

[EL] INFORME

The Sweats of the Hippo, la Horizontalidad, la Isotropía y la Entropía

primera parte: en la forma de principios

Frente a los esquemas lineales y a los sistemas de causa-efecto con los que la objetividad científica revolucionó el conocimiento, este final de siglo ha dejado paso a una descripción mas compleja de la realidad. Como en aquella imagen de Roma ofrecida por Freud para describir la estructura estratificada del subconsciente, lo moderno se ha visto abocado a las contigüidades, a los solapes con sus transparencias, a los estratos y sus deformaciones.

¿A qué acontecimiento o a qué ley obedecen estas mutaciones que hacen que, de súbito, las cosas ya no sean percibidas, descritas, enunciadas, caracterizadas, clasificadas y fatigadas de la misma manera y que, en el intersticio de las palabras o bajo su transparencia, no sean ya las riquezas, los seres vivos, el discurso, los que se ofrezcan al saber, sino seres radicalmente diferentes.

En su arqueología del conocimiento Foucault rastreó los puntos de discontinuidad en la historia del pensamiento occidental. Su objetivo era identificar aquellas operaciones de superposición de un nuevo orden sobre las cosas. Principios de orden que, asociados a sistemas de inclusiones y exclusiones, han condicionado en cada momento los mecanismos de una determinada experiencia: la actividad clasificatoria de una mirada, la visualización de los elementos que construyen un nuevo paisaje, una interpretación de la idea del espacio...

Sin embargo Foucault no estaba interesado en la descripción ordenada de los hechos, ni tan siquiera en la múltiple variedad de especies, subespecies e individuos que pueblan cualquier sección de la realidad. Su objetivo era desvelar la constitución de los sistemas generales, aquellos que han permitido situar en cada momento cada hecho y cada individuo en una posición determinada dentro del entramado complejo de la realidad o, mas bien, de cada descripción de la misma.

¿Y que momento mas apropiado para conocer, identificar y describir los modelos de conocimiento que cuando estos fallan, se modifican o derrumban para ser substituidos por otros? Allí es donde y cuando se hace visible la existencia de un soporte, de una matriz general diría otro estructuralista como Lyotard, capaz de establecer las reglas del juego, sus códigos y sus límites. El momento en el cual se hace evidente la asociación entre un concepto de orden, un lenguaje y una experiencia, formando una triada capaz de dar, en cada momento de estabilidad, una explicación de lo visible.

En la historia de la humanidad las configuraciones del pensamiento han sido dislocadas y abiertas en repetidas ocasiones. Sin embargo su recomposición es inmediata. Pero siempre de acuerdo con otro orden de prioridades, otra organización interna en la redistribución de los elementos del saber. Y es en el intersticio de estas fracturas, en el espacio de estas discontinuidades, donde surge el impulso que hace que la realidad sea percibida, descrita y enunciada de un modo

diferente.

¿De donde proviene brúscamente esta movilidad imprevista de las disposiciones epistemológicas, la derivación de las positivities unas con relación a las otras y, mas profundamente aun, la alteración de su modo de ser? ¿Como sucede que el pensamiento se separe de esos terrenos que habitaba antes -gramática general, historia natural, riquezas- y que deje oscilar en el error, la quimera, el no saber, lo mismo que veinte años antes era planteado y afirmado en el espacio luminoso del conocimiento?

El análisis de dichas fracturas permitió a Foucault, en su arqueología del conocimiento, describir los cambios que han configurado el mundo tal y como lo percibimos hoy. Este está caracterizado por la sustitución de las lenguas por el discurso, de la producción por las riquezas, o la subordinación del carácter a la función. Pero, sobre todo, se identifica por un hecho fundamental: el espacio del saber no es ya el de las identidades y las diferencias, sino uno nuevo, distinto, constituido no de los elementos, sino de las relaciones internas entre los elementos. Un espacio donde la visibilidad y la identidad pierden su valor dominante en favor de la 'analogía' y la 'organización'.

Múltiples son las consecuencias de este hecho.

Primero, una vez modificadas las relaciones entre la estructura visible y los criterios de identidad, el principio mismo de las clasificaciones queda en entredicho. Anteriormente las clasificaciones se aceptaban como herramientas fundamentales del conocimiento y el análisis. Los clasificadores introducían el orden por medio de la comparación de estructuras visibles. Establecían relaciones entre elementos homogéneos, proponiendo finalmente un cuadro general en el que todos los grupos, conocidos y desconocidos, encontraban su lugar.

Sin embargo hoy nos daría igual remitirnos a Duchamp, Borges, Barthes o Lyotard; todos ellos, en sus reflexiones sobre el pensamiento, han puesto en duda la validez actual de cualquier criterio de certeza y, por tanto, cualquier sistema de clasificación. El mundo contemporáneo, con el arte a la cabeza, ha hecho desaparecer de la obra no solo el concepto de estabilidad del significado, sino también el de identidad. Cada objeto, cada acto, aspira a definir un territorio en el cual controla las variables de su entorno, debiendo acompañarse cada uno de ellos de las normas que ordenan el juego. El espacio se pauta para cada acto, para cada '*performance*'. Quizá sea esta la consecuencia mas radical de la actividad de las vanguardias: el punto a partir del cual cada obra producida es un comienzo de cero, y se acompaña de la escritura de sus propias reglas.

Segundo, aunque quizá solo sea importante para aquel que asume esta labor, se hace necesario preguntar cual será, en este nuevo contexto, la labor del crítico. En los orígenes de cualquier aproximación crítica se encuentran los actos de distinción, disección y separación de una estructura dada. Pero, ¿distinción en base a que identidades; disección de que cuerpo, con referencia a que función de la estructura?

Inutilizadas las nociones de similitud e identidad como herramientas de análisis, ¿que sentido tiene buscar el orden del objeto en su estructura interna, en su contenido?

El objeto ya no se percibe necesariamente como síntesis de las fuerzas materiales y conceptuales que en él convergen. En consecuencia, la interpretación es tarea fútil. Cualquier interpretación vacía el objeto desde su interior, exponiendo a la luz aquello que encierra. Por tanto, ¿que hacer con aquellos objetos ajenos a esta concepción de 'interioridad', aquellos objetos cuyo contenido es 'externo'?

La textualidad, diseminada desde la teoría lingüística hacia todas las áreas del conocimiento, domina hoy las técnicas de producción del significado. Habiendo substituido la interpretación y la hermenéutica, la textualidad ha impulsado la lectura y la crítica en esta dirección. El significado del texto, o de la obra, ya no es estable ni único. De hecho, este solo aflora en la lectura, en la relación con el 'espectador'. El significado es, por tanto, múltiple pero también instrumental.

Cuenta Borges que un autor francés, Pierre Menard, dedicó toda su vida a escribir la novela del Quijote.

"No quería componer otro Quijote -lo cual es fácil- sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes."

Para Borges el valor de la empresa emprendida por el ficticio Menard reside en la serie de desplazamientos que ella supone -El Quijote escrito por un francés, El Quijote escrito después de Hegel, El Quijote escrito por un contemporáneo de Russel, etc...- y la capacidad de los mismos para producir nuevos significados a partir del mismo texto, de un mismo objeto.

"El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos pero el segundo es casi infinitamente mas rico. (Mas ambiguo dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)."

El discurso crítico actual se ha hecho *poético*. No se enfoca hacia el análisis de los objetos, sino hacia los desplazamientos metafóricos y metonímicos cuyo propósito es crear significado. Desplazamientos basados en la idea de que el parecido no es otra cosa que aquella relación fabricada que pone de manifiesto una afinidad genérica entre ideas heterogéneas. Y, como consecuencia, cosas e ideas que parecían distantes súbitamente se muestran próximas.

La capacidad de dichos mecanismos para producir nuevas visiones e interpretaciones de objetos existentes y conocidos es similar a la propuesta por Menard. De ahí deriva su atractivo: de la promesa de una inagotable multiplicación de significados, fruto no de la alteración de objetos existentes o de la generación material de unos nuevos, sino de las relaciones que con ellos y entre ellos establezca el discurso

crítico, ahora elevado a una condición de autonomía con respecto a lo material.

Ya no existe un *espacio acotado* en el que dejar una huella, sino un perímetro flexible sobre el que ejercer deformaciones desde el interior. Hoy, hacer es transformar; y crear, apropiarse de una imagen y proyectarla sobre otra.

"Menard (acaso sin quererlo)", escribe Borges, "ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esta técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro Le jardin du Centaure de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esta técnica puebla de aventura los libros mas calmosos."

Pero esta técnica es responsable, también, de la autonomía del discurso respecto al objeto, lo cual tiene indudables consecuencias para la arquitectura. ¿Que papel juega, en este contexto, la condición material del objeto? ¿En que modo se relacionan las descripciones, construidas con palabras que disfrutan de una inestable fluidez, y los objetos, condicionados por la estática estabilidad de lo material? La exterioridad del discurso crítico, su operatividad y su efectividad, deben ser objeto de discusión crítica.

Borges, al denunciar la histórica injusticia cometida con el olvidado Menard, nos recuerda la complejidad en la producción del significado. ¿Como llegamos a conocer las cosas, por lo que son, o acaso por lo que significan en una determinada circunstancia? Esta pregunta, aunque exagerada en su ambición -incluso en su ingenuidad-, es especialmente relevante en el caso de la arquitectura.

segunda parte: de las técnicas

En este contexto intelectual, complejo e inestable, es en el que puede y debe analizarse también la arquitectura española reciente. De hecho los arquitectos no han podido, o no han querido, sustraerse a este escenario cultural e intelectual. Y, como consecuencia, en la reciente producción de obras y proyectos aparecen reacciones distintas y respuestas variadas a estos planteamientos. Es esta una reacción coherente a un entorno que inevitablemente rodea y envuelve. Pero también es síntoma de una cierta caracterización generacional. Un rasgo, entre otros, que nos permite describir un espacio particular de investigación y trabajo, e identificar una diferenciación generacional producida sin ruptura.

Inmersos en este escenario, unos han reaccionado con incredulidad o precaución, prefiriendo permanecer ocupados con un problema anterior, aunque no por ello menos complejo -la difícil relación entre tradición e innovación, o entre imitación y originalidad-, característico de la post-modernidad. En consecuencia se han visto involucrados en la re-evaluación de los fundamentos del lenguaje arquitectónico y sus posibles manipulaciones, enmarcado su trabajo en un entendimiento de la ciudad como sistema estructurado e histórico.

El lenguaje y la ciudad como sistemas hipotéticamente coherentes, acompañados con mayor o menor intensidad del concepto de lugar, de especificidad asociada al localismo, y de humanización de la arquitectura -bien por medio de recursos iconográficos, bien sustituyendo la primacía del programa por el protagonismo de la forma-, han constituido para estos los elementos fundamentales de un *corpus* ideológico y operativo al que poder asociarse sin dificultad.

Otros, sin embargo, han preferido adentrarse en el terreno de la especulación, trasladando a los proyectos problemas que se formulan en la esfera abstracta de las palabras. El nomadismo, la levedad, el mestizaje, los injertos o las transformaciones, entre otros, se proponen como sistemas operativos, en ocasiones a través de mecanismos de formalización complejos y en ocasiones simplemente metafóricos. Pero, en definitiva, convertidos en los problemas que deben dar soporte conceptual a los proyectos e, incluso, razón de su forma, o su pretendida falta de ella.

Y, como es natural, existen entre ambos extremos un número indeterminado de híbridos, los cuales adecúan en cada ocasión su respuesta a las circunstancias.

La coherencia con lo expresado anteriormente no me permite, obviamente, proponer una clasificación, y ni tan siquiera pretender dibujar un mapa de obras y proyectos. Sin embargo si me propongo ofrecer conceptos que, asociados a determinados problemas arquitectónicos, permiten viajar por y entre los proyectos para establecer, precisamente, relaciones entre ellos.

Isotropía

El concepto de *isotropía*, con su orden homogéneo y reglado, nos introduce en la oposición entre la estructura y el subconsciente.

Estructura implica secuencia, un espacio pautado por una armonía o una repetición, o dado forma por medio de una narrativa. Al igual que en el lenguaje, en el sistema de orden estructuralista asociado a la modernidad opera la ley de las identidades. Las ideas y las cosas, por tanto, deben ser distintas unas de otras, siguiendo las reglas de la coherencia y la no-contradicción. Es un sistema formado por unidades y de sus infinitas combinaciones, basadas en el juego de las similitudes y las diferencias.

La actividad del subconsciente, por el contrario, es capaz de operar dentro de la contradicción. El subconsciente no solo propone la transformación de una cosa en su opuesta, sino también la presencia simultánea de ambas. Se abre así un espacio manipulado por medio de operaciones de desplazamiento, solape y condensación. Operaciones que tienen como objetivo intensificar la experiencia desde la manipulación del objeto.

Esta intensificación puede provocarse por medio de la simple proliferación de impulsos. En este caso la densificación es literal, sustituyendo la complejidad por la simple multiplicidad.

Pero la intensificación también puede producirse por medio de mecanismos mas complejos. Influyendo en el significado del objeto al resituarlo en un contexto conceptual o material distinto; alterando las leyes de su constitución identificando idea y materia hasta el punto de solaparlas; o contaminando el objeto con manipulaciones iconográficas capaces de reactivar el complejo y difícil problema de la ornamentación.

Tomar prestado del psicoanálisis la oposición consciente/subconsciente es una licencia característica de la textualidad. Sin embargo, esta analogía nos permite poner de manifiesto las diferencias entre dos modos de producción fundamentales en este final de siglo: no las mas literales entre el racionalismo y el expresionismo, sino las mas complejas existentes entre el surrealismo y el racionalismo.

De hecho, esta divergencia entre isotropía estructuralista y espacio del subconsciente está presente en nuestra cultura arquitectónica desde hace ya tiempo. Desde 1962, y aunque con otros propósitos distintos, Robert Venturi lo ponía de manifiesto al afirmar: "Prefiero los elementos híbridos a los puros," decía desde 1962, "los comprometidos a los limpios, los ambiguos a los articulados... los redundantes a los sencillos, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados... Prefiero 'esto y lo otro' a 'o esto o lo otro'".

Venturi se propuso substituir el sistema estético como construcción mental y abstracta, propia de la modernidad, por un procedimiento capaz de reconocer las singularidades planteadas por cada caso. Introdujo de este modo la idea de contaminación y ambigüedad, pero también de inestabilidad y heterogeneidad. Cualquier cosa puede existir en su lugar de origen, asociada a un significado estable, pero también ser desplazada a cualquier otro, aprovechando las alteraciones producidas por reacción al nuevo medio o a las nuevas circunstancias.

Aunque sus intenciones y su ideología son muy distintas, algunos fundamentos del trabajo de Rem Koolhaas provienen de la misma matriz. En su manifiesto a favor de la 'cultura de la congestión' realizado en *Delirious New York*, Koolhaas propone los tres axiomas en los que se basa la ciudad contemporánea, y que no son otros que la malla, la lobotomía y el esquizofrenia. Todos ellos son mecanismos de desconexión que facilitan la proliferación.

Mecanismos que permiten describir la ciudad como 'archipiélago metropolitano' que, a falta de una historia real, propone en cada edificio -cada rascacielos- un 'folklore instantáneo'. Y que, a través de la doble desconexión de la lobotomía y la esquizofrenia, permite separar interior y exterior, para luego desarrollar el interior en porciones autónomas y dedicar sus exteriores exclusivamente a las manipulaciones del lenguaje. El modo de resolver la relación entre forma y función es tan paradójica y surrealista como efectiva: no por equilibrio, sino por total independencia; no como resultado del análisis, sino por negación del problema.

Koolhaas comparte con Venturi no solo la aversión por la articulación de

la forma. También coinciden en el rechazo a someterse a una superestructura que asigne a cada cosa un significado estable, asociado a la localización -física o conceptual- dentro del sistema. Y ambos, Venturi y Koolhaas, trabajan poniendo en crisis el sistema, ya que su objetivo es no solo distorsionar los objetos sino también las leyes que controlan su producción.

Entropía

La afinidad hacia lo heterogéneo está ligada al concepto de *entropía*.

"Que ocurriría," se pregunta Lyotard, "si el geómetra está poseído por una afinidad hacia lo heterogéneo? Si su curiosidad alcanza los tamaños continuos precisamente porque son inconmensurables, porque su superposición es imposible y no son independientes de su posición? Entonces es cuando surge, a partir del *Análisis situs*, de la topología, una máquina geométrica funcionando al revés, no para hacer lo mensurable sino para hacer lo inconmensurable."

En la medida en que la arquitectura se libera de los esquemas de identidad y diferencia, conquista un grado más en la libertad de la forma y en la manipulación de la estructura. La máquina geométrica 'funcionando al revés' anula las identidades, imponiendo, en su lugar, la continuidad. El objeto, o la arquitectura, no aspira a una identidad coherente sino a una figura sin contorno.

Para explicar el concepto de entropía Rosalind Krauss propone el siguiente ejemplo: un cajón está lleno de arena; en una mitad la arena es blanca, en la otra la arena es negra. Un niño empieza a correr en círculos, en la dirección de las agujas del reloj, mezclando con los pies la tierra clara y oscura. A continuación empieza a correr en la dirección contraria. Sin embargo, este nuevo movimiento no solo no restituye el orden, separando la arena negra de la blanca, sino que la mezcla aun más. Mientras continúe corriendo, el proceso de entropía seguirá aumentando irreversiblemente.

El objetivo de la arquitectura es, o ha sido, escapar a la entropía. La arquitectura conlleva la imposición de un orden, la organización estructurada de los sólidos y los vacíos, la implantación de una jerarquía. La arquitectura, por medio de la planta, indica los modos de ocupar los espacios y de moverse por ellos. Controla, por tanto, la experiencia. En esta ortodoxia la planta es la generadora de la arquitectura. "*Sin planta solo habrá desorden y arbitrariedad.*"

Entendida en estos términos, la arquitectura es asimilable a un concepto ideal de orden y estructura, construido entorno a un sujeto trascendente que lo domina visualmente. Está ligada, por tanto, a la definición de los bordes y los límites, es decir, a los mecanismos de identidad y diferencia, cuya traslación a lo visual, en su expresión más operativa, es la distinción entre fondo y figura.

La entropía, por el contrario, funciona en la arquitectura como el camuflaje en la naturaleza. Potenciando la uniformidad de una textura

continua, colapsando los límites de los objetos individuales, introduciendo la continuidad por medio de la dualidad o de la ambigüedad. En consecuencia, boicoteando las leyes de la visión *gestaltica* y poniendo en crisis el concepto de forma.

La entropía, como ya he dicho, provoca un espacio en el que la visibilidad y la identidad pierden su valor dominante, en favor de la analogía y la organización. Un espacio, en definitiva, urbano.

"As an organism, the city always tries, of course, to combat entropic proliferation at the same time that it generates it; as a capitalist enterprise, the city always invents new means of recycling waste."

La ciudad contemporánea no se rige por una estrategia, sino por múltiples; no es la expresión de una razón, sino de muchas y contradictorias. Es el fruto de las necesidades materiales, más que de las históricas o intelectuales. Por todo ello es posible aceptar las ciudades de hoy como hechos objetivos, realidades sin ánimo de trascender.

Encajan, de hecho, en el concepto de 'exterioridad', ajenas y opacas a la interpretación. Su significado no reside en su interior, en su coherencia como objeto u organización. Su significado es 'externo', puesto que reside en su potencial y sus consecuencias. La ciudad contemporánea no se valora por lo que es, sino por las relaciones y las actividades que genera. Su riqueza no es interna o sustancial, sino externa e inmaterial. Ni tan siquiera tiene uno de estar físicamente en ella para usarla o disfrutarla. No es monumento, es herramienta.

Este es el entorno en el que, con mucha frecuencia, se produce la arquitectura. Y en esta descripción no hay, aunque lo parezca, drama alguno, ni renuncia. Al menos no hay renuncia a la arquitectura, aunque si la haya a la interpretación.

Sin embargo, es necesario preguntarse ¿como responderá la arquitectura en un lugar así? A la defensiva, necesariamente, porque solo tres palabras parecen describir adecuadamente las estrategias utilizadas: la esquizofrenia, el autismo o el camuflaje.

Esquizofrénico es el contenedor, aunque eficiente. Expresión de la analogía que propone la dicotomía entre consciente y subconsciente como modelo, así como la viabilidad y eficiencia operativa obtenida al asumir la falta de coherencia interna entre contenedor y contenido.

Autismo es, aunque resulte paradójico, re-utilizar el lenguaje de la arquitectura moderna, una de cuyas aspiraciones era enmudecer. Próxima a consumirse en su propio diagrama, el único énfasis de esta arquitectura se confía a la repetición, con sus leyes de la regularidad y la identidad, con la esperanza de que el sistema de vacíos generado sea capaz de sustituir la falta de expresión de los sólidos repetidos.

Y el camuflaje, una nueva forma de contextualismo que recicla en la escala menor de la arquitectura la mayor complejidad de otros sistemas. En ocasiones representado el desorden urbano en la forma de caos

controlado. Otras, mas sofisticadas, trasladando a la arquitectura los mecanismos de producción que corresponden a otros ámbitos -ciudad, paisaje, infraestructura, topografía, geografía, etc.

Horizontalidad

El concepto de *horizontalidad* viene introducido por las palabras de Walter Benjamin. La diferencia por él identificada entre la orientación del plano horizontal y el plano vertical es cualitativa y fundamental. Y al respecto escribió: "*We should speak of two cuts through the world's substance: the longitudinal cut of painting, and the transversal cut of certain graphic production. The longitudinal cut seems to be that of representation, of a certain way it encloses things; the transversal cut is symbolic, it encloses signs.*"

El plano vertical, asociado al lienzo pictórico tradicional, es el lugar de la representación. Sobre él se han librado las batallas por reproducir la realidad espacial a través de distintas técnicas, la perspectiva entre otras. Es, por tanto, el espacio de la visión, de la imagen construida a semejanza de la naturaleza. En este plano se representa la experiencia. Por ello se rige por las leyes de la *Gestalt* y sus principios de la buena forma, en dependencia con el cuerpo erguido del espectador, vertical y frontal.

El plano horizontal, por el contrario, es el lugar de la escritura. En el se inscriben los signos, como las letras en la plancha de la imprenta. Desligado de la verticalidad del cuerpo, el plano horizontal es contrario a la idea de imagen. Dis-asociado de la visión y el antropomorfismo, en el conviven los signos y las inscripciones, reforzando su analogía con la página escrita.

Este abatimiento del plano vertical en favor de la horizontalidad es un rasgo distintivo de nuestra cultura y, en consecuencia, tiene su manifestación en la arquitectura.

Primer ejemplo: Andy Warhol, dicen, disponía lienzos blancos frente a su puerta, de modo que los visitantes andaran sobre ellos al llegar a su apartamento. Le interesaba la marca sobre el lienzo como huella y, en su conjunto, como coreografía. A partir de esta idea realizó los llamados *Dance Diagrams*, los cuales se exponían en el suelo de la galería.

La percepción del espacio a lo largo del tiempo pertenece al eje vertical. Es visual y *Gestaltico*. Su condición fenomenológica pertenece al ámbito de lo 'natural'. La horizontalidad, por el contrario, no es fenomenológica, ni espacial. Es signo, no representación. Marca las relaciones, pero no describe las experiencias. De hecho, aunque no niega, si obvia la ocupación.

La planta ha sido, y puede ser, herramienta de control y ordenación de las secuencias y los recorridos. Como sección horizontal imaginaria, cortada a una determinada altura, marca la posición de muros, puertas,

ventanas y escaleras. Por medio de ella se estructura el orden de los llenos y los vacíos; de lo opaco, lo transparente y de todos sus estados intermedios. En la planta queda establecido el modo de ocupar los espacios y de moverse por ellos. En esta aproximación la planta es una representación abstracta de la experiencia del espacio en el tiempo. Pertenece, por tanto, al eje vertical. Es, como la arquitectura, una consideración abstracta sobre un problema real.

Sin embargo, la planta como herramienta puede transformarse en un plano horizontal, en superficie plana donde las actividades, los movimientos y las unidades programáticas se inscriben como signos. El objetivo no es determinar la localización de lo sólido y lo vacío, sino marcar las posiciones relativas y las localizaciones programáticas. La planta no aspira a especificar la forma, sino a anticipar todas las posibles acciones que tendrán lugar sobre ella, para lo cual las inscribe como marcas, como signos, como texto.

Ya no se trataría de la representación abstracta de un fenómeno real; pues es el rastro o la marca física de un fenómeno abstracto. En este modelo la planta no aspira a ordenar los sólidos y los vacíos y así controlar las ocupaciones y los recorridos. Opera como inscripción de los movimientos en el plano horizontal. No define lugares, sino posiciones.

Segundo ejemplo: Robert Morris extiende sobre el suelo un tejido de fieltro, cortándolo en tiras rectas. Mientras lo mantiene en el suelo, el orden paralelo y repetitivo de los cortes es perceptible. Hay una forma. Sin embargo, cuando lo levanta del suelo y lo cuelga de una escarpia en la pared, el propio peso deforma la tela. Ahora es solo un conjunto irregular de tiras de fieltro y rajadas entre ellas. La fuerza de la gravedad, que opera en el eje vertical, pone en evidencia el carácter informe del fieltro, es decir, la falta de una estructura soporte, siendo los espacios irregulares entre las tiras su manifestación.

En el plano horizontal la gravedad no es operativa, desapareciendo las restricciones del peso y la estructura. Por ello las superficies se trabajan como tejidos, como problemas abstractos y ornamentales. Pero, al abatir el plano horizontal y disponer la superficie de nuevo en el eje vertical, lo más significativo no es el orden con que se fabrica, sino las deformaciones con las que se transforma.

La 'escritura horizontal' con las que se inscriben las superficies, ahora equiparadas fachadas y suelos, alzados y plantas, no alcanza su estado último hasta que se deforma para absorber las fuerzas que actúan inevitablemente en el eje vertical: la gravedad, la representación, la experiencia, etc. La analogía nos permite pensar una disciplina con las herramientas de otra, pero el resultado se mide con las reglas de ambas.

The hippo's sweat

"At the end of March 1944, Dubuffet gave Jean Paulhan one of his recent paintings as a gift. Several days later it began to melt. If we are to believe Michael Tapié ... Debuffet was 'hugely amused by these adventures', which he characterized as 'hippo sweats'. In fact, the

painter wasn't all that happy, for the painting kept melting due to the untested materials he was then employing (asphalt, for example). The hippo is fat; it is in danger of melting -as, occasionally, are paintings."

En la descripción del concepto de *informe* (sin forma), Krauss y Bois llaman nuestra atención sobre las cualidades de la condición líquida frente a la sólida, para insistir en la oposición entre los sistemas de orden estructurado y **los sistemas de orden mas complejos.**

El lenguaje es el paradigma de la estructura. Es un sistema que opera en base al criterio de las identidades y las diferencias, formado por unidades estables que se combinan de infinitos modos según leyes de articulación por todos conocidas.

El líquido, por el contrario, es indivisible. Es el paradigma de lo informe, de aquello que carece de forma propia, ya que esta la recibe solo del recipiente que lo contiene. En el liquido hay orden pero no hay estructura.

Como consecuencia de creer que la arquitectura y el lenguaje son disciplinas asimilables, y que la una puede estudiarse con las herramientas del otro -incluso hasta el punto de identificarlos-, resulta difícil no asociar la idea de arquitectura con las de estructura y articulación.

Sin embargo, hoy en día la arquitectura ha de inscribirse con frecuencia en lugares cuya condición física y conceptual mas relevante es la de su propia *liquidez*. Lugares que se identifican por la inconsistencia formal, la ausencia de perímetro, la falta de una figura o de una característica. Lugares cuyo estado se aproxima mas al cuerpo cuasi-líquido del hipopótamo, cuya ausencia aparente de un esqueleto y su sudorosa envolvente dificultan su propuesta como modelo o como ideal. Pero eso no quiere decir que su potencial como analogía sea menos adecuado, ni que su carácter informe e invertebrado no pueda sernos útil a la hora de describir la realidad material en la que nos movemos.

Con frecuencia disponemos de un entorno, un solar, un perímetro, un programa..., todo ello apilado en un lado. En el otro, el particular equilibrio entre lo abstracto y lo concreto, por medio del cual se formulan las ideas arquitectónicas. Y el lugar físico, en su indefinición, en su inconsistencia, es sustituido por un estado de fuerzas, una condición de relaciones entre las partes del problema.

Al afrontar la arquitectura en estos términos, e intentar explotar tales limitaciones, el proyecto se propone como algo independiente de su entorno físico, pero necesariamente inscrito en él. Por ello una alineación es un factor a tener en cuenta, pero difícilmente podremos extraer de este dato algún significado, o trascender su relevancia física.

La alineación, en su condición de perímetro, se construye como la superficie de una vasija que delimita y diferencia el aire exterior del

contenido interior. La superficie de barro se transforma en un acumulador de tensiones, en una membrana cuyo equilibrio dependerá del gradiente entre las fuerzas interiores y exteriores.

Pero, una vez alcanzado el equilibrio, la superficie de la vasija también será el límite que acota un entorno interior independiente, un área de relaciones formales que solo se explica a sí misma. Y, por tanto, que no pretende ejercer otra influencia en su entorno físico que la derivada de su propia singularidad, de su autonomía en un sistema de orden que potencia la heterogeneidad.

tercera parte: de los hechos

Como consecuencia de lo anteriormente expuesto, el propósito de un texto crítico no puede ser interpretativo, ni tampoco clasificatorio. Su vocación debe ser exploratoria y, en el mejor de los casos, instrumental. Su función será la identificación y la descripción de herramientas que, puestas a disposición del crítico -o del lector, que es lo mismo-, le permitan adentrarse en el espacio laberíntico de los hechos, de las obras y sus proyectos, y, asemejándose en su función a una brújula, le permitan hacer el viaje siguiendo un recorrido definido con un propósito.

Las diferencias que hemos puesto de manifiesto entre la isotropía y la entropía, entre estructura y heterogeneidad, o entre el lenguaje y el camuflaje, permiten identificar entre los proyectos presentados campos de acción alternativos y distintos. Orientadas en una dirección estarían, por ejemplo, las obras de Aranda/Pigem/Vilalta o las de Tuñón/Mansilla y, en la otra, las de Arroyo o las de Soriano/Palacios.

En un caso los proyectos aspiran a la definición de una forma y a la estabilidad de un orden, estructural y sustancial, capaz de controlar tanto el conjunto como las partes. En ocasiones el orden está caracterizado y dominado por la condición abstracta de una geometría.

En otras, confían en un sistema superior, formal o material, que se superpone sobre el proyecto, condicionando no solo el resultado sino también el proceso de su producción y sus sucesivos pasos. Un sistema que asegura el control a través de una coherencia interna, construida para la ocasión, y que se hace legible como figura, o como geometría, o simplemente como repetición. Pero que, a un tiempo, hace de cada obra un ente autónomo, cuya aspiración a la autosuficiencia estética los acerca a la modernidad y los aleja de nosotros.

Una vez adentrados en este camino, recurrir al contenedor y a su eficiencia operativa será tanto el resultado de una elección como de una necesidad. Por que, aunque es esta una arquitectura que opera siguiendo las reglas de la coherencia y de la no contradicción, recurre con sistemática frecuencia a la esquizofrénica diferenciación entre contenedor y contenido, no solo por razones ideológicas o programáticas, sino también por pragmatismo y operatividad.

Estamos ante una estrategia que responde a un programa estético proclive a objetivar y diferenciar la arquitectura como obra de arte, evitando contaminarla o diluirla en una realidad ambigua y poco estructurada. Una realidad con la que se establece, en la mayoría de los casos, una relación por contraste. Impresión inevitable, la del contraste, en presencia de un objeto que aspira a ser completo y coherente en si mismo, expresión de un concepto de orden y estructura interna e isotrópica, y que se materializa a través de una imagen intencionadamente abstracta.

Estos arquitectos inscriben cada proyecto en su lugar, pero los producen con autonomía, por medio de sistemas generativos internos y abstractos, independientes en cierta medida de sus circunstancias particulares -localización, entorno, programa, etc. Incluso la cuidada relación entre el concepto abstracto y su materialización física, que también caracteriza estas propuestas, contribuye a intensificar esta condición de objeto elaborado según unas leyes de configuración internas y propias.

Como consecuencia la sección cobra, en estas propuestas, una relevancia fundamental como herramienta, ya que es la que permite generar desde el interior, y con independencia del exterior, un sistema espacial continuo y complejo, ahora definitivamente interiorizado. Una sección que no es representación abstracta o constructiva de la arquitectura, sino su expresión mas espacial.

Esta sección vertical u horizontal es, además, el mecanismo que permite asegurar que la 'visión' será la principal fuente de información sobre esta arquitectura, es decir, el modo en que la percibimos. Por medio de la sección se estructura la secuencia de vacíos, la experiencia a través de espacios acotados por límites sólidos. Unas veces, porque se recurre directa a la '*promenade*', la extrusión, u otras formas de experiencia lineal; otras, porque se desarrolla un sistema mas complejo y mas compacto capaz de alternar o combinar llenos y vacíos en una matriz tridimensional.

La experiencia y el conocimiento de estas propuestas pertenecen al ámbito de lo visual y lo *gestaltico*, y su condición fenomenológica pretende ocultar su carácter de artificio construido, aproximándolo al ámbito de lo 'natural'. Pero, en definitiva, son espacios cuyo orden homogéneo y reglado pone de manifiesto una confianza en el concepto de estructura. Es una arquitectura espacial, estable, con formas identificadas por sus límites y por figuras que revelan una geometría cerrada, ajena a la ambigüedad y la contradicción.

La afinidad por lo heterogéneo, por el contrario, se concreta en propuestas que desean liberarse de los conceptos de estabilidad, identidad, coherencia, estructura o límite. Y, para ello, proponen diversas formalizaciones de los conceptos de ligereza, continuidad, ambigüedad u ornamento.

Por una lado aspiran a una manipulación mas abierta de la arquitectura. Por ejemplo, proponiendo una interpretación mas rica y mas compleja de los programas, superando su lectura exclusivamente funcional, en favor

de otras simbólicas o incluso figurativas. O, por ejemplo, trasladando la arquitectura desde el campo de la significación al campo de la comunicación, sustituyendo las herramientas de la geometría y la representación por las de las imágenes metafóricas y metonímicas - edificios 'pequeños' como niños o 'encallados' como barcos.

Por otro, confían en que la contaminación -el mestizaje, dirían ellos-, es una fuente de energía limpia, cuya acción no solo es saludable sino inevitable. Y, por ello, la arquitectura desdibuja sus límites, estableciendo contacto con una realidad mas compleja pero también mas ambigua. Una realidad en la que el reto es saber distinguir la complejidad del simple desorden, la yuxtaposición del puro amontonamiento, o la acumulación sofisticada de la multiplicidad productivista.

Diversos recursos identifican esta arquitectura, de los que solo a haremos referencia a algunos: la sustitución de la planta por el diagrama, del lenguaje por el camuflaje o de la articulación por la ornamentación.

Pero, detrás de todo ello hay un deseo de acercar la arquitectura a la vida; de desmembrar desde dentro una disciplina en cuyos fundamentos no se confía. Y, para ello, se sigue esa senda estrecha, antes recorrida, a su modo cada uno, por Venturi y por Koolhaas. Una senda que transita entre la sofisticación y el *kitsch*, entre la manipulación inesperada de las herramientas de la arquitectura y su entrega a los políticos-promotores.

Madrid, 25 de Octubre de 1999

Michel Foucault, *Las Palabras y las Cosas* (1966), Siglo XXI Ed, pag 213

Michel Foucault, *Opus Cit.* pag 213

Manfredo Tafuri, "*L'architecture dans le Boudoir*" (1974) *Opositions* 3, Nueva York

Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote* (1939), Alianza Editorial

Opus cit. Jorge Luis Borges

Opus cit. Jorge Luis Borges

Estos conceptos fueron propuestos, junto a otros, por Rosalind Krauss y Yve-Alain Bois en la exposicion '*L'Informe: moded'emploi*', la cual tuvo lugar en el Centro Pompidou en 1996. El catalogo fué editado en ingles bajo el título: *Formless, A User's Guide*, Yve-Alain Bois y Rosalind E. Krauss. MIT Press, New York 1997

Robert Ventury, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* (1966) MOMA, NY

Helio Piñon, *La Arquitectura de las Neovanguardias* (1984) Ed GG, Barcelona

Jean-Francois Lyotard, *Duchamp's TRANS/formers* (1990) The Lapis Press, New York

Traducción libre del autor.

Le Corbusier, *Hacia una Nueva Arquitectura* (1923) Paris

Yve-Alain Bois y Rosalind E. Krauss, *Formless, A User's Guide* (1977) MIT Press, NY
Walter Benjamin, "*Peinture et graphisme*", *La Part de l'oeil* n°6 (1990)
Opus cit. Yve-Alain Bois y Rosalind E. Krauss