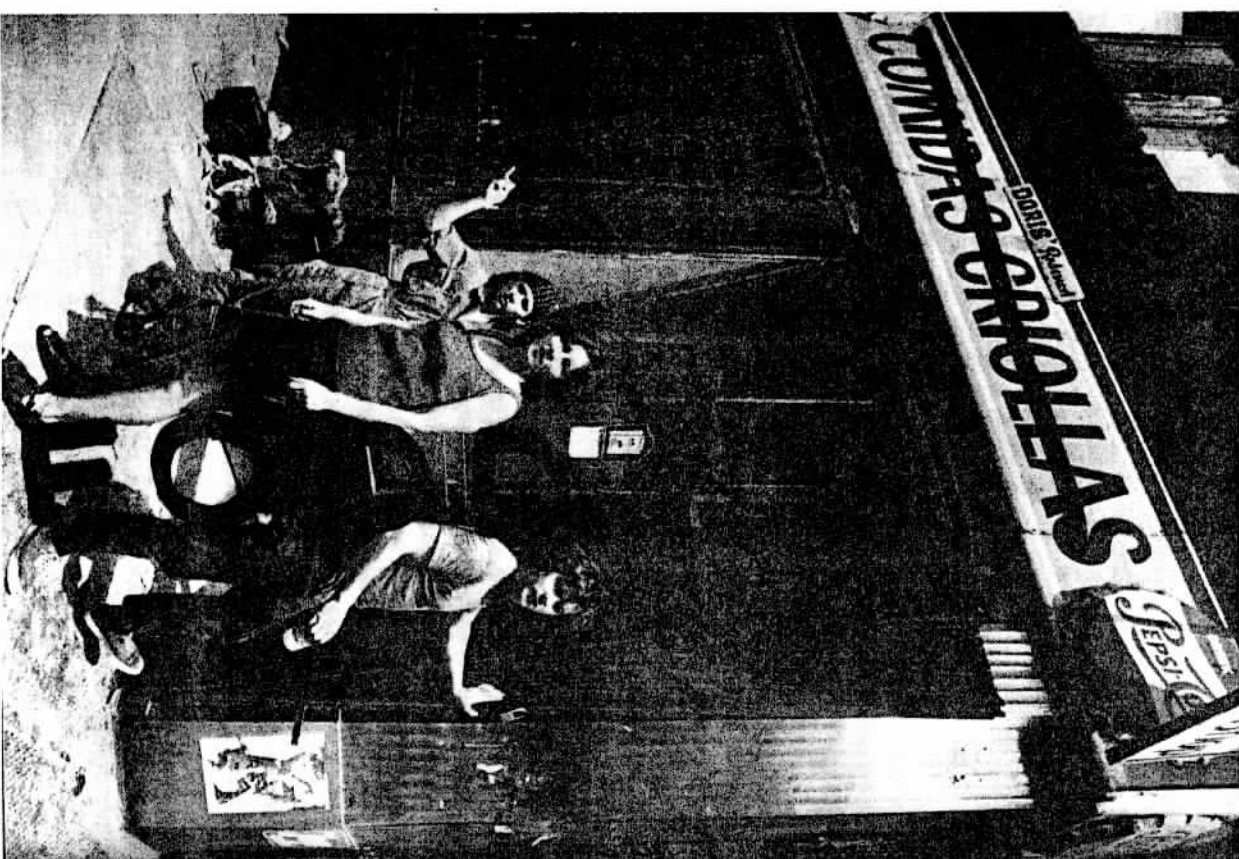
"Lo que necesitaba para sentirse satisfecho era que su obra estuviese completa, no en la perfección de los detalles, sino en la impresión de conjunto que debía provocar".  
*Valéry, Paul. "Degas Danza Dibujo" [1938], en Piezas sobre arte, Visor, Madrid, 1999.*

"—Llevo ya treinta años en esta casa. Aquí he visto de todo. Fiestas. Te ahorraré los detalles.  
 —¡Sí, ahórrate los detalles! —gritó Broccoli desde la otra habitación—. ¡Por Dios, ahórrate los detalles! ¡A mí nunca me han ahorrado ningún detalle y mira en lo que me he convertido!"

*Grunberg, Arnon. Figuras [1997]. Mondadori, Barcelona, 2000.*

"¡Qué corto de alcances es! No tiene talento ninguno. Desde hace muchos años no hay otro arquitecto en la ciudad, en la que no se ha construido en todo ese tiempo una casa de regulares condiciones estéticas y prácticas. El buen señor se guía por métodos de construcción horriblemente rutinarios. Cuando se le encarga una casa, lo primero que dibuja en el plano es el salón. Luego añade el comedor, el cuarto de los niños, el gabinete, las alcobas, y pone en comunicación unas habitaciones con otras por medio de puertas, de modo que para llegar a la última es preciso pasar por cada una de las anteriores y nadie puede disponer enteramente de ninguna.  
 Se advierte que conforme va componiendo el plano se le van ocurriendo ideas incoherentes, estrechas, mezquinas, limitadas, y que a medida que se da cuenta de sus olvidos va añadiendo detalles".

*Chéjov, Anton. "Historia de mi vida" [1896], en Anton Chéjov. Obras selectas, Austral/Summa/Espasa Calpe, Madrid, 1999.*



*Gordon, Marta-Clark, Carol Gooden y Tim Girouard ante el restaurante Food, Prince Street esquina Wooster Street, Nueva York, 1971.*

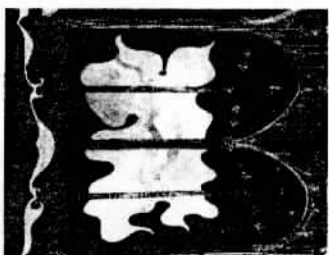
## <sin\_detalle>

"Entre sus muchas virtudes, Chuang Tzu tenía la de ser diestro en el dibujo. El rey le pidió que dibujara un cangrejo. Chuang Tzu respondió que necesitaba cinco años y una casa con doce servidores. Pasaron cinco años y el dibujo aún no estaba empezado. Necesito otros cinco años, dijo Chuang Tzu. El rey se los concedió. Transcurridos los diez años, Chuang Tzu tomó el pincel y en un instante, con un solo *trazo*, dibujó un cangrejo, el cangrejo más perfecto que jamás se hubiera visto".<sup>1</sup>

He cambiado ligeramente esta cita. He sustituido la palabra 'gesto' por 'trazo', no sólo porque también quiero renunciar al gesto en la arquitectura, como se verá posteriormente, sino porque se adapta mejor al relato y a la lectura que hago de él. Un solo trazo, que es capaz de dibujar un cangrejo de manera precisa y con todos sus detalles, con una línea rápida, absolutamente descriptiva y llena de matices. Para el dibujante de Italo Calvino la pintura es un verbo y no los sustantivos resultantes; no es un compositor sino un conductor; sin narraciones ni melodías. Por eso, aunque lo parezca, no es un gesto personal, ni una firma, sino un trazo continuo, corto y preciso. De ahí habérlo sustituido.

Si nos fijamos de nuevo en las partituras de música sinfónica contemporánea ya mostradas anteriormente y, con ellas en la mano, pensamos por un momento en la construcción del proyecto, en la elaboración de los materiales que conformarán el objeto arquitectónico, entonces la disciplina obliga a una síntesis. Cuando se componía el conjunto, se formaba la unidad reuniendo sus partes o los materiales iniciales, perdiendo éstas su carácter propio, en favor del conjunto unificado. Pero, ¿diseñar es sintetizar? ¿Seleccionar? ¿Mostrar? ¿Existe una unidad heterogénea? Nos preguntaremos si las conca-tenaciones del pensamiento que define el proyecto arquitectónico son líneas o no, porque, si ya no es necesario articular el discurso o la composición, desaparecerá la jerarquía entre conjunto y partes, unidad y detalles, pues serán lo mismo.

La mayoría de estas partituras musicales no presentan un resultado —los sonidos concretos del concierto o sinfonía mediante códigos interpretativos—, sino que muestran el material y las acciones que construirán la obra, pero sin revelar la forma exacta final. Cada interpretación podrá producir una experiencia musical distinta, pues lo importante no es el resultado sino la



acción del ensamblaje, de la ejecución directa e inmediata. De esta manera responde a una condición de obra abierta, permitiendo en cada representación atrapar la temporalidad y mutabilidad de conceptos y situaciones: éste es un carácter contemporáneo de la creación. Es importante la selección de los materiales que constituyen la obra, su puesta en escena directa e inmediata más que su domesticación y su modulación según unas reglas disciplinadas. El valor del resultado no radica en su composición o, lo que es lo mismo, en el estilo, algo que se deja a elección del director o del intérprete. En estas partituras, el material sonoro se ha dejado caer, se dispone sin articular, casi en un escarpate, a la espera. La obra se ensaya pero en el concierto queda el recuerdo de una pauta, el oficio, y se olvidan los detalles.

Quiero proponer una realización directa, rápida y decidida. Me gusta apoyarme en una anécdota sobre Antoni Gaudí y Josep Maria Jujol para establecer un modelo de proyección sin detalles. Emilio Sagristà, el joven ayudante del obispo de la catedral de Palma de Mallorca, narra los trabajos de restauración <1> que se estaban llevando a cabo y el personal método de interven-



ción: "Son obra del pintor catalán Jujol. De él se contaba, no sé con qué grado de certeza, que al decorar un piso de Barcelona metía más o menos pintura en un bote y luego, cogiendo éste, echaba el contenido contra la pared y que el quid estaba en la manera de proyectar la pintura: de frente, mas o menos sesgadamente, de abajo arriba, de arriba abajo, etc. Yo tuve ocasión de presentarle a cierta distancia, parte de una sesión de pintura. Jujol estaba junto a las tres sillas del fondo (lado de la epístola) y don Antonio Gaudí en pie en la séptima u octava silla lateral. Jujol estaba metiendo pintura, no con un bote, pero sí con una brocha, que a veces chorreaba, y con frecuencia preguntaba: "¿Qué le parece don Antonio?" Don Antonio de tanto en tanto, contestando a las preguntas, y muchas veces sin que lo preguntara exclamaba: "¡Bien Jujol! ¡Estupendo!" y otras expresiones parecidas...

Desconozco los detalles del fracaso y la marcha de Jujol, ¡Bendito sea Dios que no permitió que ensuciara más madera! Se decía que estas pinturas de Jujol tendrían con el tiempo un valor enorme, por eso el cabildo las guarda como oro en paño. Verdad es que hoy en día hay manchas de pintura que no desdichan de éstas y, según dicen, se pagan a gran precio. En el mercado todo se vende".

El proyecto aparece en ese ademán decidido y valiente, en esa acción directa y rápida de lanzar las ideas, los materiales de la arquitectura, al papel. La precisión surge por la seguridad en nuestros conocimientos. El estilo desaparece cuando no hay procesos de formalización. El papel decide: el acto de arrojar decide, dejando que los pensamientos se construyan solos.

Una arquitectura inmediata, de un solo golpe de kárate: seco y duro. Una ventana, un agujero en el muro: un auditorio, gente aplada; un museo, un camino hacia la tienda. La planificación es directa. Se presentan los materiales directamente. El diseñador se convierte en un "orquestrador de entornos y experiencias" donde los materiales posibles, la información y los intereses, las formas y geometrías, las modas o críticas, están en un continuo fluir. Dibujos azarosos que crean con el movimiento de su mano.

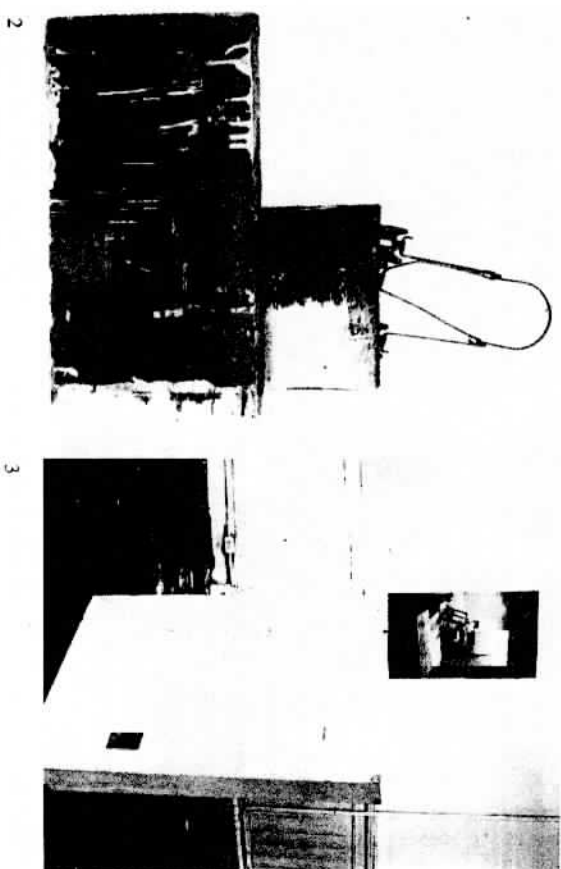
Vamos a enumerar algunas ramificaciones que sería interesante entresacar de este modelo de actuación. Más que de características, se trata de actitudes.

En primer lugar destacaría la rapidez. Con la velocidad no desaparecen los detalles. En realidad disminuye su importancia frente a la totalidad, frente a la posible lectura del conjunto a su misma escala. Si recordamos las cosas rápidamente, sin pensar, éstas cobran un significado muy distinto al que suponíamos. Esto mismo debe ocurrir cuando imaginamos a gran velocidad. La velocidad transforma su inicial estructura y las presuntas relaciones. Hannes Meyer alarga incluso la propia vivencia del tiempo, además de la expe-

riencia, cuando dice que vivimos más tiempo porque vivimos más deprisa. "Date prisa, no te muevas. Es la lección de la lagartija. Para todos los escritores. Cualquiera que sea la criatura superviviente que observen, verán lo mismo. Saltar, correr, congelarse. En su capacidad de destellar como un párpado, chasquear como un látigo, desvanecerse como vapor, aquí en un instante, ausente en el próximo, la vida se afirma en la tierra. Y cuando esa vida no se precipita en la huida, con el mismo fin está jugando a las estatuas. Vean al colibrí: está, no está. Igual que el pensamiento se alza y parpadea este vaho de verano; la carraspera de una garganta cósmica, la caída de una hoja. ¿Y dónde fue ese murmullo...?"

¿Qué podemos aprender los escritores de las lagartijas, recoger de los pájaros? En la rapidez está la verdad. Cuanto más pronto se suelte uno, cuanto más deprisa escriba, más sincero será. En la vacilación hay pensamiento. Con la demora surge el esfuerzo por un estilo; y se posterga el salto sobre la verdad. *Único* estilo por el que vale la pena batirse a muerte o cazar tigres".

Cuando Gordon Matta-Clark tiene que abrir una comunicación entre los espacios del restaurante Food (Nueva York, 1971) <2, 3>, se plantea una solución inmediata y recorta el hueco necesario con una sierra mecánica: una puerta es sólo un agujero en el muro.<sup>3</sup> Esa intervención se entenderá como acción artística origen de sus obras. Lo que destaca es la rapidez de la acción frente a la poca importancia de la forma del resultado.





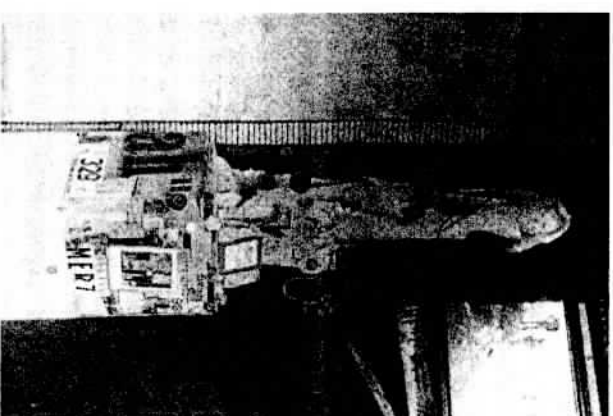
La superposición<sup>4</sup> sería un segundo elemento. Superposición es transparencia fenomenal, es mantener la integridad de las diversas partes que lo componen. No se superponen varios objetos de la misma familia, sino de muy diversos orígenes y condiciones. Surge una pauta de conducta que no existe como tal sino en ese instante de interacción. Es más que la suma: el moaré de todas ellas.

La discontinuidad es una consecuencia y, al mismo tiempo, causa de la superposición. El tiempo contemporáneo es una dispersión de puntos, de fechas, de muchos tiempos y de tiempos diversos compartiéndose simultáneamente. Es una constelación en lugar de una flecha. Tiempos complementarios. Tiempos contrapuestos. Es el mito del *Ulyses* de James Joyce. El tiempo tampoco tiene escala, o hay escalas del tiempo distintas para cada ser. Esta condición del tiempo también se ha infiltrado en el pensamiento y en la construcción del orden como veremos más adelante.

En tercer lugar, propendría la desaparición de los significados asociados a los objetos, es decir, la disolución de un lenguaje único y la valoración de la importancia de la reinención de los mismos. Ello conlleva la inclusividad frente a la exclusividad. Y, por supuesto, la sobreinformación, consecuencia de las superposiciones y causa del desorden al aumentar los grados de libertad del sistema. Manejamos sistemas hiperinformados e hiperreferenciados, que llegan incluso a las contradicciones. En estos sistemas pierden sentido o primacía un dato, una parte sobre el resto. La totalidad es la interacción entre los datos excesivos frente a la síntesis o conjunción en una única nueva entidad. La sobreinformación produce borrosidad, incertidumbre.

La optimización constituirá un nuevo instrumento para clasificar o valorar la inmediatez. Es un elemento de ordenación enfrentado a la forma estética.

Puede que estas consideraciones tengan en sí algo de las razones del frecuente uso actual del *collage*. Existe cierta extraña fascinación por un método cuya invención se produce a principios del siglo XX y que queda atrapado entre la aplicación cubista y el *collage-city* [Kurt Schwitters, columna *Metz*, c. 1920 <4>; Johannes Baader, *Drama Dio Dada*, Berlín, 1920 <5>]. En los últimos años asistimos a su reinención y a su reivindicación. Reciclaje, *sampling*, trastocamiento o resignificación, *objet-trouvé*, *assemblage*,<sup>5</sup> etc., son palabras que indican similares maneras de operar en el mundo actual. Todas ellas mantienen puntos en común con la reutilización y la generación de objetos y significados nuevos a partir de cualquier material de desecho, sea de desperdicio o no. También comparten la aceptación del azar, de la obra abierta, de



4

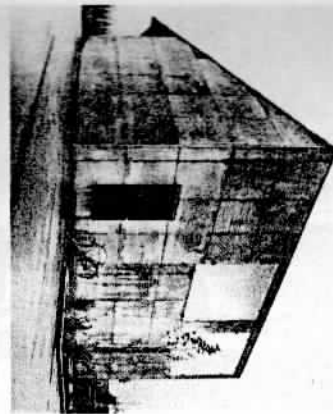


5

la sustitución de la interrogación general al universo por el análisis de la colección de residuos de nuestra cultura y, sobre todo, por la desaparición del proyecto frente a los instrumentos, frente al hacer.

Los elementos que componen un *collage* no están constreñidos ni a un uso ni a una forma determinada; son partes, fragmentos o totalidades de un conjunto. No hay datos que establezcan una relación directa entre su significado inicial y su posición final. Se trata de operadores posibles y de una instrumentalidad<sup>6</sup>, de elaborar otro conjunto estructurado utilizando restos, o residuos de acontecimientos, según el léxico de Claude Lévi-Strauss. Rehaciendo y deshaciendo. Permutando funciones.

La relación con la construcción y los materiales, en definitiva con el detalle arquitectónico, aparece aquí fácil y directamente. Hablamos de una construcción *collage* literal, sin detalles, dejando directamente el ensamblaje de materiales a su pegado directo. No hay intención de intentar articular entre sí las diferentes piezas que construyen el artefacto arquitectónico. El proyecto ya no está en los detalles, en la resolución del encuentro mínimo, sino en las



6

elecciones. Los materiales se resuelvan por cohabitación, se encuentran en un punto o una línea manteniendo su propia integridad. Llegan y ya está. Una ventana no es más que un vidrio sujeto con grapas metálicas al muro de hormigón en el kiosco de flores del Cementerio Este de Sigurd Lewerentz (Malmö, 1969) <6>. Una puerta no es más que el recorte de un muro según mostró Gordon Matta-Clark. Un auditorio no es más que gente sentada en terrazas alrededor de los músicos, como imaginó Hans Scharoun en la Filarmónica de Berlín. No es necesario introducir elementos intermedios para aglutinar. También por ensamble, con montajes, en *morphing*, de moaré o superposición, por apolotonamiento, que significa la unión por estar demandado cerca, o aplamiento. Son palabras que marcan una actitud, más que ser herramientas para la resolución concreta o la clasificación de tipos.

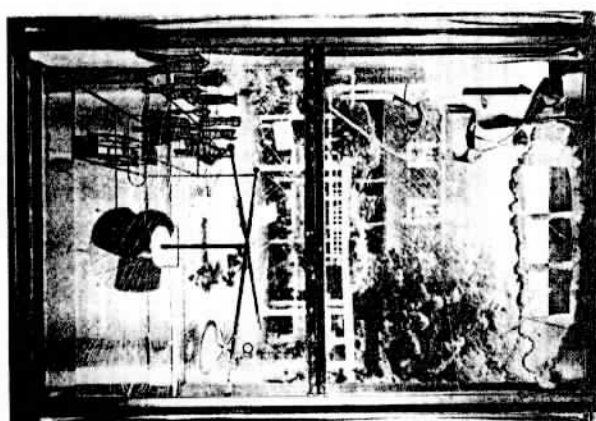
Esta sección propone ir más allá. Es más importante el estudio del *collage* como proceso proyectual, es decir, descubrir si un sistema sin un plan previo es válido para estructurar la arquitectura. Si es operante, o sea, si constituye un generador proyectual y, sobre todo, en qué medida es posible que un instrumento moderno como el *collage* sea aplicable a nuestra situación contemporánea.

Normalmente la disciplina ha basado su proyecto en el proceso de integración, de unidad por síntesis. Una unidad anterior al resultado, una unidad previa. En el *collage* la unidad no es constitutiva y, así, podríamos separar entre las obras actuales que parecerían ser una evolución de origen dadaísta, léase hasta el *cut-ups* de William S. Burroughs, y el resto, de implicaciones formales y mediáticas, cuyo resultado es reflexivo y conclusivo. Esos dibujos realistas, que den mayor importancia a las personas que a la obra arquitectónica

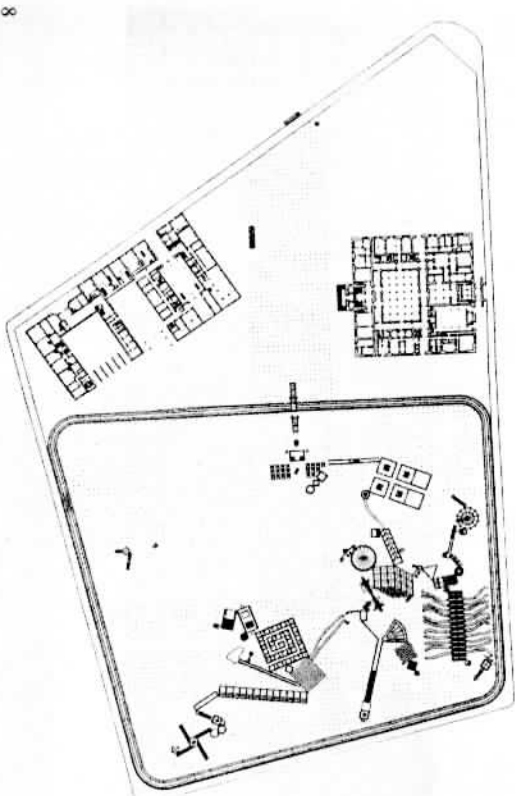
que muestran, nos han invadido últimamente. Pero sólo son imágenes, formas. Es necesario reducirlos, eliminarlos, aislarlos de ellos.

En las otras obras, las del primer grupo, el objeto final no es ni un conjunto, ni un compendio, sino otro elemento más del infinito catálogo de materiales que pueden reformularse en un nuevo *collage*. Tampoco hay una referencia analógica que intente definir una metáfora de orden como, por ejemplo, las referencias maquinistas, ni se exagera su valor de restos o fragmentos. Son tanto objetos de conocimiento como procesos de definición.

Aquí aparece un icono moderno que va cobrando nuevos valores con el tiempo y, de alguna manera, hoy se hace más cercano a nuestras obsesiones personales. *El gran vidrio*, de Marcel Duchamp (1915-1923, 1936) <7>, se utiliza para representar las ciudades contemporáneas, sugerir las ansiedades o incertidumbres de nuestras relaciones personales o encontrar un mito actual del deseo contemporáneo. "Como metáfora o mito posee a la vez una claridad esquemática y una indeterminación desesperante, que no se debe en absoluto a que esté inacabado. Ofrece un *hardware* casi mecánico y un perturbador *software* surrealista". No es, por tanto, un *collage*, sino un *hardware*, una estructura física que, para funcionar, debe acoplar un esquema de significado, aunque éste pueda ser cualquiera.



7



8

Apoyándonos en las figuraciones de los ordenadores, sería interesante establecer una distinción actual para superar la clásica dualidad entre forma y contenido. Se suelen trasladar estas dos categorías aristotélicas a la diferencia entre *hardware* y *software*, significando la primera los objetos y la segunda los contenidos o significados. En el *collage* sería fácil caer en la misma distinción, algo que no es cierto pues los sistemas computacionales distinguen entre un sistema físico —el ordenador, los periféricos y los monitores, que son el *hardware*—, unos programas para hacer funcionar tanto estos objetos físicos como los procesos lógicos abstractos —el *software*— y, por último, el contenido, que es lo que finalmente se lee.<sup>10</sup> No es que la forma se divida en dos, soporte y esquema, mientras se mantiene el contenido: ni tampoco que el contenido se desglose en dos fases, programas y resultados. El *software* es una pieza intermedia entre forma y contenido: de alguna manera, tiene contenidos de ambas primitivas categorías: forma y contenido.

En el *hardware*, al igual que el *collage* contemporáneo, la ordenación concreta no representa su funcionamiento. La planta con la disposición de las piezas del proyecto Victims, de John Hejduk (Berlín, 1984) <8>, mantiene cierta similitud con la placa base de un ordenador. Los diferentes elementos se enlazan o traban entre sí permitiendo ser soportes, sin mayor vinculación con los contenidos que se revelan aparte. Los textos líricos forman un libro,<sup>11</sup> una estructura simbólica aparte, incluso independiente de su traslación arquitectónica.

tección. El *Gran Verre* muestra esa tricotomía y, por ello es, más que un *collage*, un modelo de nuestro pensamiento.

Mi intención es mostrar en qué medida esta tricotomía y estos elementos estructuran un nuevo tipo de pensamiento contingente, caracterizado por la falta de detalles, de articulaciones, y construirán algunas obras tildadas de "cadáveres exquisitos", pues siguen dos caminos muy distintos. Aunque existe cierta coincidencia de imágenes con aquellos juegos surrealistas o con algunas expresiones de culturas primitivas, son fruto de dos caminos bien distintos, dado que la imagen del *collage* no actúa con la misma lógica, a pesar de que su resultado sea similar, y dado que este tipo de razón parece desarticularse también fuera de las lógicas científicas o analíticas.

El pensamiento científico ha dominado el crecimiento de la civilización occidental y ha culminado, primero, en la revolución industrial y, en un segundo momento, en la revolución tecnológica de finales del siglo XX. Ambos momentos han supuesto también una transformación de la cultura social y política, es decir, de la definición del ser del hombre en sociedad. Su finalidad establecía la seguridad en el conocimiento de la verdad, de la verdad de las cosas y de la historia, es decir, de la razón. Gracias a los evidentes logros y avances, su primacía ha anulado y hecho perder valor a otros tipos de pensamiento que han ido apareciendo a lo largo de la historia. Sin embargo, antes de la aparición estructurada de la ciencia, el hombre dominaba unas técnicas y había forjado una civilización mediante un pensamiento mágico cuyos resultados no pueden achacarse al azar.<sup>12</sup> Retomando los análisis de Lévi-Strauss sobre el pensamiento salvaje, que no significa primitivo sino en estado puro, identificaremos una serie de diferencias y coincidencias entre ambos tipos de discursos.

La lógica intenta comprender un orden a través de la observación y de la acción y es, en esencia, totalizadora. Después, aspira a su dominio y control por la repetición de lo aprendido. La clasificación es precisamente la representación de esa armonía. Los detalles, la precisión y el número, se revelan fundamentales para ello. Estructuras o esquemas y acontecimientos u objetos constituyen los elementos del análisis. La ciencia intenta repetir aquellos acontecimientos mediante estructuras elaboradas. Su pensamiento está encadenado, pues estos resultados serán la base de nuevas proposiciones teóricas que servirán para provocar otros sucesos. El ordenador entra aquí en juego sin modificar este tipo de razonamientos. Su velocidad o la posibilidad de efectuar mayor número de cálculos en operaciones científicas, imposibles sin su

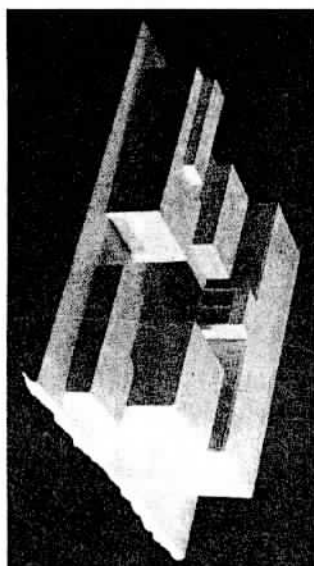


ayuda, no significa que registremos o ejecutemos resultados de naturaleza fundamentalmente distinta a los ya utilizados anteriormente. No creo que esa posibilidad del ordenador, la de ser el científico más exacto y rápido, pueda producir algo nuevo. Por el contrario, el pensamiento salvaje fabrica unas estructuras de significado a partir de los objetos y acontecimientos. Aunque no está articulado, ya que parecen actos de *bricolage*, sí establece relaciones.

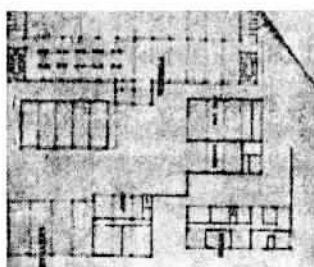
Arquitectónicamente hablando, el funcionalismo y el clasicismo han sido las encarnaciones de ambas lógicas. La disciplina clásica fabricaba trazados y normas mediante sus objetos y elementos, mientras el movimiento moderno fabricaba sus edificios mediante las reglas o principios que enunciaba. El significado era una convención en la arquitectura clásica y se operaba por analogías y paralelismos. Los templos griegos rememoraban la construcción en madera y durante el renacimiento se reinventan y redibujan versiones del tratado de Vitruvio. No se trataba de explicar los objetos producidos, sino que esos objetos tratan de explicar una realidad lógica sin necesidad de rendimientos. Durante las diversas épocas se reordenaban los elementos utilizados en el período inmediatamente anterior sin necesidad de modificarlo. Esta densidad se revelaba en los detalles, y el lenguaje constituía la articulación entre ellos. Para el movimiento moderno, cada decisión debería responder a un problema y el objeto arquitectónico sería el resultado de este proceso de deducción analítica. Cada parte responde a algo, a una necesidad, a una función, a una adecuación a la ciudad, una respuesta al material, o a la estructura sustentante. El orden se ha domesticado para poder obtener un rendimiento. La continuidad de este pensamiento se representa con la articulación. Los detalles constituían las articulaciones, las respuestas a distintas preguntas. Parece imposible situarse fuera de la disciplina moderna.

En ambos casos existe un componente simbólico transmitido al resultado y, por último, cada serie se torna manifiesta cuando se empobrecen las series anteriores, en una suerte de consecuencia de un tiempo lineal y progresivo.

Sin embargo, ha habido ejemplos anteriores en los que la acomodación y composición no respondía al orden subyacente. Momentos que se podrían intentar analizar también con referencias a un cierto pensamiento débil, de aproximaciones periféricas e imprevisibles, que convertirán la arquitectura en acontecimientos casuales. Denomino pensamientos no-lineales a este tipo de lógicas. En este sentido, es interesante comparar el proyecto de la fundición de tubos (Milán, 1927) <9, 10>, la fábrica de gas (Como, 1927) <11, 12> y el proyecto para estudios cinematográficos (Milán, 1934) <13>, tres proyectos de



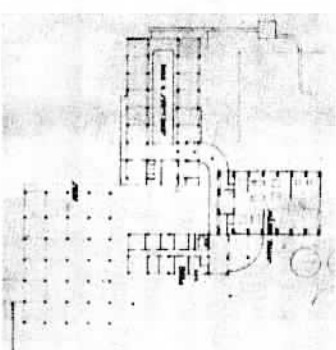
9



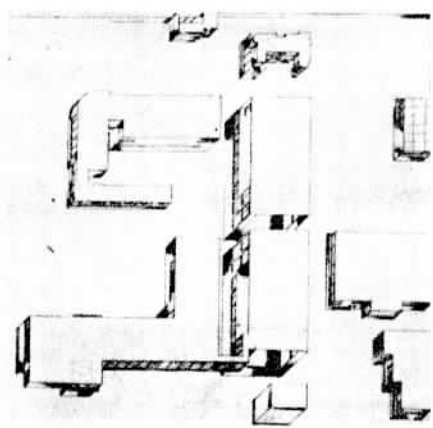
10



11



12

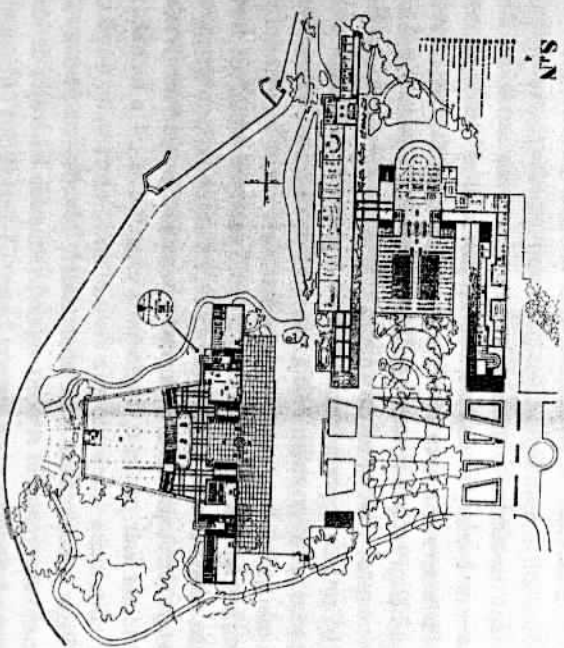


13





14



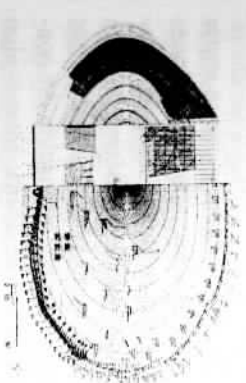
15

Giuseppe Terragni, con el trazado de la Ciudad Universitaria de Marcello Piacentini (Roma, 1932-1935) <14> o el Palacio de la Sociedad de las Naciones de Le Corbusier (Ginebra, 1927) <15>.

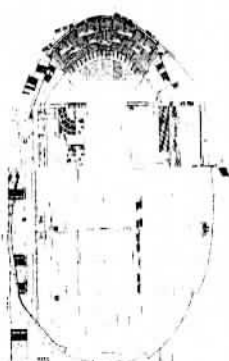
Los dos últimos proyectos son prototipos claros: las piezas se ordenan según ejes axiales, donde posición y distancias eran significados, o cuyas relaciones eran consecuencias de reglas compositivas y datos del lugar según las convenciones modernas. El equilibrio, fin del diseño, puede entenderse también en estos términos de causalidad. En ambos casos, el proyecto puede definirse en base a una articulación de piezas que pierden su valor en función del conjunto unificado. Pero en los ejemplos de Terragni parece ocurrir además algo diferente. No somos capaces de reconstruir los pasos seguidos para responder a ese resultado; ni su equilibrio es evidente, ni la posición define significados. Tampoco podemos despacharlo directamente como un *collage* casual o una disposición azarosa.

Los ejes se han vaciado de contenido,<sup>13</sup> representación del orden que se reparte. Los objetos, sueltos como restos de acontecimientos, se pliegan, se repelen y se atraen, se acomodan en el espacio resultante, rellenando los lugares que deberían ocupar los vacíos en una composición moderna; se autodistribuyen sobre un territorio casi vacío. Incluso los objetos no terminan de dar carácter a esos espacios urbanos. Las piezas se acercan hasta límites que parecen haber sobrepasado cualquier medida establecida, casi se tocan. Se podría decir que, al acercarse tanto, las leyes físicas o mecánicas de equilibrio casi dejan de tener valor para que comiencen a trabajar las fuerzas magnéticas a escala del átomo que constituye cada pieza y no a la de la propia pieza. En las máquinas de las que hablábamos al principio ha habido también esta misma transformación que Paul Virilio llama "topografía de la tecnología". La ley de proximidad mecánica que gobernaba la composición de unos objetos maquinistas cuya importancia se valoraba por su tamaño, ha dado paso a la ley de proximidad electromagnética.<sup>14</sup>

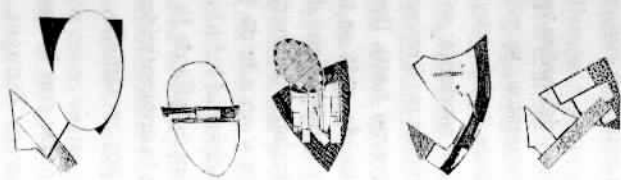
Figémonos ahora en la posición de la pieza rectangular con la entrada del bloque principal del proyecto de la fundición de tubos de Terragni. Su aglutinación es extraña. Parece que los dos edificios acaban de encontrarse en un *collage* casual. No se entiende por qué no se separan ligeramente para liberar la visión de la fachada principal. Sin embargo, parece evidente que las piezas están bien colocadas, que están pensadas. No hay ni articulación ni un detalle que resuelva el encuentro entre las piezas. No se trata de un "cadáver exquisito", en términos surrealistas, sino de un orden contingente. La simple posibilidad de la inexistencia de un orden claro, evidente y recons-



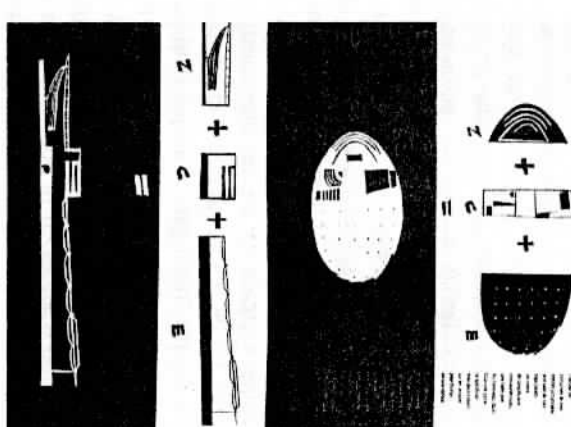
16



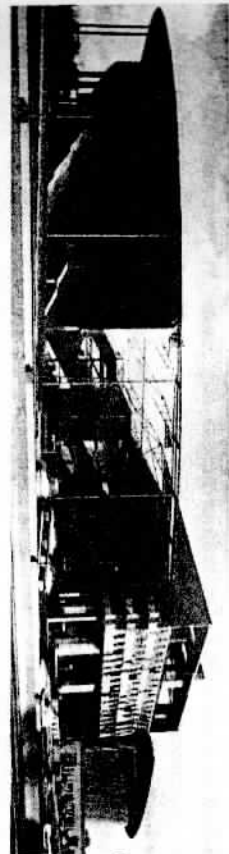
17



18



19



20

trible en la arquitectura, resulta impensable para mentalidades disciplinadas, imposible de explicar desde sus puntos de vista; se achaca a lo alcautorio, a la intuición o a lo subjetivo. Pero el pensamiento contingente y no-lineal no necesita de la síntesis ni de la reconstrucción estricta de los pasos que se han llevado a cabo hasta llegar a ese resultado. El Congreexpo de Rem Koolhaas (Lille, 1988) <16-20> es un edificio que asume un rol de ejemplo práctico del conglomerado, de lo granítico,<sup>15</sup> como nueva lógica. Una gran elipse, una forma pura y pregnante, y una colisión, un "cadáver exquisito" de funciones en tres piezas con sistemas estructurales, espaciales y programáticos distintos que conviven con una cubierta compleja y unitaria. Se concibe como un *objet-trouv* en su capacidad de máxima inclusión.<sup>16</sup> La misma amplia diferencia entre la ambición colectiva y los medios disponibles para ejecutarla. Entre los programas, que son edificios, se tiende a establecer el máximo número de interferencias, de proximidades, de mezclas, de influencias mutuas y de contaminaciones. Las aparentes contradicciones que se pueden leer en el edificio provienen precisamente de esta inútil necesidad de ofrecer razones al proyecto en cada detalle de la composición.

Los diagramas lo explican *a posteriori*. Los croquis iniciales piensan por otras vías. ¿Tres edificios? Entonces, ¿esa ambigüedad entre fragmentos sumados? Aunque parezca lo contrario, cada fragmento no es ni autosuficiente ni coherente. No hay simbolismo de las partes ni se intenta representar sus funciones o usos ni tampoco valores representativos o monumentales. ¿Una forma pura? ¿Por qué la deformación del óvalo? El tamaño, las inclinaciones de los muros y las talladuras hacen que lo percibamos recto y plano. ¿Un *collage*? ¿Con esa sección entrelazada? La planta jugando con incrustaciones y simetrías, pero también el diagrama se representa de un solo trazo. ¿Una cornisa continua? Pero si parece que funciona como un plano base del que descienden los volúmenes, como el plano del suelo invertido. El suelo, por ende, se parece más a lo que sería la cornisa. ¿Están invertidas las partes clásicas, basa y capitel? Sentimos este mismo desamparo intelectual al descender de escala e intentar leer partes o fragmentos específicos. ¿Un techo acústico transparente? ¿Sin luces y dejando a la vista el sucio entramado técnico? ¿Un edificio barato o pobre? ¿Feo o de mal gusto? No hay respuestas fáciles. Parecería que el valor material reside más en la suma de los trajes de marca de los congresistas, sus coches y sus carteras que en el coste del propio edificio. El tamaño del conjunto produce la unión de las piezas de formas cambiantes, por lo que la forma y la síntesis pierden sus valores simbólicos. Es decir, la síntesis la ejercen valores arquitectónicamente no usuales: dimensión exagerada,

transposición infraestructural, medidas de intensidades y cualidades de transparencia. Por otro lado, los fragmentos sólo se muestran como tales a ojos del historiador o el crítico, y no desde el punto de vista de la lógica del arquitecto. El edificio adquiere su determinación por su resultado en pleno funcionamiento". Son las personas, el *link* que ejercen, las relaciones e interferencias entre ellas las que ofrecen soporte a esta arquitectura. No por el hecho de estar decorada o amueblada con gente, sino porque establece un juego de contingencias que se traslada al resto de elementos que construyen el proyecto. Las personas, los stands que se montan, los tenderetes de acceso y los carteles de congresos no son ni más ni menos que los pilares, la escalera, las lámparas, las puertas, las placas de ondas translúcidas y el conjunto de programas dife-rentes. Entonces todo entra en juego, en relación inestable, en un movimiento continuo de asociación y disociación instantánea y casual. Los programas se siguen agregando hasta volverse incongruentes.

Leer la disposición de los baños en una playa, de unos manifestantes o del público en un centro comercial no tiene otro sentido que el de un hecho momentáneo. Las razones, si podemos llamarlas así, son momentáneas, instantáneas. Alguna de ellas viene en nuestra ayuda. En los sueños, lugar de máxima y mínima libertad, las claves son instantáneas y, más tarde, pierden su valor y pueden negarse tranquilamente. No se mantienen más que un instante. Al final cobra sentido que la razón del Congrexpo sea un cuento. Koolhaas escribe como explicación arquitectónica más clarividente: "Hay un evento planificado para 1996: todos los representantes europeos de Mazda están en Zenith; las puertas están cerradas. Conducen el nuevo modelo por el Expo; se abren las puertas y entra en el auditorio. Se cierran las puertas: los representantes bajan a la arena y la abarrotan rodeando el coche. Mientras tanto, todo el espacio de Expo se llena con 5.000 nuevos Mazdas. Las puertas se abren y se lleva a los representantes hacia sus nuevos Mazdas y salen conduciendo fuera del edificio. El evento se lleva a cabo en treinta minutos".<sup>18</sup> Su movimiento y el lujo de 5.000 deportivos constituirán la forma y los detalles del edificio. Una nueva entrega de la piscina de los baños constructivistas...

Aquello que se reclama del dominio del subconsciente no significa más que una libertad absoluta. Absoluta porque no son necesarias razones ni explicaciones para las conductas. Libertad porque todo se vuelve eventual sin que por ello sea insustancial pues se eliminan contradicciones y congruencias, porque se es conscientemente contingente.

Las ideas han dejado el mundo de la magia y de la técnica y vagan por el de la poesía y el cuento, narraciones genéticas que eliminan las referencias históricas y las citas. Frente a los ritos de lo primitivo o de la experimentación científica, nos manejaremos con juegos; frente a la tradición o las reglas y fórmulas, usaremos la ironía; frente a los significados de las formas o las causas de los procesos, opondremos la readecuación, la reinvencción del lenguaje y la interpretación; frente al *collage* o la articulación, recurriremos al conglomerado o la estratificación; frente al pensamiento salvaje y al científico, haremos uso de las lógicas no-lineales.

En lugar de trabajar precientíficamente con oposiciones, o mediante deducciones con un método dialéctico, utilizaremos las contradicciones y las estrategias inconscientes. Si el pensamiento mítico es analógico y la ciencia digital, hoy seremos tangenciales.

Ante los vínculos entre los objetos y su sentido mítico o ante las concatenaciones de motivos, descubriremos el *link*, los saltos y las fluctuaciones. Tránsitos violentos que muestran similitudes o diferencias entre acciones o acontecimientos particulares presentes y pasados para, precisamente, liberarse de ellos. No se establecen significados previos.

La unidad es básica en las dos lógicas anteriores. En nuestro caso ya no la habrá, porque no hay conciencia de fragmentos o partes que haya que unir o atar sintéticamente. Precisamente, nuestro reto es construir unidad a partir de la heterogeneidad en que estamos inmersos. Compacidad, fragmento, forma, detalle, clasificación y totalidad son palabras obsoletas sustituidas por optimización, inacabado, objeto, parte, conjunto, conjuntos.

Agregación de hechos, de datos, de informaciones hasta que sean incongruentes, sin que ello les haga perder su validez, sino otorgándoles una nueva y hace que desaparezca el antiguo camino que hemos seguido.

"El hombre piensa mal porque piensa circularmente. No deja de volver a los mismos pensamientos y toma por pensamientos nuevos la *otra cara* de los pensamientos ya pensados. Es el pensamiento clásico. El pensamiento cerrado. El pensamiento conservador. El pensamiento que en el centro de sí mismo encuentra a Dios. Quien tiene el valor de renunciar a esta «divina» conclusión rompe el círculo y se interna por un camino libre y recto, que no conoce meta ni término porque es infinito".<sup>19</sup>

Llamaría a este pensamiento no-lineal, momentáneo, y querría que este capítulo se hubiera escrito con el mismo patrón. Las presentaciones de citas que anteceden a cada sección deben leerse así y, más aún, mejor si todo este libro no fuera más que un reflejo de ello.



1. Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid, 1989.
2. Sagristá, Emilio, "Gaudi en la Catedral de Mallorca", en *D'A*, 1, 1989.
3. Albrecht, Donald; Lupton, Ellen; Skov Holt, Steven, *Design Culture Now*, Laurence King, Londres, 2000.
4. Bradbury, Ray, *Zen en el arte de escribir*, Minotauro, Barcelona, 1998.
5. "Mientras llevábamos Food juntos, había un trozo de pared que había que quitar. Gordon decidió cortar el mismo un *sandwich* de pared: cortó una sección horizontal a través de la pared y de la puerta y se enamoró de ello. Y así empezaron sus obras de cortes", Yorke Gooden, Caroline, citado en *Fisuras*, 10, marzo de 2001.
6. "Porque, efectivamente, la experiencia de ciertas arquitecturas recientes es la experiencia de la superposición. El significado no se construye a través de un orden sino a través de piezas que acaban tal vez tocándose; que se acercan, a veces sin tocarse; que se aproximan sin llegar nunca a encontrarse; que se superponen; que se ofrecen en una discontinuidad en el tiempo cuya lectura como yuxtaposición es la mejor aproximación que nos es posible dar a la realidad". Solá-Morales, Iñaki de, "Arquitectura débil" [1987], en *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
7. "El *assemblage* está compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes, desprovistos de sus determinaciones utilitarias y no configurados obedeciendo a reglas compositivas pre-establecidas, sino agrupados de un modo casual o aparentemente al azar. Puede subrayar más la herencia de Marcel Duchamp, de Kurt Schwitters o del surrealismo. Suele preferir los fragmentos u objetos industriales destruidos o a medio destruir, en los que el origen y la finalidad no salían siempre a la vista", Marchán Fiz, Simón, *op. cit.*
8. "El *bricoleur* es capaz de ejecutar un gran número de tareas diversificadas; pero a diferencia del ingeniero no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas y de instrumentos concebidos y obtenidos a la medida de su proyecto: su universo está cerrado y la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con lo que uno tenga, es decir un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteroclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni, por lo demás, con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores. El conjunto de los medios del *bricoleur* no se puede definir, por lo tanto, por un proyecto [...]; se define solamente por su instrumentalidad, o dicho de otra manera y para emplear el lenguaje del *bricoleur*, porque los elementos se recogen o conservan en razón del principio de que de algo habrán de servir", Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje* [1962], Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1999.
9. Lootsma, Bart, "El nuevo paisaje", en *Mutaciones*, Actar, Barcelona, 2001.
10. *Software. Information Technology: its New Meanings for Art*, Jewish Museum, Nueva York, 1970.
11. Hejduk, John, *Victimas* [1986], Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1993.
12. Lévi-Strauss, Claude, *op. cit.*
13. "En la fundición de tubos, siendo el esquema el mismo, va a desaparecer el privilegio material de los ejes, que aquí pasarán a ocupar, no la parte sólida de la arquitectura, sino los tiempos débiles de la composición: los vacíos. Los ejes serán lugares huecos, en los que nada puede sostenerse. Los bloques macizos van en su busca, desconcertados: respecto a la fábrica de gas, parecen haber perdido su capacidad de girar unos hacia otros, de atraerse o repelerse; conocen una única ley: no ocupar el vacío de los ejes estructurantes. Fallos de apoyo, acabarán plegándose

como un castillo de naipes, negando su consistencia, como en las perspectivas sugiere la rotulación, o disolviéndose, estumados como las grúas dibujadas". Quejías, Josep, prólogo al libro *Giuseppe Terragni. Manifiestos, memorias, borradores y polémica*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1982.

14. Virilio, Paul, "The Law of Proximity", en *Documents, CDA*, Vol. 2., Nueva York, 1993.
15. De Landa, Manuel, *A Thousand Years of Nonlinear History*, Sweve, Nueva York, 2000.
16. "L'Art de l'ellipse", en *L'Architecture d'aujourd'hui*, 298, abril de 1995.
17. Kipnis, Jeffrey, "El último Koolhaas", en *El Croquis*, 79, 1996.
18. Koolhaas, Rem; Mau, Bruce, S. M. L. XL, 010 Publishers, Rotterdam, 1995.
19. Savinio, Alberto, *Nuestra alma* [1944], Ediciones Siruela, Madrid, 1990.



"Los vencedores se quedaron silenciosos. Luego alguien hizo un gesto incesario y hubo más dolor".

Jaime Simó, Maruxa, "Sin título", en Círculo Cultural Faroni (ed.), *Quince líneas. Relatos hiperbreves*, Tusquets, Barcelona, 1996.

"Mata/ muda-ni  
kuchi/ aku/ tori/ no  
mamako/ kana

Otra vez en vano  
abre su boca  
el hijastro del pájaro".

Issa, *Haiku* (ca. 1800), en Rodríguez-Izquierdo, Fernando, *El haiku japonés*. Hipertón, Madrid, 1994.

"El barbero hizo girar la silla para que me mirase al espejo. Me puso las manos a ambos lados de la cabeza. Volvió a variar mi posición una vez más; luego bajó la cabeza y la acercó a la mía.

Miramos juntos al espejo. Me seguía sujetando la cabeza.

Yo me estaba mirando, y él me miraba también. Pero si vio algo no hizo comentario alguno sobre ello.

Me pasó los dedos por el pelo. Y lo hizo despacio, como si pensara en otra cosa. Me pasó los dedos por el pelo. Y lo hizo con ternura, como lo haría un amante. Fue en Crescent City, California, cerca de la frontera con Oregón. Dejé la ciudad poco después. Pero hoy he estado pensando en aquel lugar, en Crescent City; en cómo estaba tratando de rehacer allí mi vida con mi mujer; en cómo — en el asiento de aquella barbería, aquella mañana — decidí dejar la ciudad. Hoy he estado pensando en la calma que sentí cuando cerré los ojos y dejé que los dedos del barbero se deslizaran por mi pelo, en la dulzura de aquellos dedos en mi pelo, que empezaba ya a crecer de nuevo".

Carver, Raymond, *De qué hablamos cuando hablamos de amor* [1981]. Anagrama, Barcelona, 1987.

"2. Ninguna huella de pincel, ninguna caligrafía. La escritura de la mano, el trabajo de la mano y los movimientos bruscos de la mano son personales y de un gusto pobre. Ninguna firma, ninguna marca de fábrica. La huella del pincel debe ser invisible. Jamás se debería permitir que la influencia de los genios malignos se posesionara del pincel".

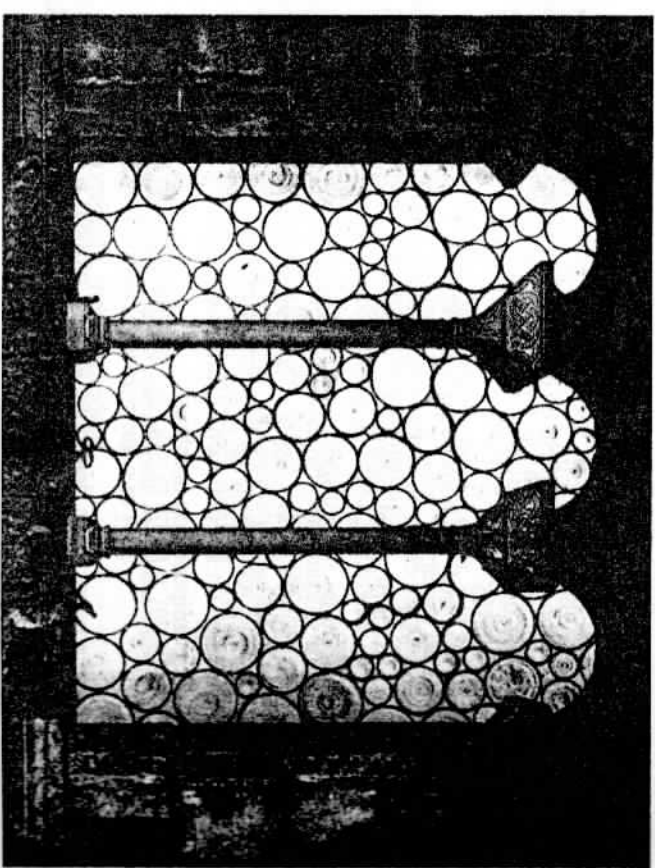
Reinhardt, Art, "Doce reglas para una nueva academia" [1957], en Marchan Fiz, Simón, *Del arte objetivo al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1988.

"En los últimos años se ha diluido, asimismo, la euforia de los gestos; parecen importar más los objetivos estéticos que los medios, las obras en su espectador sensible que los gestos experimentales. Si tanto en las provocaciones ciertamente higiénicas de las vanguardias históricas como en los ismos que se reclamaban a los gestos, la idea, el proyecto o el documento, según la jerga del conceptualismo, daba la impresión de que anidaba un excedente estético que no se calmaba ni colmaba en obras duraderas y compactas, ahora la provocación y los gestos se han vaciado de contenido, devaluados ya como ritual de convenciones desgastadas".

Marchan Fiz, Simón, *Del arte objetivo al arte de concepto*, op. cit.

"El comerciante y famoso coleccionista Lluís Plandiura Pou (1882-1956) compró en 1922 un buen conjunto de sibas antiguas con idea de construir una vidriera emplomada.

Las sibas son piezas de vidrio elaborado artesanalmente, de forma circular y grueso variable, mayor en el centro y menor en la periferia. Fue muy usado el sistema en la edad media y también durante el modernismo.



Plandiura era buen amigo de Gaudí y le consultó la manera de colocar las sibas para que fuera agradable a la vista la vidriera que quería emplomar. Estaban ambos en la tienda y almacén de Plandiura en la calle Ribera de Barcelona, cerca del mercado del Borne, y el comerciante coleccionista no encontraba la manera satisfactoria de colocar aquel monón de círculos de cristal multicolor sobre el pavimento para que dibujasen algo armonioso y sujetarlas luego con el plomo.

Hizo todo tipo de combinaciones con las sibas grandes y pequeñas pero ninguna de ellas le satisfacía. Por esta razón decidió preguntar a Gaudí.

El arquitecto le dijo que la solución era fácil. Le dijo a Plandiura que vaciase uno de los grandes capaces llenos de café en grano que tenía en el almacén y que pusiera dentro las piezas circulares de vidrio.

Gaudí tomó en sus manos el capazo lleno de sibas, y con sumo cuidado, inclinandose hacia el suelo y acercando al mismo el borde del capazo, dejó que las sibas se fuesen colocando en el pavimento obedeciendo sólo al impulso de su propio peso.

El efecto fue sorprendente. No hizo falta sino llamar al vidriero para que procediera a emplomar los vidrios que tan espontáneamente se habían colocado, y así se hizo la vidriera".

Bassegoda Nonell, Juan, *El gran Gaudí*, Ausa, Sabadell, 1989.

"Cornery dijo que los que habían hecho eso no eran hombres. Levesque, reflexionando, respondió que, a juicio de ellos, ése era el modo en que debían obrar los hombres, que ellos estaban en su tierra, y empleaban cualquier medio. Cornery porfió.

—Tal vez. Pero está mal. Un hombre no hace eso.

Levesque dijo que para ellos, en ciertas circunstancias, un hombre debe permitirse todo y [destruirlo todo]. Entonces Cornery grió, como en un arrebato de locura furiosa:

—No, un hombre se contiene. Eso es un hombre, y si no... —y después se calmó—. Yo —agregó con voz sorda— soy pobre, salgo del orfanato, me ponen este uniforme, me arrastran a la guerra, pero me contengo.

—Hay franceses que no se contienen —[dijo] Levesque.

—Entonces ellos tampoco son hombres".

Camus, Albert, *El primer hombre*, en *Albert Camus. Obras 5*, Alianza Editorial, 1996.

"A este tipo de atractor se le denomina atractor extraño o atractor caótico. Resulta sorprendente comprobar cómo, pese a que los valores generados

nunca se repiten y las condiciones iniciales pueden hacer variar completamente los valores generados, el atractor adopta una única forma tras un número suficientemente grande de iteraciones. Es decir, se obtiene la misma figura para cualquier valor inicial pese a que los valores numéricos obtenidos sean completamente diferentes".

Barraño, Javier, *Geometría fractal. Algoritmos y representación*, Anaya, Madrid, 1992.

"No, usted actúa, si me permite la expresión, en silencio. Es un principio muy anclado en usted el de no llamar la atención de nadie; de todos modos, continúa todo lo que se propone, sin abrir la boca".

Hamsun, Knut, *Misterios* [1892], Alfaguara, Madrid, 1990.

"En esta tierra no hay medida ni equilibrio

para compensar el dominio de rocas y bosques,

el paso, por ejemplo, de esas nubes que avergüenzan a los hombres.

Ningún gesto, ni tuyo ni mío, podría atraer su atención,

ni palabra hacerles traer agua o incendiar leña

como duendes nativos bajo el hechizo de un ser superior".

Plath, Sylvia, "Dos caminantes en tierra de nubes" [1971], en *Cruzando el agua*, Mondadori, Madrid, 1991.

"El ejemplo clásico y más claro sobre que conviene ensayar la meditación es el gesto del furioso. Alguien, ausente, ha provocado su ira, y él entonces aprieta los dientes, frunce el ceño, cierra el puño y golpea con él la mesa. ¿Qué significa esto? Separemos la emoción iracunda de su representación en el teatro del cuerpo y veamos luego cómo encaban una en otra. Sentir ira es necesitar el daño de otro para compensar nuestro desequilibrio íntimo. Es la reacción a un daño material o moral que hemos recibido. El sentimiento iracundo es una acometida intencional que en nuestro fuero interno ejecutamos contra alguien determinado. Sin embargo, el golpe con el puño lo damos sobre la mesa. Es a ésta a quien acometemos. Si no hubiera mesa habría recibido el golpe el muro próximo, y a falta de otra cosa, el iracundo hubiera cargado el puñetazo sobre su propio muslo. A primera vista, la incongruencia es perfecta. El objeto contra quien la ira va es uno; el objeto sobre el que la gesticulación se descarga es otro. En la ira va preformada una acción: herir, golpear o matar al objeto A. El gesto realiza la acción de la ira, pero sustituyendo al objeto A el objeto B. ¿Qué sentido tiene esta sustitución? Aquí está lo decisivo del fenómeno. El gesto de la ira elige el objeto B por el azar de

que es el más próximo. Lo mismo le daría el objeto C o D o E. De donde resulta que mientras la emoción se dirige a un objeto determinado, concreto y único, su gesto realiza el acto airado sobre un objeto cualquiera. El papel de éste se reduce a representar el personaje ausente, y no tiene de común con él más que el atributo abstracto de la resistencia. Diremos, pues, que la acción del iracundo tiene un objeto genérico —lo resistente—, y la emoción, un objeto singular, que pertenece a aquel género. Ahora bien: simbolizar es sustituir un objeto por otro. A la patria la sustituye la bandera. Cuando entre ambos objetos no hay nexos apreciables, no hay comunidad alguna que percibamos, el símbolo es convencional; la sustitución, puramente caprichosa. Cuando los sustituimos por razón de su identidad en algún elemento o atributo, el símbolo es natural, tiene un fundamento objetivo y constituye un fenómeno cósmico como otro cualquiera. Esto es el gesto de la ira: una acción simbólica de la acción intencional que constituye el sentimiento iracundo". Ortega y Gasset, José, "Sobre la expresión fenómeno cósmico" [1925], en *El espectador*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1966.

"No cabía duda: ahora sí que empezaba el ataque contra mí, el momento de hostigarne, y lo que a mí me convenía era que ni un gesto, ni una palabra, pudiera conducirme fatalmente a afirmación alguna respecto a mí mismo, algo que hubiera podido influir en el fallo de su pleito".

Conrad, Joseph, *Lord Jim* [1898], Bruguera, Barcelona, 1985.

"Y uno de ellos era Frank, que acababa de cumplir los quince y del que me enamoré, y además inmediatamente, cuando los otros niños estábamos tras la barrera, mirando cómo las dos familias se encaramaban otra vez a la barquilla para la televisión y cómo, cuando se lo dijeron, saludaron con la mano. Salvo mi Frank. Él no hizo ningún gesto. Aquello le resultaba penoso. Estaba harto de aquel jaleo".

Grass, Günter, *Mi siglo*, Alfaguara, Madrid, 1999.

"Entre el penal y las primeras casas de la ciudad había unos peñascos. A veces, durante las horas de patio, se veían mujeres en lo alto que parecerían esculpidas si no fuese por la brisa del mar que les ondulaba las faldas y las melenas. En la esquina soleada del patio, algunos hombres hacían visera con la mano y miraban hacia ellas. No hacían ningún gesto".

Rivas, Manuel, *El lápiz del carpintero*, Alfaguara, Madrid, 1998.

"Después de asistir a tantas *conferences* y *seminars*, aquella fue la primera vez que me di cuenta de algo muy curioso: todos los *scholars*, aun hablando idiomas diversos y viniendo de varios continentes, repetíamos siempre el mismo gesto durante la lectura de nuestros *papers*, e incluso después, en las charlas de pasillo o en los comedores: cada vez que queríamos indicar que citábamos algo, que lo recomendábamos para ponerlo en duda, extendíamos los brazos a los costados para dibujar en el aire, con los dedos índices y coron de cada mano, el signo de las comillas, como si las puntas de los dedos rascarán o aleaearan brevemente en el vacío".

Muñoz Molina, Antonio, *Carlota Fainberg*, Alfaguara, Madrid, 1999.

"Era obvio y era un poema porque éramos nosotras. Mira esa clase de cosas, Faye. Tu propia cara cuando adopta una expresión. Una ola que rompe sobre una roca y pierde su forma en un gesto que expresa esa forma. ¿Lo ves?"

Wallace, David Foster, "Animales inexpressivos" [1989], en *La niña del pelo raro*, Mondadori, Barcelona, 2000.

"Slick estaba acostado, con los ojos semicerrados, aparentemente lejos del mundo. El silencio continuaba, y no parecía tener la menor intención de quebrarlo.

Dummy tragó saliva como el ruido de un bebé que eructa. Susie tuvo un vialento sobresalto y alzó la navaja. Slick miró sonoliento a Dummy.

—No hagas tanto ruido —dijo en voz lenta y perezosa.

Se quedaron esperando. El silencio pesaba sobre los nervios de Susie. Las ventanas estaban cerradas para protegerse del calor, y la habitación estaba en sombras. Pero el aire estaba inmóvil y sobre la cabeza de Susie se fue formando una nubecilla de humo de marihuana.

Dummy, que no podía oír el silencio, lo sentía. Movía los ojos y la cabeza de un lado a otro, como si estuvieran accionados por un engranaje excéntrico. Miraba la navaja en manos de Susie, luego el rostro de Susie, luego su mirada corría por los muros y los muebles, se detenía un instante en la cara de Slick, seguía a lo largo del cuerpo reclinado de Slick, y, lentamente, reiniciaba la misma órbita.

Slick se concedió veinte minutos para que la droga se instalase cómodamente en su cabeza. Luego volvió bruscamente a la vida.

—Ya —dijo vivamente, incorporándose—.

Himes, Chester, *El gran sueño de oro* [1960], Bruguera, Barcelona, 1981.



—Me he... quitado la blusa.

—¿Qué?

—Me he incorporado sobre de las flores. Ha sido durante el breve instante en que la cortina estaba a punto de cerrarse. Renée, que no me había concedido ninguna atención, ha interrumpido su gesto”.

Kara, Jirô, *La carta de Sagawa* [1983], Anagrama, Barcelona, 1988.

“Creía [Van Gogh] que la mejor manera de aproximarse a la realidad era a través del trabajo, precisamente porque la realidad misma era una forma de producción.

Sus pinturas expresan esto mejor que las palabras. Su supuesta torpeza, los gestos con los que extendía los pigmentos sobre la tela, los gestos (invisibles hoy, pero imaginables) con los que escogía y mezclaba los colores en la paleta, todos los gestos con los que manejaba y manufacturaba el material de la imagen pintada son análogos a la actividad de la existencia de lo que pinta. Sus cuadros imitan la existencia activa —el esfuerzo de ser— de lo que representan.

Tomemos una silla, una cana, un par de botas. El acto de pintarlos estaba en el más próximo que en cualquier otro pintor al acto de fabricarlos del carpintero o el zapatero. Junta los elementos del producto —patas, traveseras, respaldo, asiento, suela, lengüetas, tacón— como si él también los estuviera ensamblando, uniendo, y como si el hecho de ser unidos constituyera su realidad”.

Berger, John, *El sentido de la vista* [1985], Alianza Editorial, Madrid, 1990.

“Sin embargo, cada individuo es capaz de producir en sí mismo una especie de revolución fría, situándose por un instante fuera del flujo informativo-publicitario. Es muy fácil de hacer: de hecho, nunca ha sido tan fácil como ahora situarse en una posición estética con relación al mundo: basta con dar un paso a un lado. Y, en última instancia, incluso este paso es inútil. Basta con hacer una pausa: apagar la radio, desenchufar el televisor; no comprar nada, no desear nada, no desear comprar. Basta con dejar de participar, dejar de saber; suspender temporalmente cualquier actividad mental. Basta, literalmente, con quedarse inmóvil unos segundos”.

Houellebecq, Michel, *El mundo como supermercado* [1998], Anagrama, Barcelona, 2000.

“Lo único que la naturaleza permite es que, en las diversas situaciones en las que se encuentra, el hombre haga gestos; su rostro es agitado por movimientos, lanza gritos inarticulados, es decir, que no son acuñados ni con la lengua ni con los labios. Todo esto no es aún lenguaje y ni siquiera signo, sino efecto y consecuencia de nuestra animalidad”.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas* [1966], Siglo XXI, Madrid, 1997.

"La imaginación de los hombres ha inventado los gigantes para achacarles la construcción de las grandes grutas o ciudades encantadas. La realidad ha enseñado después que estas grandes grutas están hechas por la gota de agua. Por la pura gota de agua paciente y eterna. En este caso, como en otros muchos, gana la realidad. Es más bello el insinto de la gota de agua que la mano del gigante. La verdad real vence a la imaginación en poesía, o sea la imaginación misma descubre su pobreza. La imaginación estaba en el punto lógico al achacar a gigantes lo que parecía obra de gigantes; pero la realidad científica, poética en extremo y fuera del ámbito lógico, ponía en las gotas limpias del agua perenne su verdad. Porque es mucho más bello que una gruta sea un misterioso capricho del agua encadenada y ordenada a leyes eternas que el capricho de unos gigantes que no tiene más sentido que el de una imaginación".<sup>1</sup>

El gesto del artista es la mano del gigante. Mucho más inocente y más compleja, la paciente gota de agua es, sin embargo, su verdadera inspiración. Vamos a renunciar a la importancia de la artisticidad, del genio. Vamos a vaciar de contenido al estilo, que dejamos huérfano de particularidades buscadas para expresar las diferencias. Vamos a rellenarnos de precisión, de exactitud, de abstracción, de información.

El proyecto arquitectónico no requiere de gestos o sentimientos personales. No es un ejercicio de composición artística, sino que su formalización y construcción es un desarrollo riguroso y continuo de la idea motriz. No podemos medir el resultado por el esfuerzo en lograr un resultado específico, ni por su pura especificidad artística.

Hoy nos vemos envueltos por unos movimientos parejos a los que recorrió el mundo del arte durante los años cincuenta y sesenta, y que marcaron, y siguen fijando, una manera de ejercer el arte. Cada artista necesitaba descubrir una forma de expresión innovadora, específica y personal. El objeto final resultante, la obra de arte, debería distinguirse del resto de producciones. Se buscaba la diferencia y se repetía como una firma. La búsqueda de esta especificidad, similar a los procesos de diferenciación de productos en el mercado con la consiguiente aparición de las marcas, caracteriza la razón y validez de su investigación artística, incluso su supervivencia en el tiempo. Se trata

de encontrar algo distinto, característico, especial, que se note su ausencia en las colecciones y museos. Se trata de crear *a posteriori* la demanda, una vez descubierta la firma. La obra pasa a tener un título que es el propio nombre del artista. Pierde su contenido por una rúbrica.

En arquitectura es fácil seguir un proceso similar; cuánto desaparece un edificio al sustituirse por la figura de su autor; cuántas veces se selecciona un proyecto para una ciudad para cubrir un hueco de nombres que faltan en la colección. La diferencia se crea por el gesto entendido como estilo personal. Los posibles campos de intervención son las formas, la extravagancia, la originalidad, los esfuerzos y la mercadotecnia.

La desaparición del gesto no significa la ausencia de un estilo — en la lista de posturas citada anteriormente también existe el gesto del silencio —, sino su redefinición. El estilo no serán formas, rúbricas o detalles. No es una depuración, sino un soporte inventado, una película que necesita ser impresionada para producir el resultado final visible. El estilo debe funcionar como una geometría, como un proceso físico. Frío y distante. "Intento encontrar un estilo puro, carente de artificios, limpio de adornos y trucos fáciles. Algo duro, seco, esencial. Una estructura poética lineal, casi abstracta, donde la forma cree, por sí misma, el contenido; donde las palabras sean átomos perfectos unidos por una composición matemática de ideas".<sup>2</sup> En este sentido, me gustaría enlazar con el estilo del realismo sucio norteamericano, en especial con la escritura de Raymond Carver. Carver se describe a sí mismo "en una habitación prestada, en cualquier momento uno se puede ver obligado a dejar de escribir, porque le pueden sacar la silla en la que está sentado".<sup>3</sup> Rápido y preciso, una descripción ajustada sin tener tiempo para los elementos superfluos. Lo más elocuente está en lo que se elimina: silencios y omisiones. La premura y la inestabilidad son el estilo. No se dice y se entiende. Precisamente, Carver sólo guardaba recuerdo de las enseñanzas que le habían ayudado: "Ver lo importante que era decir exactamente lo que deseaba decir y no decir nada más; no utilizar palabras literarias o lenguaje pseudopético [...] utilizar las contracciones en mis escritos. Me ayudó a aprender a decir lo que quería empleando el menor número de palabras".<sup>4</sup>

La desaparición del gesto tampoco significa la ausencia de una obsesión, de lo apasionante, sino la renuncia a lo gratuito y arrebatado, a lo sublime escenificado en la sorpresa incontrolada. Las pasiones son razones controladas aunque subjetivas.<sup>5</sup> La inspiración, que es gesto,<sup>6</sup> o la intuición no son nada comparadas con la necesidad. La imaginación requiere de la memoria y de la

"La imaginación de los hombres ha inventado los gigantes para achacarles la construcción de las grandes grutas o ciudades encantadas. La realidad ha enseñado después que estas grandes grutas están hechas por la gota de agua. Por la pura gota de agua paciente y eterna. En este caso, como en otros muchos, gana la realidad. Es más bello el instinto de la gota de agua que la mano del gigante. La verdad real vence a la imaginación en poesía, o sea la imaginación misma descubre su pobreza. La imaginación estaba en el punto lógico al achacar a gigantes lo que parecía obra de gigantes; pero la realidad científica, poética en extremo y fuera del ámbito lógico, ponía en las gotas limpias del agua perenne su verdad. Porque es mucho más bello que una gruta sea un misterioso capricho del agua encadenada y ordenada a leyes eternas que el capricho de unos gigantes que no tiene más sentido que el de una imaginación".<sup>1</sup>

El gesto del artista es la mano del gigante. Mucho más inocente y más compleja, la paciente gota de agua es, sin embargo, su verdadera inspiración. Vamos a renunciar a la importancia de la artisticidad, del genio. Vamos a vaciar de contenido al estilo, que dejamos huérfano de particularidades buscadas para expresar las diferencias. Vamos a rellenarnos de precisión, de exactitud, de abstracción, de información.

El proyecto arquitectónico no requiere de gestos o sentimientos personales. No es un ejercicio de composición artística, sino que su formalización y construcción es un desarrollo riguroso y continuo de la idea motriz. No podemos medir el resultado por el esfuerzo en lograr un resultado específico, ni por su pura especificidad artística.

Hoy nos vemos envueltos por unos movimientos parejos a los que recorrió el mundo del arte durante los años cincuenta y sesenta, y que marcaron, y siguen fijando, una manera de ejercer el arte. Cada artista necesitaba descubrir una forma de expresión innovadora, específica y personal. El objeto final resultante, la obra de arte, debería distinguirse del resto de producciones. Se buscaba la diferencia y se repetía como una firma. La búsqueda de esta especificidad, similar a los procesos de diferenciación de productos en el mercado con la consiguiente aparición de las marcas, caracteriza la razón y validez de su investigación artística, incluso su supervivencia en el tiempo. Se trata

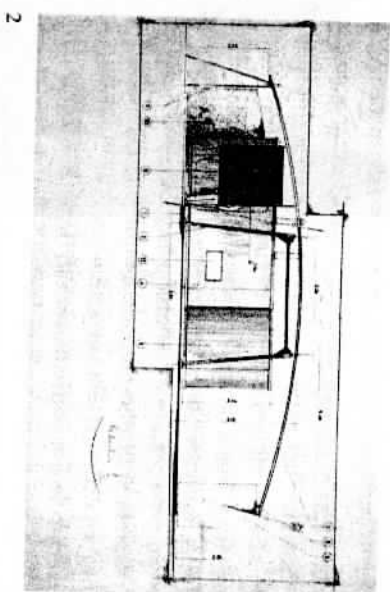
de encontrar algo distinto, característico, especial, que se note su ausencia en las colecciones y museos. Se trata de crear *a posteriori* la demanda, una vez descubierta la firma. La obra pasa a tener un título que es el propio nombre del artista. Pierde su contenido por una rúbrica.

En arquitectura es fácil seguir un proceso similar: cuánto desaparece un edificio al sustituirse por la figura de su autor; cuántas veces se selecciona un proyecto para una ciudad para cubrir un hueco de nombres que faltan en la colección. La diferencia se crea por el gesto entendido como estilo personal. Los posibles campos de intervención son las formas, la extravagancia, la originalidad, los esfuerzos y la mercadotecnia.

La desaparición del gesto no significa la ausencia de un estilo — en la lista de posturas citada anteriormente también existe el gesto del silencio —, sino su redefinición. El estilo no serán formas, rúbricas o detalles. No es una depuración, sino un soporte inventado, una película que necesita ser impresionada para producir el resultado final visible. El estilo debe funcionar como una geometría, como un proceso físico. Frío y distante. "Intento encontrar un estilo puro, carente de artificios, limpio de adornos y trucos fáciles. Algo duro, seco, esencial. Una estructura poética lineal, casi abstracta, donde la forma cree, por sí misma, el contenido; donde las palabras sean átomos perfectos unidos por una composición matemática de ideas".<sup>2</sup> En este sentido, me gustaría enlazar con el estilo del realismo sucio norteamericano, en especial con la escritura de Raymond Carver. Carver se describe a sí mismo "en una habitación prestada, en cualquier momento uno se puede ver obligado a dejar de escribir, porque le pueden sacar la silla en la que está sentado".<sup>3</sup> Rápido y preciso, una descripción ajustada sin tener tiempo para los elementos superfluos. Lo más elocuente está en lo que se elimina: silencios y omisiones. La premura y la inestabilidad son el estilo. No se dice y se entiende. Precisamente, Carver sólo guardaba recuerdo de las enseñanzas que le habían ayudado: "Ver lo importante que era decir exactamente lo que deseaba decir y no decir nada más; no utilizar palabras literarias o lenguaje pseudopoético [...] utilizar las contracciones en mis escritos. Me ayudó a aprender a decir lo que quería empleando el menor número de palabras".<sup>4</sup>

La desaparición del gesto tampoco significa la ausencia de una obsesión, de lo apasionante, sino la renuncia a lo gratuito y arrebatado, a lo sublime escenificado en la sorpresa incontrolada. Las pasiones son razones controladas aunque subjetivas.<sup>5</sup> La inspiración, que es gesto,<sup>6</sup> o la intuición no son nada comparadas con la necesidad. La imaginación requiere de la memoria y de la





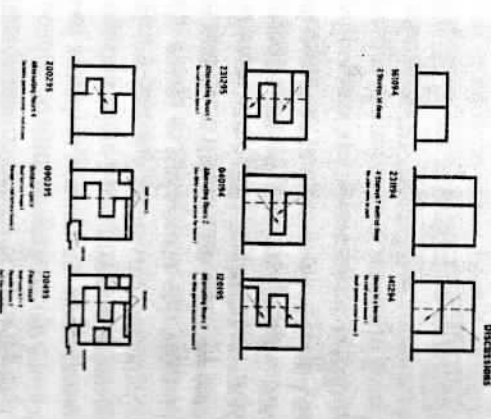
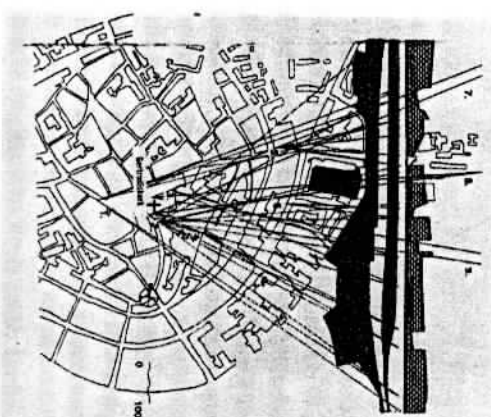
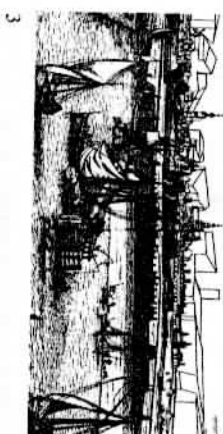
experimentación. Lo apasionante no se encuentra ahí, ni en el esfuerzo, sino en la emoción.

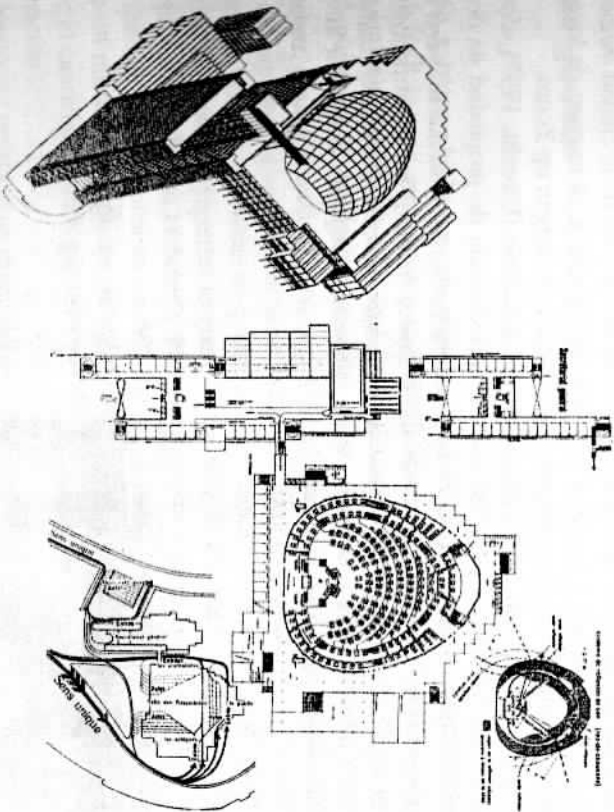
La desaparición del gesto propone la búsqueda de un mecanismo dentro del propio proyecto que se encargue de definir y soportar su desarrollo completo. La búsqueda de la existencia de aquella gota de agua, precisa y generadora de leyes inmutables.

Los trazados de la estructura de la capilla de la Colonia Güell de Antoni Gaudí (Santa Coloma de Cervelló, 1898) <1> vienen definidos mediante el modelo polifuncional que el mismo fabricó. Se construyen invirtiendo directamente los volúmenes que adopta una malla de cuerdas de la que cuelgan los pesos que deben soportarse. Igualmente la curvatura que adopta la cubierta del prototipo de la casa sahariana (1958) <2> de Jean Prouvé no se define por el movimiento de la mano que la dibuja ni por un gesto de la muñeca, sino que sigue estrictamente la deformada del peso propio de la chapa. Los tensores de la fachada se encargan sólo de fijar esa posición y hacerla permanente frente a otros impulsos que pudieran aparecer. En este mismo camino las estructuras de Cecil Balmond quieren plasmar el funcionamiento de las fuerzas resistentes.<sup>7</sup> Ese resultado será más potente que una expresión gestual, gratuita, de su resolución.

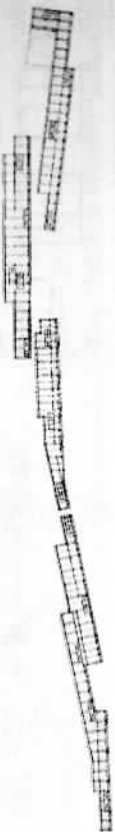
En la perspectiva de MVRDV en el proyecto para el concurso de una estación de ferrocarril (Bergen op Zoom, 1993) <3, 4>, las formas que emergen al fondo de la ciudad no son fruto de un capricho. No se trata de un *sky-line* trazado con fines estéticos, sino de un paisaje estricto. La geometría compleja y punteada de las formas es la envolvente final de una condición. Se trataba de encontrar unos volúmenes invisibles desde el interior del pueblo. Se tra-

zaron las visuales desde las calles hacia los patios interiores de manzana, mostrando un lugar real que, al no verse desde el interior de la ciudad mediterránea, permitiría actuar y construir con libertad figurativa, al margen de leyes conservacionistas: es Shadowtown en el interior de Bergen op Zoom. Incluso la subdivisión de la fachada de la Casa doble (Utrecht, 1997) <5>, también de MVRDV, a pesar de traducir una división de propiedad de dos familias sobre la misma casa, no es resultado de una visión estética del alzado, de unas leyes compositivas figurativas o pictóricas, sino el final de unas negociaciones entre dos familias para repartirse equitativamente los accesos desde la calle o el jardín, o a la cubierta, la fachada, la selección de determinadas plantas sobre otras...





6

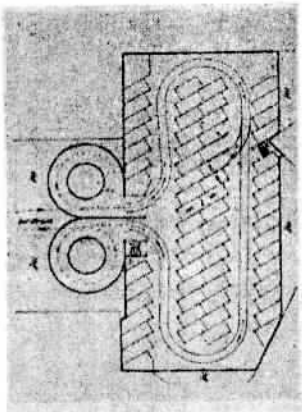


7

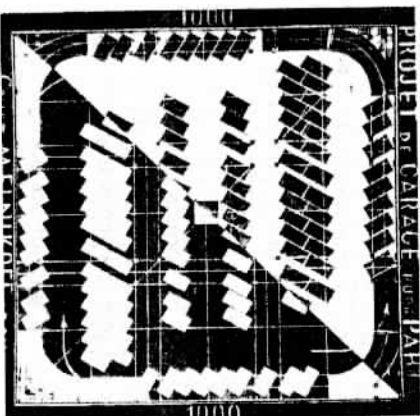
El proyecto presentado al concurso para el palacio de la Sociedad de Naciones, ganador de uno de los terceros premios, de Hannes Meyer y Hans Wittwer (Ginebra, 1927) <6>, se organiza según los principios funcionalistas más radicales. El edificio de la sala es la plasmación de unas leyes acústicas precisas que construyen la forma óptima que pueda acoger a más público. Distancias, curvaturas y posiciones pueden defenderse desde términos exclusivamente acústicos: "Nuestro edificio para la sociedad de naciones no sim-boliza nada. Su tamaño responde forzosamente a los cálculos y a las condiciones del programa edificio".<sup>8</sup>

En el estudio urbanístico para el valle Albtal cerca de Karlsruhe de Marcel Meili y Markus Peter (Erlingen, 1990) <7> se trató de encontrar unas leyes

ecológicas y climáticas que se encargaron del trazado de los edificios. La ordenación del valle debería dejar libre los flujos de aire sin recurrir a formas aerodinámicas para no interferir el equilibrio medioambiental. La posición, tamaño y masa de los edificios se concentra o dispersa en función de estas líneas, apoyándose y deslizándose entre ellas. La geometría se revela compleja, pero resulta de liberar estos canales de viento. El tratamiento vegetal completa el diseño climático, humedeciendo y refrescando el aire según esos mismos criterios. Su variación cromática será fruto del cambio estacional. El interior de los edificios será lo de menos, meros contenedores del programa para quien quiera aprovecharlos. El problema no es aplicar esas leyes, sino encontrar cuáles son las que deben o van a definir ese proyecto. Esta diferencia se puede observar en la comparación entre el garaje proyectado por Luckhardt y Ankerl en Berlín <8> y el que proyectó Konstantin Mélnikov en París <9, 10>, ambos de 1925.<sup>9</sup>



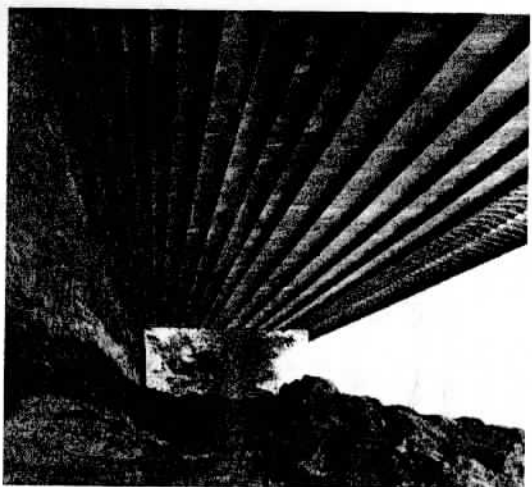
8



9



10



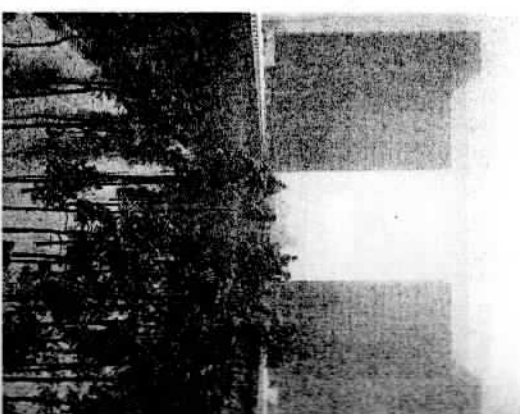
11

Luckhardt y Ankert piensan los garajes como un almacén de vehículos, valorando su máxima compactación. Mélinkov, por el contrario, proyecta el edificio según la optimización de las circulaciones. En este caso, el proyecto parte de las leyes del movimiento de los coches, sus distancias, radios de giro y pendientes. El aparcamiento es el espacio vacío entre lugares de circulación. Puntos de partida inversos que dan lugar a dos imágenes absolutamente opuestas sobre un mismo programa.

La arquitectura renuncia así a las clasificaciones entre lo feo y lo bonito<sup>10</sup> y, sobre todo, a las arbitrariedades del gusto. Cuanto más nos alejamos de esta palabra, con mayor libertad trabajaremos. Parafraseando a Albert Camus, la arquitectura "camina entre dos abismos que son la frivolidad y la propaganda".<sup>11</sup> Entre las arbitrariedades de la estética y las obligaciones del estilo y de la forma. "En esta línea en forma de sierra por la que avanza el gran artista, cada paso es una aventura, un riesgo extremo. En este riesgo, sin embargo, y sólo en él, está la libertad del arte. Libertad difícil y que se parece más bien a una disciplina ascética",<sup>12</sup> libertad que no disminuye lo más mínimo por utilizar unas leyes conformadoras precisas y rigurosas, ni por limitarse a cumplir con esas mismas reglas autoimpuestas al material con el que se trabaja.<sup>13</sup> No siente temor o dudas por el resultado. Sabemos que no estará a la altura del proceso. No será necesario retocarlo.



12

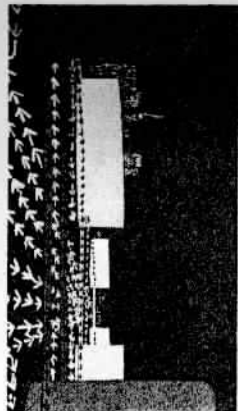


13

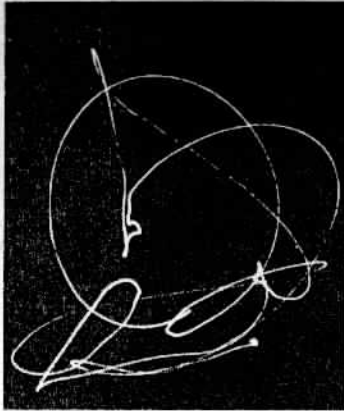
En el primer almacén de la fábrica Ricola (Laufen, 1987) <11>, Herzog & de Meuron renuncian al diseño de la fachada, declinando dibujar y componer un plano pictórico mediante procedimientos compositivos y artísticos, pero sin negar el valor representativo o simbólico del proyecto. De lejos se percibe como un simple almacén y, al acercarse, la impresión se matiza. La fachada se forma por el simple aplastamiento de un montón de tablas Eternit en horizontal y Duripanel en vertical, tal y como se verían ordenadas en el interior de un almacén. La imagen del edificio representa su interior. Los arquitectos ofrecen unas pautas de construcción sencillas sin imponer el resultado final. El proceso de hibridación que modela la Plaza del Desierto de Eduardo Arroyo (Baracaldo, 1998-2001) <12>, utiliza un programa que pixela los diferentes materiales ya existentes en la plaza antes de la remodelación, otorgándoles unas nuevas instrucciones genéticas según las condiciones actuales, los programas y las primicias que el arquitecto quiere asignarles. El proyecto consiste ya sólo en un producto resultante de los códigos que definen una nueva topografía, un paisaje específico y original.

La renuncia de Dominique Perrault a diseñar un jardín para el patio interior de la Biblioteca Nacional de Francia (París, 1989-1995) <13>, y su decisión de trasplantar en su lugar un pedazo de bosque de Bord de Ruán, es la culminación de este tipo de actitud. Resulta paradigmático que en el libro editado

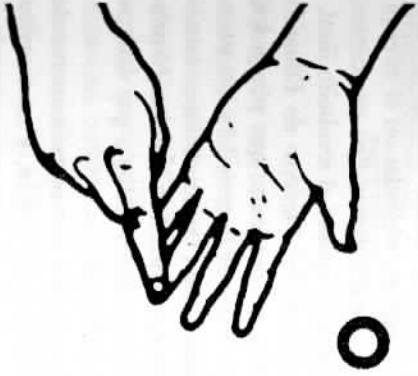




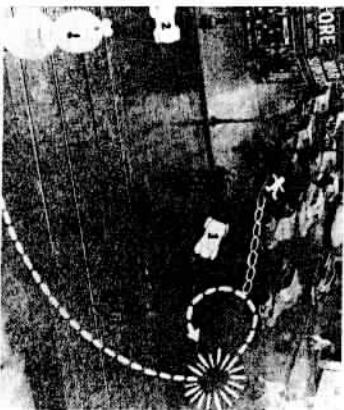
Louis I. Kahn, estudios de tráfico: Filadelfia



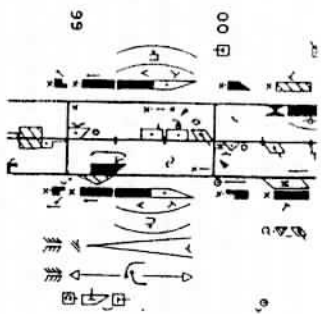
Frank B. Gilbreth, ciclograma del recorrido de una punta de estoque manejado por un experto esgrimista. 1914



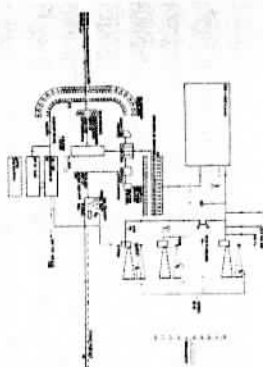
Signo del lenguaje de sordos



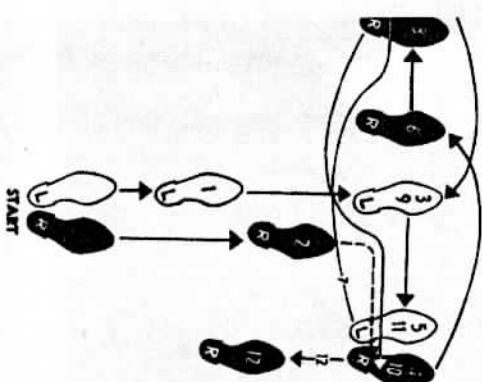
Fotografía anónima de prensa sobre un simulacro de accidente de tráfico. 1948



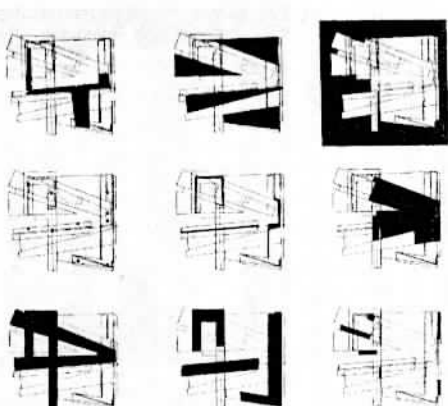
Rudolf von Laban, coreografía



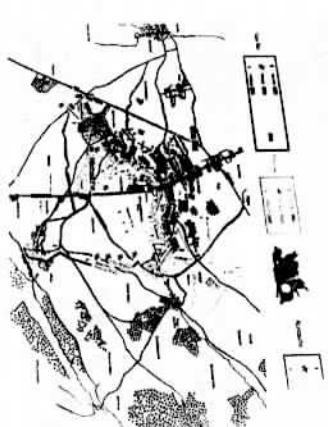
Red de comunicación electrónica



Andy Warhol, diagrama de baile. 1962



Ben van Berkel, diagramas de plantas. *El cratilo*, Berlín. 1993



Rob Scholte, diagrama

sobre su obra no aparezcan trazados ni dibujos dedicados a este tema. Es más, los dibujos ceden protagonismo a las maquetas conceptuales. Es un fragmento auténtico, hundido para que no se vea más que desde las salas de lectura internas, restando así valor al gesto de que haya sido arrancado de su lugar de origen.

Los procesos anteriores no deben entenderse como construcciones prefijadas. No se trata de evoluciones sin ningún grado de flexibilidad o de indeterminación; son, precisamente, guías de una operación. El proyecto de arquitectura se construye y define por una acción. Confiamos en la belleza del proceso, de la decisión, de la precisión descriptiva y de la inmediatez. Valoraremos más los procedimientos que los programas.<sup>14</sup> La complejidad de los procesos de decisión que permiten la flexibilidad y la libertad de los pasos siguientes: posibilidades y extensiones.<sup>15</sup>

También considero pertinente su transmisibilidad, que es la capacidad para poder repetir esos procesos generadores de los espacios y materiales sin depender ni del emisor ni del productor, pues no serán importantes sólo esos datos concretos, resultados del proceso elegido, sino que la arquitectura se definirá por una primera decisión, que es posible llegar a conocer y transmitir a través de un primer diagrama abstracto. Evidentemente, los dibujos de MVRDV de las páginas anteriores representan tanto la sección como el procedimiento que lo ha generado; o la curvatura y reflejos del sonido son el diagrama del proyecto de la Sociedad de Naciones de Meyer y Wittwer. Pero también podríamos ver la sección del garaje de Mélinkov en París más como el diagrama de recorridos del aparcamiento que como una sección real, definitiva, ya que ésta no se corresponde con la planta y las rampas se cruzan de un modo imposible. El diagrama<sup>16</sup> es el mínimo elemento gráfico que representa una idea, un proceso, un espacio, un concepto, restando valor a la expresión y al gesto de esa misma idea, de ese proceso y de ese espacio.

Normalmente se ha entendido el diagrama como un esquema geométrico. La arquitectura de las décadas de 1960 y 1970 ya los utilizaba como modelos de análisis, estructuras sociales, de ensamble, formales; organigramas que necesitaban definirse y traducirse más tarde con las palabras específicas de la arquitectura (plantas, distribuciones, memorias, objetos). El arquitecto, utilizando las convenciones proyectuales, los símbolos que representan los elementos, transformará ese diseño abstracto en un dibujo lingüístico de entendimiento del objeto final en tres dimensiones. Aquí proyectar es dibujar. El diagrama es explicativo e intermediario en ese proceso. Es en esta transformación cuando aparecen no sólo todos los arquetipos de la arquitectura,

expresión del conocimiento disciplinar, sino además la propia expresión artística individual. Se trata, por tanto, de un instrumento prelingüístico, de organizaciones preparatorias.

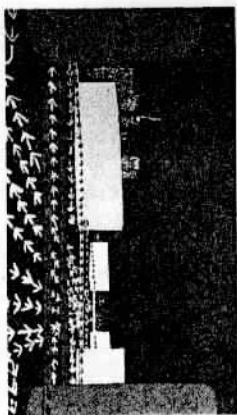
Sin embargo, actualmente los diagramas son ya arquitecturas; no son representaciones sino realidades arquitectónicas. Son generativos de nuevas estructuras. No expresan organizaciones latentes ni realidades subyacentes mediante nuevos estándares de visualización (de este modo podrían entenderse los usados por matemáticos o científicos). No es un *parti*, ni aquello que nunca fue representado.

Simplemente el dibujo se sustituye por este instrumento. Es una instrucción y unas claves de lectura, pero también es la concepción de que esa representación es auténtica, es el objeto artístico y arquitectónico. Si observamos de nuevo las partituras de música contemporánea que cíclicamente van apareciendo en este texto, veremos cómo en ellas los sonidos se han ido sustituyendo por las instrucciones que los generan, pero no sólo porque el medio y los instrumentos son nuevos y necesitan una notación específica, sino fundamentalmente porque el resultado sonoro, el objeto de pensamiento musical, ya no es el concierto, el resultado concreto, sino su generación. El procedimiento. Un sonido es sobre todo su forma de expresarlo.<sup>17</sup>

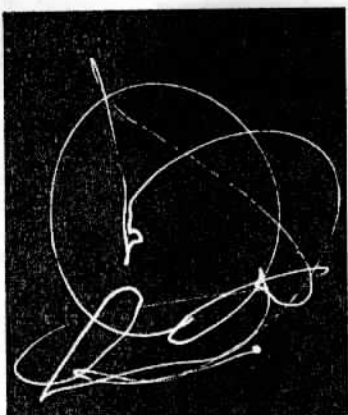
Existen dos comprensiones y, por tanto, dos maneras de usar los diagramas. Basándonos en un paralelismo entre iconología (lo que significan o representan los signos o elementos gráficos) e iconografía (la descripción, ordenación o colección de imágenes), hablaría de una diagramalología y una diagramagrafía.

En el primer caso, el de la diagramalología, el diagrama es representación, conceptual, protofuncional,<sup>18</sup> incorpórea y asignificante. Tiene relación con flujos, densidad y todo tipo de fuerzas móviles. Los conceptos se representan de manera abstracta. Hay una relación linear, simbólica o determinista con lo concreto de su construcción. Está abierto a diferentes interpretaciones. Se utiliza en técnicas intermedias. Las fuerzas irreductibles son rigurosamente conceptualizadas mediante su representación abstracta en diagramas del sistema dinámico de organización. Tiene relación con los gráficos físicos y económicos. Esta primera concepción puede estar representada por las obras de Ben van Berkel o Peter Eisenman.<sup>19</sup>

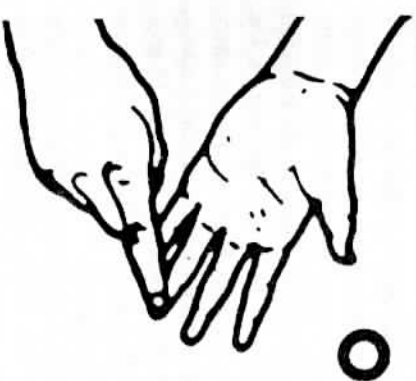
En el segundo caso, el denominado diagramagrafía, el diagrama es brevedad; es producción, protoproyectual, corpóreo y comunicativo. No es ni estructura ni reducción, sino abstracción. Se usa para producir, generar o inventar nuevos conceptos. La relación con lo concreto es no-linear y no-determinista, su



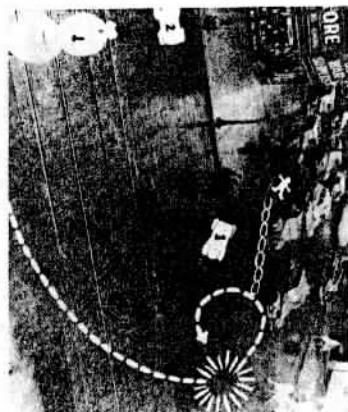
Louis I. Kahn, estudios de tráfico; Filadelfia



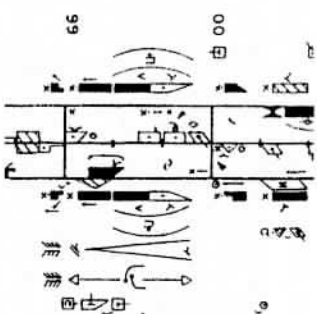
Frank B. Gilberth, ciclograma del recorrido de una punta de estoque manejado por un experto esgrimista. 1914



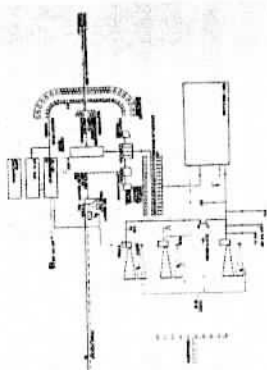
Signo del lenguaje de sordos



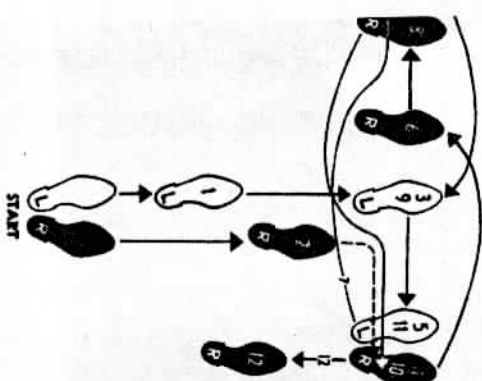
Fotografía anónima de prensa sobre un simulacro de accidente de tráfico. 1948



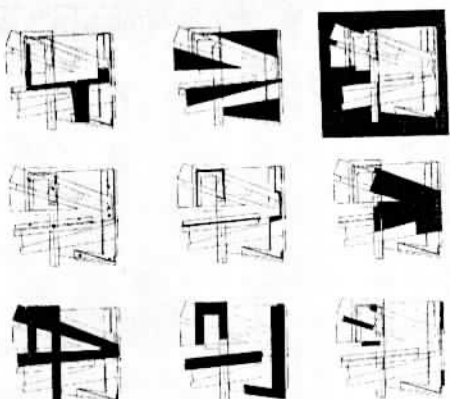
Rudolf von Laban, coreografía



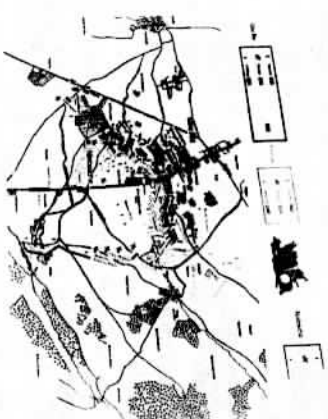
Red de comunicación electrónica



Andy Warhol, diagrama de baile. 1962



Ben van Berckel, diagramas de plantas. *El castillo*. Berlín. 1993



Rob Scholte, diagrama



sobre su obra no aparezcan trazados ni dibujos dedicados a este tema. Es más, los dibujos cedan protagonismo a las maquetas conceptuales. Es un fragmento auténtico, hundido para que no se vea más que desde las salas de lectura internas, restando así valor al gesto de que haya sido arrancado de su lugar de origen.

Los procesos anteriores no deben entenderse como construcciones prefijadas. No se trata de evoluciones sin ningún grado de flexibilidad o de indeterminación; son, precisamente, guías de una operación. El proyecto de arquitectura se construye y define por una acción. Confiamos en la belleza del proceso, de la decisión, de la precisión descriptiva y de la inmediatez. Valoraremos más los procedimientos que los programas.<sup>14</sup> La complejidad de los procesos de decisión que permiten la flexibilidad y la libertad de los pasos siguientes: posibilidades y extensiones.<sup>15</sup>

También considero pertinente su transmisibilidad, que es la capacidad para poder repetir esos procesos generadores de los espacios y materiales sin depender ni del emisor ni del productor, pues no serán importantes sólo esos datos concretos, resultados del proceso elegido, sino que la arquitectura se definirá por una primera decisión, que es posible llegar a conocer y transmitir a través de un primer diagrama abstracto. Evidentemente, los dibujos de MVRDV de las páginas anteriores representan tanto la sección como el procedimiento que lo ha generado; o la curvatura y reflejos del sonido son el diagrama del proyecto de la Sociedad de Naciones de Meyer y Wittwer. Pero también podríamos ver la sección del garaje de Mélinkov en París más como el diagrama de recorridos del aparcamiento que como una sección real, definitiva, ya que ésta no se corresponde con la planta y las rampas se cruzan de un modo imposible.

El diagrama<sup>16</sup> es el mínimo elemento gráfico que representa una idea, un proceso, un espacio, un concepto, restando valor a la expresión y al gesto de esa misma idea, de ese proceso y de ese espacio.

Normalmente se ha entendido el diagrama como un esquema geométrico. La arquitectura de las décadas de 1960 y 1970 ya los utilizaba como modelos de análisis, estructuras sociales, de ensamblaje, formales; organigramas que necesitaban definirse y traducirse más tarde con las palabras específicas de la arquitectura (plantas, distribuciones, memorias, objetos). El arquitecto, utilizando las convenciones proyectuales, los símbolos que representan los elementos, transformará ese diseño abstracto en un dibujo lingüístico de entendimiento del objeto final en tres dimensiones. Aquí proyectar es dibujar. El diagrama es explicativo e intermediario en ese proceso. Es en esta transformación cuando aparecen no sólo todos los arquetipos de la arquitectura,

expresión del conocimiento disciplinar, sino además la propia expresión artística individual. Se trata, por tanto, de un instrumento prelingüístico, de organizaciones preparatorias.

Sin embargo, actualmente los diagramas son ya arquitecturas; no son representaciones sino realidades arquitectónicas. Son generativos de nuevas estructuras. No expresan organizaciones latentes ni realidades subyacentes mediante nuevos estándares de visualización (de este modo podrían entenderse los usados por matemáticos o científicos). No es un *parti*, ni aquello que nunca fue representado.

Simplemente el dibujo se sustituye por este instrumento. Es una instrucción y unas claves de lectura, pero también es la concepción de que esa representación es auténtica, es el objeto artístico y arquitectónico. Si observamos de nuevo las partituras de música contemporánea que cíclicamente van apareciendo en este texto, veremos cómo en ellas los sonidos se han ido sustituyendo por las instrucciones que los generan, pero no sólo porque el medio y los instrumentos son nuevos y necesitan una notación específica, sino fundamentalmente porque el resultado sonoro, el objeto de pensamiento musical, ya no es el concierto, el resultado concreto, sino su generación. El procedimiento. Un sonido es sobre todo su forma de expresarlo.<sup>17</sup>

Existen dos comprensiones y, por tanto, dos maneras de usar los diagramas. Basándonos en un paralelismo entre iconología (lo que significan o representan los signos o elementos gráficos) e iconografía (la descripción, ordenación o colección de imágenes), hablaría de una diagramalogía y una diagramagrafía.

En el primer caso, el de la diagramalogía, el diagrama es representación, conceptual, protofuncional,<sup>18</sup> incorporea y asignificante. Tiene relación con flujos, densidad y todo tipo de fuerzas móviles. Los conceptos se representan de manera abstracta. Hay una relación linear, simbólica o determinista con lo concreto de su construcción. Está abierto a diferentes interpretaciones. Se utiliza en técnicas intermedias. Las fuerzas irreducibles son rigurosamente conceptualizadas mediante su representación abstracta en diagramas del sistema dinámico de organización. Tiene relación con los gráficos físicos y económicos. Esta primera concepción puede estar representada por las obras de Ben van Berkel o Peter Eisenman.<sup>19</sup>

En el segundo caso, el denominado diagramagrafía, el diagrama es brevedad; es producción, protoproyectual, corpóreo y comunicativo. No es ni estructura ni reducción, sino abstracción. Se usa para producir, generar o inventar nuevos conceptos. La relación con lo concreto es no-lineal y no-determinista, su

**FUKUOKA JISHO**  
CO., LTD.  
SHIMAZU-KU, 7TH FLOOR, 1-1-1 NAKA-2-CHOME  
5-18 NAKA-2-CHOME, SHIMAZU-KU, FUKUOKA 810 JAPAN  
PHONE: 092-451-1111 FAX: 092-451-1111

## CHRISTIAN, ABOUT THE AIDS :

1) HAVE SOME VERY ASYMMETRICAL  
SO THAT THE EFFECT OF THE IDENTICAL  
OBJECT BEING EACH OTHER IS  
AT IS STRONGEST

2) I STILL THINK AS IMPOSSIBLY  
DIFFICULT AS POSSIBLE  
TO GET THE EFFECT OF THE IDENTICAL  
OBJECT BEING EACH OTHER IS  
AT IS STRONGEST

3) I STILL THINK AS IMPOSSIBLY  
DIFFICULT AS POSSIBLE  
TO GET THE EFFECT OF THE IDENTICAL  
OBJECT BEING EACH OTHER IS  
AT IS STRONGEST

4) I STILL THINK AS IMPOSSIBLY  
DIFFICULT AS POSSIBLE  
TO GET THE EFFECT OF THE IDENTICAL  
OBJECT BEING EACH OTHER IS  
AT IS STRONGEST

5) I STILL THINK AS IMPOSSIBLY  
DIFFICULT AS POSSIBLE  
TO GET THE EFFECT OF THE IDENTICAL  
OBJECT BEING EACH OTHER IS  
AT IS STRONGEST

6) I STILL THINK AS IMPOSSIBLY  
DIFFICULT AS POSSIBLE  
TO GET THE EFFECT OF THE IDENTICAL  
OBJECT BEING EACH OTHER IS  
AT IS STRONGEST

7) I STILL THINK AS IMPOSSIBLY  
DIFFICULT AS POSSIBLE  
TO GET THE EFFECT OF THE IDENTICAL  
OBJECT BEING EACH OTHER IS  
AT IS STRONGEST

8) I STILL THINK AS IMPOSSIBLY  
DIFFICULT AS POSSIBLE  
TO GET THE EFFECT OF THE IDENTICAL  
OBJECT BEING EACH OTHER IS  
AT IS STRONGEST

9) I STILL THINK AS IMPOSSIBLY  
DIFFICULT AS POSSIBLE  
TO GET THE EFFECT OF THE IDENTICAL  
OBJECT BEING EACH OTHER IS  
AT IS STRONGEST

10) I STILL THINK AS IMPOSSIBLY  
DIFFICULT AS POSSIBLE  
TO GET THE EFFECT OF THE IDENTICAL  
OBJECT BEING EACH OTHER IS  
AT IS STRONGEST

11) I STILL THINK AS IMPOSSIBLY  
DIFFICULT AS POSSIBLE  
TO GET THE EFFECT OF THE IDENTICAL  
OBJECT BEING EACH OTHER IS  
AT IS STRONGEST

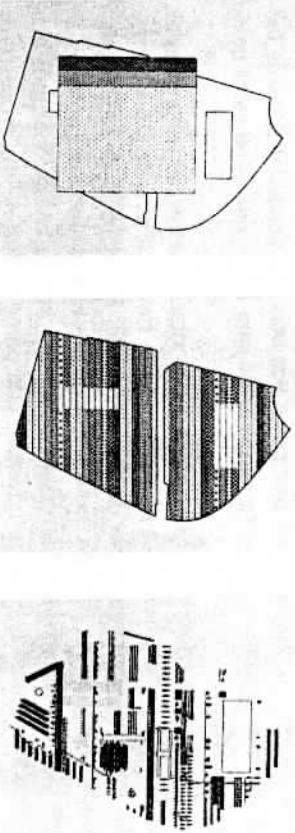
12) I STILL THINK AS IMPOSSIBLY  
DIFFICULT AS POSSIBLE  
TO GET THE EFFECT OF THE IDENTICAL  
OBJECT BEING EACH OTHER IS  
AT IS STRONGEST

13) I STILL THINK AS IMPOSSIBLY  
DIFFICULT AS POSSIBLE  
TO GET THE EFFECT OF THE IDENTICAL  
OBJECT BEING EACH OTHER IS  
AT IS STRONGEST

14) I STILL THINK AS IMPOSSIBLY  
DIFFICULT AS POSSIBLE  
TO GET THE EFFECT OF THE IDENTICAL  
OBJECT BEING EACH OTHER IS  
AT IS STRONGEST

15) I STILL THINK AS IMPOSSIBLY  
DIFFICULT AS POSSIBLE  
TO GET THE EFFECT OF THE IDENTICAL  
OBJECT BEING EACH OTHER IS  
AT IS STRONGEST

16) I STILL THINK AS IMPOSSIBLY  
DIFFICULT AS POSSIBLE  
TO GET THE EFFECT OF THE IDENTICAL  
OBJECT BEING EACH OTHER IS  
AT IS STRONGEST



uso en unos casos no presupone la conversión en reglas. Curso proyectual de un proceso dinámico que también es proyectual. Utiliza los mismos medios que los gráficos económicos transviniendo sus referencias. El diagrama es la expresión de un procedimiento.

El proyecto del concurso de OMA para el Parque de La Villette (París, 1983) <14-16> es uno de los momentos en que esta instrumentalización diagramática se materializa proyectualmente. La serie de dibujos que comienza por el inventario de programas y su distribución en bandas permite ver claramente este uso del mismo tipo de representación con datos que corresponderían a orígenes muy diversos. En el primero de la serie un cuadrado representa la distribución de los programas propuestos; en el segundo se transforman exacta y directamente en superficies del parque con la misma superficie total final y distribución de programas que en el diagrama anterior. El cuadrado abstracto se utiliza directamente como superficie a una escala concreta y determinada. Los datos se transforman en fenómenos. Si continuamos la serie, esta misma facilidad para hacer uso de un mismo código y transformar sus correspondencias según el esquema, seguiría apreciándose en las trazas, las comunicaciones, etc., y, al final, en el resultado.

Al inicio se inventarían los programas, las restricciones y regulaciones, los datos, etc., que constituirían en el punto de partida proyectual. A través de su representación gráfica, se renderizan las abstracciones de estas informaciones, se visualizarían directamente en documentos arquitectónicos convencionales.

Se enlazaría directamente con el fax, <sup>30</sup> una máquina que, junto a la fotocopadora o el e-mail, introduce nuevos modos de entender el hecho de la pro-



17

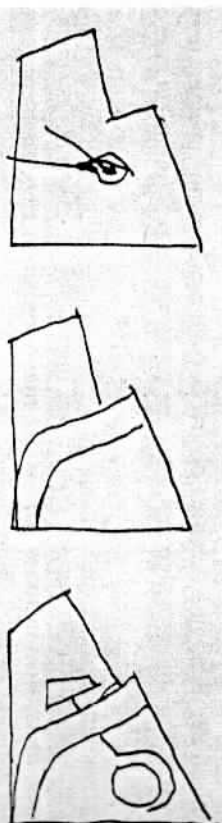


18

yectación. El fax significa inmediatez; una reflexión gráfica, en principio de escasa resolución, en blanco y negro, donde el texto y la imagen hacen uso del mismo mecanismo. Tiene su capacidad maximizada desde el inicio de las etapas de diseño. El fax transforma el proyecto en órdenes, de la misma forma que el e-mail permite enviarlas inmediatamente, siendo más ágil la instrucción de ejecución que el mismo dibujo. Mientras, las fotocopias sucesivas borran los detalles en un proceso de retroalimentación, eliminándolo todo excepto las grandes líneas, las únicas que pueden enviarse a baja resolución por correo electrónico a un teléfono.

Mientras los primeros diagramas estarían relacionados con Michel Foucault,<sup>21</sup> en su representación abstracta de una expresión cultural, política y de organizaciones, este segundo modelo se relacionaría con Gilles Deleuze, cuyo interés se centra en el elemento pictórico de su imagen y en cómo ésta se convierte en una máquina abstracta de pensamiento. La distancia entre materia y contenido se reduce drásticamente hasta hacerla desaparecer. El signo es su significado.

El dibujo de Oscar Niemeyer para el edificio de la sede del Partido Comunista Francés (París, 1977) <17-19>, más que un croquis es un auténtico diagrama. La representación de la pieza rectangular curva sobrelevada del jardín está dando ya instrucciones precisas de cómo va a desarrollarse constructivamente, por ejemplo, el muro cortina. En este caso, su colaborador Jean Prouvé sabe que la continuidad y la abstracción del paño le obliga a estudiar una carpintería oculta, que muestre el menor número de montantes, cantos de forjados, etc. De alguna manera, ese paño vacío del dibujo nos está diciendo que la manilla será esa misma palanca a presión de junta de neopreno que finalmente será construida.



19

“Nosotros definimos la máquina abstracta por el aspecto, el momento en el que ya no hay más que funciones y materias. En efecto, un diagrama no tiene sustancia ni forma, ni contenido ni expresión. Mientras que la sustancia es una materia formada, la materia es una sustancia no formada, física o semióticamente. Mientras que la expresión y el contenido tienen formas distintas y se distinguen realmente, la función no tiene más que rasgos, de contenido y de expresión, cuya conexión garantiza: ya ni siquiera puede decirse si es una partícula o si es un signo. Es un contenido-materia que ya sólo presenta grados de intensidad, de resistencia, de conductibilidad, de calentamiento, de estiramiento, de velocidad o de retraso; es una expresión-función que ya sólo presenta tensores, como en una escritura matemática, o bien musical. En ese caso, la escritura funciona directamente en lo real, de la misma forma que lo real escribe materialmente. Así pues, el diagrama retiene, para conjugarlos, el contenido más desterritorializado y la presión más desterritorializada. Y el máximo de desterritorialización procede unas veces de un rasgo de contenido, otras de un rasgo de expresión, que será denominado ‘desterritorializante’ con relación al otro, pero precisamente porque lo diagrama, arrastrándolo consigo, elevándolo a su propia potencia. El más desterritorializado hace franquear al otro un umbral que hace posible una conjunción de su desterritorialización respectiva, una común precipitación. Es la desterritorialización absoluta, positiva, de la máquina abstracta. En ese sentido, los diagramas deben distinguirse de los índices, que son signos territoriales, pero también de los iconos, que son signos de desterritorialización, y de los símbolos, que son signos de desterritorialización relativa o negativa. Definida por su diagramatismo, una máquina abstracta no es una infraestructura en última instancia, ni tampoco una Idea transcendente en suprema instancia. Más bien tiene un



*appel* piloto. Pues una máquina abstracta o digramática no funciona para representar, ni siquiera algo real, sino que construye un real futuro, un nuevo tipo de realidad”<sup>22</sup>

El diagrama se debe entender, pues, como maquinaria de pensamiento. Mecanismo abstracto por ser conceptual que establece ensamblajes, conexiones, *links*, fluctuaciones para poder fijar y canalizar el pensamiento no-lineal definido en el capítulo precedente.

El diagrama contemporáneo piensa en imágenes: es generativo y proyectivo. Un diagrama es extrovertido, es capaz de salir de sí mismo para crear discursos que actúan sobre el referente. Es invisible, es material, aunque sustituye la representación de la materialidad por la información sobre la misma. El diagrama es una técnica abstracta.

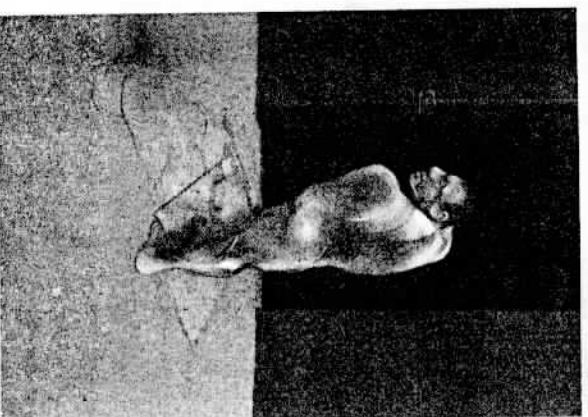
Trabaja mediante la reducción, la abstracción y la representación.

Si la reducción del esquema querría limitar los conceptos para controlarlos mejor, el diagrama inmediato no reduce los componentes ni las variables, sino que actúa de un modo similar a como lo hacen los procesos químicos o a las concentraciones en los procesos culinarios, es decir, eliminando los datos o valores extensivos sin interés (forma, escala, etc.).

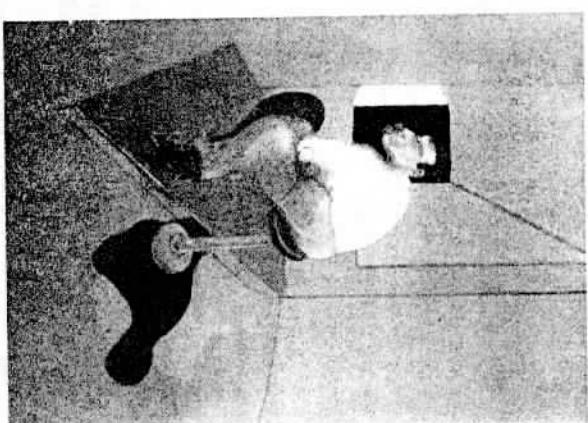
Si la abstracción parecía querer separar las condiciones y variables reales que distorsionan la esencia de un problema, hoy esas condiciones y variables son las que, abstraídas de los soportes físicos y convertidas en procesos, generan el diagrama.

Si la representación suponía que los elementos del dibujo eran iconos de otros reales, físicos, pertenecientes a la disciplina de la arquitectura, y el propio diagrama era una representación de otra naturaleza, ahora la representación es una presentación gráfica. Por ejemplo, en los retratos de Francis Bacon *Dos estudios para el retrato de John Edwards* (1985 y 1986) <20, 21>, los rasgos del rostro se diluyen en un diagrama de gestos posibles, de todos los gestos que esa persona podría representar. El retrato es un diagrama de la personalidad que reflejaría su cara. En otro estudio de 1996, todo el cuerpo pasa a estar representado de igual modo.

Quizá la arquitectura, y sobre todo los dibujos de Kazuyo Sejima, lo resumen paradigmáticamente. Si observamos los planos correspondientes al proyecto y su obra construida descubriremos la poca distancia que los separa. La brevedad e inmediatez entre la idea o los procesos y la realización o construcción. “Ella ordena las condiciones funcionales que ha de llevar el edificio en un diagrama último del espacio, e inmediatamente convierte este esquema en



20

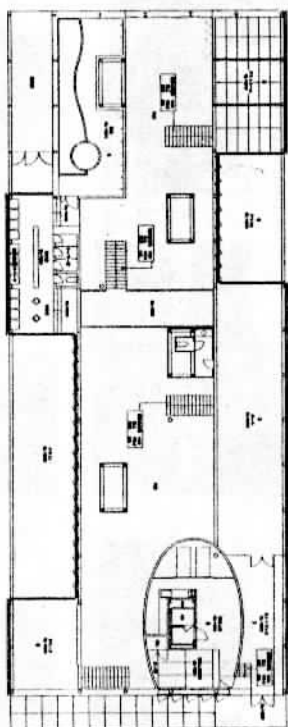


21

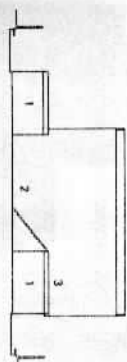
realidad. Razón por la que el proceso habitualmente conocido como proyectar es en su mayor parte inexistente en su trabajo”.<sup>23</sup> Proyectar es presentar el diagrama espacial, dibujar es expresarlo elementalmente y, convencionalmente, construir es conservar y manifestar con texturas y colores los materiales y estructuras ya seleccionados. “Incluso los detalles del edificio son poco más que una adaptación utilizada como parte del propio diagrama”.<sup>24</sup>

La memoria de la residencia de mujeres Saishunkan Seiyaku (Kumamoto, 1991) <22-24> puede funcionar tanto para la descripción de las razones que organizan el edificio en un gran espacio central y dos alas de dormitorios, como para redibujar directamente el esquema de la propia planta del edificio. La abstracción es la que hace funcionar unas plantas como alzados o como secciones. Estas se tratan esquemáticamente, pero al comparárlas en una fase constructiva, no hay diferencias excepto en el grosor de los forjados.

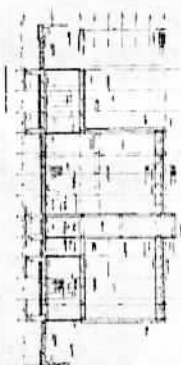
Más abstractos aún son el centro de día para la tercera edad (Yokohama, 1997-2000), ya comentado anteriormente, y la propuesta ganadora del concurso para el teatro municipal (Almere, 1998) <25, 26>, ambas obras de SANAA (Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa). Los dibujos revelan esencial-



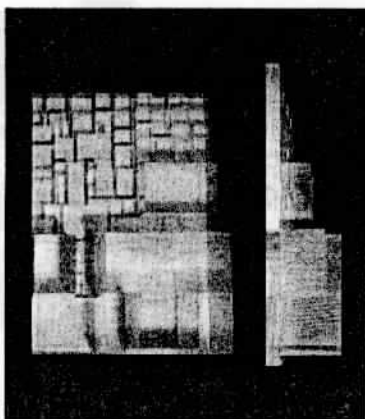
22



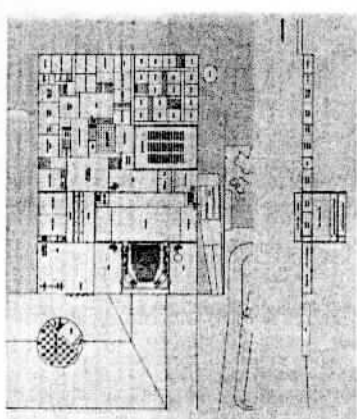
23



24



25



26

184

mente ese carácter mínimo de la representación. Los espacios se unen sin otros lugares específicos de conexión. Cada habitación tiene su uso concreto aparte de asumir la condición de paso, y su orden es indiferente e innecesario. Se trata de un diagrama de sectores, como una tarta económica. Pero, además, estas ordenaciones espaciales se trasladan directamente a la maqueta y a los esquemas de materiales en paredes como si fueran unos códigos ideográficos.

Se trataría de leer las plantas y secciones con la limpieza e inmediatez de los diagramas y no de hacer diagramas y convertirlos. Podemos representar, recordando la cita de Federico García Lorca que iniciaba el capítulo, un diagrama del movimiento, del proceso de la gota de agua, pero no seríamos capaces de hacer lo mismo con la mano del gigante.

“A los diagramas les gusta la pulpa y sólo reconocen a los materiales en sus estados más acalorados y débiles. Básicamente, el diagrama es un mecanismo conceptual *input-output* que se traga la materia y, al reestructurarse, también la expulsa. En este sentido, cada plano informacional es siempre una interfaz entre estados materiales [...]. El diagrama [...] es una máquina, un motor: no quiere imponerse a sí mismo ninguna materia, sino atraerla a un proceso de formación continua que opera en el anverso de la imagen, en su parte ciega. Los diagramas son los nodos y códigos informacionales del mundo; estabilizan las contracciones en los flujos materiales, primero canalizan y después relajan. Son rostros en un paisaje, percepciones singulares que conectan corrientes de acciones. Son lentes que reflejan un movimiento: primero contracciones de materia y energía en una superficie organizada y, más tarde, una expansión en muchas otras nuevas estructuras”.<sup>25</sup>

Se trata de mostrar los materiales que construyen el proyecto y dejar que ellos elaboren la forma. Se trata de seguir un proceso y eliminar la presión del resultado.

Hemos llegado a la última carta, al final del recorrido por renunciencias y razonamientos. En este momento no pienso ni en herramientas, ni en caracteres. Recuerdo una película, una personalidad a imitar: Buster Keaton en la película *One Week*.<sup>26</sup> <27-47>

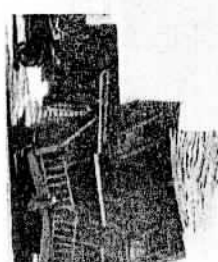
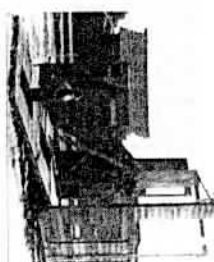
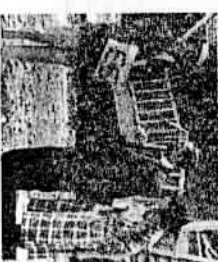
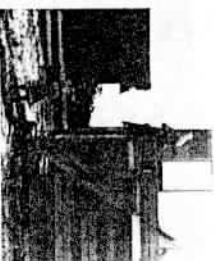
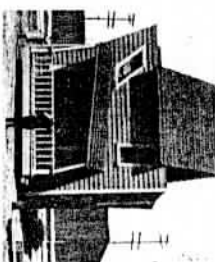
Es extraño en estas películas, pero tiene un comienzo feliz. Buster Keaton está enamorado de la chica y ella le corresponde. Ha rechazado a otro pretendiente, el villano, seguramente mejor partido que él. La película arranca con la boda. Después de la ceremonia y de su traslado hacia el previsible nuevo hogar, descubren que su casa, el regalo de bodas, no existe aunque la tengan. Se trata de una casa prefabricada desmontada. Viene en varias cajas



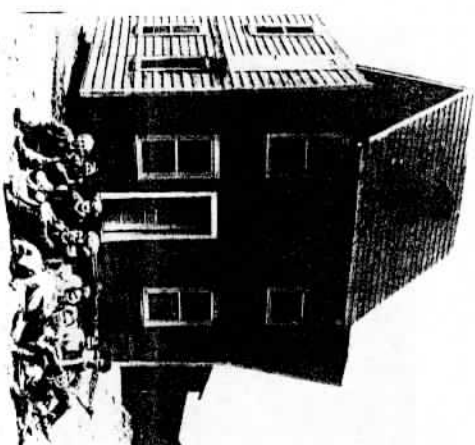
27



46



47





junto a las instrucciones de montaje. Es una lista sencilla, hay que seguir el número de las cajas por su orden consecutivo. Se puede construir rápidamente como un *bricoleur*. "Usted puede construir su propia casa en una semana", reza la propaganda de la casa fabricante. Pero el malo de la película, desechado, se reserva su última fechoría contra la feliz pareja. Vengativamente, cambia los auténticos números de las cajas, retocándolos con pintura. Oculta el verdadero orden de montaje de las piezas.

Buster Keaton, desconocedor del trueque, comienza a construir su casa. Sigue correctamente las instrucciones que vienen con las piezas: la pieza 1, después la 2, añade la 3, al lado la 4, etc. Algo no va bien. Las piezas no encajan correctamente o no parecen las adecuadas para cada caso. Sigue montándola sin asombrarse y sin cuestionar nunca las instrucciones. Pacientemente, con esa inocencia que caracteriza a su personaje, continúa construyendo la casa. Aunque cada vez sea más evidente que hay algún error, él sigue fielmente las instrucciones.

Y termina al cabo de una semana. La puerta de entrada está en el segundo piso y se abre directamente desde el cuarto de baño, las ventanas están descuadradas, el tejado girado, la chimenea sobre la bañera, la barandilla es una escalera. Un aspecto irracional que en ningún momento ha suscitado dudas durante el proceso de montaje y, aunque la casa parece extravagante y rara, Buster Keaton parece contento y feliz con ella. La amuebla e intenta habitarla. Al fin y al cabo es su casa. Hace una fiesta de inauguración.

Curiosamente, durante la fiesta pasa un tornado. La casa gira y gira como un tiovivo. Cuando el tornado ya ha pasado y la película nos quiere mostrar un edificio destrozado por el viento y la lluvia, éste no es muy distinto al recién acabado. Los descuadras y torsiones que el viento ha ejercido sobre la casa no son muy diferentes de los que Buster Keaton produjo en el montaje; sólo está algo más rota y sucia.

Evidentemente, y en estas películas más, las desgracias no son sencillas. Además de montar mal su casa, se equivoca de parcela. La número 66 por la 99. Debe mover la casa al solar correcto que, como acostumbra a ocurrir en estas historias, se encuentra al otro lado de las vías del tren. Mueve la casa con ruedas arrastrándola con su coche. Y, como siempre, al cruzar la vías, el vehículo se para sin poder volverlo a arrancar. Intentan empujarlo: imposible. En ese momento pasa un tren y acaba por destruir la casa.

Buster Keaton nunca cambia el orden asumido inicialmente. No dice: no me está quedando bonita, mejor voy a poner esto aquí. Respeta escrupulosamente

las reglas iniciales. Su estilo no tiene que ver con la casa final, sino con su perseverante inocencia y su confianza en las reglas.

Con la misma perseverante inocencia de Buster Keaton, ¿estáis conmigo?

1. García Lorca, Federico, "Imaginación, inspiración, evasión" [1954], en *Federico García Lorca. Obras Completas. Tomo III*, Aguilar, Ciudad de México, 1991.
2. De la Iglesia, Alex, *Povos en la lavadora*, Planeta, Barcelona, 1997.
3. Carver, Raymond, "Fuegos", en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 177, abril/mayo/junio de 1988.
4. *Ibid.*
5. "Las pasiones preparan, conservan, reelaboran y exhiben los 'significados reactivos' que se atribuyen de forma más directa a personas, cosas y eventos, subrayando su alcance y evidenciando sus formas y metamorfosis subjetivamente asumidas. Son conjuntamente atribuciones de valor y de conocimiento, relacionadas con los sentimientos de unión y de pérdida. No son tan incontrastadas, delirantes y rebeldes: en realidad, permiten que la 'razón' misma — que se presenta a posteriori provisionalmente confundiéndola y engañada — establezca el objetivo y el alcance de su acción, individualizando los objetivos sobre los que hay que intervenir, midiendo el punto en el que hay que detener el ímpetu, dosificando la virulencia de actitudes desfiladoras". Bodeli, Remo, "La razón de las pasiones", en Jarauta, Francisco (ed.), *Ora mirada sobre la época*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1994.
6. "Acaso la inspiración sea aquel gesto de la voluntad más distante de la conciencia", Benet, Juan, *La inspiración y el estilo* [1966], Alianza, Madrid, 1999.
7. "Prefiero la estructura más como traza que como esqueleto, con caminos que intentan interpretar el ritmo", Balmori, Cecil, "New Structure and the Informal", en *Architectural Design*, 67, septiembre-octubre de 1997.
8. "Todos los elementos activos acústicamente de la reunión de la Sociedad de Naciones configuran el centro del sonido. La configuración acústica de la sala responde a un hecho fisiológico: la incidencia secuenciada de las ondas sonoras directas y reflejadas dentro de un intervalo de hasta 1/20 de segundo, produce en el oído humano un aumento sensible del sonido; intervienen los superiores provocan falta de nitidez e incluso eco. En 1/20 de segundo, el sonido recorre una distancia de 17 m. La construcción, tanto del centro sonoro como de los paramentos de la sala, se basa en ese valor límite. Esta conforma un terzeto regular con lado de 17 m. La sección horizontal de la sala a la altura del centro sonoro como de los paramentos de la sala, figura de la reflexión de sonido utilizable. La curva obtenida de este proceso resulta una aproximación a una espiral, ambas ramas de la espiral se cortan, en ángulo obtuso, en el eje longitudinal. La forma cerrada surgida de esta manera tiene su mayor dimensión cerca del centro sonoro y, puede acoger, por tanto, en su proximidad el mayor número de público". Meyer, Hannes; Witwer, Hans, "Edificio para la Sociedad de Naciones. Ginebra" [1927], en *Arquitectura*, 288, agosto de 1991.
9. Soriano, Federico, "Descubrimiento de la invención", en Garrido, Ginés (ed.), *Konstantin S. Melnikov*, Electa, Madrid, 2001.

10. "Este edificio no es bonito ni feo, pretende ser valorado como invención constructiva". Meyer, Hannes. Wiltwer, Hans. *op. cit.*

"El gusto es independiente de cualquier otra determinación de la conciencia y tanto más autónomo es de cualquier compromiso intelectual o moral del individuo, tanto más capaz se demuestra de suministrar lo que de él se solicita". Benet, Juan. *op. cit.*

11. Camus, Albert. "El artista y su tiempo" [1957], en Albert Camus. Obras 5. Alianza Editorial, Madrid, 1996.

12. *Ibid.*

13. "El arte vive sólo de las obligaciones que se impone a sí mismo; muere de las demás. En cambio, si no se impone obligaciones a sí mismo, se pone a delirar y se somete a las sombras". Camus, Albert. *op. cit.*

14. "4. El proceso es más importante que el resultado. Cuando el resultado conduce al proceso llegamos sólo adonde ya hemos estado. Si el proceso conduce al resultado, no podemos saber hacia donde vamos, pero sabemos que queremos estar allí". Mau, Bruce. "An Incomplete Manifesto for Growth" [1999], en <http://www.brucemaudeesign.com/manifesto/manifesto.html>.

15. "Los procedimientos prefijados nos limitan a un cierto dogmatismo. Por el contrario, la noción de procedimiento totalmente contemporánea, define la idea de seguimiento o acompañamiento, pero también la de una integración de los procedimientos en una comprensión conceptual de la arquitectura. Es la separación entre concepción y realización la que se confunde, la que se aleja de una visión idealista del proyecto de la arquitectura. Las transformaciones, las evoluciones alimentan constantemente la reflexión y la acción. Incluso la necesidad se integra como un factor de determinación efectivo". Perrault, Dominique. "Las etapas del proceso" [1998], en *With, Dominique Perrault, arquitecto*. Actar, Barcelona, 1999.

16. "Diagrama. (Del lat. *diagramma*, y éste del gr. *diatypnō*, diseño) m. Dibujo geométrico que sirve para demostrar una proposición, resolver un problema o figurar de una manera gráfica la ley de variación de un fenómeno. || 2. Dibujo en el que se muestran las relaciones entre las diferentes partes de un conjunto o sistema". *Diccionario de la Lengua Española*. Espasa Calpe, Madrid, 1992<sup>21</sup>.

"A pesar de que los diagramas pueden tener una función explicativa, para clarificar la forma, la estructura o el programa al diseñador o a otros y como programa de mapa de notaciones en el tiempo y en el espacio, la principal utilidad del diagrama es la de ser un medio abstracto de pensar la organización. Las variables en un diagrama organizativo incluyen tanto las configuraciones formales como las programáticas: espacio y evento, fuerza y resistencia, densidad, distribución y dirección. En un contexto arquitectónico, la organización implica dicotomías de función *versus* forma o forma *versus* contenido. Las funciones múltiples y la acción a lo largo del tiempo están implícitas en el diagrama. Las configuraciones que desarrolla son grupos pasajeros de materia en el espacio, sujetos a modificaciones continuas. Un diagrama no es, pues, algo en sí mismo sino una descripción de relaciones potenciales entre elementos; no sólo un modelo abstracto del modo en como se comportan en el mundo, sino un mapa de mundos posibles.

Al contrario que las teorías clásicas basadas en la imitación, los diagramas no mapean o representan objetos o sistemas existentes, sino que anticipan nuevas organizaciones y las especifican para relaciones que se llevan a cabo. El diagrama no es simplemente una forma deducida de un orden existente. Su abstracción es instrumental y no un fin en sí misma. El contenido no está incrustado o incorporado, sino trazado y multiplicado. Simplificados y altamente gráficos, los diagramas soportan interpretaciones múltiples. Los diagramas no son esquemas, tipos, paradigmas formales ni cualquier otro mecanismo regulador, sino simples poseedores de lugar, instrucciones para la acción o descripciones contingentes de configuraciones formales posibles". Allen, Stan. "Diagram", en *Art*, 23. Nueva York, 1998.

"Dibujos mínimos utilizados para explicar un concepto". Sigler, Jennifer. "OMA Made Easy, an Inventory of Concepts", en *Tv Probe*, 2, 1994.

17. "Diagramas@", en *Fisuras*, 12 [1/2, noviembre de 2002].

18. Lynn, Greg. "Forms of Expression: the Proto-Functional Potential of Diagrams in Architectural Design" [1995], en *Folds, Bodies & Blobs*. La Lettre volée, Bruselas, 1998.

19. Berkel, Ben van. *Mobile Forces/ Mobile Kräfte*. Ernst & Sohn, Berlin, 1994. Eisenman, Peter. *Diagram Diaries*. Universe, Nueva York, 1999.

20. Deen, Wouter. Garitzmann, Udo. "Diagramming the Contemporary. OMA's Little Helper in the Quest for the New", *OASE Architectural Journal*, 48, 1998.

21. Berkel, Ben van, entrevista "Between Ideogram and Image-Diagram", en *OASE Architectural Journal*, 48, 1998.

22. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* [1980]. Pre-Textos, Valencia, 1994.

23. Ito, Toyo. "Arquitectura diagrama", en *El Croquis*, 77 (I), 1996.

24. *Ibid.*

25. Spybroek, Lars. "Machining Architecture" [2000], citado en Lootsma, Bart. "The Diagram Debate, or the Schizoid Architect", en *Archilab 2001*. Mairie d'Orléans, Orléans, 2001.

26. Buster Keaton. *One Week*. EE UU, 1920. Dirección: Buster Keaton y Edward F. Cline. Producción: Comique Film Corporation para Metro Pictures Corporation. Productor: Joseph M. Schenck. Guión: Edward F. Cline y Buster Keaton. Cámara: Elgin Lessley. Montaje: Buster Keaton. Director Técnico: Fred Gabourie. Intérpretes: Buster Keaton, Sybil Seely, Joe Roberts. Duración: 2 rollos, 27 minutos. Blanco y negro. Muda. Estreno: 7 septiembre de 1920. Véase también: Quetglas, Josep. "Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos", en *Carrer de la Ciutat*, 6, enero de 1979.

## &lt;epílogo a modo positivo&gt;

Resulta inimaginable que se desee olvidar el futuro o se deshagan los nudos del presente; que se ansie no ver lo que ya ha sido visto; que se quieran obviar algunos proyectos. Las obras pasan deslizándose, alejándose de nosotros. Lo difícil es mantener las ideas que las construyeron o las soñaron sin que éstas caduquen, porque la distancia selecciona los vestigios de las opiniones y de los proyectos sin importarle nuestros odios y pasiones. La crítica quiere tallar la historia a su antojo, sin darse cuenta de que ésta ya no tiene materia, no existe y, además, a nosotros no nos interesa.

Por ello, resulta imposible recuperar las falsas ilusiones, el principio general, la disciplina autónoma del mundo que nos rodea. En su lugar, nos sumamos fascinados a la deriva de voluntades. A la libertad de disciplinas. A la heterogénea actualidad. "Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será".

No estamos inmersos en un recorrido de evolución lineal. El tiempo contemporáneo es un lugar de puntos, de superposiciones, de simultaneidades. Los hechos históricos encadenados son sustituidos por una multitud de acontecimientos que definen un paisaje. La historia misma, ausente, es un *landscape*, un *historyscape*; un incidente, posiciones individuales, grandes operaciones que se disponen en un panorama abierto y momentáneo.

Cualquier selección parcial debe ser capaz de hablar de nosotros de un modo completo. Aunque sea limitada y le falten paradigmas, expresa igualmente la impresión de nuestros paisajes especulativos personales. No es muy importante dudar sobre si es la mejor vista posible. Las obras y proyectos que enseñamos, lo mismo que los textos teóricos, son piezas calesquitera. El paisaje existe. Pueden reconstruir un recorrido, sin existir direcciones ni hacia delante o hacia atrás.

Pero, a veces, es imprescindible que seamos capaces de saber o decir por qué ya no puede ser de otra forma. Y afirmar lo que queremos, que va a ser de muchas maneras. En ocasiones hay que fijar una posición, no por la trayectoria sino por los respiros. Veamos.

Después de la visión moderna, revisión y crisis incluidas, parecen innegables una serie de conclusiones. Casi me atrevería a afirmar una coincidencia en torno a ellas. Conceptos como *tabula rasa*, *terrain vague* o destrucción, que el movimiento moderno necesitó para fundar sus nuevos principios, ahora se

revelan innecesarios o incluso indiferentes. No se piensa que sea necesario empezar, o construir, empezando de cero. No creo en el inventar preguntas nunca antes enunciadas. Nuestro mundo está lleno. Siempre lo ha estado. Los lugares vacíos han sido solamente la ficción de su descubrimiento. Pero siempre había alguien allí antes. Un aborigen.

La recuperación de la historia, otro material más de trabajo y estudio, parece total. Pero al mismo tiempo, nuestro conocimiento o su aprovechamiento ortodoxo es nulo. Cero. La manejamos de un modo absolutamente ahistórico. Se desprecian sus herramientas académicas específicas. Operamos sin respeto, sin otorgarle a lo que pudo pasar mayor valor que al presente o a las ficciones.

Ligado a la *tabula rasa* y la historia, dicotomías disueltas en humo, hablaríamos igualmente de lo natural y lo artificial. Estas clasificaciones han perdido sus referencias y significados. La crisis de estos dos paradigmas, lo no-referenciado o sin significados, lo muy referenciado o totalmente significado, ha hecho saltar nuestra capacidad especulativa de lo conservador a lo apasionante.

De la desaparición del centro, otro concepto moderno, hemos pasado a asistir a la desaparición de los contrarios. La historia frente al estilo internacional, lo público frente a lo privado, la ciudad y sus periferias, la naturaleza enfrentada a la producción, la forma contra el contenido. Sobre todo, la clásica figura activa y el fondo pasivo. ¡Ah! y lo bueno y lo malo. La dualidad y la definición por oposición ha quedado despreciada. Del "o" hemos pasado al "y". La indeterminación se ha transformado en ambigüedad; que es más compleja, y está llena de matices e instrumentos compositivos.

Hemos llevado a cabo una separación entre objetos y significados, un deslizamiento de su asociación tradicional. La desterritorialización afecta, junto a los objetos que surgen en cualquier lugar, en no-lugares, también a sus significados. Los conceptos no tienen metáforas. La simulación de convenciones en lo real se muestra infructuosa cuando lo real ha mostrado ser otra convención. Convivimos habiendo perdido el sentimiento de desubicación o inseguridad que ello provocaba. Ahora, al contrario, preferimos inventar esos códigos. No atender a los que se conservan, vivir en un espacio *zeling*. En el límite, hemos sustituido la forma por el mensaje. Un lema no tiene significado. Pero al igual que con la historia, desconfiamos de los medios. Si el mensaje está en un *mass-media*, sentimos miedo porque no tiene valor.

De estas disoluciones surge la intuición, por la práctica con una estructura de ausencias, un sin-modelo, sin mayor valor, arbitrario y atemporal. Sin recuperaciones. Nuestro reto es construir una disciplina de las ausencias. Libre de significados. Fútil. No vayamos a buscar otros valores que sustituyan a los clásicos o a los modernos.



evidentemente, en este repaso no sorprenderá que el último hecho de lo contemporáneo que parece imposible negar sea que ya no podemos pensar en una arquitectura apoyada en la escala y en la forma, llena de detalles y gestos personales ordenados en una definición planimétrica, valorando tectónicamente su condición de peso.

Ante a estos hechos surgen las precisiones personales. Intenciones, definidas por adjetivos o sustantivos, donde se van apoyando estos proyectos. Las obsesiones se aglutinan a su alrededor, aquéllas que podrían definir una disciplina arquitectónica cuya distancia con la realidad y sus palabras fuese menor que la actual, que se sigue revelando, demasiado específica, lingüística y académica. Pero esas obsesiones irán saltando, ligeras, porque todavía no están escritas. Cortas, porque los proyectos que las encarnarán se están haciendo. Fuertes, ya que surgen con rabia.

Sin darle mayor trascendencia jerárquica en su aparición, primaría la *transmisibilidad*, que es el valor de los datos. La arquitectura es ineludiblemente comunicable. Es una actividad compleja obligada a sumar la intervención de muchos campos autónomos entre sí. Los procesos de generación de la forma o de los espacios deberán reconstruirse por personas ajenas y distantes a las del momento de su concepción más inicial. Si no es posible mantener o aumentar el grado de información en cada alimentación, el objeto degenera sin control. Un sentimiento, una intuición es transmisible porque puede traducirse en datos. No es su exceso, junto a la sobrevaloración del proceso de obtención, lo que los transforman en propagadores de formas, sino su consideración por encima de su capacidad de transferencia. Creo que es posible encontrar medios para codificar el proyecto que eliminen las interpretaciones, sin abandonar los necesarios momentos de desconocimiento o indefinición. Al fin y al cabo, éstos también son transmisibles. Las lógicas borrosas aumentan la información hasta incluir las dudas o los porcentajes intermedios de opinión.

Proyectar significará establecer un *procedimiento* de definición sucesiva. Proyectar es negociar. Ya no interesa apoyarse tanto en los procesos, que venían impuestos por aquellos datos, como en el procedimiento. Los procesos son decisiones, son lineales, cerrados, tienden a la sobreactuación y a que nos desprecupen. Los procedimientos son metodologías de negociación, abiertas, series donde no importa el orden sino la posición. No deben prefijarse sino inventarse. Pueden asumir procesos en su metodología mientras que lo contrario no es posible. Los procedimientos permiten abrir la proyección a la modificación, la participación o la adaptación a nuevas condiciones. Serán heterogéneos, momentáneos, no-lineales.

La *heterogeneidad* es una condición generalizable a lo contemporáneo, seguramente producto de la individualización, pero no es obstáculo para la falsamente ansiada unidad. La arquitectura debe comenzar a valorar la heterogeneidad más que a anularla. La diferencia, la serie, el conjunto o una matriz, también construyen unidad sin que las partes originales pierdan su independencia. Los criterios de exposición o de investigación ya no se rigen por criterios de homogeneidad de la materia —fechas, períodos, familias—, sino por otros temas que en principio parecerían anecdóticos —coincidencias, transversalidades, posibilidades—. La *serie* se opone a la unidad. ¿La sustituye. Los artefactos arquitectónicos serán objetos magnéticos; desde la cercanía veremos la individualidad de cada fragmento, que desaparecerá en la totalidad al surgir la figura independiente y total. Decisiones locales transformarán el conjunto sin someterse a la rigidez de unas normativas generales que hemos descubierto y asumido que ya no existen. Cuando usaba las capturas, o más recientemente las interferencias, no estaba sino trasladando unos principios que ya estaban ocurriendo en el proyecto.

El discutir seguirá un trazado no-lineal. Ya no existen únicamente las relaciones de causa y efecto o los pensamientos científicos. No nos anclamos tampoco en lo salvaje o la intuición. La *no-linealidad* atañe a desarrollos donde coincidan fases que en principio deberían ser sucesivas. Caracteriza un pensamiento generado por simultaneidades y paralelismos. Las fuertes interacciones mutuas de los componentes, *feedbacks*, pasos hacia adelante y hacia atrás llegan a modificar incluso los orígenes de las cosas. No pensamos en estados ni transiciones, sino en estimulaciones mutuas. Es más importante descubrir cuáles serán los momentos críticos de las derivaciones del proyecto, que mantener su integridad y avance lineal a toda costa. El pensamiento arquitectónico asume el orden discontinuo, fluctuante.

Pensamos con el medio, por lo que nuestros dibujos deben asumir una condición de máxima apertura y abstracción. Las representaciones nunca estarán acabadas, aparecerán como meros *diagramas* del estado momentáneo y no sólo como representaciones. El espacio y su construcción serán equivalentes a ese diagrama. La multiplicidad de condiciones junto a las convenciones y las visiones personales se plasmarán rápidamente. Y al ser breve ese lapso, necesariamente se reducirán los estados y sólo quedará una imagen abstracta e insustancial.

*Conventional* no significa obvio, elemental, usual. Conventional es lo que pertenece al mundo de los precedentes. La convención es un concierto o un ajuste. Es lo inmediato, no por ser banal sino directo. Ya no existe la originalidad como tampoco la ortodoxia. Una vez reformuladas las preguntas, la transformación del diagrama al objeto es una aplicación de las convenciones de la arquitectura.

La democracia del mercado<sup>1</sup> es precisamente la convención, nuestro campo de juego. Si asumimos procesos abiertos, injertos e interferencias, tenemos que respetar la aparición de opiniones y criterios de nuevos agentes. La toma de decisiones ya no se da sólo en las etapas internas de diseño. Se produce en un momento ambiguo, o no se llega a concretar exactamente, o bien continuamente se llegan a acuerdos. Incluso puede que las decisiones se tomen en países desconocidos. Las normas y regulaciones siguen aumentando, alcanzando dimensiones incontrolables. Nuestra disciplina está precisamente integrándose en ese *mercado* y abandonando una posición autónoma, algo que es posible porque al final sus demandas son convertibles en datos que se visualizarán en el paisaje del proyecto.

Ese mercado es cada vez más complejo, y también absolutamente inestable. La *inestabilidad* se opone a lo informe, a lo desordenado, a lo fragmentario, a la deconstrucción, pues estas calificaciones pueden ser estados pasivos formales. La inestabilidad se genera cuando el resultado es un equilibrio instantáneo o bien no existe. Es interacción e incertidumbre. En cada momento busca una nueva posición. En cualquier momento, si puede, cambiará. Pero también se relaciona con la caducidad. La arquitectura es perecedera. Contingente incluso. Frente a la inestabilidad no tienen sentido los estilos, las marcas, las trayectorias estudiadas, la academia. Un espacio inestable será como el mercado de valores. Se convierte en materia del proyecto.

El proyecto busca encontrar la tensión entre las partes heterogéneas. Forzarlas hasta el punto en que parece que no es posible mantenerlas más. *Tensión* junto a la capacidad de ceder lo suficiente en los puntos precisos para absorber lo flexible. Lo radical está tanto en la tensión como en la cesión.

Con lo que sólo quedaría la *optimización* como valor que compacte, regularice, mida. Se establecerá conjugando todos aquellos datos que han construido las condiciones del programa y del procedimiento de proyectación, por lo que nunca será ni común múltiplo ni despreciará factores. La optimización que, respetando los sueños, desecha lo banal, lo artístico, lo gestual. Eliminará el exceso que destruye. Es el instrumento que fuera de la disciplina arquitectónica se encarga de aglutinar frente a la compactación académica. "New settras SMS dl lengj. P e Kemp, minimiza gsto dl mdio o transmisi, manteniendo mics msj. Tmb new objts tencos dond s igmt impnt fncmto q cost".<sup>2</sup> Pero optimización es también reciclaje, *sampling*, nuevas materialidades, *rubber*, y ambivalencias híbridas, y paradojas y la tercera ecología y el aprovechamiento del espacio basura. No siempre su expresión será la reducción.

Transmisibilidad y procedimiento. Heterogeneidad y serie. No-linealidad y diagrama. Convencionalidad y mercado. Inestabilidad y tensión. Optimización e ironía.

Sobre todo, y para terminar, aunque debería ir al principio: la ironía. La *ironía* nos dice que hasta eso puede no ser cierto. Asume la duda, reniega del sentido común. Acerca los valores y nuevas condiciones de nuestra sociedad a una disciplina que se revela ausente y autista. Seremos irónicos cuando pensemos que estamos en el concurso equivocado, o cuando nos preguntemos si no hemos aprendido las cosas erróneamente y eso nos ha llevado precisamente a desarrollar una arquitectura tan personal, cuando necesitemos aprender otro material desde cero, cuando nos quedemos aislados.

Y también cuando rechacemos las teorías, por ejemplo, este mismo texto. "La meta de la teoría ironista es comprender el impulso metafísico, el impulso que conduce a la teorización. Y, asimismo, librarse enteramente de él. La teoría ironista es, por tanto, un andamio del cual uno debe desprenderse tan pronto como ha llegado a imaginarse qué es lo que ha conducido a sus predecesores teorizar. Lo que el teórico ironista menos desea o necesita es una teoría del irrisimismo. Su ocupación no es la de proporcionarse a sí mismo y a los demás irrisimistas un método, una plataforma o una exposición razonada. Sólo hace lo que todos los ironistas: intenta la autonomía. Procura liberarse del imperio de las contingencias heredadas y producir sus propias contingencias: librarse del imperio de un viejo léxico último y modelarse uno que sea enteramente suyo. Rasgos generales de los ironistas es que no esperan que sus dudas acerca de sus propios léxicos últimos sean resueltas por algo más grande que ellos mismos. Esto quiere decir que su criterio para eliminar las dudas, su criterio para la perfección propia, es la autonomía y no la afiliación a un poder distinto a ellos mismos. Lúvada, es la autonomía y no la afiliación a un poder distinto a ellos mismos. El único que el ironista puede tomar como punto de referencia para estimar acierto es el pasado: no viviendo en conformidad con él sino redescubriéndolo sus términos y volviéndose de ese modo capaz de decir: 'Así lo quise'".

1. Erise de Pierre Menard citada en Borges, Jorge Luis, "Pierre Menard, autor del Quijote" (1944), *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
2. Foucault, Michel, *El orden del discurso* (1970), Tusquets, Barcelona, 1999.
3. De Landa, Manuel, *A Thousand Years of Nonlinear History*, Sweve, Nueva York, 2000.
4. Loosima, Bart, "Arquitectura en la segunda modernidad", en *Otros naturalezas urbanas*.
5. *Arquitectura es (labor) geográfica*, Espai d'Art Contemporani, Castellón, 2001.
6. Las nuevas escrituras SMS del lenguaje, por ejemplo, minimizan el gasto del medio o de la transmisión, manteniendo los matices del mensaje. También los nuevos objetos técnicos donde es igualmente importante el funcionamiento que el costo (de 202 a 112 caracteres).
6. Rony, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad* (1989), Paidós, Barcelona, 1991.

## Créditos de las ilustraciones

### <sin\_escalas>

- Theo Angelopoulos: pág. 14  
 Olivier Boissière: pág. 25 (9)  
 Francesc Caralà Roca: pág. 33 (23)  
 Le Corbusier: Vegap: pág. 34 (27)  
 Ferriz/ Archivo Francisco de Asís Cabrero: pág. 25 (8)  
 Jasper Johns: Vegap: pág. 23 (2)  
 Louis Kahn Collection, The Architectural Archives of the University of Pennsylvania: págs. 32 (20, 22), 35 (29-32)  
 Benoit B. Mandelbrot: págs. 31 (centro), 32 (21, 24), 34 (26, 28)  
 Claude Monet, The Museum of Modern Art, Nueva York: pág. 22  
 Raili + Annukka Pietilä: pág. 31 (18, 19)  
 Ramon Prat: pág. 27 (14)  
 Joel Shapiro: Vegap: pág. 14  
 Shinkenchiku-sha: pág. 25 (7)  
 Sir John Soane's Museum: pág. 36  
 Hisao Suzuki: págs. 25 (6, 10), 29 (16)

### <sin\_peso>

- Le Corbusier: Vegap: pág. 77  
 Diller Scofidio: pág. 87 (29)  
 Louis Kahn Collection, The Architectural Archives of the University of Pennsylvania: pág. 84 (25)  
 Yves Lyon: pág. 84 (22, 23)  
 Juan Navarro Baldeweg: pág. 73  
 Ove Arup & Partners: pág. 83 (20, 21)  
 Mies van der Rohe: Vegap: pág. 78  
 Hisao Suzuki: pág. 82 (16, 19)  
 Nigel Young Foster and Partners: pág. 80 (13)

### <sin\_planta>

- Sylvano Buscotti: pág. 114 (16, 20)  
 John Cage: pág. 114 (17, 19)  
 Le Corbusier: Vegap: págs. 105 (2), 106, 110 (11, 12), 111, 112, 117 (24)  
 Ferdinand Kriwet: pág. 114 (18)  
 Walter Marchetti: pág. 98  
 Adolf Loos Architecture Collection, Albertina Museum: pág. 117 (23-25)  
 Antonio Palacios/ Patrimonio Circulo Bellas Artes: pág. 119 (29)  
 Raili + Annukka Pietilä: pág. 123 (43)  
 Mies van der Rohe: Vegap: pág. 107  
 Stockhausen Verlag: pág. 114 (15)  
 Louis H. Sullivan/ Historical American Building Survey: pág. 119 (30)  
 Frank Lloyd Wright: Vegap: pág. 109