

**NI LO UNO, NI LO OTRO:
POSIBILIDAD DE LO NEUTRO EN ARQUITECTURA**

Silvia Colmenares Vilata

Indice

ARTÍCULO NEUTRO

09 Introducción

UN CONTEXTO PARA LO NEUTRO

Funcionalismo(s)

24 Etiquetas y fórmulas

La ficción de la función

40 Entorno, programa y sistema

Sistemas geométricos de equilibrio

49 Retícula, matriz y campo

TRES MODELOS DE INDIFERENCIA FUNCIONAL

La planta tipo

66 Neutro-base. Soportes y dom-ino(s)

La planta única

86 Neutro-marco. Contenedores y otros ‘palacios’

La planta de equivalencias

112 Neutro-campo. Patrones de habitación

OTRAS FORMAS DE RENUNCIA

Ensoñaciones de pared ciega

142 *Non-decorated sheds* y *boîtes à miracles*

Terreno neutral

169 Plataformas y *tabula rassa*

Lo mínimo y lo nulo

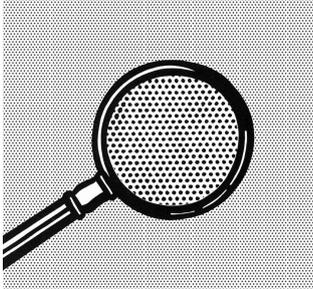
201 La inacción posible. Arquitectura ‘por defecto’

BANDERA BLANCA

234 Conclusiones

241 BIBLIOGRAFÍA

ARTÍCULO NEUTRO



Roy Lichtenstein
Magnifying Glass
1963

Esta es una tesis que pone su atención en el *fondo*. Para ello, se adentra en un territorio uniforme y normalmente desatendido, donde no hay apenas *figuras*. Por esa razón su objeto de estudio no es un arquitecto, una corriente o una obra concreta. Sólo encontraremos un conjunto heterogéneo de situaciones que han sido ordenadas bajo un discurso continuo. Y este discurso puede nombrarse gracias a la categoría de lo Neutro.

Elegir una palabra como ésta, tan vinculada al lenguaje común, obliga a comenzar haciendo una restricción terminológica. Ésta es la tarea encomendada al primer capítulo: ir desgranando las distintas connotaciones que el término posee tanto en el habla cotidiana como en los distintos campos del saber y confrontando su sentido a la luz de otras categorías ya clásicas en el campo de la arquitectura como función, geometría, contexto, signo y acción.

En lingüística hablaríamos del artículo neutro “LO” como operador fundamental para la construcción de una colección, de un conjunto de elementos que están en relación paradigmática, que son intercambiables entre sí en virtud de una cualidad común. (Lo bueno, lo oscuro, lo cercano, lo esperable...) Pero, ¿qué pasa entonces al aplicar el operador ‘lo’ a un adjetivo que define precisamente la ausencia de cualidades específicas? ¿Qué clase de colección obtenemos al enunciar ‘lo neutro’?

En 1978, Roland Barthes llevó a cabo este ejercicio en un curso impartido en el *College de France*. Centrando su atención en textos literarios, el curso expone una serie de FIGURAS (el silencio, la fatiga, el sueño, la oscilación, el panorama,...) que gravitan en torno a la noción de Neutro. Es como si sólo pudiera abordarse una definición de forma lateral, tratando de cercarla sin alcanzar nunca su centro. A pesar de concretar, ya en las primeras líneas del texto, una definición preliminar de lo Neutro como “aquello que desbarata el paradigma”, Barthes elige para el curso precisamente la estructura de una colección, y lo hace para poner en evidencia una de las cualidades más notorias de lo Neutro: su **resistencia**.

Frente a la imagen esquizoide del ni-nismo, del virtuoso punto medio, la del sujeto pasivo condenado a la retórica del balanceo entre dos polos, lo Neutro promueve una resistencia activa entendida como persistencia, como voluntad de extinguir el conflicto más que como deseo de sortear sus efectos.

La estructura de doble negación que encontramos en el sentido etimológico de lo Neutro, *nec-uter*, literalmente “ni lo uno ni lo otro”, desbarata el paradigma dual sobre el que se asienta nuestra concepción del mundo, alejándose a partes iguales de la disyuntiva moderna del “lo uno **o** lo otro” y de la yuxtaposición postmoderna del “lo uno **y** lo otro”. Lo Neutro decreta la inutilidad de cualquier pregunta planteada como elección entre contrarios y construye una estrategia basada en la **renuncia**.

Como veremos, resistencia y renuncia se hacen compatibles en lo Neutro, definiendo una radicalidad atípica, como de batalla librada en calma.

Es éste el sentido de lo Neutro que atraviesa la investigación, cuya primera parte se encarga de definir un contexto específico para su aplicación al campo de la arquitectura.

UN CONTEXTO PARA LO NEUTRO

Funcionalismo(s)

Sabemos que uno de los binomios que ha marcado más profundamente la teoría y la práctica de la arquitectura desde los inicios del siglo XX es el conformado por el aparente conflicto entre forma y función. Analizar las razones, e incluso los malentendidos, sobre los que se asienta este paradigma dual, permite abordar no pocas paradojas: ¿Cómo es posible que la fórmula “form follows function” estuviera contenida en el texto fundacional de uno de los tipos arquitectónicos más ajenos e inmunes a la especificidad funcional? El término funcionalismo es una simplificación con la que normalmente nos referimos al fracaso de una teoría, sin reparar en que el fracaso es precisamente el de su simplificación.

Lejos de señalar la superación del paradigma funcionalista desde la evidencia del presente, la tesis propone una lectura en paralelo de la historia que demuestre que lo que hoy entendemos por indiferencia funcional estaba ya presente en el sustrato de esa misma teoría. Ese lugar no marcado por la función, apenas afectado por la forma, que definiremos como el lugar de lo Neutro, se alimenta de la transformación que el debate funcionalista experimentó a partir de los años 60 del siglo XX mediante la inclusión de dos nociones fundamentales: entorno y programa.

La ficción de la función

Tras la experiencia traumática de la II Guerra Mundial, la arquitectura parecía no ocuparse ya tanto del objeto como de la interacción entre éste y la actividad del hombre. En este contexto ampliado, la corriente más crítica con el Movimiento Moderno encarnada por los miembros del Team X adoptó un nuevo enfoque con un alto contenido sociológico, centrando el debate sobre la cuestión de la compatibilidad de la actividad humana y su organización espacial, y revitalizando el concepto de **entorno** (*environment*) tomándolo directamente de otras disciplinas.

El agotamiento de los postulados funcionalistas condujo también a una reflexión sobre la verdadera incidencia que la variable “uso” tenía en el desarrollo de las formas arquitectónicas, en una doble vertiente: la de su negación y la de su reformulación.

Por una parte, la noción de tipo, tal y como fue definida por Aldo Rossi en 1966, dejaba bien claro que si los edificios que conforman la ciudad habían sobrevivido al uso con el que fueron concebidos conservando intacto su significado, entonces el problema de la función era irrelevante. La conclusión directa de este enunciado es que, si se pretende construir un discurso estable sobre la arquitectura, éste debe cimentarse sobre sus aspectos invariables: el significado y la forma. La continuidad del argumento en torno a este binomio fue proporcionada, respectivamente, por Venturi y Eisenman. Su reivindicación de una nueva autonomía para la arquitectura respecto de la función se etiquetaba en el primer caso como Post-modernismo, mientras que en el segundo se autodefinía como Post-funcionalismo.

Por otra parte, el crítico británico John Summerson, en un texto con clara vocación recapitulatoria titulado “A Case for a Theory of Modern Architecture”, seguía estableciendo en 1957 que la fuente de unidad de lo que se había venido llamando Arquitectura Moderna no era otra cosa que el **programa**. Este nuevo término añadía al mero uso un tiempo implícito,

puesto que su definición se entendía como proceso y por lo tanto requería de un plan. Y será precisamente este enfoque el que desarrollará Banham: si la función se muestra como algo cambiante, y queremos nuevamente construir un discurso estable sobre la arquitectura, la solución no pasa por desechar el propio concepto de función como fuente de criterio, sino por definir una arquitectura resistente a este cambio.

En realidad, la atención al programa no sería más que el desvelamiento de una estructura subyacente que se hace evidente cuando se presta también atención al entorno. Puesto que todo programa/plan conlleva un patrón de repetición en el tiempo, y el modo en que el entorno condiciona ese patrón está relacionado a su vez con nuestra capacidad para percibir y predecir esa influencia, podemos decir que la interrelación entre ambos factores apela directamente a la noción de sistema abierto. Y dentro de este esquema, el elemento que atañe más directamente a la arquitectura como problema de diseño es el propio límite del sistema y la base geométrica que lo configura.

Sistemas geométricos de equilibrio

Por esta razón, en este punto la investigación realiza una breve incursión en el terreno de la geometría y muy especialmente en aquellos sistemas que apelan directamente a la noción de equilibrio.

La **retícula** encarna hasta tal punto la idea misma de espacio cartesiano que su lógica remite a una extensión potencialmente infinita en cualquier dirección, donde la presentación de un fragmento sigue siempre remitiendo a la totalidad. Es una estructura estable y estática. Considerada como un sistema cerrado está 'entrópicamente' condenada a la muerte. Representa el último estado de intercambio de energía donde se ha alcanzado el equilibrio total y por tanto no hay reversibilidad posible. La retícula ofrece un esqueleto inerte y su capacidad de evolución viene determinada sólo por la superposición de otras capas de información. Por sí sola es incapaz de desencadenar el cambio. Sin embargo, su rigor subyace en otras dos configuraciones geométricas que ponen en juego un equilibrio más inestable y productivo, en el que lo Neutro encuentra un territorio fértil para su despliegue como fondo posibilitador. Estas dos configuraciones son la matriz y el campo.

Uno de los modos más inmediatos en el que las cosas pueden ser ordenadas consiste simplemente en ponerlas *una después de la otra*. Esta clase de orden paratáctico, basado en la mera contigüidad tiene un desarrollo lineal primario que inevitablemente produce una serie. Cuando además tiene un desarrollo bidireccional, el orden de lo contiguo genera una **matriz**. La estructura matricial coloca a todos los elementos en un plano de igualdad, y con independencia de la regularidad del contorno de cada parte, posee una retícula latente. El intersticio entre los objetos, ese fondo que parece garantizar a un tiempo la ausencia de contacto y su relación, hace que aflore un orden 'banal', que a duras penas merece ese nombre, pero que sin embargo constituye un mecanismo eficaz para eliminar cualquier voluntad compositiva. Su disposición en columnas y filas es tan inocua para el significado que proporciona simultáneamente un cierto automatismo y una accesibilidad inmediata para cada componente.

Frente al estatismo del esquema reticular, o el mero despliegue de lo matricial, la noción de **campo** ofrece a la arquitectura un modelo para la presentación estructurada de variaciones, relegando a un segundo plano el problema de la forma. Ya no existen saltos ni silencios entre los valores de cada punto. Ahora todo se transmite y cada posición supone un desplazamiento incremental. La promesa de un resultado abierto anunciada por el campo amplía su importancia como instrumento de una reorganización continua y teóricamente infinita. Ofrece así una clase de orden permanentemente válido y cambiante a la vez.

Los tres sistemas geométricos abordados tienen una lectura eminentemente superficial. Incluso cuando adoptan configuraciones tridimensionales, persiste la idea de una extensión indefinida que desproporciona el peso relativo de la variable 'z' y que anula su estatus de objeto-cuerpo. Como una manta siempre disponible para abarcarlo todo, estos tres conceptos laminan lo construido haciendo que la planta, el corte horizontal, sea el lugar desde el que todas las interacciones quedan compiladas.

Es también en la planta donde mejor se registra la capacidad de lo Neutro de mantener una mínima actividad formal sin que ninguna figura emerja, preservando esa condición no marcada, en el borde mismo de la indefinición o la indiferencia.

TRES MODELOS DE INDIFERENCIA FUNCIONAL

Los tres capítulos centrales definen una investigación en torno a la indiferencia funcional como estrategia de lo neutro para cesar el conflicto forma-función, e identifica tres modelos: la planta tipo, la planta única y la planta de equivalencias que ofrecen un plano de referencia para pensar lo Neutro respectivamente como *soporte*, como *marco* y como *campo* de los delicados equilibrios entre permanencia y cambio.

La Planta Tipo

La obtención de lo típico, entendida como un proceso inductivo a partir de ejemplos concretos, es en gran medida una construcción irreal basada en el conocimiento de lo diferente, que permite sin embargo sacar factor común para delimitar los invariantes de cada una de las configuraciones de un determinado sistema.

Pueden distinguirse dos aproximaciones complementarias al concepto de *tipo*: la primera, vinculada a la normalidad y la ausencia de atributos diferenciadores, que remite al sustrato lo genérico; la segunda, asociada con lo ejemplar y con la distinción entre conjuntos, que abunda en lo específico.

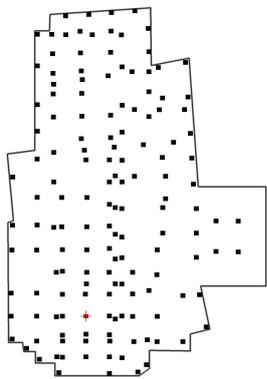
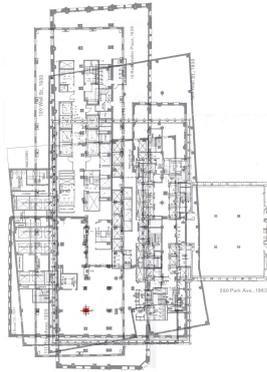
Pero existe un *tipo* arquitectónico (en el sentido 'clásico' del término) cuya razón de ser es precisamente la producción de *lo típico*. Paradójicamente, el producto 'genuino' de esta operación arquitectónica es la 'genérica' *Planta Tipo*.

Frente a la noción de *serie tipológica* vinculada con la definición de los tipos históricos, que sólo pueden modificarse desde la búsqueda de un sucesivo perfeccionamiento, la Planta Tipo propone el concepto de *variación*, que



Retrato medio (Average Face) obtenido a partir de 4 fotografías anónimas
Face Research Lab.

persigue en cambio la manifestación permanente de la estructura interna del objeto a pesar de estar sometido a procesos de transformación. La serie interminable de plantas tipo no puede jerarquizarse ni ordenarse por su mayor o menor fidelidad a una 'planta tipo ideal'. No existe ni siquiera un arquetipo para ella, puesto que su condición típica le viene dada por su repetición *en* el objeto y no fuera de él.



'Retrato medio' de la Planta Tipo
(Elaboración propia)

La teorización retroactiva del edificio de oficinas que proporciona el texto de Rem Koolhaas fechado en 1993 y titulado "Typical Plan", la califica en términos Barthianos como "grado cero de la arquitectura". La planta tipo es capaz de ofrecer una formulación convincente de *lo típico* porque trabaja con el primer programa totalmente abstracto.

Tomando algunos de los ejemplares presentados por Koolhaas y aplicándoles la lógica de la superposición exigida por el método del 'retrato medio', es esperable obtener una imagen típica de la Planta Tipo.

Esta media aritmética nos habla fundamentalmente de un espacio punteado delimitado por un perfil cualquiera. Se evidencian así dos cualidades de la Planta Tipo que la alejan de cualquier similitud con un supuesto vacío metafísico: por una parte la presencia irrenunciable de pilares, encargados de conducir las cargas gravitatorias *reales* hasta el firme; por otra la asunción a-crítica del perímetro heredado de una trama urbana *concreta*, por muy singular que ésta sea. Muy al contrario, como el propio Koolhaas señala, si la Planta Tipo encarna alguna, ésta es una «*metafísica de la holgura*»

Podemos considerar que la *Planta Tipo* precede a la *Planta Libre* pero que, al carecer la primera de un contenido teórico enunciado expresamente, es la segunda la que se ha encargado de difundir la modernidad radical del esquema que promueve la absoluta independencia entre estructura portante y cerramientos.

Y si hay una imagen que encarna esta acción heroica es sin duda la perspectiva de la *maison Dom-ino* de Le Corbusier. La idea dom-ino no es otra que la traducción literal de los cinco puntos elevados a la condición de *objeto tipo* estandarizado, listo para su producción en masa.

A través del documento de 1914 que representa un diagrama espacial canónico, se identifica un solape entre Planta Tipo y Planta Libre que las define como una reserva arquitectónica capaz de articular y ser soporte de cualquier programa.

Esta condición latente de la planta constituirá también el argumento fundamental de la Teoría de Soportes desarrollada por Habraken en el contexto del alojamiento de masas, como reacción directa contra la tipificación de las soluciones en el contexto post bélico. Sin embargo, la imagen icónica de la Maison Dom-ino tachada enérgicamente con una cruz fue empleada por Habraken para ilustrar lo que un Soporte **no** era. Insistía en señalar dos diferencias importantes. Por una parte, el carácter *infraestructural* de un soporte. No se trata de un edificio inacabado sino de uno completo en sí mismo. Por otra parte, la posibilidad de ser muy específico en las sugerencias que el propio soporte contiene acerca de su ocupación. Es decir, una condición más *generativa* que *general*.

La Planta Única

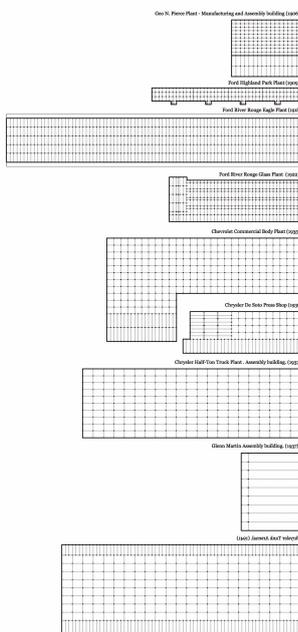
Si la Planta Tipo ofrece la arquitectura como ‘soporte’, lo que llamaremos Planta Única la ofrece como ‘marco’.

La Planta Única está liberada de la lógica de la yuxtaposición. Permanece igual a sí misma, cada punto es igual a cualquier otro. Su definición no remite a la unidad repetida, sino al fragmento de un todo homogéneo y continuo que podría extenderse indefinidamente o bien reducirse de forma contingente. Lo que caracteriza a la Planta Única es la desconexión definitiva entre ese ‘marco’ y lo que ocurre en el plano del suelo. La definición física de ambos niveles del objeto se produce sin ninguna interferencia.

La Planta Única es profunda. Se comporta como un organismo sin centro. Su relación con el exterior no depende ya del perímetro sino de su capacidad de intercambio en sección. Es ahí donde resuelve sus necesidades termodinámicas. Y es única no sólo porque se desarrolla en un solo nivel, sino porque se gobierna con una única decisión.

El origen de este otro modelo que pone en crisis la relación entre forma y función en los términos más extremos, está estrechamente vinculado al cambio de paradigma constructivo desencadenado por la revolución industrial. Aunque uno de los ejemplares más tempranos es sin duda el pabellón, surgido al calor de las exposiciones universales, su desarrollo tipológico se encuentra más claramente expresado en la evolución de la arquitectura americana al servicio de la industria, primero automovilística y después bélica, y la asimilación de esta herencia técnica por parte de una producción arquitectónica posterior más ‘culta’.

Tomemos ahora el conjunto de edificios que Albert Kahn proyectó entre 1906 y 1941. En sí mismo constituye una muestra suficiente para describir la serie tipológica de naves que va desde el esquema de plantas superpuestas con armazón de hormigón hasta el aprovechamiento máximo del acero en sistemas porticados. Ambos extremos están representados respectivamente por la *Highland Park Plant*, donde el esquema dom-ino se materializó en gigantescas proporciones y el *Glenn Martin Assembly Building*, el ejemplar que servirá de conexión con el trabajo de Mies en torno a la gran sala diáfana.



Comparación gráfica de las plantas dibujadas a la misma escala para un conjunto de naves edificadas por Albert Kahn entre 1906 y 1941. (Elaboración propia)

Aunque ya en 1906 Kahn había ensayado alguna aplicación parcial del concepto de planta única en la industria, cuando afronta su primer encargo por parte de Henry Ford recurre todavía al esquema ‘multi-piso’ que respondía al recorrido de los distintos componentes desplazados por gravedad mediante tolvas desde una zona de operación a otra. La *Ford Highland Park Plant*, construida en 1909 y famosa por albergar la producción del modelo T, constituye una gigantesca infraestructura de hormigón de cuatro niveles superpuestos y más de 260 metros de desarrollo lineal con una profundidad de 22 metros, en la que las luces entre apoyos no superan sin embargo los 8 metros.

Pero tan sólo unos años más tarde, con la introducción por parte de Ford del movimiento impulsado en la cadena de montaje, el modelo de fábrica de varios niveles quedará rápidamente obsoleto.

Con la construcción en 1918 del primer edificio del complejo de *Rouge River*, Kahn adopta por primera vez el esquema de planta única de forma clara. En la *Eagle Plant*, destinada a la construcción de submarinos, las grandes luces exigidas por el tamaño de las piezas y su movilidad dentro de la planta recomendaban el empleo de estructura metálica, un hecho que permitió acortar enormemente los tiempos de ejecución y que marcará el desarrollo tipológico de lo que vendría a llamarse la ‘fábrica bajo un solo techo’ (*factory under one roof*).

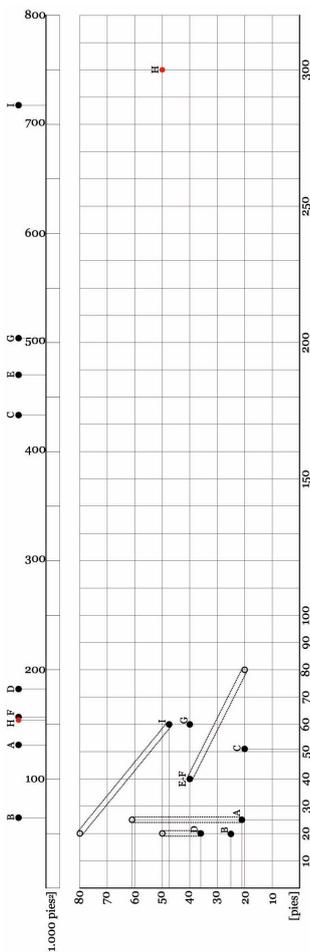
En el momento en que el esquema geométrico basado en la retícula debe responder a los requerimientos de la industria aeronáutica, el tipo estructural debe ser también modificado para adaptarse a los tamaños implicados en estos procesos. La gran sala hipóstila de crecimiento ilimitado tampoco es ya válida como modelo.

En 1937, al recibir el encargo del nuevo *Assembly Building* para la *Glenn Martin Company* en Baltimore, Kahn decide organizar un concurso interno de tipos estructurales para la cubierta con el fin de escoger aquel que estrictamente resolviera la luz requerida de 300 pies con menor peso de acero por unidad de superficie techada. La solución elegida consistió en un conjunto de vigas Pratt de cordones paralelos con un canto de unos 9 metros y separadas entre sí algo más de 15 metros. El resultado es un espacio diáfano completamente libre de pilares y uniformemente iluminado de más de 12.500m². En los años siguientes, marcados por la reconversión de la industria automovilística americana en industria bélica, Kahn llevó a cabo estructuras de un tamaño global mucho mayor, pero la solución adoptada para todas ellas fue de nuevo la de la gran sala hipóstila.

Si tratamos de reflejar esta cronología de casos sobre una retícula cartesiana, donde cada uno de los ejes expresa la distancia entre soportes en las dos direcciones del espacio, lo que obtenemos es una comparación gráfica de los módulos estructurales adoptados. Si añadimos una referencia a su superficie total, observamos que se establece una relación casi inversa entre ambas variables: la fábrica de tanques de la *Chrysler* cubre una superficie 5 veces mayor que la nave para la *Glenn Martin*, con una distancia entre apoyos que es su quinta parte.

De esta forma, en la serie tipológica de salas hipóstilas en la que se aprecia una tendencia clara a considerar tamaños y extensiones en planta cada vez mayores, la primera estructura edificada por Kahn para la industria aeronáutica marca un punto de inflexión y establece un nuevo foco de interés en torno a esa otra manifestación de la planta única: la gran sala diáfana.

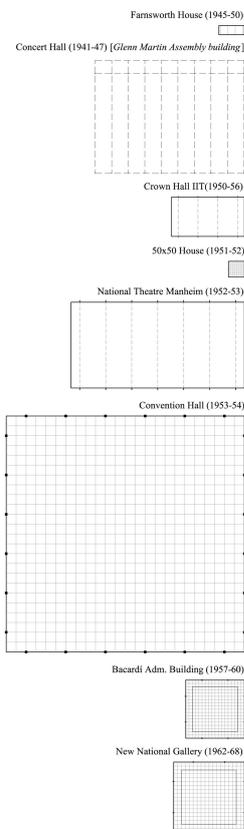
En febrero de 1941, en respuesta a una sugerencia de Mies, uno de sus alumnos en el MIT toma una fotografía de la nave para la Glenn Martin como base para un fotomontaje exploratorio en el desarrollo de su proyecto de tesis. Con papeles recortados que representan planos suspendidos, particiones bajas y un área central rehundida, consigue abordar el problema propuesto: proyectar una sala de conciertos trabajando con la idea de un único espacio. El famoso collage, del que se conservan dos versiones realizadas por alumnos y una del propio Mies, constituye una prueba



Comparación gráfica de las luces entre apoyos y superficie techada para el conjunto considerado (Elaboración propia)

evidente de la transferencia directa de conocimiento desde el contexto industrial al ámbito académico.

Podría decirse que a partir de ese momento, Mies toma el camino de 'lo diáfano' y lo convierte en un tema central de su carrera, llevándolo desde el límite de los 300 pies marcados por Khan en la Glenn Martin hasta los 720x720 pies del Chicago Convention Hall. El proyecto de la casa de 50x50 pies, desarrollado precisamente en esos años empleando una estructura espacial plana a-direccional, es el que proporciona la llave para abordar el paso de la ficción del collage a la realidad de la construcción. Con la introducción del entramado espacial bidireccional encontramos una nueva cronología de tamaños crecientes que ponen a prueba la 'resistencia a la escala' del esquema, es decir, su neutralidad. Lo que la crítica oficial ha etiquetado como 'espacio universal' se condensa en esta otra expresión más llana del propio Mies: «Estoy interesado en el contenedor, un contenedor extremadamente simple para toda clase de cosas.»



Comparación gráfica de las plantas dibujadas a la misma escala para el conjunto de proyectos de salas diáfanos y pabellones proyectados por Mies van der Rohe entre 1945 y 1968. (Elaboración propia)

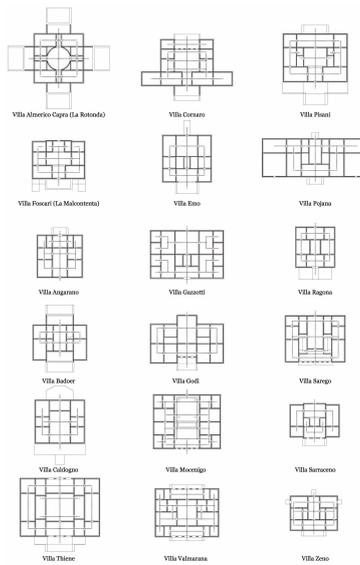
Definir las condiciones que convierten en flexible a un edificio, exige atender a un conjunto muy amplio de actitudes mediante las cuales la arquitectura lidia con el cambio a lo largo del tiempo. Sin embargo, pueden establecerse al menos dos estrategias bien diferenciadas, que frecuentemente se superponen, y que en su estado más extremo coinciden con las de la 'sala diáfana' y la 'sala hipóstila', respectivamente.

La provisión de un vacío sin ninguna clase de obstrucción representa una visión casi heroica del problema, en la que finalmente el necesario empleo de elementos de oclusión obliga a renunciar de facto a su diafanidad, conservando en cambio la percepción evidente de una cierta provisionalidad.

Por el contrario, el establecimiento de un patrón de repetición compatible con cualquier uso hace del espacio punteado de la sala hipóstila una estructura cuyo orden se sitúa por encima de lo accidental y que de facto acaba por resultar invisible. Lo que hemos definido como Planta Única explora ambos caminos basados en la independencia total entre contenedor y contenido, ofreciendo la arquitectura como 'marco neutral' en el que cualquier cosa es potencialmente aceptada.

La Planta de Equivalencias

Si la Planta Tipo y la Planta Única confían en la independencia entre estructura portante y organización distributiva como modo de posibilitar el cambio, nos ocuparemos ahora de desvelar los mecanismos por los que una planta rígidamente compartimentada puede poseer esta misma capacidad. La división en partes, mediante elementos, portantes o no, define igualmente la 'estructura' de la planta. De sus relaciones como conjunto depende su resistencia a la determinación funcional. Cuanto más parecidas sean entre sí las partes que lo componen, menor será su caracterización. Lo que, en este caso, llamaremos la *planta de equivalencias* se comporta a todos los efectos como un *campo* donde lo singular, lo único en su tipo, lo *sui generis*, es sustituido por lo genérico, lo igual a los otros. Se trata de un espacio de intensidad homogénea a la espera de una ocupación que se sabe transitoria y que es capaz de orientarlo temporalmente.



Plantas esquemáticas de las principales villas construidas por Palladio en el período 1540-70. Diagramas de comunicación entre estancias y comparación del tamaño de las mismas (elaboración propia)

La descripción que nos propone Robin Evans de lo que ocurría en las villas italianas del siglo XVI puede tomarse como punto de partida para la definición de este tipo de distribución interior en el que no hay una distinción cualitativa entre el recorrido a través de la casa y sus espacios habitados. Todas las habitaciones eran de paso. Había una puerta allí donde hubiera una habitación contigua, haciendo que la casa fuera una matriz de cámaras separadas pero minuciosamente interconectadas, una “matriz de habitaciones comunicantes”.

Tomemos ahora el conjunto de villas proyectadas por Andrea Palladio entre 1540 y 1570. En sí mismo, constituye un grupo suficientemente homogéneo para el estudio preliminar de las cualidades geométricas de este tipo de organización espacial.

A pesar de estar regidas por criterios compositivos clásicos, y por tanto trazadas bajo el principio de simetría axial, si desplazamos la atención desde el trazado geométrico al sistema de circulaciones, es posible abstraerse de las cuestiones estilísticas y detectar en estas plantas palladianas una ausencia de jerarquía que desdibuja su axialidad y transforma el conjunto en un sistema de ‘vasos comunicantes’ donde cualquier obstrucción puede ser compensada.

En realidad esta clase de orden de lo igual, de lo que tolera el cambio sin cambiar él mismo de forma, es característico de la ciudad. Como veremos, el principio de organización no jerárquica que subyace en la *planta de equivalencias*, abarca todo el espectro de tamaños posibles, desde lo más puramente doméstico hasta lo más extremadamente urbano y compartido. Podría decirse que es un mecanismo a-escalar.

El entendimiento del hecho urbano como intersección, solapamiento y convivencia de varios sistemas simultáneos caracterizó el pensamiento de los años 50 y 60, y condujo inevitablemente al rechazo de los enunciados de la Carta de Atenas. El resultado de este cambio no se limitó al ámbito urbanístico, sino que generó toda una reflexión en torno a la arquitectura entendida como sistema, cuyas reglas operan a todas las escalas con la misma intensidad y valor. Unas reglas capaces de mantener su eficacia en cada uno de los nuevos cuatro niveles o escalas de asociación: la casa, la calle, el barrio y la ciudad, resolviendo así el fracaso general de la arquitectura moderna al abordar lo doméstico en relación con lo metropolitano.

La retícula ortogonal es quizás el soporte geométrico empleado con mayor recurrencia para generar orden a escala urbana. Pero hay algo en la retícula, y en su reverso que es la matriz, que limita. Aunque la admitiera como base latente de todo trazado urbano, la nueva sensibilidad encarnada por los miembros del Team 10, se vio en la necesidad de explorar mecanismos formales más complejos. Y para ello generó todo un vocabulario operativo, construido colectivamente con cada artículo publicado por algún miembro del grupo.

El más exitoso de todos los términos es sin duda el de ‘tapiz’ o ‘alfombra’ (*mat*), que convertido en prefijo transforma cualquier proyecto en un entramado de relaciones. Podemos hablar de *mat-building* pero también de *mat-urbanism*, *mat-architecture*, *mat-housing* o incluso de *mat-thinking*.

Como toda etiqueta, su mayor acierto reside en su polisemia. Tuvieron que pasar más de diez años desde los primeros ejemplos proyectados para que el concepto fuera bautizado por Alison Smithson en las páginas de la revista *Architectural Design*, donde sin embargo no se ofrece una definición precisa sino una serie de ‘pistas’ para reconocerlo. Entre las características de este nuevo orden de lo “colectivo anónimo” que sí son nombradas se encuentran:

- (1) la posibilidad de cambio, bien por crecimiento o por reducción,
- (2) la capacidad de comprender la totalidad desde la pieza y
- (3) una intensidad de uso homogénea en toda su extensión.

Un análisis más cercano de las obras conduce inevitablemente a la definición de diversos procedimientos para alcanzar esa condición general de ‘alfombra’. Si atendemos al proceso por el cual el edificio adquiere su orden encontramos dos grandes familias. Por un lado, los que lo hacen por adición de elementos y en ese aglutinarse generan la trama, - dando lugar a configuraciones en forma de *stem* (tallo) o de *cluster* (racimo)-; y por otro lado aquellos que toman la trama como código común previo para situar elementos diversos que sin embargo se comportan siempre igual en relación a ella, - lo que en términos de Sadrach Woods sería una ‘red’.

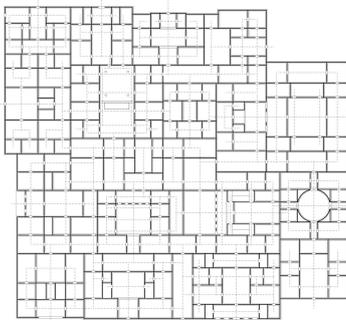
Más vinculada con la topología que con la geometría, la idea de red se vuelve completamente operativa frente a la rígida retícula. El edificio es concebido como una herramienta más que como un resultado. Una herramienta capaz de guiar tanto el proceso de diseño como los procesos de cambio y apropiación que tendrán lugar en él cuando esté en uso. En definitiva, un sistema que regula un entorno y no una ley que rige una composición.

Tanto el ‘Stem’ como su variante evolucionada, la ‘Web’, tomaron las nociones de movilidad y ocupación como nuevo marco conceptual. La cadena de metáforas siguió ampliándose con conceptos como ‘warp and weft’ (urdimbre y trama), o el término ‘cashbah’. La relación de todo este nuevo vocabulario con la antropología es evidente, y la palabra ‘community’ fue empleada de forma ubicua en cada argumento desarrollado.

El tono de la producción escrita de los miembros del Team 10 es fiel reflejo de su esfuerzo por describir un estado de coherencia propio del mejor pensamiento utópico. En el contexto de posguerra, la obtención de un plano igualitario y participativo para la Europa del estado de bienestar, que pudiera catalizar la imagen de una nueva sociedad más abierta, era un objetivo claro. Sin embargo, a la luz de los resultados obtenidos, podemos considerar que la promesa de una arquitectura anónima para lo colectivo que potencie la identidad y la capacidad de ocupación del individuo, está aún hoy intacta.

Proponemos aquí un retorno al control de los dispositivos desarrollados por la teoría *mat* desde el otro extremo del binomio casa-ciudad. Si la famosa afirmación “house is city – city is house”_es verdaderamente reversible, tal vez podamos retomar el trabajo desde lo pequeño.

En un ejercicio de experimentación tipológica, podríamos llegar a imaginar al conjunto de estructuras palladianas conformando un tejido expansivo de habitaciones de *aparente similitud* conectadas entre sí, donde el interés por la composición es sustituido por la búsqueda de la continuidad.



Mat-rooming
obtenido a partir de los trazados de
un conjunto de casas proyectadas
por Andrea Palladio en el periodo
1540-70
(elaboración propia)

Una vez puesta de manifiesto la ambigüedad de las escalas que es capaz de organizar la *planta de equivalencias*, se hace evidente que lo importante aquí no es tanto el tamaño como el proceso por el cual ésta es capaz de crecer y modificarse sin adquirir nuevas jerarquías.

Éste parece ser el objetivo perseguido por la progresiva tendencia a la valoración de lo genérico en algunos proyectos de arquitectura doméstica contemporánea. Todos ellos abordan la ausencia de determinación funcional desde un esquema invariable de espacios, específicos en forma y dimensión, pero sin uso asignado de manera unívoca. Ante la creciente especificidad de los modos de vida, podemos hablar de la necesidad de una ‘neutralización’ de la planta. Las habitaciones, entendidas como unidad básica de un sistema aditivo quedan definidas, por encima de su uso, por sus ‘cerca-de’, por sus proximidades.

La autonomía de la pieza se ve tan sólo afectada por la coincidencia entre sus aperturas y las de la pieza contigua. Estos umbrales concatenados que constituyen el sistema de conexión son auténticas *enfilade*, al más puro estilo palaciego o pre-burgués. Tal y como sucedía en las villas palladianas.

OTRAS FORMAS DE RENUNCIA

La descripción comprensiva de los tres modelos propuestos en relación a la indiferencia funcional, se completa en la última parte de la investigación, abordando otras formas de renuncia convocadas por el instinto restrictivo de lo neutro, que dan lugar a exploraciones más parciales, pero también más abiertas. Partiendo de dos condiciones superficiales básicas, la del muro vertical y la del suelo horizontal, se analizan algunos discursos basados en una restricción radical a estos dos elementos, hasta alcanzar, en el último capítulo, el concepto mismo de inacción.

Ensoñaciones de pared ciega

El papel desempeñado por el color blanco como antídoto universal contra los excesos decorativos del siglo XIX fue determinante en el discurso de la arquitectura moderna. En él, la ausencia de decoración remite una y otra vez al concepto de ‘verdad’ asociado al de ‘desnudez’.

En el texto *El arte decorativo de hoy*, Le Corbusier transforma su profunda convicción en el poder catalizador del blanco en provocador argumento moral. Con la ‘Loi du Ripolin’, que toma prestado el nombre de la marca que comercializaba en Francia la pintura lista para su aplicación, propone el blanco como mecanismo de purificación elevándolo a la categoría de decreto.

A falta de sistemas constructivos más avanzados, la capa de *ripolin* dotaba a cualquier construcción paleo-técnica de un aura de perfección. Pero si analizamos hoy el mensaje que emiten esas immaculadas superficies de las fotografías en blanco y negro a través de las cuales se fabricó la noción de arquitectura moderna, no podemos hacer otra cosa que tomarlas en un sentido figurado.

Tal vez la clave se encuentre en otra de las ilustraciones aparecidas en l’Esprit Nouveau en la que, como un antecedente remoto de lo que conocemos hoy como arte conceptual, se mostraba un escueto cuadrado blanco dentro del cual se podía leer la inscripción: “lugar para una obra de sentimiento moderno”. De algún modo ese cuadrado fabricaba un lugar a

salvo para la obra que estaba por llegar. Como si el blanco fuera un color a la espera. O mejor todavía, un color a caballo entre una higiénica operación de borrado y una acción capaz de terminar con ese carácter incompleto.

Por lo tanto, el blanco es simultáneamente un color y un concepto reeditado a través de él. Lejos de una supuesta transparencia, el color blanco produce un cierto efecto especular, porque devuelve la mirada, y por tanto el pensamiento, prácticamente sin alteración. Un efecto rebote similar al que se experimenta al contemplar una pared ciega. De hecho, si uno es capaz de colocarse suficientemente cerca, toda superficie posee ese efecto blanco, ese mirar concentrado en nada en particular que consigue suspender por un momento el entorno.

Esto es algo que ya habían entendido perfectamente algunos pintores en su camino hacia el monocromo. Pero será en los primeros años de la década de los 60 cuando ambas disciplinas crucen sus miradas de la mano de dos críticos formalistas.

Al mismo tiempo que Clement Greenberg estaba a punto de decretar “la planitud y la delimitación de esa planitud” como territorio exclusivo de la pintura a partir del cual ésta era capaz de construir un discurso autónomo y autocrítico, es decir, moderno, casi simultáneamente Colin Rowe parecía adelantarse a este descubrimiento según el cual “la mera observancia de estas dos normas es suficiente para que un objeto pueda ser experimentado como una pintura” y ponerlo a prueba transformándolo en pregunta.

¿Qué era el muro norte de la Tourette sino un gran lienzo en blanco? ¿Acaso no podía decirse que cumplía estrictamente con las condiciones mínimas de toda pintura?

La cualidad superficial del muro, y especialmente del muro ciego y blanco como expresión extrema de la condición de planitud, es un tema recurrente en los escritos y conferencias de Rowe. Un discurso ilustrado gracias a toda una genealogía de lienzos en blanco que arrancaba en el Renacimiento tardío y acababa en Le Corbusier, a la que es posible todavía hoy añadir algún otro antecedente. El muro que interesa a Rowe no es el muro delimitador del espacio que organiza la planta, sino el muro que ‘habla’ de aquello que esconde, es decir, el plano de fachada. Una reivindicación que bautiza con el pomposo nombre de ‘el muro como declamación’ (*wall as declamation*).

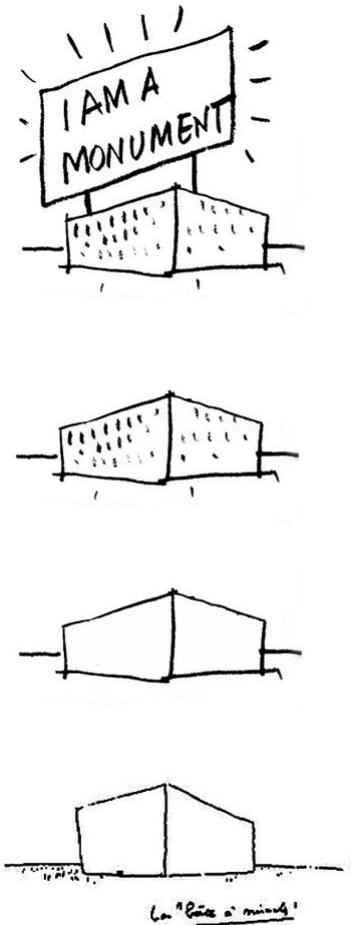
Atendiendo a la contradictoria relación entre la cualidad oclusiva de todo muro y su capacidad para dar cuenta de lo que se halla tras él, Rowe trata de desmontar la idea generalmente extendida de que la arquitectura moderna es el resultado de un proyecto exclusivamente social y tecnológico, desprovisto de intención simbólica donde reina el principio de construcción demostrativa. Este proceso de desconexión entre el exterior y el interior, es exactamente el mismo que identifica Koolhaas en relación al rascacielos y que describe como *lobotomía*. Una técnica que acaba con el mito de la fachada ‘honesta’.

La lógica de la indiferencia funcional, tan presente en los tres modelos descritos, no provee de ningún argumento a la fachada como lugar de *declamación*. Sus volúmenes simples, casi banales, se convierten en palabras

del propio Koolhaas, en un “símbolo vacío, disponible para portar cualquier significado igual que hace una valla publicitaria con un anuncio”.

La apelación a la imagen de un *billboard* como receptáculo vacío dispuesto a recibir un mensaje, remite directamente a un documento gráfico que había sido ya producido seis años antes y que expresa esta definitiva desconexión entre interior y exterior como ningún otro.

Se trata de uno de los dibujos utilizados por Robert Venturi para ilustrar su célebre disyuntiva entre el ‘pato’ y el ‘tinglado decorado’. En su ‘recomendación para un monumento’, Venturi presenta lo que pretende ser un edificio vulgar, un volumen regular que resuelve sus necesidades de iluminación mediante una trama también regular de ventanas, sobre el que se alza un inmenso cartel que nos anuncia - o más bien proclama - su contenido. En el esquema se pone de manifiesto la diferencia entre la cosa, su imagen y la palabra con la que se designa al más puro estilo Magritte, pero aquí el tono no es demostrativo-negativo (*Ceci n'est pas*) sino personal-afirmativo (*I am*). El cobertizo sólo necesita un nombre para estar ‘casi bien’. ¿Qué pasa entonces si eliminamos ese enorme cartel? ¿Qué es lo que queda? El volumen-edificio está ahora recubierto por una textura que a duras penas nos proporciona una mínima sensación de escala. Junto con la línea del horizonte, este conjunto de trazos que se distribuyen indiscriminadamente por la superficie son los únicos indicios que nos permiten seguir refiriéndonos al objeto representado como arquitectura. Continuemos borrando. Sin su piel tramada y rugosa, el cobertizo es ya solo un objeto. Imposible adivinar su tamaño y menos aún qué sucede en su interior. Ni siquiera sabemos si se trata de una caja vacía o un bloque macizo. Bastará un pequeño trazo en uno de sus lados para sugerir una puerta. El objeto es ahora descomunal. La multitud se concentra a su alrededor. Todos quieren presenciar el ‘milagro’ de su interior.



Secuencia desde “I am a monument” hasta la “boîte à miracles” (elaboración propia)

La secuencia que aquí presentamos nos conduce desde la exterioridad elocuente hacia una interioridad enigmática del cubo. Pero, ¿qué ha pasado en el camino entre estos dos polos opuestos? En algún lugar intermedio el argumento se presenta bajo la forma de un ‘tinglado no-decorado’. No importa si la envolvente es blanca o presenta una textura, lo único relevante es que es continua e indiferenciada. Las dos imágenes centrales son equivalentes. Nos ofrecen la concentración en la inexpresividad de la superficie como escapatoria. No es necesario elegir. Basta con mantenerse suficientemente cerca de la materialidad del muro para crear un efecto *all-over* que resuelve el objeto sin cualificarlo.

Terreno neutral

La otra mirada perdida, complementaria a la del muro ciego que nos atrapa en la distancia corta, es la mirada panorámica que se dirige hacia el horizonte lejano. Su alcance es incierto y su grado de definición inversamente proporcional a la distancia que abarca. Más amplia y más abierta cuanto más plano es el paisaje sobre el que se extiende, desierto y mar son sus lugares paradigmáticos.

En sus reflexiones sobre Lo Neutro, Barthes incluye la figura del ‘panorama’ vinculándola a un mundo sin interior donde no hay más que superficie, nada

más que extensión. Y se refiere a la ‘inteligencia panorámica’ como aquella que es capaz de “abolir la contradicción entre los detalles y el conjunto”.

La condición de plataforma probablemente sea la primera y más básica operación de construcción del lugar que el hombre pueda imaginar. Un alisar el suelo casi inconsciente que, lejos de ser una condición dada, requiere en ocasiones de un gran esfuerzo. La cota cero es un requisito, pero también una conquista, que afirma y confirma que la vida es horizontal.

A menudo el término *tabula rasa* ha sido empleado en arquitectura para referirse a una actitud frente a lo existente que promueve la vuelta a un supuesto estado inicial, donde todo está aún por hacer, como paso previo ineludible para la consecución de lo que ha de venir. En este contexto, sin duda las distintas versiones del plan que Le Corbusier propusiera para París entre 1925 y 1937, son responsables de la identificación de las ideas urbanísticas del Movimiento Moderno con esta condición de tabula rasa.

Pero si avanzamos en el tiempo, hasta 1991, comprobaremos que el viejo anhelo de ‘empezar de nuevo’ no ha sido nunca realmente abandonado. Cuando Rem Koolhaas se enfrenta al proyecto de ampliación de La Défense, no puede evitar desear que aquella zona estuviese en realidad vacía y astutamente plantea una eliminación progresiva de la edificación con un horizonte progresivo de 25 años. Como en un bucle, la mano visionaria que mostraba orgullosa el futuro modifica ahora el gesto para demostrar que “bajo la fina costra de nuestra civilización, una *tabula rasa* oculta se encuentra aún a la espera”.

Por otra parte, el término ‘terrain vague’ es, desde que Ignasi de Solà Morales lo incorporara al vocabulario de la arquitectura en 1995, una etiqueta que se viene aplicando indiscriminadamente a situaciones urbanas bien distintas, sin duda gracias a la triple significación de la palabra francesa *vague* como vacío, impreciso y cambiante. Por su condición de marginalidad formal y programática, el *terrain vague* constituye un fondo para la figura de la ciudad diseñada, un espacio donde ‘el poder’ no tiene representación y que ofrece el marco perfecto para un comportamiento no-normativo.

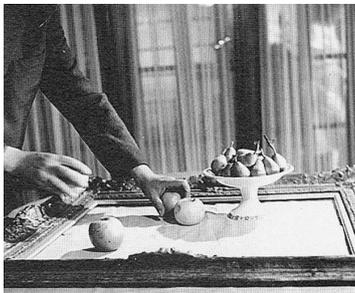
Desde sus múltiples interpretaciones, podría afirmarse que el *terrain vague* no es más que la actualización posmoderna del concepto de *tabula rasa* en la ciudad contemporánea, convenientemente filtrado y purgado de toda connotación autoritaria, donde el terreno vuelve a presentarse disponible.

En este intento de atribuir un nombre a la nueva disposición posmoderna hacia el contexto, cabe destacar dos estrategias que alcanzan la precisión exigible a cualquier definición mediante el mecanismo de la negación.

La relación entre el concepto de no-lugar propuesto por Marc Augé a principios de los noventa y el nombre que 24 años antes Robert Smithson diera a una serie de acciones sobre el paisaje, no es en absoluto causal. Sin embargo, lo que es relevante es la forma en que ambos promueven una construcción por negación, anteponiendo un no a la palabra lugar.

Exactamente, la misma estrategia empleada en relación al concepto de continuidad que puede detectarse en proyecto No-stop City de Archizoom. Por el contrario, Superstudio, el otro grupo que protagonizó el episodio de la

René Magritte disponiendo los objetos de bodegón *Le bon sens*
Fotograma de la película *Magritte ou la leçon des choses* (1960)



Ben Vautier. *Terrain Vague* (1961)

arquitectura radical italiana, elige una formulación en positivo para su proyecto de Monumento Continuo. Ambos equipos desarrollan un tipo de crítica que consiste en retomar los modelos urbanos de la modernidad para someterlos a una ‘prueba de estrés’ gráfica.

En el caso de la *No-stop city*, el modelo es la *Groszstadt* de Hilberseimer, en la que cualquier ansiedad formal había sido eliminada mediante el empleo radical de un tipo genérico. Partiendo de la célula como unidad mínima para la construcción de la totalidad por repetición, la utopía tecnológica de la cualidad es sustituida por la distopía de la cantidad. Una cantidad sin cesuras, sin pausas, sin paradas, casi sin aire.

Por su parte, el modelo que pone en crisis el Monumento Continuo, es el del prisma mudo del muro cortina moderno combinado con la cualidad infraestructural de las propuestas urbanas de Le Corbusier para Argel o Río de Janeiro. La suave superficie que recubre esta descomunal estructura lineal se muestra alternativamente como retícula o monocromo, transparente o reflectante, pero siempre hermética respecto del interior. No hay plantas ni secciones del Monumento Continuo, tan sólo las imágenes de su curso implacable a través de los paisajes del mundo. Se trata de un viaje, un desplazamiento horizontal perpetuo de un proyecto único sobre la faz de una tierra anterior que ha quedado obsoleta y con la que no interactúa.

Definido como modelo de urbanización ‘total’, el proyecto explora la posibilidad de un único ‘diseño’ capaz de desencadenar una suerte de proceso irreflexivo y automático. Una posibilidad que había sido ya abordada anteriormente con los *Istogrammi*: un catálogo de diagramas tridimensionales basados en una retícula a-escalar que permitía generar muebles, edificios o ciudades enteras prácticamente sin esfuerzo. Concentrados en un incesante ‘tricotar del espacio’ Superstudio parecía fabricar una moratoria, una coartada para no tener que dar una respuesta.

Más tarde, en documentos preparatorios para la película *Life, Supersurface*, los histogramas abandonan definitivamente la tridimensionalidad para transformarse en una retícula difusa y virtual de energía e información como soporte de una organización débil del territorio.

La playa, entendida como el espacio del comportamiento no normativo, parecía no estar ya bajo el pavimento sino precisamente sobre él. El suelo, portador de una tecnología invisibilizada, ofrece así la posibilidad de una ‘vida sin objetos’ reducida a sus ‘actos fundamentales’.

Lo mínimo y lo nulo

La forma en que la acción es relevante para el estudio de lo Neutro es precisamente la de su ausencia. Pero, ¿acaso se puede escapar por completo al hacer? Se trata más bien de explorar la posibilidad de una forma de hacer en la que el autor no deja marca alguna. Un hacer sin huellas, equivalente al orden alfabético o a la escritura blanca “sin espesor” soñada por Barthes.

La historia de lo productivo es siempre la de la relación entre dos cantidades: la de los medios y los fines, la del esfuerzo y la recompensa, la de la cosa y sus efectos. Pero la cantidad sólo puede medirse en relación a un estado cero.

Más allá de la pregunta metafísica por excelencia sobre la noción de 'la nada' está la zona de influencia del propio concepto de nada sobre lo real. Un ámbito infinitamente más fértil para el enjuiciamiento del hacer y sus efectos, donde se sitúan lo mínimo y lo nulo.

Si el dictum miesiano 'menos es más' es el ejemplo perfecto de esta clase de equilibrio compensatorio que abandera la revalorización de lo mínimo, la frase que Herman Melville hace repetir obstinadamente al escribiente Bartleby propone toda una reflexión sobre la renuncia que conduce a lo que podríamos llamar acciones de efecto nulo.

Desde el punto de vista semántico, el sistema de relaciones de oposición, contradicción y complementariedad que rodean al no-hacer, puede ser descrito mediante un cuadrado de Greimas, donde en cada uno de los extremos de esta figura básica se sitúan formas compuestas del binomio.

Los vértices que definen el triángulo superior izquierdo señalan la zona más conocida o más frecuentada de las prácticas amparadas por el modelo de capitalismo occidental. La de mayor reputación social es la del productor, hacedor del hacer, que ejecuta la lógica del crecimiento indefinido como requisito de la 'buena marcha del sistema'. A él se opone, de forma necesaria, el regulador, que garantiza que la acción del primero se desarrolle siempre conforme al orden establecido, impidiendo cualquier actividad que no se considere adecuada. El sujeto que establece una relación contradictoria con el regulador es el que mantiene una actitud pasiva y permisiva, que se limita a dejar hacer. Su existencia sólo es viable como elemento complementario del hacedor. Por último, alejado de la 'zona de confort' semántico, en la zona que el estructuralismo denomina neutra, encontramos la posibilidad de un no-hacer que termina por hacer, o dicho de otro modo, un hacer que se basa en el no-hacer. Lo más inquietante de esta posición es que está en relación contradictoria con el hacedor sin renunciar a su parte activa. Define una inacción que no queda sin efecto, precisamente porque permanece en un estado potencial.

Como bien señala Giorgio Agamben, para que toda potencia-de-ser o de-hacer algo exista, ésta debe ser siempre, y al mismo tiempo, potencia-de-no-ser o de no-hacer. Si no, sería indistinguible del acto mismo.

Del mismo modo que la "estética de la abundancia" marcó la fascinación del POP por los objetos icónicos de la sociedad de consumo, también podemos hablar hoy de una cierta "retórica de la escasez" que impone, al calor de la implosión en el desarrollo económico, una vuelta a los modelos de renuncia que marcaron el inicio del siglo pasado.

De la mano de los análisis llevados a cabo por Mark Wigley, Jeremy Till o Pier Vittorio Aureli, la tesis propone en este punto una relectura del debate sobre cómo debería responder la arquitectura ante la escasez o la abundancia de recursos, y rastrea algunos casos paradigmáticos de lo que podríamos calificar como "ética de la cantidad".

Precisamente, la cuestión de la cantidad está presente también en otro sintagma con el que Mies solía referirse a un hacer silencioso, casi

imperceptible. La expresión “almost nothing” elimina la aserción y el optimismo del ‘mas’, sustituyéndolo por la conformidad del ‘casi’. Un adverbio tan impreciso como el ‘menos’ o el ‘mas’ que sin embargo anula el equilibrio compensatorio entre ambos y obliga a poner esta cantidad en relación a un nombre.

“Casi nada”, “casi bien”, “casi suficiente”. Nos encontramos ante un territorio de abrumadora normalidad.



Fotograma de *Signs of Occupancy*
(1979) Documento audiovisual
grabado por A+P Smithson.

Alison y Peter Smithson centraron gran parte de su energía en el señalamiento de lo cotidiano y su interacción con la arquitectura. Decidieron trabajar en ese lugar de confluencia, incluso sabiendo que sus afirmaciones podrían ser tachadas de banalidad. Su concepto de “as found”, lo encontrado “tal cual”, transformaba cualquier acto mundano, que inmediatamente adquiriría una dimensión ética.

Este estricto entendimiento de la arquitectura como proveedor de un fondo para la actividad humana puede encontrarse hoy en el trabajo de Lacaton & Vassal, que propone una genérica configuración ‘por defecto’ capaz de sostener con optimismo la continua actualización de los parámetros específicos de nuestra singularidad contingente.

El anonimato que promueve no es el de lo vernáculo que *llega a ser* sin ayuda del arquitecto, sino un *hacer* de ‘marca blanca’ donde el protagonismo ha sido cedido al habitante gracias a un conocimiento específico, que hace de cada espacio un mero soporte, marco o campo neutro para la vida.

BANDERA BLANCA

Como en un ejercicio de constante prolongación, la continuidad del relato que ha podido establecerse al identificar una línea de conexión entre algunos de los objetivos programáticos característicos de la modernidad más ortodoxa y otros escenarios más contemporáneos, permite a la tesis afirmar la utilidad del término NEUTRO como instrumento para nombrar una posible zona de confluencia: un decidido laicismo arquitectónico, que lejos de mantenerse al margen, es capaz de subrayar la relevancia de cada elección.

Estamos de acuerdo con Maurice Blanchot cuando afirma que “lo Neutro es lo que lleva la diferencia hasta la indiferencia” pero sobre todo cuando matiza diciendo que es “más justamente, lo que no deja a la indiferencia en su igualdad definitiva”.

Como hemos visto, para poder pensar esta clase de indiferencia, lo Neutro se encarga de la desconexión de todo binomio: forma-función, geometría-forma, objeto-contexto, imagen-signo, acción-efecto; cada pareja conforma una unidad dialéctica donde los opuestos están demasiado próximos.

El guión se sustituye por una coma y el orden relacional da paso a un mero orden paratático que permite a lo Neutro poner distancia respecto de esa unidad sin superarla en síntesis.

Diríamos que se obtiene una textura uniforme e igual a sí misma donde todos los temas están presentados. Imposible distinguir si se avanza hacia un

mundo ideal que está detrás de este o si por el contrario se retrocede hasta uno originario, aún inocente de conexiones.

Con cada capítulo, la tesis ha ido construyendo una definición ampliada del término NEUTRO hasta transformarlo en una categoría aplicable al campo de la arquitectura, despojada ya de las connotaciones políticas o morales que lo Neutro pudiera tener en el lenguaje al uso.

Aún así, considerado él mismo como un término neutro, no es fácil saber si las cualidades que designa constituyen un punto de llegada o por el contrario persiguen el establecimiento de un nuevo punto de partida.

Todo indica que la tarea de lo Neutro es precisamente la de igualar ambos extremos de la línea hasta hacerlos intercambiables, equivalentes. Algo que consigue por medio de un avance sin conquista.

Por eso concluimos que lo Neutro es más bien un vector. Pura posibilidad. Su módulo y dirección apuntando hacia un tiempo detenido que nunca acaba de llegar.

Breves consideraciones sobre el proceso de reelaboración

El tono general del texto tiene un carácter ensayístico, por lo que considero que no sería necesaria una reelaboración completa del mismo para hacerlo accesible a un público no exclusivamente académico. Aún así, ante la posibilidad de su publicación en la serie Arquitesis, el escrito está abierto a las sugerencias de los editores y/o el director de la colección.

En cuanto al material gráfico que acompaña al texto cabe señalar que cada uno de los tres capítulos centrales se fundamenta en un 'experimento gráfico' del que se obtienen documentos de elaboración propia, que constituyen uno de los valores de la tesis. Esta circunstancia contribuirá a aliviar el largo proceso de obtención de los derechos de reproducción.