

Diagramas, tipos, “eficiencia” y (Efectos)

...Una manera más de afrontar el problema sería la de cuestionar los motivos por los cuales muchas preocupaciones contemporáneas surgidas alrededor del espacio doméstico vienen considerando a éste un terreno propicio para la emergencia de determinados discursos alrededor del concepto de “diagrama” y las diferentes y variadas interpretaciones que el término ha tenido hasta el momento. Una posible mirada al espacio doméstico hoy día, tal y como viene siendo considerado un depósito de proposición y experimentación, sería la de explorar determinados patrones en la ocupación y uso de este espacio, evaluando su capacidad “performativa” o su rendimiento, y vincular este análisis a las herramientas y principios empleados para lograr estos efectos.

Más que enumerar un listado alrededor del amplio panorama en el cual la arquitectura, el “diagrama” y el espacio doméstico negocian entre sí en la actualidad, darle la vuelta al problema puede ser otra solución...

Define el problema con palabras. Piensa en un contexto en el cual éste puede ser de utilidad.

¿Qué funciones pueden tener las aproximaciones “diagramáticas” en la producción contemporánea del espacio doméstico? ¿Cómo reconsiderar, de forma operativa, éstas estrategias en su relación con la idea de “casa” y con su noción asociada de “habitar”?

A pesar de la libertad y apertura que el concepto “diagrama” parece prometer, solamente fijando ciertas variables, analizando críticamente algunos métodos y prácticas contemporáneas y, quizás, situando el diagrama en un medio donde se limite la total libertad que parece estar causando su prematura extinción como herramienta, podremos obtener una nueva instrumentalización del mismo. Llevar el concepto lejos del “limbo informacional” en el que parece flotar en la actualidad, a algún lugar donde el mar de posibilidades pueda finalmente dar pie a un espacio doméstico nuevo pero tangible, puede ser una posible vía de escape.

Si, como ha señalado Sanford Kwinter, “aproximarse a lo incorpóreo es uno de los mayores desafíos para las prácticas de diseño contemporáneas”(1), una mirada que considere la producción de espacio, y más concretamente en este caso, de espacio doméstico, no debería descuidar cómo las herramientas empleadas, los procesos que sustentan esta producción, han llegado a convertirse ya en argumentos en sí mismos; en narrativas casi independientes del resultado.

Un diagrama, por el hecho de ser un instrumento, se encuentra en una posición incierta entre lo real y lo virtual, entre lo incorpóreo y lo material. Por ello, además de considerar la herramienta en si misma habrá que vincularla con sus efectos asociados, sus conclusiones, su capacidad de actuar.

Describe el paisaje al que pertenece.

Buscar en el origen del uso de este término en arquitectura puede ser una manera de clarificar la situación, ya que descubriremos como las diferentes familias de diagrama-usuarios han encontrado su legitimización en muy variadas genealogías.

“Funciones múltiples y acciones en el tiempo están implícitas en un diagrama, (...), los diagramas no son esquemas, tipos, paradigmas formales u otros elementos reguladores, sino simplemente instrucciones para acciones o descripciones contingentes de posible configuraciones formales. Trabajan como máquinas abstractas y no son semejantes a aquello que producen”(2).

De esta manera, las evidentes referencias a los textos de Deleuze, en las que la mayoría del trabajo realizado en los círculos alrededor de Eisenman y Koolhaas ha encontrado su soporte intelectual, tendría poco que ver con aquellos arquitectos que aún confían en un uso más genérico de las formas y distribuciones, tendiendo habitualmente a la reducción de gestos y a la economía formal. Al mismo tiempo, una arquitectura basada en preocupaciones contemporáneas tales como la flexibilidad, el cambio, lo efímero o la

incertidumbre, no encontraría respuesta en aquellos preocupados por la noción de “traza” como dato pre-existente en relación con fases de proceso, historia, memoria o condiciones locales. Sin embargo, todos ellos se han definido como “diagramistas” en algún momento.

Elimina el misterio. ¿Que es lo que queda?

“En el hueco entre concepción y ejecución, el diagrama emerge como un mecanismo necesario para que el sujeto controle el objeto de su conocimiento...presupone que el discurso representa no al objeto en sí mismo, sino más bien la distancia entre el objeto y la mente percibiéndolo y después concibiéndolo”(3)

Una primera aproximación sería la de observar el trabajo de algunos de los auto proclamados diagramistas.

Ciertas prácticas contemporáneas han tomado el concepto de diagrama como emblema de sus relaciones con los procesos de trabajo. La profusión de metáforas e imágenes sugeridas por los escritos de Deleuze, ricas en alusiones al dinamismo y al movimiento, (“cada diagrama es una multiplicidad espacio-temporal, (...), altamente inestable y fluida, (...), constituyendo cientos de puntos de emergencia y de creatividad, conjunciones inesperadas o continuidades improbables”, etc...)(4), han encontrado un paralelismo inevitable en las posibilidades de muchos programas informáticos derivados de los campos de la animación, aerodinámica, cine, etc, y aplicados a la producción arquitectónica.

Greg Lynn, por ejemplo, utilizando la noción de diagrama, ha intentado demostrar como la introducción de conceptos tales como “fuerza”, “movimiento” o “gravedad compleja” pueden resultar, a partir de las posibilidades informáticas, en nuevas realidades para la arquitectura.

Para Lynn, un diagrama resulta de utilidad en tanto que varía a partir de parámetros, (temperatura, gravedad), y en vez de operar como respuesta a una situación dada, estática y fija, puede incorporar evoluciones en el tiempo, cambiar, y ofrecer configuraciones no definitivas. Esto se explica con el desplazamiento de “puntos” a “vectores” como las variables a mano. Los objetos resultantes explican la historia de esta formación.

A pesar de la claridad conceptual, las posibles dudas son: ¿En que punto se detiene el proceso? Y, al “congelar” el resultado, ¿qué cantidad de variaciones y de atributos vectoriales se pueden percibir en un sólido material sin ninguna de las cualidades de flotación y libertad que tenía en la pantalla del ordenador?

Peter Eisenman, otro ejemplo, equipara la “interioridad” que proclama es necesaria para que cualquier afirmación arquitectónica sea válida y crítica, con la existencia de “trazas, líneas invisibles y diagramas que solamente se hacen visibles a través de varios medios”. Esta interioridad, defendida por su trabajo a lo largo de los años, se ve como condición autónoma perteneciente a la disciplina y representada por los diagramas y sus posibilidades, capaces de abrir la arquitectura hacia singularidades.

La autonomía que la arquitectura posee, o pretende poseer, le permite utilizar el concepto de diagrama como representación abstracta alejada de “la metafísica de la presencia”, la “condición de signo en arquitectura”, o cualquier otro aspecto convencionalmente reconocible, para “mediar entre el objeto material, un edificio, y aquello que puede ser considerado como la interioridad de la arquitectura”.

Sin este elemento crítico la arquitectura, para Peter Eisenman, carecerá de capacidad propositiva, de posibilidad de presentarse como acto de resistencia y por tanto de sobrevivir. Los diferentes mecanismos de diseño empleados como la parrilla de nueve cuadrados, las “excavaciones” urbanas, las trazas y, más recientemente, las transformaciones geométricas abstractas basadas en las posibilidades informáticas se engloban bajo el epígrafe “diagrama” como discurso teórico-gráfico en torno al proceso arquitectónico. En palabras de Eisenman, “...a diferencia de una planta las trazas, (diagramas), no son presencias completamente estructuradas ni signos motivadores. Más bien, sugieren relaciones potenciales, (...), trazas de funciones, envolventes y significado,

(...), interactúan con otras provenientes de la interioridad y anterioridad para formar una superposición de trazas”(5).

Para Ben Van Berkel, trabajando en un terreno de intereses paralelo, un diagrama es esencialmente un método para avanzar sobre un discurso tipológico prefijado, ofreciendo en cambio una “aproximación al diseño instrumentalista, generadora y de proliferación”(6), pretendiendo introducir accidentes, efectos inesperados y cualidades intuitivas, aleatorias, subjetivas y no sujetas a una lógica de decisiones lineal. Esta lógica lineal se identifica con categorías tales como tipología, representación o signos, y relaciones estables entre ideas y formas, o contenidos y estructura soporte. De cara a evitarlo, la introducción de un diagrama confía en una “transformación y liberación, introduciendo nuevos significados en las formas”, eliminando las elecciones tipológicas y obteniendo un resultado inesperado.

En común a estos nombres subyace un “instinto para entender su tarea como intermediarios, con una clara intuición acerca del espacio intersticial que deben ocupar para trabajar como diagramistas”(7) o, en otras palabras, la intuición y el esfuerzo para pasar del plano central del “creador” al de, en mas de un sentido, mediador o negociador.

A pesar de la mutua identidad con la cual se han pretendido resolver las deudas entre el posestructuralismo y la neo-vanguardia expresionista, estas son solamente algunas de las lecturas del mundo “visual” y conceptual desvelado por algunas de las filosofías francesas de los años 70 y 80.

¿Cuales han sido los puntos clave en la evolución de esta entidad?

Una segunda aproximación al estudio de la producción de espacio relacionada con el concepto del “diagrama” podría ser la de acudir a las fuentes literarias que parecen haber justificado en términos teóricos estas, y otras, arquitecturas.

El libro “*Foucault*”, de Gilles Deleuze, se ha citado habitualmente como el índice argumental para todos aquellos interesados en el diagrama durante los últimos años. Esto probablemente haya tenido una primera manifestación en el discurso propuesto por Bernard Tschumi y su incorporación del posestructuralismo a la arquitectura en sus “Manhattan Transcripts”, que pueden considerarse un montaje narrativo, un “story-board”, tan conceptual y abstracto como gráfico y legible. En palabras de Tschumi, “Los Manhattan Transcripts difieren de la mayoría de dibujos de arquitectura en la medida en la que no eran ni proyectos reales ni meras fantasías. Proponen la transcripción de una interpretación arquitectónica a la realidad”.

De forma similar, “*Disciplina y Castigo*”, de Michel Foucault distingue, según Deleuze, entre “un sistema de luz y un sistema de lenguaje” o, en otras palabras, distingue entre lo puramente matérico y las funciones asociadas, abstrayendo las formas que las engloban. Tomando el ejemplo del proyecto para la prisión Panóptica dibujado por Jeremy Bentham en 1791, Foucault describe un vínculo entre la organización espacial y la expresión de un número de circunstancias políticas y culturales, incorporando diversos niveles de significado que van desde la forma de la prisión a los efectos producidos en el comportamiento de los presos, y llega a la definición de una máquina o fórmula abstracta. “El Panóptico, (...), es el diagrama de un mecanismo de poder reducido a su forma ideal; su funcionamiento, abstraído de cualquier obstáculo, resistencia o fricción, debe ser representado como un sistema puramente óptico y arquitectónico. Es, de hecho, una figura de tecnología política, (...)”(8).

Esto se define inmediatamente como un “diagrama” que, en la interpretación de Deleuze, “ya no es un archivo visual sino un mapa, una cartografía extensiva a todo el tejido social. Es una máquina abstracta, definida por sus funciones informales en términos de no establecer ninguna distinción entre contenido y expresión”(9).

A pesar de que para Deleuze, tal y como ha explicado Manuel de Landa, los diagramas no poseen una conexión intrínseca con representaciones visuales, la definición de máquina abstracta como algo que no es “en sí mismo físico ni corpóreo (y que) opera a partir de materia, y no de sustancia; por función, y no por forma”, siendo por tanto capaz de

“dar lugar a diferentes configuraciones físicas”(10), ha sido una invitación hacia los procesos de proliferación de eventos, variaciones volumétricas, redes, líneas y conexiones, trabajando por aproximación e imitación de estas potentes imágenes inspiradas por la filosofía, tal y como ha tendido a hacer la arquitectura con sus referentes literarios.

Volviendo a “*Disciplina y Castigo*”, es importante señalar como, para Foucault, un diagrama no es el resultado de una demanda social, política o funcional. No es, tampoco, el dibujo o la traducción gráfica de esta situación en un resultado arquitectónico. Se trata más bien de un punto de incuestionable correspondencia e intercambio entre estos pasos, un vínculo tan inevitable que, en el ejemplo del Panóptico, “el ejercicio de poder no está añadido desde el exterior, como un peso añadido a la función que promueve, sino que se encuentra sutilmente presente en ella aumentando su eficiencia, (...), no es un simple intercambio entre un mecanismo de poder y una función; es una manera de hacer que las relaciones de poder funcionen en una función, y de hacer que una función funcione a través de estas relaciones de poder”(11).

Mientras que un tipo permanece fijo convirtiéndose en un modelo y promoviendo una manera de trabajar a partir de él basada en la analogía y la similitud, una traza o un gesto gráfico (lo que se ha entendido contemporáneamente como *diagrama*), sugieren reproducción y proliferación. Se trata de la memoria contra la intuición. Dos velocidades distintas.

En una posición intermedia pero relacionada con ambas, el diagrama Foucaultiano no es, se pretende argumentar, un *anti-tipo*, intentando como intenta recoger de las circunstancias y realidades físicas alrededor de una situación dada algo más que una serie de patrones espaciales y organizativos. No se trata de un *proto-tipo*. De hecho, se trata de un *post-tipo*, alejándose de lo físico y del objeto medible para recuperar sus efectos en un marco ampliado y establecer un conjunto de líneas y relaciones entre informaciones pertenecientes a estratos no vinculados, (política, topología, materialidad, comportamiento...), y llegar a un nivel previamente desconocido de *consistencia*.

Alejándose de cuestiones de significado e interpretación, el diagrama es el equivalente a estas líneas de vinculación. Así, la oposición entre tipo y diagrama desaparece, deja de ser relevante. Mas bien se avanza un paso más. No una relación entre materia y contenido, (tipología), sino entre materia, organización y sus efectos asociados. El diagrama es tipología multiplicada, “post-tipología”.

Roba una solución.

En el texto “*Figures, doors and passages*”, publicado en 1978, Robin Evans analiza una solución alternativa a los esquemas domésticos crecientemente segregadores e higienistas que el Movimiento Moderno estaba, y aún continúa, poniendo en práctica.

En nombre de la claridad circulatoria y organizativa, la noción de diagrama que emerge a partir de las técnicas desarrolladas por los principios del “scientific management” de mediados del siglo diecinueve, penetra en el campo propiamente arquitectónico dando paso a estudios acerca de rutas óptimas y diagramas circulatorios, comparando la eficiencia o ineficiencia de los movimientos de los trabajadores domésticos.

Son conocidos los estudios de los arquitectos alemanes Bruno Taut y Alexander Klein, y el estudio pionero de Dolores Hayden, “The Grand Domestic Revolution”.

En contraste a ello, Evans aventuraba una posible salida a esta sobredeterminación a partir del ejemplo de la “matriz de habitaciones conectadas”, una particular disposición de espacios común a muchas construcciones del siglo dieciséis y que promovía un conjunto de diferentes comportamientos e interacciones entre los individuos. (Por ejemplo, en la mayoría de la Villas del Venetto de Palladio). Lejos de la controlada atomización del hogar moderno, la matriz de habitaciones conectadas indicaba una “preferencia por la compañía, la proximidad y el incidente”, en un sistema de distribución donde se encontraba “una puerta allí donde hubiese una habitación contigua, haciendo de la casa una intrincada matriz de

habitaciones interconectadas”, sin ninguna “distinción cualitativa entre los pasos que atravesaban la casa y los espacios habitados de la misma”.

El resultado, en términos de ocupación, era el de “una planta abierta, relativamente permeable a los numerosos miembros de la casa –hombres, mujeres, niños, sirvientes y visitantes- que se veían obligados a atravesar una matriz de habitaciones comunicantes donde tenían lugar las actividades de la vida cotidiana. Era inevitable que a lo largo del día los recorridos se entrecruzaran y que cada actividad fuese propensa a cruzarse con otras, a no ser que para evitarlo se tomaran medidas al respecto. En cuanto a la multiplicación de puertas, no había nada inusual en ello. Era la norma en los palacios italianos, en las villas y granjas, -un modo tradicional de comunicar habitaciones que difícilmente afectaba al estilo arquitectónico, (que bien podía ser gótico o popular), pero que, sin duda, afectaba al estilo de vida”(12).

El texto cita otros ejemplos de “artefactos” arquitectónicos complejos y de usos superpuestos como la Villa Madama de Rafael o el Palacio Ducal de Urbino tal y como aparece descrito en “*El Cortesano*”, de B. Castiglione.

Esta intuición, a pesar de su evidente ingenuidad y tono *naïf* en el entendimiento de una cohabitación hiper-socializada cercana a un habitar *hippie-comunal*, toca sin embargo muchos de los puntos surgidos a partir de la aplicación de tácticas diagramáticas en la definición del espacio doméstico.

Aspectos tales como la relación entre la disposición de los espacios y los patrones de uso resultantes, (independiente de la configuración formal general), la falta de correspondencia entre las dimensiones y las jerarquías internas, y la inherente variabilidad en el movimiento, la distribución de muebles, objetos, actividades y acontecimientos que estas matrices provocan, han sido todos ellos intereses recientes en la definición del espacio doméstico.

Si observamos de nuevo y por un momento *Las Meninas* de Velázquez, olvidando los conocidos y sofisticados mecanismos de percepción que entran en juego en el cuadro, obtendremos la representación de un momento poco habitual de intercambio social e incluso de descontrolada ósmosis en el interior de la estricta y sectaria vida cotidiana de la Corte española del siglo diecisiete. Un ejemplo de situación accidental tal y como sugiere el texto de Robin Evans: La hija de los Reyes, la Infanta Margarita, acompañada por una corte de doncellas y compañeras de juegos, irrumpe en la habitación ocupada por ellos en el momento exacto en el que la escena está siendo registrada por el pintor, (un Retrato Real, quizás), Velázquez, cuya presencia juega un papel activo en la composición. El complejo y fascinante resultado, que ha sido descrito con detalle en tantas ocasiones(13), resulta aún más revelador si lo vinculamos al trazado de la planta de las habitaciones donde supuestamente se pintó el cuadro en el antiguo Alcázar de Madrid.

Nos encontraremos de nuevo con una proto-matriz capaz de dar lugar al tipo de accidente presente en *Las Meninas*. De hecho, el cuadro se puede entender como una representación privada de la Corte, (la cristalización de un momento concreto), en relación directa con las condiciones de la arquitectura, no solamente en términos tipológicos, (en qué medida es la organización de las habitaciones la que permite este intercambio), sino también a partir de la contribución “atmosférica”, (las particulares condiciones de la luz difusa, los cuadros que cuelgan en la penumbra, el espejo...). Un razonamiento similar sobre la privacidad y sobre los encuentros e intercambios de la vida doméstica, en esta ocasión en clave claramente erótica y carnal, la encontramos en otra de las obras de Velázquez, *The Rokeby Venus*, de 1646. En ambos cuadros, una distribución compleja y conglomerada actúa como desafío hacia la segregación que familia, género y categoría social estarían de otro modo poniendo en práctica.

¿Quién haría que esto tuviese éxito?

Si el diagrama del Panóptico es un esquema espacial, también se trata finalmente de una utopía, ya que en el momento en el que éste esquema se proyecta sobre una estructura soporte, las realidades del espacio, la luz y el tiempo comenzarán a erosionar el concepto. Por ello, una arquitectura basada exclusivamente en la materialización de un diagrama, (la planta del Panóptico, una gráfica de densidades, una tabla de flujos...), necesitará “densidad de hecho” para llegar a un punto aceptable de consistencia que le permita obtener un patrón complejo pero a la vez estructurado en el interior del espacio doméstico.

Más que la idea de movimiento y formalización abierta e infinita, (UN Studio, Lynn, R+U...), habitualmente explicada como la “disciplina diagramática”, resulta más atractivo buscar ciertas “restricciones” impuestas por la realidad, ciertas fricciones entre el diagrama abstracto, (fluido, evolutivo), y una estructura organizativa fija tal y como ejemplifica la utopía de Bentham, de cara a conseguir un espacio capaz de rendir en múltiples niveles de significado en vez de en uno de ellos con infinitas configuraciones posibles.

Una de las maneras de obtener esto sería mediante un cruce o superposición del diagrama con su aparente contrario, la noción de “tipo” como presencia permanente, modificado por la inestabilidad del habitar contemporáneo.

La casa reformada por Enric Miralles y Benedetta Tagliabue en el Barrio Gótico de Barcelona puede servir como un buen ejemplo de este cruce. La misma predominancia de figura sobre fondo a la que apuntaba el texto de Evans parece encontrarse en este interior. En ella, comenzando por la superposición de un diagrama “anterior” sobre la estructura palaciega existente del siglo dieciséis se obtiene un punto de integración donde la forma de las habitaciones no parece afectar a la distribución o a la interrelación de las figuras y aparece, no obstante, una intrínseca dependencia de ambos momentos en el tiempo y en el uso. La antigua planta noble del palacio gótico da cabida a una secuencia continua de paredes, muebles, azulejos, estanterías y objetos que saltan de un ámbito al siguiente, tejiendo la convivencia entre lo antiguo y lo nuevo.

El espacio resultante, borroso y compuesto por capas sucesivas de ocupación, no solo pretende el fundido de diferentes tiempos y memorias sino también, de alguna forma, “contener el mundo” y así culmina, después de pasar por un “pasadizo secreto”, en una habitación llamada “cuarto del mapa del mundo”, donde un gigantesco atlas en la pared actúa como sorpresa final en los recorridos circulares, y por tanto infinitos, que la casa ofrece. Esta habitación del-mapa-del-mundo se encuentra cercana a los dormitorios, y por tanto pretende ser descubierta después de un paseo largo y casual alrededor de las estancias que rodean al patio medieval. Quizás después de haber dado dos vueltas, quizás habiendo perdido referencia de las calles y del exterior, auto referente como la casa es, y más aún, acentuada esta auto-referencialidad por su ocupación no convencional.

“This house works like a chessboard. The pieces move according to the rules of each object... They must always return to the starting point to restart the game...” (14)

En esta casa, como en una descripción de Georges Perec, todo está relacionado, y es en esta multiplicidad de relaciones y en su naturaleza esquiva donde reside el estudio de la complejidad del proyecto. El recorrido interior sugiere un cambio de escala como si el denso tejido de las calles de alrededor estuviese representado en el interior. Los objetos están animados, casi figuras actuando. El Mapa es por tanto una representación figurada en la aprehensión del mundo del afuera a través de la actuación y el uso de la casa en el interior.

¿A qué otra cosa se parece?

La idea de la casa que “contiene” el mundo y por tanto reproduce este mundo en una realidad en miniatura pertenece a una larga tradición de origen renacentista, donde la casa o palacio se entendía como un laboratorio de racionalidad y registro de conocimiento, pasando por el referente moderno del *flâneur* urbano descrito por Walter Benjamín cuya casa, como refugio, era capaz de “representar el universo para el ciudadano privado”.

Si es pertinente observar como la casa de Miralles salta por encima del tiempo para procurar un sentido excepcional del habitar, se debe a, entre otras, dos razones: En primer lugar, se trata de una aproximación diagramática original, en el sentido que estamos describiendo acerca de una abstracción “cartográfica” convertida en una ocupación doméstica propositiva. Esto se acentúa en este caso por la superposición de diferentes tiempos y geometrías en un mismo tapete.

En segundo lugar, es importante anotar como el detalle del Mapa del Mundo está apuntando a la idea renacentista de la casa que representa, contiene y explica el mundo, un determinado mundo.

En el ala residencial del Palacio Ducal de Venecia podemos encontrar, en el cruce entre los dos pasillos principales que dan paso a la secuencia de dormitorios, un impresionante conjunto de Globos terráqueos. Estos se pueden entender como una imagen de control y conocimiento por parte del Imperio, siendo el Globo un emblema de ambición y dominio. Pero también pueden ser interpretados como una condensación, una representación final de las intrincadas relaciones que sitúan a la habitación en la casa, la casa en la calle, la calle en la ciudad,...Esto es fácil de comprender si pensamos en la densidad de los tejidos urbanos de Venecia o de la Barcelona medieval.

De forma similar, el trazado del Palazzo Farnese de Vignola se conforma a partir de un anillo pentagonal de habitaciones conectadas, otra matriz cuya geometría deriva tanto de cuestiones de distribución como de paisajismo, (el Palacio se encuentra coronando el pueblo de Caprarola, en lo alto de una colina), y de defensa, (el Palacio también es una Fortaleza)(15). El recorrido circular alrededor del conjunto adjetivado de habitaciones culmina en la llamada “Sala del Mapamundo” que domina el valle. En ella, enormes frescos del Mediterráneo, el Nuevo Mundo y del resto del planeta se actualizaban constantemente con las nuevas conquistas y expediciones.

De la misma manera que el Panóptico era un emblema del ideal “funcional” de las relaciones de la sociedad como un todo, aunando intenciones y espacio dando lugar, en palabras de Foucault, a un “modo generalizable de funcionamiento”, el diagrama convertido en palacio de Vignola reproduce una relación entre geografía humana –casa-, y geografía física –mundo-.

Al final, proponer una visión de la realidad, y producir un lugar doméstico es una forma de avanzar una, pasa por establecer un juego donde la forma sea vista como una perpetua negociación de ímpetus que aquí estamos acordando llamar diagramas. El Mundo, se podría decir, no es más que el resultado final del incesante comercio y conversación entre estos diagramas.

¿Que te ha impresionado recientemente? ¿Cómo es similar? ¿Qué se puede aprender de ello?

Al tratar de comprender el sentido del ideal sobre libertad y posibilidades ofrecido por la llamada arquitectura diagramática uno se ve conducido hacia el comentario crítico de Rem Koolhaas sobre la Casa Möbius de UN Studio al decir de ella: “Encuentro ligeramente contradictorio que la continuidad indique abertura y libertad. Si comparas esta casa con la Casa Farnsworth, existe una increíble cantidad de sobredeterminación”(16). A la vista de esto nos podemos preguntar, ¿existe una oposición entre la ilusión de generar nuevos efectos espaciales y distribuciones desconocidas aún y la idea Moderna de plantas simples, mínimas e indeterminadas? Un par de ejemplos pueden resultar polos de reflexión para estos paradigmas.

En la casa de Burdeos de OMA, el argumento principal puede ser descrito como el movimiento del ascensor / estancia a través de una superposición de tres casas que conforma el proyecto. Cada una de estas casas tiene cualidades precisas e independientes de las demás, de manera que la comprensión global del proyecto reside en algún lugar intermedio, como una secuencia de planos fijos.

Pero la casa también es la proyección de unos patrones altamente específicos de uso, movimiento, interacción con el paisaje y las vistas, es decir, “fuerzas” y distribuciones abstractas, diagramas superpuestos a un catálogo de tipos modernos, (caja de cristal, losa

flotante, patio & pabellón, casa multi-celular...). Estos tipos, Mies, Breuer, A&P Smithson,... entran a modo de collage en esta secuencia –de la cual el movimiento del ascensor es una continuación del movimiento del coche al aproximarse a la casa, extendiendo el bucle ascendente-. En el interior, la libertad ofrecida por la “habitación de cristal invisible” se compensa en los espacios tortuosos de la casa superior que contienen los dormitorios y que es literalmente accesibles para solo algunos de los miembros de la familia...

En la siguiente casa unifamiliar publicada por OMA hasta la fecha, el proyecto “Y2K” en Róterdam, el diálogo entre tipo y diagrama resulta en la producción de lo que estamos tratando de definir como una arquitectura post-diagramática:

“...todo lo necesario para una casa se encuentra rodeando un espacio único que se asemeja a un túnel en el que la familia se puede reunir (...), una especie de capa gruesa rodea este túnel en sus cuatro lados y contiene todos los elementos de la casa: habitaciones, almacenaje, cocina, (...)”**(17)**.

Un concepto simple y eficiente, “...excavaciones o perforaciones para crear espacios limpios, y todo el espacio residual se convierte en mobiliario, instalaciones y estructura”, se materializa en una de muchas configuraciones posibles. Un diagrama tridimensional que explica, además de la disposición de las habitaciones, sus cualidades espaciales, implícitas en este diagrama, (abstracto y vacío vs. sólido y misterioso) y sus materiales asociados. De esta manera se da lugar a un nuevo “tipo”, extraño e inesperado, uno que la Oficina se ha apresurado en reciclar en posteriores proyectos. De nuevo, espacios libres e indeterminados conviven con otros determinados y compactos.

Haz una lista de las cualidades que tiene. Haz una lista de las que te gustaría que tuviese.

Los diagramas, al contrario que el trabajo de las bellas artes, (la pintura, por ejemplo, o los dibujos de artistas), no pueden defenderse por sí mismos: se refieren siempre a un texto al que se presupone acompañan: un edificio, una acción, algo que va a pasar. Por ello, introducen un elemento de incertidumbre y nunca podemos evaluarlos por sí mismos. En realidad, estaremos siempre viendo lo que *hacen* y no lo que *son*.

Organizan la realidad con el fin de hacerla visible y utilizable. Su función es la de ser un instrumento, mas que la de ser una metáfora, imitación o reproducción.

Una nueva mirada a los dibujos producidos por Louis I. Kahn para los proyectos de las casas De Vore y Adler podría servir como otro ejemplo más para eludir categorías tipológicas prefijadas mientras se trabaja con unas leyes de juego altamente controladas, capaces además de producir nuevas conexiones, cortocircuitos y desplazamientos en el interior de la casa. Esta vez con una matriz más abstracta aún, la de cuadrados en vez de habitaciones conectadas. Su manipulación llevaría la discusión hacia cuestiones de “disposición” y “topología” por encima de las de “planta” y “distribución”.

En el “post-diagramismo” el uso, el dimensionado y el movimiento no actúan ya como generadores de forma. Más bien resultan discursos independientes filtrados sobre otros datos anteriores o exteriores. Los conceptos de *organización* y de *disposición* juegan un papel entre otras variables menos presentes. El *tiempo* y su manipulación, por ejemplo, manifiesta la utilidad y la materialidad de un post-diagrama de manera más efectiva que el espacio**(18)**. Es ahí, tanto como en el comportamiento inducido en el proyecto, donde sus efectos son más visibles.

Si uno de los problemas en la arquitectura hoy persiste en el cómo liberarnos de los empobrecimientos provocados por las limitaciones de los razonamientos causa-efecto, y acostumbrarnos a evaluar la arquitectura por su capacidad “performativa” o su rendimiento mas que por su presencia, valores o promesas, los términos *consistencia* e *integración* aparecen como procedimientos adecuados a partir de los cuales afrontar la producción contemporánea del espacio doméstico.

Oponer el “diagrama” a su aparente contrario, el “tipo”, es solamente uno de los muchos argumentos consecuencia de ello. Si el rendimiento y los efectos son las nuevas medidas de éxito en una operación arquitectónica, podríamos señalar hacia el famoso

detalle de la puerta pivotante en el apartamento neoyorquino de Marcel Duchamp. Esta sencilla distorsión, -una puerta que abría una habitación a la vez que cerraba otra-, realizada a partir de la manipulación de uno de los elementos básicos de la arquitectura, era capaz de producir un conjunto inesperado de pequeñas distorsiones en el comportamiento cotidiano doméstico. Este ejemplo, económico e inteligente, puede permanecer como recapitulación de algunos de los intereses diversos que se han intentado exponer en este texto.

Foucault describía el Panóptico como algo que era también “un laboratorio; (en tanto) pudiese ser utilizado para llevar a cabo experimentos, para alterar los comportamientos, (...)”⁽¹⁹⁾. “Por tanto, la importancia en la lección del Panóptico no es simplemente la de apropiarse de la figura y de su sistema organizativo asociado, sino la de entender (y configurar) a la sociedad como entidad plástica, susceptible de múltiples diagramas (virtuales) y posibilidades de organización”⁽²⁰⁾.

Así lo aquí expuesto, aplicado al espacio doméstico, debería nutrir la misma intención: Convertir la casa en un terreno de juego, un laboratorio; Experimentar con sus efectos, obteniendo lo inesperado.

Jacobo García-Germán, 2004

(Texto publicado en la “Architectural Association Projects Review 02/03”. Julio 2003)

NOTAS

- (1) Sanford Kwinter, “The hammer and the song”, en OASE N° 48
- (2) Stan Allen, “Diagrams Matter”, en ANY N°23, “Diagram Work”
- (3) Sanford Kwinter, *ibid.*
- (4) Gilles Deleuze, Foucault, p 35
- (5) B. Van Berkel & C. Bos, Move
- (6) Ver Peter Eisenman, Diagram Diaries
- (7) Manuel de Landa, “Genetic Algorithm”, en AD N° 222
- (8) Michel Foucault, Disciplina y Castigo. El nacimiento de la prisión p 205
- (9) Gilles Deleuze, *ibid.* p 38
- (10) Manuel de Landa, “Deleuze, diagrams, and the genesis of form”, in ANY N°23
- (11) Michel Foucault, Disciplina y Castigo. El nacimiento de la prisión p 207
- (12) Robin Evans, “Figures, Doors and Passages” en Translation from Drawing to Building and other Essays
- (13) Ver por ejemplo las descripciones de Michel Foucault en Las Palabras y las Cosas o de Eugenio D’Ors en Museo del Prado
- (14) Enric Miralles, El Croquis N°100/101
- (15) Ver la descripción de Colin Rowe en Italian Architecture of the 16th Century, p 218
- (16) Rem Koolhaas citado en “From Meta-City to Mega-City”, Jos Bosman, DAIDALOS N° 74
- (17) Rem Koolhaas, OMA@WORK A+U May 2000
- (18) Este es el concepto detrás de la *Slow House* de Diller+Scofidio, por ejemplo.
- (19) Michel Foucault, Disciplina y Castigo. El nacimiento de la prisión p 203
- (20) R. E. Somol, “Dummy Text, or The Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture”, en Peter Eisenman. Diagram Diaries p 23