

## LOS LÍMITES Y EL AFUERA

Pablo Martínez Capdevila

Curso de doctorado "Automático, robótico, codificado", Julio 2008, Profesor: José Ballesteros

# LOS LÍMITES Y EL AFUERA

ÍNDICE:

<b>UN MUNDO SE ABRE. <i>PATHOS</i> DEL INFINITO</b>	<b>2</b>
<b>LÍMITES VIRTUALES Y CAPTURA DEL INFINITO</b>	<b>4</b>
<b>LOS ABISMOS DE LA RAZÓN. INTERIORES PARADÓJICOS</b>	<b>6</b>
<b>SOLUCIONES RADICALES. PROYECTO O DELITO</b>	<b>9</b>
<b>CIBERESPACIO, POESÍA Y AUSENCIA</b>	<b>14</b>
<b>¿Y AHORA QUÉ? CONCLUSIONES</b>	<b>18</b>

## UN MUNDO SE ABRE. PATHOS DEL INFINITO

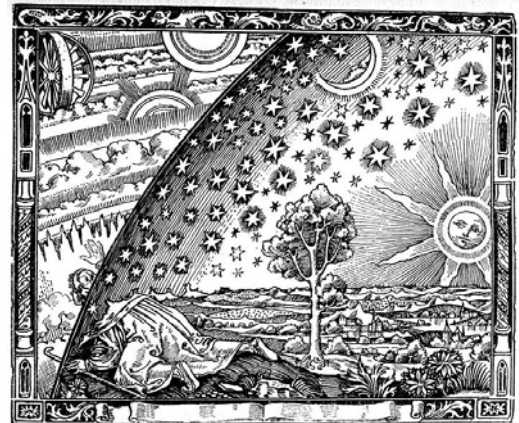


Durante la Edad Media la visión cosmológica dominante era la de un universo con la tierra como centro absoluto y formado por sucesivas esferas divididas en dos regiones: el mundo sublunar y el mundo celeste. Siguiendo a Aristóteles, el espacio vacío, entendido como extensión en la que no se halla ningún cuerpo, se consideraba inconcebible, este *horror vacui* implicaba que la región sublunar estuviera toda ella constituida por los cuatro elementos (tierra, agua, aire y fuego) y la celeste por distintas densidades de la quinta esencia: el éter. Para el pensamiento escolástico de raíz aristotélica, no existía separación entre materia y espacio, este último era una propiedad de los cuerpos, es decir un ente heterogéneo<sup>1</sup>. El mundo medieval es, por lo tanto, un mundo cerrado teológicamente controlado, finito y centrado en Jerusalén.

Sin embargo ya en el S XV Nicolás de Cusa pone en duda esta concepción afirmando que el universo ha de ser unitario e infinito a imagen del creador y que, por lo tanto, la tierra no puede ser el centro del universo ya que éste o no existe o está en todas partes. Es significativo que el teólogo alemán inventara lentes para corregir la miopía y fuera un pionero de la óptica. El desarrollo de esta disciplina, que hizo posible el progreso de la observación astronómica, tuvo mucho que ver con los cambios en la cosmovisión.

Giordano Bruno fue un paso más allá afirmando que el universo es uniforme y contiene infinitos mundos como el nuestro con sus correspondientes paraísos e, incluso, Jesucristos ya que “Si hay un solo Jesús la visita a un número infinito de mundos tomará una infinita cantidad de tiempo, de este modo debe haber un infinito número de Jesucristos creados por Dios”.

Las ideas de Bruno debían tener importantes y serias connotaciones: fue procesado por la Inquisición, declarado herético, impenitente, pertinaz y obstinado, expulsado de la iglesia y prohibidas y quemadas sus obras y él mismo. Como suele ocurrir en estos casos, la persecución de las ideas *infinitistas* ayudó enormemente a la difusión de estas y otras ideas subversivas como las Copernicanas. Poco tiempo después, el mismo inquisidor que dirigió el proceso contra Bruno tuvo que emplearse a fondo contra Galileo. Aunque éste no simpatizaba con las ideas de Bruno su afirmación de que la tierra no era el centro del universo conducía también a la demolición de la cosmología medieval y su concepción del espacio como “completamente homogéneo y sin ninguna capacidad de influir en los cuerpos” implicaba la separación de los conceptos de materia (heterogénea, discontinua) y espacio (homogéneo, continuo y neutro).



Como señala Roberto Goicolea “La neutralidad física del espacio fue la idea fundamental para llegar a concebir el universo como un ente material y espaciotemporalmente infinito”<sup>2</sup> que asegurara la reproducibilidad de un experimento en distintos momentos y lugares, condición imprescindible para el desarrollo de la *nueva ciencia*.

Las nuevas concepciones culminan en Descartes y su *res extensa*: el espacio como substancia homogénea continua e infinita analizable mediante un sistema de coordenadas tridimensionales<sup>3</sup>. El filósofo francés, tuvo la prudencia de separar su *res extensa* de lo que llamó *res infinita* que identificó con Dios y se cuidó en remarcar que su concepción era distinta

<sup>1</sup> Roberto Goicolea Prado, *Filosofía y arquitectura*, A Parte Rei, Revista de Filosofía, Nº2, 1998

<sup>2</sup> Roberto Goicolea Prado, op. cit.

<sup>3</sup> Arthur Chandler, *The Faustian Infinite: Western Mathematics and the Humanities of Endless Space*, The Western Humanities Review, Autumn, 1975

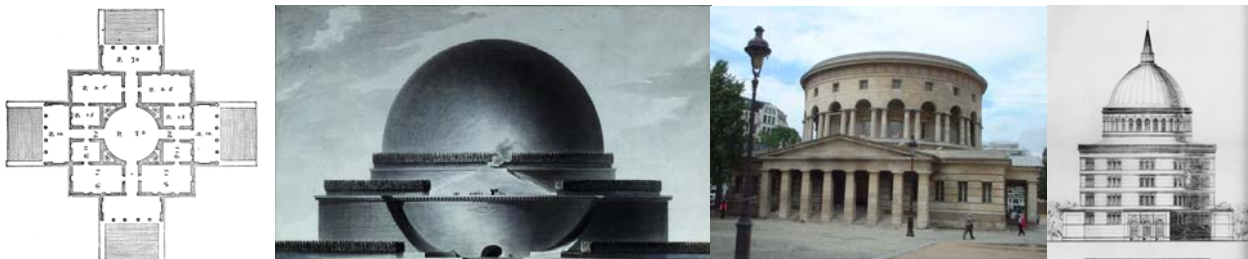
de la de Nicolás de Cusa ya que, mientras éste afirmó que el universo es infinito, él sólo afirmaba que era “indefinido”: “Llamaremos a estas cosas [las del mundo] indefinidas más bien qué infinitas, con el fin de reservar sólo para Dios el nombre de infinito”.

A pesar de estas cautelas, las teorías de Descartes, Newton, Fermat y Leibniz entre otros, dieron el golpe de gracia a la cosmología aristotélica: El mundo cerrado medieval se ha abierto definitivamente dando paso a un universo infinito regido por leyes matemáticas universales y compuesto de espacio, materia y tiempo.

Muchos autores han señalado como, a lo largo de este cambio de paradigma que lleva del mundo cerrado al universo infinito, arte, filosofía y ciencia se habían influenciado mutuamente. La perspectiva, que anticipa la teoría de Kepler de que las líneas paralelas convergen en el infinito, implica una concepción radicalmente nueva del espacio pictórico y su expansión fuera del lienzo. Panofsky indica como, en la perspectiva renacentista, “la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito constante y homogéneo (...) implica verdaderamente una audaz abstracción de la realidad”<sup>4</sup> ya que dicho espacio “matemático puro” es completamente opuesto al psicofisiológico y constituye una objetivación del subjetivismo en contraste con la perspectiva helénico-romana basada en el escepticismo.

Alberti, en el primer tratado de Arquitectura escrito desde la antigüedad, demuestra como las nuevas ideas cambian para siempre la forma de entender la figura del arquitecto y la propia disciplina, entendida como modo de reflejar en el microcosmos las leyes eternas y universales del macrocosmos mediante formas idealizadas de raíz neoplatónica. Como es bien sabido<sup>5</sup>, la nueva concepción marca su modelo de *Templo Ideal*: edificio de planta centrada, aislado y elevado como forma platónica perfecta, regido por leyes geométricas universales, objeto cerrado, acabado y, a ser posible, blanco.

Esta descripción se convierte en el más influyente proyecto de Alberti y muchas de estas características han encarnado nuestra idea del canon clásico occidental basado en la forma completa y cerrada que podemos rastrear desde sus orígenes a arquitecturas tan dispares como las de Palladio, Boullée, Ledoux, Durand, Schinkel, Le Corbusier y un largo etcétera.



Villa Rotonda, A. Palladio; Cenotafio de Newton, E. L. Boullée; Rotonda de la Villette, C. N. Ledoux; Proyecto de iglesia, F. Schinkel

Sin embargo, lo que me interesa respecto al tema de este escrito es que el edificio renacentista, que encarna un nuevo mundo intelectual y constituye una alegoría de las leyes universales del Universo, no se relaciona figurativamente con el espacio repensado como abstracción matemática sino con los cuerpos que se han independizado de ese espacio y lo tienen como fondo, cuerpos que siguen siendo objetos cerrados, mucho más cerrados, de hecho, que las catedrales góticas. El edificio renacentista es aquello que separa el adentro de ese afuera, una *res extensa* que puede resultar bastante amenazante.



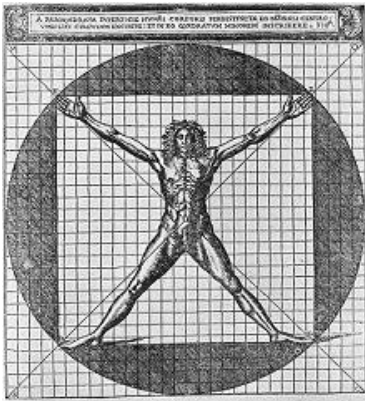
Tabla de Urbino y Tabla de Baltimore, ciudades ideales, autor desconocido (atribuidos a Piero della Francesca), entorno a 1500

<sup>4</sup> Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1973

<sup>5</sup> Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Forma, Madrid 1989

Es lo que se ha llamado *pathos del infinito* que se manifiesta en el asombro ante este “engendrador de paradojas” pero también de “verdades sublimes”, su más conocida expresión se encuentra en los *Pensamientos* de Pascal en el que el hombre, observando lo muy grande y lo muy pequeño se espanta de sí mismo, cogido, temblando, “entre esos dos abismos del infinito y la nada [...] somos algo y no somos nada”. Si el “horror vacui” aristotélico representaba el rechazo a pensar algo indefinido e indefinible, el “horror vacui” de Pascal deriva de la efectiva posibilidad de pensarlo abierta por las matemáticas.

Podemos entender la concepción renacentista del edificio como una construcción intelectual defensiva ante este nuevo tipo de angustia que busca recuperar la seguridad y certezas perdidas por el colapso del sistema aristotélico de un mundo que acoge al hombre bajo la estricta vigilancia de Dios.



En paralelo los tratados de la época empiezan a poblarse de “hombres vitruvianos”, figuras que intentan establecer relaciones geométricas trascendentes a partir del cuerpo humano inscribiéndolo matematicamente en distintas figuras geométricas. Pueden entenderse como un intento, un tanto paradójico, de devolver al hombre al centro de un universo del que, el mismo, acababa de expulsar a su hogar, la tierra.

Un buen ejemplo del simultáneo descubrimiento y aprensión del infinito es el Palacio de Carlos V en Granada, uno de los edificios renacentistas más puros de España<sup>6</sup>. Por un lado su patio constituye una representación indirecta del infinito por cuanto el círculo es una figura continua y homogénea sin principio ni fin y el rigor geométrico y matemático del conjunto representa la fe en las

certezas universales que prometen las matemáticas y la nueva ciencia. Por el otro el edificio es introvertido, centrado y cerrado, y sus límites exteriores, solidísimos, lo hacen parecer una fortaleza. Su relación con el espacio infinito es, a la vez, alegórica y defensiva.



### LÍMITES VIRTUALES Y CAPTURA DEL INFINITO



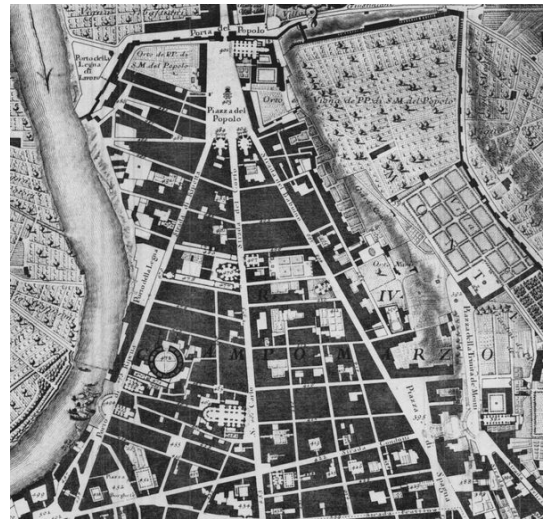
Con el paso del tiempo los objetos arquitectónicos van abriéndose, especialmente a partir del Barroco. Las tribulaciones y los cambios del proyecto durante la construcción de San Pedro de Roma pueden ser un buen ejemplo de cómo las formas renacentistas empiezan a descomponerse. A los proyectos de planta centrada de Bramante y Miguel Ángel les sigue su expansión en cruz latina y la final apertura barroca de la plaza y columnata de Bernini que abren el templo a la cristiandad y al espacio exterior de forma literal y metafórica.

El Barroco trae consigo la tendencia a la disolución de los límites de la arquitectura. La ornamentación, los retablos y una concepción escenográfica de la arquitectura muy ligada al teatro, hacen que los límites del edificio se desdibujen.

<sup>6</sup> Demasiado puro para ser obra de un arquitecto español, algunos autores han atribuido la obra a Giulio Romano siendo Machuca un mero “copista”

Además los frescos ilusionistas utilizan la perspectiva para abrir el edificio al exterior y romper su confinamiento. Un ejemplo magnífico de estos procedimientos son los frescos del jesuita Andrea Pozzo para la bóveda de la iglesia de San Ignacio en Roma. Cualquiera que haya visitado esta iglesia comprobará que los mecanismos desplegados en la frontera entre el espacio arquitectónico y el espacio virtual del fresco son tan perfectos que se hace difícil detectar donde está la frontera entre ambos, se consigue borrar el límite entre real e ilusorio, entre dentro y fuera.

Además la arquitectura pintada es una columnata exenta totalmente abierta al espacio que la rodea, la caja más *desmaterializada* que podía pensarse con el repertorio de formas clásicas de que se disponía entonces.



Siempre en Roma, los planes de reforma llevados a cabo durante el papado de Sixto V perseguían la apertura de la ciudad hacia el territorio pero también hacia sí misma anticipando lo que después se llamaría visión panóptica. Mediante la creación o apertura de nuevas plazas y el trazado de tridentes y avenidas rectilíneas se buscaba convertir la ciudad en un espacio perspectivo y, al tiempo, proyectarla sobre el paisaje.

Como ha señalado Leonardo Benevolo<sup>7</sup>, esta apertura o captura del infinito se ve reforzada por los nuevos descubrimientos geográficos que dan paso a un conocimiento del mundo que comienza a hacerse global y por el despliegue incipiente del poder de occidente sobre el mismo.

El territorio, antes entendido como un exterior amenazante y, en gran medida, desconocido, pasa a entenderse como algo que puede ser medido, ordenado y controlado del mismo modo que las coordenadas cartesianas ordenan el espacio. Es un momento en el que se abre paso una visión optimista de lo ilimitado y, consecuentemente, la caja renacentista se despliega y se abre al *afuera*.

Este proceso es especialmente marcado en los palacios barrocos que lo reflejan mediante la disposición centrífuga de sus alas y sus jardines trazados con ejes que se extienden más allá de los mismos como símbolo del poder y el control del soberano sobre el conjunto del territorio.



Palacios y jardines de Stupinigi, Caserta y Versailles

<sup>7</sup> Leonardo Benevolo, *La captura del infinito*, Celeste Ediciones, Madrid, 1994

## LOS ABISMOS DE LA RAZÓN. INTERIORES PARADÓJICOS



En siglo XVIII se produce otro momento de ruptura, el antiguo orden de valores renacentista de totalidad y universalidad entra en crisis a favor de una visión empírica que marca la transición del feudalismo al capitalismo y desembocaría en el final del *Ancien régime*.

Es el momento de máximo esplendor de la Ilustración que, desde su nacimiento, ha tenido un carácter problemático derivado de sus dos facetas, por un lado su optimismo intrínseco y por otro la cara oscura de la modernidad que inauguraba. Esta condición ambigua se explica muy bien en palabras de Tafuri que, con su pesimismo característico, afirma: “la frondosidad piranesiana [...] demuestra que no sólo *el sueño de la razón* produce monstruos sino que también *la vigilia de la razón* puede conducir a lo deforme aunque el objetivo al que apunte sea lo Sublime”<sup>8</sup>.

Los filósofos de la escuela de Frankfurt denominaron *dialéctica de la Ilustración* a la cotradicción entre las enormes posibilidades de la razón para conseguir el progreso y la emancipación de la humanidad y las consecuencias negativas que derivan de ella y postularon que, en realidad, existen dos tipos de racionalidad: la *razón objetiva*, que permite determinar fines deseables de por sí, y la *razón subjetiva* que se ocupa sólo de los medios pero no de los fines. Al haberse impuesto esta última sobre la primera la ilustración habría desembocado en el materialismo y la dominación del hombre. Horkheimer, haciendo gala de un pesimismo que tiene mucho que ver con el del historiador italiano, constataría más tarde que el predominio de la razón objetiva tampoco era deseable pues conducía al autoritarismo.



Para Tafuri la obra de Piranesi es la representación premonitory de una distopía futura en la que el hombre se convierte en masa anónima a merced de unos mecanismos de producción a los que la arquitectura no puede sino servir. En su famoso análisis del Campo Marzio detecta la amenaza inminente de la pérdida de la organicidad de la forma y la crisis de los valores de totalidad y universalidad. Los colosales *colages* de imágenes del pasado de muchos de sus grabados, reflejan una lucha caótica entre arquitectura y ciudad que reduce los edificios a objetos sin significado, puros signos vacíos y silenciosos.

El análisis de Tafuri deja poco lugar a la esperanza y puede sintetizarse en la idea de que toda utopía es irrealizable e ilusoria y toda arquitectura un mero instrumento de poder. Es curioso constatar como la visión “hipercrítica y negativa”<sup>9</sup> de este *mantra tafuriano* que conduciría, de tomárselo muy en serio, a la inacción y la muerte de la disciplina, es un caso paradigmático de profecía autocumplida.

A pesar de ello sus análisis históricos resultan de una agudeza extraordinaria. Conviene recordar que Tafuri defendió siempre que él era un historiador y no un crítico<sup>10</sup> y tomarlo como tal. De hecho, mientras la visión tradicional de la historia es pasiva y objetiva entendiéndola *como reconstrucción del pasado desde el presente*, la visión tafuriana es activa y subjetiva y entiende la historia como *construcción del pasado y del presente*. La concepción de la historia como *proyecto*<sup>11</sup>, que es seguramente la faceta de su obra que conserva hoy en día mayor potencial propositivo e instrumental para la disciplina, la toma Tafuri, vía Adorno, de Walter Benjamín. La obra de este último tiene, además, mucha relación con la pérdida de sentido del

<sup>8</sup> Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia*, Laterza; Bari, 2007

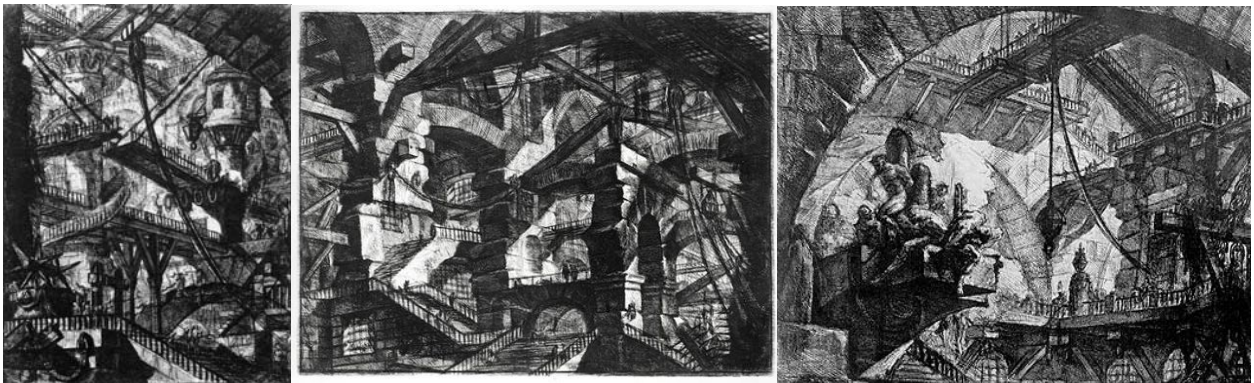
<sup>9</sup> Josep María Montaner, *Arquitectura y Crítica*, GG, Barcelona, 2007

<sup>10</sup> Manfredo Tafuri, *Non c'è critica, solo storia*, Casabella, 619-20, 1995

<sup>11</sup> Marco Biraghi, *Progetto di crisi, Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea*, Christian Marinotti Ed, Milán 2005

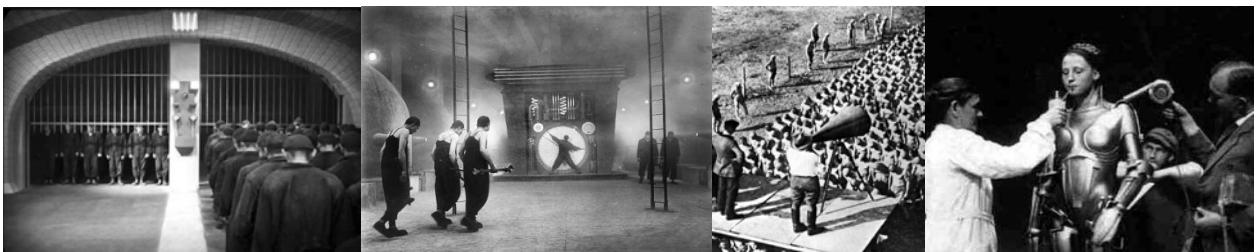
objeto arquitectónico detectada en Piranesi y su conversión en *signo* ya que es, de hecho, paralela a la *pérdida del aura* de la obra de arte debida a su repetición industrializada de Benjamin. Es significativo que el medio usado tanto por Piranesi como por el Goya más crítico fuera el grabado, un procedimiento seriado que anunciaba una incipiente revolución industrial.

Si, el infinito renacentista intimidaba por el brusco contraste que planteaba entre el hombre y la enormidad del universo, el infinito que se refleja en la obra de estos creadores, y que también produce vértigo, es el de la mecanización de la producción en serie, la *cosificación* del ser humano y su conversión en masa, un nuevo abismo fruto de la razón. La condición de una humanidad sometida a control puede hacerse coincidir con la filosofía de Hobbes, especialmente patente en su obra *Leviatán* y en su famoso aforismo *homo homini lupus* que define a un ser humano intrínsecamente egoísta que sólo puede ser redimido mediante el férreo control del estado.



Giovanni Battista Piranesi: Carceri d'invenzione, 1745

“En las *Cárceles*, [...] la crisis del orden, de la forma, del concepto clásico de *Stimmung*, asume aquí connotaciones sociales. La destrucción del concepto mismo de espacio, operada en las *Cárceles*, se mezcla con una alusión simbólica a la nueva condición, que se anuncia en el horizonte, de una sociedad que está dando un salto radical. En los grabados piranesianos, el espacio de encierro, la cárcel, es un espacio infinito. Lo que ha sido destruido es el centro de ese espacio, reflejando la correspondencia entre el colapso de los viejos valores, del antiguo orden, y la “totalidad” del desorden. La Razón, autora de esta destrucción, una destrucción sentida por Piranesi como fatal, se transforma en irracionalidad. Pero la prisión, precisamente por ser infinita, coincide con el espacio de la existencia humana. Esto se indica muy claramente en las escenas herméticas dibujadas por Piranesi dentro de la red de líneas de sus composiciones *imposibles*. Así pues, lo que vemos en las *Cárceles* es sólo la nueva condición existencial de la colectividad humana, liberada y condenada al mismo tiempo por su propia razón. Y lo que Piranesi traslada en imágenes, no es una crítica reaccionaria de las promesas sociales de la ilustración, sino una lúcida profecía de lo que la sociedad, liberada de sus viejos valores y sus consecuentes limitaciones, tendrá que ser”<sup>12</sup>



Fritz Lang: Metropolis. Imágenes de la película y del rodaje

Este pasaje refleja perfectamente un sentimiento que volverá a aparecer cíclicamente desde entonces, siempre que se ha tenido la impresión de que el hombre ha sido arrollado por la historia y la alienación producto de la modernidad y de la ciencia se ha hecho especialmente patente.

<sup>12</sup> Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia*, Laterza; Bari, 2007

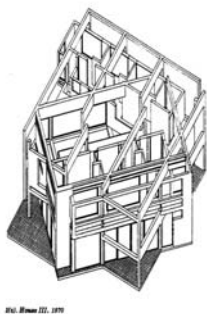
Así podemos establecer una conexión clara entre *Los desastres de la guerra* los *Carceri d'invenzione*, el *Frankenstein* de Mary Shelley, el rechazo a la industria propio del Arts & Crafts o películas como *Metrópolis* o *El Golem* de un expresionismo alemán traumatizado por la industrialización de la carnicería durante *Gran Guerra*.

Pero lo que interesa aquí es cómo el espacio, que refleja este nuevo tipo de infinito, es un espacio nuevo y desconcertante. Andreas Huyssen ha señalado que:

“Piranesi se negó a representar un espacio ilustrado homogéneo en el que arriba y abajo, dentro y fuera pudieran distinguirse claramente [...] el trabajo socava cualquier punto de vista, ilustrado y seguro, sobre el curso del tiempo y la posición en el espacio”<sup>13</sup>.

En sus grabados, la superposición de varios sistemas perspectivos mediante la multiplicación de puntos de fuga y, a veces, la creación de construcciones geoméricamente *imposibles* al modo de Escher, presupone una pérdida de referencias absolutas. El sistema espaciotemporal cartesiano, reflejado con tanta claridad por las perspectivas centrales renacentistas, colapsa dejando entrever la aparición de un mayor número de dimensiones y de una proliferación de referencias. Si el infinito renacentista era una malla isótropa, ordenada y homogénea, el infinito piranesiano es un infinito desordenado y heterogéneo donde se ha maximizado la entropía. Mientras el primero es el exterior absoluto, las cárceles de Piranesi son un interior que ha perdido ese afuera ordenado que le servía de referencia. En ese sentido podemos hablar de interiores paradójicos, de una arquitectura que no es ya capaz de proteger al hombre frente a las inclemencias de una razón también paradójica.

El legado piranesiano ha tenido una enorme influencia en los campos más diversos<sup>14</sup> dando lugar a innumerables lecturas y relecturas críticas y puede considerarse una narración convertida en proyecto, sin embargo precisamente su carácter de espacio imposible lo ha convertido en una referencia estéril para las arquitecturas construidas.



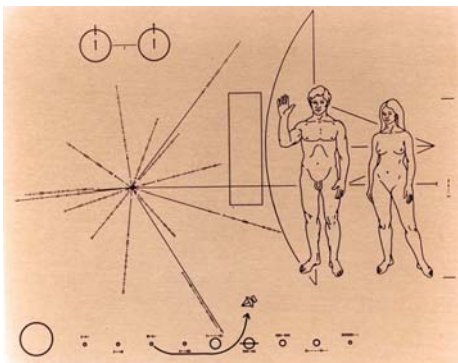
Peter Eisenman: House III, 1970; Aronoff Center, 1996

Tal vez la obra más asimilable sean algunos de los proyectos de Peter Eisenman debido a la multiplicación, superposición y/o deformación de distintos sistemas de coordenadas e incluso la aparición de lo absurdo mediante escaleras que no conducen a ningún sitio o la proliferación de elementos perfectamente inútiles. La obra de Eisenman ha sido fundamental para la valoración del proyecto como proceso y la superación crítica de conceptos espaciales obsoletos. Sin embargo estos experimentos, cuando se han construido, reflejan la distancia que media entre unas imágenes evocadoras y fecundas y una arquitectura que, mediante la representación directa y literal de un caos del tipo que sea, se agota en sí misma recordándonos que existen pesadillas que más vale no molestarse en construir.

<sup>13</sup> Andreas Huyssen, *Nostalgia for Ruins*, Grey Room 23, 2006

<sup>14</sup> Luís Miguel Lus Arana, *Arquitectura, Comics y Clasicismo*, [www.homines.com](http://www.homines.com)

## SOLUCIONES RADICALES. PROYECTO O DELITO



Entrando ya en el Siglo XX podemos decir que el infinito ya no es lo que era: las visiones cosmológicas varían desde un universo en expansión y potencialmente infinito a las que afirman que es finito pero no limitado o teorías que defienden un desarrollo cíclico con colapsos y expansiones sucesivas. En cualquier caso la cuestión ha perdido mucho de su original sentido porque, lo que queda claro a lo largo del siglo, es que las leyes físicas que antes se habían imaginado universales, son sólo casos particulares y que puede haber distintos universos en el mismo lugar (teorías como las de *supergravedad*, *cuerdas*, o *supercuerdas*

postulan un número de dimensiones que va de 10 a 26). Por lo tanto preguntarse sobre el infinito y sobre si existe algo fuera del universo carece de sentido. Sólo podemos tener constancia de la existencia del tiempo y del espacio aquí y ahora, en este preciso universo. En contraste con otras épocas, como el renacimiento, en las que las teorías cosmológicas tenían influencia sobre la forma de pensar e, incluso, capacidad de modificar relaciones de poder religioso y político, hoy en día los avances científicos en el conocimiento de *lo muy grande y lo muy pequeño* han dejado de influir sustancialmente sobre los paradigmas culturales dominantes.

En este sentido podemos decir que los cambios en la forma de pensar del siglo XX han derivado principalmente de transformaciones de los medios de producción y la cultura material. Sin duda el cambio más significativo registrado es el debido a la aparición de una nueva dimensión: La Información. El aumento del número de soportes y la cantidad de información han empequeñecido el mundo de una forma que no tiene precedentes.

La respuesta a esta nueva situación fue descrita con gran claridad por Umberto Eco que las dividió en dos grandes corrientes: “los que ven la industria de la comunicación en la sociedad tecnológica avanzada como una enorme operación de aplastamiento unidimensional de los usuarios, y los que observan el nacimiento de una nueva *aldea global* en la que una sensibilidad renovada se nutre, optimistamente, no de los contenidos, sino de su forma misma y de la alucinante variedad de los mensajes.”<sup>15</sup>

El segundo enfoque, fue formulado por Marshall Mc Luhan que presagiaba el advenimiento de un proceso de re-tribalización y pérdida de poder de los estados basados en una visión optimista *neo-rousseauiana* que tendría mucho que ver con el movimiento hippie.

El enfoque que desconfía de la nueva industria cultural reunió a muchos movimientos y figuras distintos, desde los pensadores de la teoría crítica citados anteriormente al movimiento situacionista, Foucault o Jameson. Éste último teoriza sobre una nueva fase que denomina capitalismo avanzado<sup>16</sup> en la que, tras el primer momento de industrialización y mercantilización, el capitalismo se ha expandido a todas las esferas de la vida cotidiana incluyendo el arte, la cultura y los medios. Este proceso que, de algún modo, ha disuelto las fronteras tradicionales entre público y privado, entre interior y exterior, alcanza al propio individuo sometido a una constante reconfiguración de sus hábitos de consumo y de sí mismo. Como sostiene Kazys Varnelis “Mayo del 68 no fue una rebelión para recuperar el control de los medios de producción, sino más bien un último intento de recuperar el control de la vida cotidiana, aquella que tenía lugar fuera de la esfera laboral, que ya estaba siendo asimilada por el capital”<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milán, 2001

<sup>16</sup> Frederick Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1991

<sup>17</sup> Kazys Varnelis, Breve historia de la horizontalidad, en Pasajes de arquitectura y crítica, nº 45 Marzo 2003

Las visiones de esta *ala crítica* están también influidas por otro paradigma del momento: el control y sus mecanismos. Michel Foucault<sup>18</sup> teorizó sobre lo que denominó *instituciones de encierro*: espacios confinados (la escuela, la fábrica, el cuartel, el sanatorio, la cárcel) que cobran importancia a partir del siglo XVIII en paralelo con el nacimiento del estado moderno y que tienen como objetivo la monitorización, procesamiento y control de los individuos por parte del poder a través del establecimiento de un orden que regula en el espacio y en el tiempo sus vidas. A partir de la segunda mitad del siglo XX, estos mecanismos de control pasan a convertirse en mecanismos intangibles que controlan incluso el tiempo libre del ciudadano acompañando la expansión del capital a la esfera privada.



En 1971 George Lucas filma THX 1138, que describe un futuro orwelliano. En la película, el lugar de castigo es puro espacio bañado por una luz blanca y uniforme. Un espacio infinito sin demarcaciones ni referencias. Es curioso como este infierno futurista se parece a muchas representaciones tradicionales del cielo y como este lugar de encierro está definido precisamente por su condición de no-lugar y la ausencia de límites que dibujen dicho encierro. La disolución de este espacio carcelario es congruente con la evolución de los mecanismos de vigilancia

focaultianos que, como hemos comentado anteriormente, tienden a la evanescencia y la desaparición: máximo control, mínima visibilidad.

En aquellos años se produjo una enorme efervescencia cultural. En el campo de la arquitectura surgió un movimiento informal que ha venido a conocerse como arquitectura radical y que contó con representantes tan ilustres como Hans Hollein, Claude Parent, Emilio Ambasz, Ettore Sottsass, Constant, Coop Himmelblau, Archigram, Archizoom, Superstudio, Haus-Rucker-co o Ant Farm entre otros.

Es significativo que muchos de estos arquitectos trabajaran en grupos cooperativos y que intentaran abrir su práctica a otros campos, especialmente el artístico. Se buscaba derribar los límites de la autoría, el proyecto y la propia disciplina abriéndola a la sociedad.

Su obra se enfocó hacia dos tipos de producción muy distintos. Por un lado estos arquitectos se volcaron en la creación de proyectos utópicos y teóricos que no tenían ninguna vocación de ser construidos, por el otro lado dedicaron muchas energías a la preparación de performances, happenings y toda clase de variantes del arte de acción. Dicho de otro modo, su trabajo oscilaba entre la pura teoría y la pura acción o *acción directa*, dejando claro un rechazo radical a la praxis tradicional del arquitecto basada en el encargo y redacción de proyectos y la construcción de edificios.



E. Ambasz, Las Promesas, 1975; Haus-Rucker-co, Flyhead, 1968; Ant-farm, 50x50 footpillow, 1969, Superstudio, Monumento Continuo

Los proyectos de aquellos años pueden considerarse, casi sin excepción, como desafíos a algún tipo de límite. Los que me interesan ahora son los que no sólo replantean los límites de la

<sup>18</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid, 2005

sociedad, o la disciplina, o el mercado, sino aquellos que, además, plantean una reformulación de los límites del espacio arquitectónico.



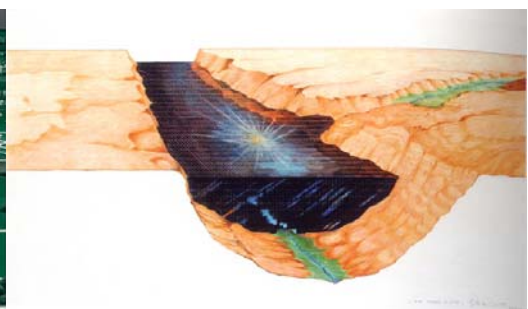
Un buen ejemplo de ello lo constituye el proyecto *New Babylon* (1958) de Constant, artista fundador del grupo Cobra y cercano a la Internacional Situacionista. Se trata de una creación muy influida por el *homo ludens* de Huizinga. Nada mejor que una descripción de su autor para entender el proyecto: “*New Babylon* no termina en ninguna parte (puesto que la tierra es redonda); no conoce fronteras (puesto que no existen economías nacionales) ni colectividades (puesto que la humanidad es fluctuante) Todos los lugares son accesibles, desde el primero hasta el último. Toda la tierra se convierte en una única vivienda para sus habitantes. La vida es un viaje infinito a través de un mundo que cambia tan rápidamente que a cada momento parece distinto”<sup>19</sup>

*New Babylon* tuvo una enorme importancia, seguramente porque su concepción de la vida como un viaje sin límites y de la arquitectura como un contenedor liberador infinito se adaptaban perfectamente al *zeitgeist* del momento decidido a romper cualquier atisbo de control y confinamiento.

Siguiendo su estela, la *No-stop City* del grupo florentino Archizoom, cuyo carácter infinito queda claro a partir del mismo nombre, exalta muchos de los temas presentes en el proyecto de Constant. El proyecto es un fiel reflejo de aquellos momentos de contracultura y movimiento hippie. Se imagina una nueva sociedad *rousseauuniana* de *buenos salvajes*, de nómadas de aspecto prehistórico, que se agrupan libremente, deambulan y acampan en un entorno de alta tecnología. Una utopía definida *vía negativa* mediante la superación de las instituciones establecidas: familia, sedentarismo, religión, estado, frontera, producción, propiedad... Estas *instituciones de encierro* se entienden como límites que impiden la emancipación definitiva del ser humano y una vida plena entendida como *viaje infinito*. Mediante el LSD y otras sustancias psicoactivas se buscaba la *expansión de la conciencia*, la superación de sus límites, proyectos como la *No-stop City* pretendían derribar todos los demás.

La cristalización de este ideario de demolición de encierros y demarcaciones es, no podía ser de otra manera, un proyecto marcado por su carácter infinito que, como todo infinito, implica la necesaria inexistencia (en este caso ignorancia) del afuera. Si no hay afuera, este interior auto referente, es, a la vez, exterior.

Una propuesta así da lugar a un tipo de proyecto muy particular. En la documentación que existe sobre el mismo se representa de formas muy distintas y, a menudo, contradictorias: a veces es repetición isótropa de bloques idénticos, a veces magma construido que rellena zonas del paisaje o tira continua indistinguible del *monumento continuo* de Superstudio. La mejor forma de imaginar un espacio infinito es un proyecto también infinito, que no reconoce los límites habituales de la disciplina, los desborda y se ramifica en multitud de formalizaciones distintas.



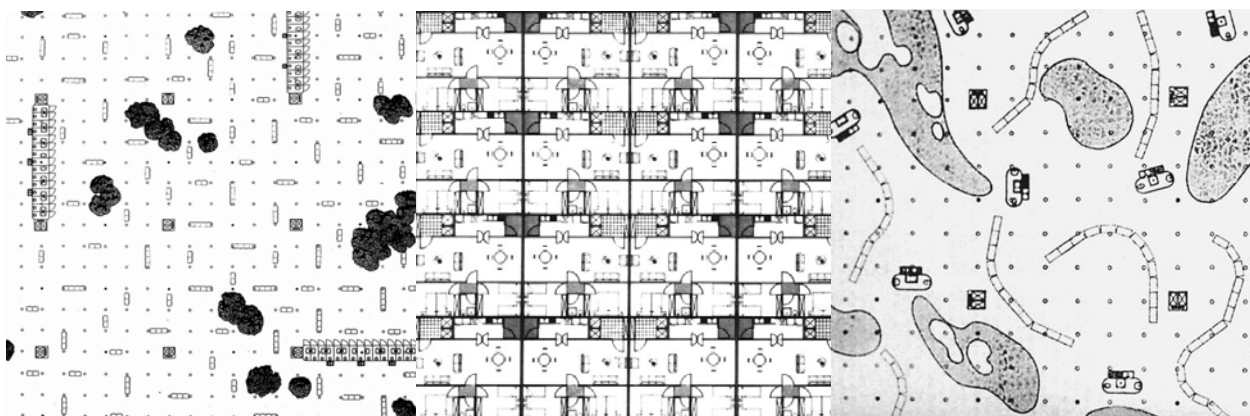
<sup>19</sup> Constant Nieuwenhuis, *New Babylon Manifesto*, 1974

Varios autores han señalado la doble condición de este proyecto “a la vez utópica y distópica [...] como una terapia freudiana, *No-stop City* debería servir a la vez de diagnóstico y de tratamiento”<sup>20</sup>.

Sin embargo creo que el proyecto era principalmente una utopía y que su vertiente de denuncia de una situación alienante era, sobre todo, una defensa ante el fanatismo de estricta observancia de algunos de los popes de la intelectualidad italiana del momento.

En 1966 Mario Tronti había escrito: “De todo aquello que existe hoy, nada, de hecho, es para nosotros el futuro. Y anteponer el modelo de una sociedad del futuro al análisis de la actual es un vicio ideológico burgués [...] Las profecías de un mundo nuevo, un hombre nuevo, una nueva comunidad humana, nos parecen, hoy, cosas tan sucias como la apología de un pasado vergonzoso”<sup>21</sup>. Los análisis de Tafuri a los que ya me he referido iban en la misma línea. “El marxismo italiano militante había creado una barrera intransigente contra toda utopía o vanguardia figurativa y había comenzado también a acusar retrospectivamente a las vanguardias históricas”<sup>22</sup>.

Como señala Roberto Gargiani, las invectivas de Tafuri eran seguidas, con una mezcla de interés y temor, por los miembros de Archizoom. Fue seguramente la relativa aprobación del historiador romano de aquellos maestros de la modernidad que, como Hilberseimer o Mies, habían optado por una abstracción próxima a un *grado cero* de la arquitectura, la que hizo que los Archizoom dirigieran su interés hacia estos autores. De hecho su obra anterior, y anterior también al influyente escrito *Per una critica dell'ideología architettonica* de Tafuri que leyeron, subrayaron y discutieron, presentaba una recargada figuración entre *pop* y ecléctica bastante festiva y muy poco miesiana. Un buen ejemplo de esta alegría despreocupada son sus proyectos *gazebo*.



Archizoom, *No-stop City*: bosco residenziale, piano tipologico continuo, diagrammi residenziali, 1969-70

En los sesenta hubo una corriente que tendía a la extrema reducción o simplicidad de los signos y los conceptos que compartieron el arte minimal y el arte povera y que se condensó en el libro de Roland Barthes *El grado cero de la escritura*. Este concepto estaba ligado a la valoración de lo neutro y al concepto de campo.

Intentando construir un proyecto con *casi nada*, un campo isótropo de signos vacíos y abstracción industrial miesiana, los miembros del equipo, además de conectar certeramente con su tiempo, intentaban desnudar su propuesta de toda ambición figurativa para conseguir la aprobación del severo Tafuri y su nutrido grupo de correligionarios.

Acerca de su proyecto escriben los Archizoom: “El problema no es hipotizar sobre nuevos barrios obreros ligados a mejores tipologías sino, más bien, imaginar estructuras amorfas o monomorfas cuyo contenido utópico se produzca tan solo en términos cuantitativos, no

<sup>20</sup> Kazys Varnelis, op. cit.

<sup>21</sup> Mario Tronti, *Operai e capitale*, Einaudi, Turín, 1966; citado en: R. Gargiani, *Dall'onda pop alla superficie neutra*, Archizoom associati 1966-1974, Electa, Milán 2007

<sup>22</sup> Roberto Gargiani, op. Cit.

imaginando la organización de una sociedad distinta [...] ésta no es una operación de arquitectura, en la medida en la que los problemas no se resuelven, como mucho se representan, y en la medida en la que no se intenta recuperar una unidad formal sino, más bien, la homogeneidad indiferenciada del todo". Todo el discurso de los miembros del equipo intentaba en aquellos momentos rebajar la carga utópica del proyecto y maximizar su carácter de denuncia de las condiciones actuales.

Por supuesto, ni estos argumentos, ni el hecho de que, tras la lectura de Tafuri, pasaran de afirmar "la arquitectura es..." a "La arquitectura ya no existe"<sup>23</sup>, convencieron al influyente historiador que lanzó contra ellos toda clase de descalificaciones como la que sigue:

"La *No-stop City* del grupo Archizoom o el *Monumento Continuo* de Superstudio, convierten el proyecto en un registro de material onírico transcrito con una ironía, que no tiene gracia: En la *No-stop City* [...] los neo-primitivos parecen colocado ahí para hacer explícito un matrimonio monstruoso entre el anarquismo populista y las instancias liberadoras del mayo francés".

Lo divertido del asunto es que, seguramente, algo de la neutralidad y falta de retórica del proyecto tuvieron como objetivo evitar este tipo de diatribas. No podemos saber a ciencia cierta cuanta de la simplicidad del proyecto se debió a esta *presión ambiental*, pero sí parece claro que su aspecto final dependió de un cierto *horror Tafuri* y que este condicionante externo maximizó la bestial abstracción del proyecto que, dicho sea de paso, ha contribuido a que haya envejecido muy bien.

Mientras que, en otras circunstancias, la intransigencia ha sido fatal para la arquitectura de vanguardia, en la curiosa relación Archizoom-Tafuri podemos encontrar un caso muy particular de cómo una figura intelectual intimidatoria y castrante contribuyó, involuntaria y paradójicamente, a la maximización del potencial latente del proyecto y, tal vez, le dio el empujón decisivo que lo convirtió en paradigmático.



Archizoom, *No-stop City: paesaggio interno*, 1969-70; *Tabla de Berlín*, ciudad ideal, autor desconocido, entorno a 1500

Es también interesante como el infinito isótropo, neutro y homogéneo propuesto por Archizoom es una representación literal del espacio cartesiano renacentista al que hemos aludido anteriormente, y como los edificios albertianos que poblaban aquel espacio se han transformado, ahora, en muebles y electrodomésticos *high-tech*.

---

<sup>23</sup> Roberto Gargiani, op. Cit.

## CIBERESPACIO, POESÍA Y AUSENCIA.



El factor que ha marcado el final del siglo XX y el comienzo del XXI es, seguramente, la globalización efectiva del planeta. El proceso comenzó ya en el siglo XV mediante los descubrimientos geográficos y durante los siglos XIX y XX se reflejó en un incremento exponencial del comercio mundial. Desde la segunda mitad del siglo XX la globalización se ha extendido a todas las facetas de la vida.

George Soros<sup>24</sup> ha planteado como la globalización más importante a nivel económico no ha sido la relativa al libre

comercio de bienes y servicios, sino la de los mercados financieros, que permite que el capital pueda desplazarse de forma instantánea sin el menor obstáculo. Mantiene que el sistema económico actual es inestable y potencialmente catastrófico y propone imponer tasas que aumenten la fricción de estos movimientos.

Este ejemplo es muy significativo, porque encierra varias características novedosas: la intangibilidad del capital, la instantaneidad e imprevisibilidad de sus movimientos y el carácter global de estos flujos. El capital financiero comparte estas características con la información a la que está indisolublemente unido: ambos son pura potencia y ambos son inmateriales.

Si anteriormente hemos hablado de la información como una nueva dimensión que cambió el mundo del siglo XX, lo que ahora nos interesa es como el desarrollo de la informática y el paso de la información de la esfera analógica a la digital, ha marcado los últimos decenios y promete seguir haciéndolo. El modo en el que la información cubre el planeta hasta constituir un nuevo espacio, a la vez real y virtual, se refleja en neologismos como *telépolis* o *ciberespacio*. Estos cambios son de sobra conocidos y no tiene sentido volver aquí sobre ellos.

Sin embargo, para la relación de la arquitectura con el afuera, me interesa resaltar algunos aspectos.

La respuesta a estas nuevas realidades por parte de la arquitectura es muy problemática tratándose como se trata de procesos inmateriales. La situación actual opone una creciente resistencia a su comprensión y tratamiento con los instrumentos disciplinares tradicionales, se ha convertido en un enigma creciente, una realidad cercana a la mística. Resulta más fácil aprehenderla de modo indirecto, *via negativa*, diciendo lo que no es.

Careciendo la nueva realidad de forma y siendo, por ello, irrepresentable, los arquitectos parecen seguir los pasos de sus homólogos islámicos que, ya en el siglo VIII, ante el dilema de tener que representar una divinidad irrepresentable, invisible, infinita y omnipotente, optaron por disolver la arquitectura y sus límites.

La tendencia actual a la eliminación de los límites de la arquitectura no persigue ya abrirla a un cosmos sometido a la razón del hombre como en el barroco, ni reflejar un cierto abismo de la razón, ni liberar la existencia humana de cualquier atisbo de control y represión por parte del poder, sino que busca la máxima desmaterialización, una ausencia del edificio que lo asimile a los paradigmas contemporáneos.

El deseo de desaparición no es del todo voluntario, refleja una nueva situación en la que la arquitectura, que antes era el más importante instrumento de representación del poder, ha perdido la exclusiva de este papel a favor de los medios de comunicación. Si antes las empresas se instalaban en los lugares de máxima centralidad de las ciudades alojándose en sedes representativas, a ser posible rascacielos, que les dieran visibilidad, ahora estas mismas sedes buscan una cierta invisibilidad en oficinas extensas de las afueras<sup>25</sup>. La visibilidad que cuenta es la del producto y ésta se consigue en los medios, no a través de la arquitectura, salvo los casos en los que el producto es el edificio mismo como ocurre con los museos.

Basta enumerar algunos de los conceptos y títulos de escritos de los últimos años para constatar la deseada desaparición del edificio: *no lugares* (Augé), *estética de la desaparición*, *dimensión perdida*, *procedimiento silencio* (Virilio), *campo abierto* (Stan Allen) *estrategia del*

<sup>24</sup> George Soros, *La Crisis del Capitalismo Global, La Sociedad Abierta en peligro*, Editorial Debate, Madrid, 1999

<sup>25</sup> Kazys Varnelis, op. cit.

*vacío* (Koolhaas), *lo atmosférico* (Ábalos), *espacio líquido*, *arquitectura borrosa*, *arquitectura fluida* (Toyo Ito).

Seguramente la cultura oriental está mejor preparada para lidiar con estos temas: la ligereza, lo efímero, la valoración de la ausencia y del vacío son aspectos tradicionales del arte japonés. Lo que es obvio es que han sido arquitectos de este país los que han reflejado con mayor delicadeza, naturalidad y belleza esta nueva agenda. Así, Toyo Ito exclama en el título de uno de sus escritos “¡Por un concepto de límite difuso y laxo!”<sup>26</sup>.



Empecemos pues por un proyecto suyo, la propuesta para el Palacio de Congresos de Córdoba. Podemos observar como se utiliza la isotropía del mismo modo que en la *No-stop City*, esto es, para expresar no sólo homogeneidad y continuidad sino también una potencial expansión ilimitada.

La isotropía fue la característica definitoria de lo que Alison Smithson denominó *mat-building*, un tipo de edificio continuo, no retórico, potencialmente expandible y en el que los valores clásicos como jerarquía, axialidad, simetría o frontalidad carecían de sentido.

Stan Allen<sup>27</sup> ha recuperado dicho concepto, denominándolo *condiciones de campo*, un tipo de organización abierta opuesto al objeto acabado tradicional, que ejemplifica con la Mezquita de Córdoba.

Podemos decir que, si lo que dejaban entrever los grabados de Piranesi era la pérdida de organicidad de la forma y su conversión en signo, lo que reflejan las *condiciones de campo* es la superación de la misma, se trata de sistemas, no de formas.

El proyecto de Ito es, sin duda, un *mat-building* en lo que se refiere a su condición de *campo*, pero, frente a los ejemplos de lo 60 y 70 que presentaban una cierta imagen industrial, plantea además una clara voluntad de desmaterialización. El espacio está pautado por unas esbeltísimas columnas que desaparecen disueltas por la luz precisamente en lugar más delicado estructuralmente: su encuentro con el techo. Los lucernarios que rodean la coronación de cada pilar crean, además, un segundo orden de pilares de luz, que pautan el espacio y hacen que los pilares reales se desdibujen. Es posible que este segundo orden de pilares sea una referencia al doble orden de arcos de la mezquita, lo que es seguro es que la ligereza y evanescencia del proyecto, además de reflejar perfectamente los intereses de su autor, son un delicado homenaje al edificio islámico que también buscaba deshacerse en el aire a través de los entrelazamientos visuales de sus arcos exentos, los efectos de paralaje de su retícula homogénea y la disolución de sus volúmenes mediante el tratamiento decorativo de sus superficies. Es, además, una arquitectura *atmosférica*, el tratamiento de la luz recuerda lo dicho por Ito acerca de los pilares huecos e inclinados de su Mediateca de Sendai que suele describir como algas meciéndose al ritmo de las corrientes. En Córdoba, es la luz la que parece mecerse como hacen los rayos del sol bajo la superficie del mar. El tratamiento de algo tan inmaterial como la luz consigue una evocadora atmósfera acuática muy acorde con el espacio líquido propugnado en sus escritos.

Otra arquitecta japonesa, Kazuyo Sejima, ha avanzado en los caminos de la disolución. En un reciente artículo, Iñaki Ábalos analiza su Pabellón del Vidrio en Toledo, realizado junto a Ryue Nishizawa, que describe como el manifiesto construido de una nueva arquitectura *atmosférica*:

“Un pabellón [...] que en la experiencia real del edificio se disuelve en su propia evanescencia formal y material, una evanescencia que pasa de la transparencia total a la opacidad impenetrable y alucinada como resultado de la multiplicación laberíntica de reflejos activados y desactivados simplemente con el paso de una nubecilla, con un soplo de aire -con la sorpresa de verse uno mismo involucrado reflejado o desapareciendo en posiciones inesperadas”<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Toyo Ito, *Escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000

<sup>27</sup> Stan Allen, *From Object to Field*, en *Architecture After Geometry*, ed. Peter Davidson and Donald Bates, AD, 1997

<sup>28</sup> Iñaki Ábalos, *Un Manifiesto de Cristal*, sección Babelia de *El País*, 03/11/2007



Este edificio no basa su estrategia de desaparición en la pura ausencia, algo que por otra parte es una quimera, sino, más bien, en la intensificación de los fenómenos cambiantes ocurridos en su ámbito, cambios que el edificio precipita y hace visibles.

Si exceptuamos lo imprescindible (plano del suelo, forjado y unos pocos volúmenes y muebles), tanto el interior como el exterior del edificio albergan, además de aire, lo mismo: lo pasajero, lo fugaz. La diferencia dentro-fuera es sólo una cuestión de grado, de intensidad: estos fenómenos cambiantes (lo atmosférico) son mucho más intensos en el espacio ocupado por el edificio.

Seguramente el aspecto con más carga poética de la ligereza inmaterial japonesa sea la delicadísima relación que mantiene con la naturaleza que casi siempre está presente de forma más o menos metafórica. Algas y ambientes líquidos en el caso de Ito, edificio ¿Nube? en el caso de SANAA, las alusiones a los elementos naturales o los fenómenos atmosféricos, buscan transferir su carácter cambiante a la arquitectura y dotarla de la inevitable carga lírica que tiene el devenir. Esta poética del paso del tiempo y de lo cíclico es especialmente importante en Japón debido a la influencia del taoísmo, hasta el punto que en los *haiku* clásicos es preceptivo incluir referencias que aludan al paso de las estaciones y que coloquen al lector en la predisposición emotiva deseada. Es interesante comparar esta actitud con el siguiente texto de Herzog & De Meuron:

"Buscamos materiales que sean de una belleza tan impresionante como las flores de los cerezos de Japón, o tan condensados y compactos como las formaciones rocosas de los Alpes, o tan enigmáticos e inescrutables como las superficies de los océanos. Buscamos materiales que sean tan inteligentes, tan virtuosos y tan complejos como los fenómenos naturales; materiales que no sólo deleiten la retina de los asombrados críticos de arte, sino que sean verdaderamente eficaces y atractivos para todos nuestros sentidos: no sólo la vista, sino también el olfato, el oído, el gusto y el tacto"

En el caso de los edificios japoneses comentados, lo interesante es que la aparición de lo efímero no se produce mediante *materiales* que son o parecen naturales, sino, más bien, mediante la creación de *efectos* que dependen de factores externos, la cambiante luz del sol, las nubes, los colores del paisaje, o el propio espectador y su sensibilidad. Si la idea que se desprende del texto de H&dM es la de una arquitectura que, mediante la cuidada elección o diseño de materiales, emana sensaciones, en el caso de la inmaterialidad japonesa, es el entorno, el afuera, el que enriquece un edificio diseñado para intensificar sus efectos. Se trata de una actitud reflexiva casi al modo de algunas artes marciales que utilizan el mínimo esfuerzo posible para redirigir la fuerza del otro.



En otro proyecto de SANAA, la ampliación del IVAM, vemos otro ejemplo de esta actitud. Una vez más el edificio intenta conseguir el máximo efecto con el mínimo esfuerzo. En este caso lo que reacciona al entorno es una gran caja de chapa perforada blanca. Los conocidos efectos de moiré sumados a los previsibles reflejos, transparencias y opacidades de la chapa son aquí los encargados de dotar al edificio de su carácter de torbellino de fenómenos. Un organismo que cambiará, si llega a construirse, con el entorno y que reaccionará instantáneamente y de

manera vibrante al más mínimo movimiento del espectador. Como en el caso anterior, su potencia, a la vez enorme y delicada, depende de todo lo pasajero presente en el lugar. Si pudiéramos congelar el paso del tiempo y fijar un estado estático del afuera y del espectador, estos edificios perderían todo su sentido.

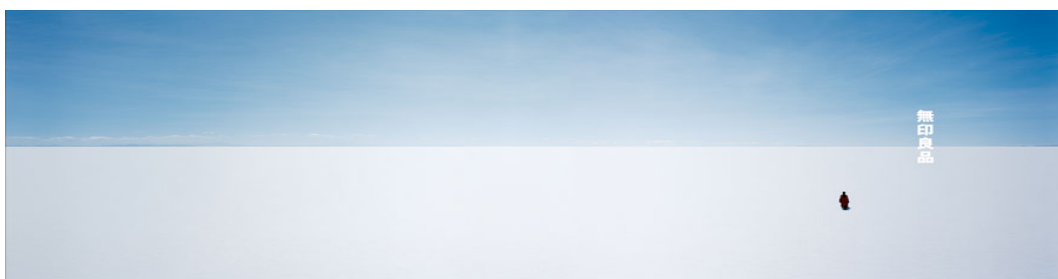
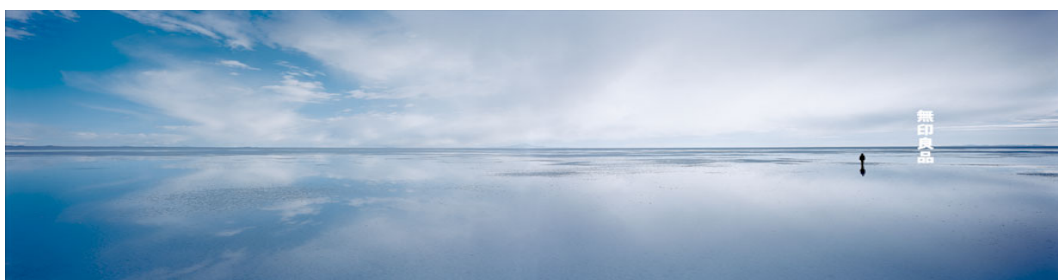
Lo que me interesa aquí es como la sensibilidad japonesa ha sido capaz de convertir los paradigmas actuales (lo intangible, lo mutable, lo imprevisible) que para la arquitectura occidental resultan de difícil plasmación, en la materia prima de sus edificios con una naturalidad sorprendente para nosotros. Y haciéndolo, no sólo han dotado a los edificios de sentido, sino que estos fenómenos que sus edificios reflejan, como reflejan la naturaleza, han cobrado visibilidad y significado.



Esta nueva disolución de la arquitectura establece, a través de un juego cruzado de reflejos, un paralelismo entre el nuevo mundo fluido y cambiante de lo informático y la vieja esfera de lo fluido y lo cambiante: la naturaleza y el mismo hombre. En la cultura japonesa esta concepción del ciberespacio como una nueva esfera natural, dotada de sus corrientes, torbellinos y tormentas, de su poesía y de una fuerza imprevisible, está muy presente y son normales las alusiones a la esfera digital con metáforas que la asimilan a esa naturaleza venerada por el taosimo<sup>29</sup>. Una

naturaleza que, muchas veces, basta sólo con enmarcar, como hacen las tradicionales puertas Torii, y de la que interesa su espíritu, no su forma.

En general, las tendencias a la desmaterialización occidentales intentan representar, con mejor o peor fortuna, aspectos parciales del ahora: edificios de formas *fluidas*, edificios que pueden cambiar de aspecto mediante *gadgets* variados, edificios que imitan una nube de forma literal. Lo que la cultura japonesa puede enseñarnos es el enorme potencial que encierra tomarse la nueva esfera de lo digital con una naturalidad literal y metafórica, que en lugar de asombrarse ante ella, la deja hacer y permite que aparezcan la mutabilidad y el cambio que le son inherentes. Haciéndolo, no sólo le da sentido a un espacio virtual todavía enigmático, sino que devuelve la naturaleza al campo de la arquitectura, una arquitectura que recupera un sentido trascendente que parecía olvidado para siempre. Ésta es la nueva apertura al infinito de la arquitectura, aquella que la convierte, a la vez, en casi nada y casi todo.



Pósters de la firma *Muji*, 2003

<sup>29</sup> Un buen ejemplo de ello pueden ser películas anime como *Ghost in the Shell* (1995) o *Akira* (1987)

## ¿Y AHORA QUÉ? CONCLUSIONES

A lo largo de este texto hemos observado el progreso de la Arquitectura y su relación con el afuera como una pequeña historia de pérdidas, o liberaciones: de su capacidad de representar lo absoluto, de su capacidad para mejorar la sociedad, de su capacidad de proponer mundos mejores y más justos, de su monopolio para representar el poder....

No deja de resultar paradójico como, al mismo tiempo que ha perdido toda esperanza de mejorar el mundo a través de la imaginación de utopías (no-lugares), ha acabado buscando su propia desaparición, su conversión en no-lugar o en no-materia.

Tal vez sería precisa una reformulación positiva del término foucaultiano de heterotopía: un concepto que expande la habitual concepción del espacio a esferas intangibles, espacios contruidos también por relaciones y significado en los que, por ejemplo, el momento de una conversación telefónica constituye un tipo de espacio que ya no es sólo pura extensión.

Este concepto espacial puede ayudarnos, tal vez, a comprender la realidad y nuestra relación con ella si lo entendemos al modo en el que algunos arquitectos japoneses entienden lo digital: como un nuevo entorno natural dominado por lo pasajero.

Una nueva relación de la arquitectura con el afuera está, probablemente, naciendo. No se trata tanto de intentar hacer desaparecer el objeto arquitectónico y quedar a la espera hasta sustituirlo por algo, más nuevo y mejor, que todavía no conocemos, sino de un cambio más profundo en la elección y la visión de aquello que todavía merece la pena representar.

Ha sido corriente que los arquitectos actuales intenten convertir el edificio en la materialización de procedimientos. Se trata de una nueva arquitectura parlante, que ha pasado de hablar del *que* a hablar del *como*. Unos edificios que han dejado de interesarse por las cosas para interesarse por cómo funcionan estas cosas, los procesos o flujos que definen el mundo actual. Ante esta arquitectura no puedo evitar pensar en una cierta torpeza ¿Tal vez todo se deba a su empeño en expresar ideas?

“El arabesco con su repetición rítmica tiene una finalidad artística muy distinta a la del arte figurativo, hasta es contraria a él, ya que no quiere encadenar la mirada ni arrebatlarla a un mundo imaginado, sino, por el contrario, librarla de todas las ataduras del pensamiento y de la imaginación, como lo hace la contemplación del correr de las aguas, de trigales movidos por el aire, de la caída de copos de nieve, de las llamas ascendentes del fuego. Tal contemplación no produce ninguna idea determinada, sino un estado existencial que es al mismo tiempo tranquilidad y vibración íntima. [...] melodía infinita y matemáticas divinas o bien *embriaguez* y *sobriedad* espirituales a la vez, para emplear las expresiones de los místicos musulmanes”<sup>30</sup>

Si miramos contemporáneamente hacia el pasado y hacia oriente, puede que tenga sentido renunciar para siempre a que los edificios representen ideas y pasen a encarnar, tal vez, sensaciones y emociones. De este modo quizás aparezcan edificios que, desapareciendo, reflejen el fascinante, vertiginoso y fugaz carácter del mundo en el que vivimos. Edificios reflexivos que sean puro fondo, substancia del afuera, casi nada (!)



<sup>30</sup> Titus Burckhardt, *La civilización Hispano-Árabe*, Alianza Editorial, Madrid, 1999