

**CIRCO 120. 2004**  
**DOMINAR EL DOMI-NO**

Luis Rojo de Castro

Aquellos que confiaban en la racionalización de las técnicas productivas y en la objetivización de los problemas arquitectónicos por medio de los avances tecnológicos propiciaron la sustitución del concepto de arquitectura como obra de arte por el de arquitectura como herramienta.

La arquitectura dejó de entenderse como un fin en sí mismo para convertirse en medio para un propósito. En definitiva, perdía autonomía como disciplina para integrarse en un nuevo sistema económico y productivo.

Y es en este contexto intelectual y productivo en el que toma fuerza la flexibilidad, probablemente uno de los conceptos más radicales aportados durante el siglo XX al pensamiento de la arquitectura.

Ajena por principio a los problemas formales y espaciales convencionales, y en evidente contradicción con los postulados funcionalistas con los que a menudo se ha visto equívocamente entremezclada -la indiferencia funcional es parte fundamental de su estrategia formal-, la flexibilidad pone en cuestión la relación entre forma y contenido con todas sus consecuencias.

Al liberar la arquitectura de su limitación programática, la flexibilidad ofrece una nueva perspectiva sobre el fundamento de necesidad. Y al vaciarla de un programa preciso para incrementar su rendimiento, pone en primer plano la reflexión sobre el carácter instrumental de la arquitectura.

Frente a las cualidades de la transparencia y su disolución aparente de los límites, o a la técnica de la planta libre y su diferenciación simplificada entre estructura y cerramiento, la flexibilidad se impone como concepto crítico y como mecanismo complejo. Expresión característica de los modelos de pensamiento moderno, seducidos por el incremento de la eficiencia en detrimento de la forma, la flexibilidad oscila entre el fundamento de la necesidad y el control de la arbitrariedad, entre el incremento de la libertad y la producción de una monumentalidad no deseada, o entre la economía como estrategia y el ornamento como recurso operativo.

El *Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou* es, probablemente, el experimento más relevante y significativo en cuanto al potencial de la flexibilidad y la polivalencia.

Fruto de un concurso internacional fallado en 1971, y construido entre 1972 y 1975, hoy el *Centro Pompidou* se ha convertido en un monumento urbano por excelencia, absorbido por la cultura de masas y naturalizado por una afluencia sin precedentes en la historia de los museos (la estimación inicial de 5.000 visitantes diarios se ha visto desbordada, hasta los 25.000 que lo visitan hoy cada día, superando con creces a los que acuden a *Versailles* o a la *Torre Eiffel*).

Sin embargo, su inauguración en 1977 estuvo rodeada casi exclusivamente por la polémica, y no solo arquitectónica. De hecho, puede considerársele no solo como el último edificio asociado al ímpetu de las Vanguardias y la provocación que dio coartada definitiva al movimiento 'post'. El *Pompidou* es, además, el primer experimento en el terreno de la cultura de masas y la sociedad de la información.

En opinión del crítico inglés Alan Colquhoun, ofrecida en el mismo año de su apertura, la brillante simplicidad y claridad de la propuesta de Rogers y Piano se obtiene como resultado de ignorar todos los problemas que afectaban al proyecto como tal: situación, contexto, escala, integración, circulaciones y, finalmente, requerimientos programáticos.

*"Lo que evidentemente llamó la atención del jurado (del que formaban parte Prouve, Niemeyer y Philip Johnson) fué la rotundidad con la que la propuesta interpretaba el Centro de Arte como un supermercado de la cultura, evitando darle forma espacial o plástica a los diversos departamentos exhaustivamente descritos en las bases del concurso."* (1)

Asociado al trabajo de Mies van der Rohe en Norteamérica a través de la casa *Eames* (Pacific Palisades, 1949) y de la obra de Skidmore, Owings y Merrill, el *Centro Pompidou* se concibe y se propone como un mecanismo polivalente y flexible que actúa como mero escenario; un fondo sobre el que se pone de manifiesto y se hace visible la actividad de las personas: el movimiento, la contemplación ó el trabajo.

Y ello se traduce a la arquitectura en la forma de una estructura soporte transparente y abierta y un sistema de plataformas horizontales de apariencia efímera e intercambiable, todo ello atravesado por un laberinto de sistemas mecánicos que posibilitan literal y simbólicamente la ocupación y la vida del edificio.

La transparencia, como noción asociada a una cualidad material, sustenta el programa institucional: el Centro se entrega a la máxima visibilidad como símbolo y garantía de su accesibilidad y, por tanto, de su apropiación por parte del público. (Máxime cuando, como en el proyecto original, la planta baja quedaba abierta, dando continuidad a la superficie de la calle por debajo del edificio).

La flexibilidad, como noción asociada a la estrategia disciplinar, corre paralela a las aspiraciones de la cultura de masas, configurándose como uno de los instrumentos fundamentales para alcanzar la desinstitucionalización del museo y su substitución por un espacio cívico y democrático.

*"Esta postura", concluye Colquhoun, "asume que la arquitectura no tiene mas propósito que el de perfeccionar su propia tecnología. Reduce el problema de la arquitectura como representación de valores sociales en uno puramente estético, en tanto que asume que el propósito de la arquitectura es simplemente el de acomodar cualquier actividad que le sea requerida, sin ofrecer una respuesta propositiva respecto a dichas actividades".* (2)

Este es el punto crítico central en el argumento de Colquhoun: el señalar como innecesaria la renuncia a la interacción entre la actividad y su contenedor o, dicho de otro modo, entre las personas y la arquitectura. Pero también, en definitiva, resistiéndose al trasvase de

la capacidad de decisión (y de formalización) desde la voluntad del arquitecto hacia las "fuerzas espontáneas de la vida".

En este punto la reflexión de Colquhoun sobre el *Centro Pompidou* se solapa con la crítica implacable de Baudrillard, la cual rebosa los límites disciplinares de la arquitectura para extenderse y abarcar la crítica social y cultural.

La decisión de proponer una 'nave' vacía, capaz de proporcionar de modo eficiente todos los servicios e infraestructuras potencialmente necesarias, sustituyendo la celebración o representación del 'contenido' en favor de los 'sistemas de soporte' (soporte físico y soporte mecánico), es recibida por el filósofo francés, en el mismo momento de su inauguración, como una negación y una renuncia.

*"No se trata ya de una cuestión de imitación, ni de duplicación o ni siquiera de parodia. Es una cuestión de sustituir los signos de lo real por lo real, es decir, es una operación de disuasión de cualquier proceso real a través de su duplicado operativo. Un máquina programática que fabrica y ofrece todos los signos de lo real y cortocircuita todas sus vicisitudes."* (3)

El *Centro Pompidou* pertenece a esta categoría: las máquinas de polivalencia que trabajan vaciando. Vaciando el espacio, al despejar toda la materia, la circulación o la estructura hacia el perímetro o la carcasa; vaciando el contenido, al superar cualquier dependencia posible con su ocupación y su programa; y vaciando la institución, percibida ahora como ampliación directa de la actividad urbana que lo rodea.

Por ello, argumenta Baudrillard, lo único coherente hubiera sido no ocupar su interior, dejarlo vacío. Opción esta que, por su propia imposibilidad, muestra la inconsistencia del proyecto en su totalidad.

Este es, de hecho, el punto central del argumento crítico de Baudrillard frente al *Beaubourg*: la convicción de que la "producción cultural", la polivalencia y la visibilidad son antitéticas a toda "cultura", basada esta inexorablemente en el secreto, la seducción, la iniciación y el intercambio restringido y ritualizado.

*"La pregunta sobre qué debía haberse colocado dentro del Beaubourg es, de hecho, absurda. No tiene respuesta porque no tiene sentido plantearse la distinción tópica entre interior y exterior. Ahí reside nuestra verdad, la verdad de Möbius -incuestionable e inalcanzable utopía, pero que el Beaubourg nos señala con acierto, en tanto que cualquiera de sus contenidos es un contrasentido, aniquilado por adelantado por la forma."* (4)

La cultura de masas no necesita de los museos ni de las instituciones; se produce en la calle, en la publicidad, en los centros comerciales y, sobre todo, en la televisión.

Por ello, lo que el *Pompidou* ofrece es un doble simulacro. Por un lado, el de la circulación constante de las personas a través de un espacio vacío y transparente que, atrapado en su polivalencia, no puede llenarse de contenido propio, y solo puede reproducir imágenes y simular eventos. Por otro, el de la superación del sistema general de la representación

en favor de la producción, sea esta duplicación, multiplicación, proliferación o reproducción.

Y en ambos casos, en lo que a la arquitectura se refiere, tanto Baudrillard como Colquhoun señalan la polivalencia y la transparencia como los recursos disciplinares y materiales que posibilitan tales estrategias.

Tres son los elementos que forman parte de esta polémica: de un lado está la resistencia de una élite profesional e intelectual tanto a ver desmembrado un sistema de significación e interpretación como a perder el control sobre el mismo; de otra está el éxito imparable de la *operación beaubourg*, con la introducción de la cultura de masas en la escena urbana e institucional; y entre ambas se sitúa la arquitectura como el instrumento que hace posible, y que por tanto se responsabiliza, de tal polémica. La arquitectura se convierte no solo en el escenario en el cual se dirime una crisis profunda en la interpretación de los mecanismos de producción del significado y de la cultura; también se hace visible como el medio que anuncia y transmite dicho conflicto.

La *Mediateca de Sendai* está separada del *Beaubourg* por 25 años y cerca de 10.700 kilómetros, pero se inscribe como problema arquitectónico en esta misma polémica, dando continuidad a la reflexión que la acompaña.

Fruto igualmente de un concurso internacional, el cual tuvo lugar en 1995, el proyecto ganador de Toyo Ito fue construido e inaugurado en el 2002. Desde entonces su imagen se ha convertido, como en el caso del *Pompidou*, en un icono de la cultura contemporánea y de la sociedad de la información.

En las palabras del propio arquitecto, la *Mediateca* es el resultado de cuatro *condiciones* (programas) procedentes de cuatro actividades diferentes entre sí: la nueva construcción de la Galería para los Ciudadanos de Sendai, la reconstrucción de la Biblioteca Municipal del Distrito de Aoba, la ampliación del Centro Municipal de Material Audiovisual y, finalmente, la necesidad de crear un servicio para los discapacitados audiovisuales.

La *Mediateca* ha sido descrita por Toyo Ito fundamentalmente como el resultado de una reflexión programática ambiciosa y crítica, dispuesta no solo a integrar diversas categorías funcionales en principio ajenas entre sí, sino también a mantener abierto un sistema continuo de revisión y modificación de las actividades albergadas en la edificación durante la construcción y con posterioridad, y al cual están llamados tanto los especialistas como los ciudadanos locales a través de las nuevas tecnologías. Una reflexión que se inscribe dentro de una crítica global al funcionamiento de las instituciones japonesas, operativas a través de un modelo de arquitectura por él calificado como '*cerrado y planificado*'.

"Nuestra propuesta de concurso es un prototipo simple y claro. '*Prototipo*' significa un sistema que puede responder a cualquier situación, en lugar de ser un edificio que tiene una configuración determinada respondiendo únicamente a un programa específico." (5)

Aunque ampliados en su significado y extendidos en su ambición, nos enfrentamos de nuevo a los mismos conceptos y a los mismos problemas:

los de la flexibilidad, la visibilidad y la accesibilidad y sus consecuencias, entendidas como las características necesariamente asociadas a toda arquitectura que desee ser 'pública'.

Sin embargo, los recursos utilizados para alcanzar dichas condiciones no son los mismos, ni como mecanismos disciplinares ni como sistemas críticos. Y, para demostrarlo, nos centraremos en dos ejemplos particulares: uno, la manipulación de la estructura en el edificio; y dos, el modelo de reproducción de los forjados.

*La Mediateca* se ofrece como paradigma de la arquitectura de "los límites difusos", abierta y flexible, ajena una vez más a la relación entre la 'forma' y las 'categorías funcionales abstractas'.

Una arquitectura que, a pesar de su imagen rotunda, desea aprovechar, por ejemplo, el valor de lo fortuito y anecdótico. De hecho, y así se inicia su andadura, es el resultado de la "descomposición, combinación y fusión" de cuatro instituciones heterogéneas, diversas y modestas, pero estratégicamente reinterpretadas a través de dos premisas fundamentales: la primera, que todas ellas son de carácter público y de la máxima proximidad y accesibilidad en el ámbito local; y segundo, que todas ellas aumentan de valor al integrarse en la 'sociedad de la información' y sus técnicas de difusión y comunicación sin tener que hacer renuncia alguna.

"El que se produzca una relación de comunicación mutua, y que de ella derive una nueva relación, aunque ello suponga un cierto descenso de la cualidad, ¿no es el resultado de la polisemia de los actos? Y ¿no es la operación de descubrir un área laxa y superpuesta entre los resquicios de los límites que determinan unilateralmente los actos llamados función?" (6)

Podemos hablar, por tanto, de un proceso de 'vaciamiento' en nombre de la flexibilidad y la polivalencia, y de una apuesta por la transparencia para favorecer tanto la visibilidad como la accesibilidad.

Pero mientras en el *Beaubourg* se trabajaba contra una institución 'fuerte' -un museo nacional de arte en la cuna de la modernidad-, en la *Mediateca* se dispone de múltiples instituciones 'débiles' con las que trabajar.

En el *Beaubourg* el programa arquitectónico se interpreta como la herramienta blandida por una actitud crítica (Mayo del 68-Archigram) que, en nombre de la democracia populista, se propone sustituir la cultura institucional por la cultura de masas: el museo y su colección son sustituidos por la exposición temporal y el evento; la estabilidad por la temporalidad y los objetos materiales (la colección) por sus imágenes en continua reproducción y difusión (el catálogo). Un cambio sustancial del cual la arquitectura se hizo responsable a través de un edificio cuya reivindicación fundamental es la flexibilidad y cuya imagen está predicada en la transparencia y la liviandad.

En la *Mediateca* de Sendai, por el contrario, se reivindica un conjunto de instituciones locales, fragmentarias y carentes de perfil, a través de una imagen geométrica rotunda y unitaria. Un edificio cuya demanda de flexibilidad (de oportunidad para la polisemia, usando la expresión de

Toyo Ito) se aprovecha de la inmaterialidad de las tecnologías de la información para vaciar de materia un espacio que, ahora ya sin polémica, no es 'almacén' sino 'punto de acceso' (nodo). Y cuya imagen se predica en la paradoja de la repetición estructural *vis a vis* la variación atmosférica (altura, iluminación, color, mobiliario).

La arquitectura del siglo XXI ya no se enfrenta al *establishment*, sino que rueda, pragmática y realista, a favor de la democracia. Si para aceptar el *Beaubourg* y su planimetría neutra y polivalente había que admitir el fin del museo como institución, para aceptar la *Mediateca* basta con creer en la monumentalización de las actividades locales y, en el contexto de la globalización, ignorar por irrelevante su localización física o cultural.

En el *Pompidou* se adulaba al visitante sustituyendo la repetición por el montaje, construyendo un escenario dinámico y ajeno a la uniformidad, ofreciendo un edificio abierto y potencialmente inacabado (así lo sugerían las crujeas que quedaban vacías dentro de la malla según un orden aleatorio, incrementando la imagen de provisionalidad del volumen).

Por el contrario, en la *Mediateca* se recurre al mecanismo de repetición por excelencia: la proliferación de forjados en vertical, reproduciendo y multiplicando el solar como en un rascacielos. Al contrario que en el *Beaubourg*, la flexibilidad corre inicialmente pareja a la uniformidad y a la homogeneidad, fruto de la repetición.

"Se dice que en la arquitectura moderna ha habido dos propuestas de un sistema de arquitectura entendida como 'prototipo'. Una es el 'espacio universal' de Mies van der Rohe, y la otra el sistema 'do-mino' de Le Corbusier. El primero intenta componer el espacio dividiéndolo en cuadrículas uniformes tridimensionales... Continuando la retícula, teóricamente se puede prolongar el espacio hasta el infinito, tanto horizontal como verticalmente.

El sistema 'Do-mino' se compone de forjados planos y de columnas sin vigas. Podemos decir que el sistema estructural de Sendai está próximo al sistema 'Do-mino'." (7)

Dejando a un lado las sorprendentes simplificaciones de Ito, y atendiendo a sus palabras, podemos afirmar que la *Mediateca* se inicia, por tanto, con un proceso de reproducción o proliferación de forjados idénticos entre sí. Plataformas metálicas cuyas dimensiones y geometría cuadrada de 50 por 50 metros carece de orientación. Son el marco homogéneo y neutro cuya ausencia de forma garantiza necesariamente la polivalencia. Y la función, o el programa, en su cualidad efímera y transitoria, adquieren la condición ornamental de lo sobrevenido, de lo superpuesto, de lo mobiliario.

A partir de aquí, y al contrario que en el *Pompidou*, los pasos sucesivos coinciden con un proceso de 'llenado', de recuperación de la cualidad figurativa de la arquitectura y de ornamentación metafórica y literal del espacio neutro y abstracto elegido como punto de partida.

Acaso, porque la paradoja está asumida como forma de pensamiento, pero también porque el rechazo de la forma no está reñido, en esta estrategia, con las técnicas del contraste entre fondo y figura. Por ello, el papel dinámico y vivo asignado a las personas que recorren y

ocupan las plataformas del *Beaubourg* se confía, en la *Mediateca*, a las figuras congeladas que, infiltradas como estructura o como mobiliario, ordenan débil y sutilmente cada plano universal y neutro.

En el *Beaubourg* las instituciones se vacían en la misma medida y a la misma velocidad en que la estructura, los sistemas mecánicos y las circulaciones se comprimen en el perímetro. El vacío es, por tanto, real y simbólico, capaz de convocar la idea de una ausencia material y programática, pero también responsable de la 'crisis' del museo.

En la *Mediateca*, por el contrario, el vacío es formal. Es el resultado de una acción preliminar que acota una porción del espacio por medio de un marco. Un espacio abstracto, producido por duplicaciones sucesivas y, posteriormente, re-llenado de figuras.

Sin embargo, las figuras no son todas del mismo orden, o de la misma magnitud.

*"En la Mediateca de Sendai se buscó desde el principio un sistema compuesto únicamente por tres elementos: plancha de metal (suelo), tubo de acero (columna) y piel (fachada).*

*Otra característica de nuestro sistema consiste en que la distribución horizontal de los tubos puede ser aleatoria y la altura de los forjados ser diferente según la planta. Los tubos tienen una expresión orgánica al estar inclinados o torcidos ligeramente. En comparación con los sistemas de Le Corbusier o de Mies, aquí se acentúa más el carácter espontáneo."* (8)

Las técnicas planimétricas de la división y de la compartimentación se obvian en favor de un sistema de 'densidades variables', con la convicción de que solo la homogeneidad (y, por tanto, la continuidad y la transparencia) garantizan la flexibilidad.

Sin embargo, la homogeneidad espacial no es neutral o informe. De hecho, está controlada a través de dos recursos ajenos a las convenciones de la planimetría. Uno, de orden material, es la estructura de los pilares abiertos; el otro, de orden inmaterial, es la iluminación artificial.

Superando los patrones simplificados y modernos que distinguen entre estructura y cerramiento, en la *Mediateca* se asigna a la estructura la responsabilidad de ordenar la planta y de cualificar, aunque sea débilmente, los lugares.

Los pilares no solo sustituyen su condición estructural por la ornamental para convertirse en celosías abiertas y transparentes. Su vaciamiento interior, su delicada configuración aparentemente aleatoria y su posición estratégica en cada plataforma para garantizar la ocupación y la distribución adecuada de la planta, dinamitan las convenciones que insisten en distinguir entre lo fundamental y lo superfluo, entre lo portante o estructural y lo cambiante u ornamental. La función estructural pierde su cualidad de fundamento para camuflarse en un sistema liviano y decorativo de biombos y celosías capaces de acotar ambientes y potenciar las ocupaciones.

El segundo recurso, el de la iluminación artificial, se hace claramente visible en las imágenes del edificio. Las diferentes alturas de cada planta adquieren presencia y relevancia formal/espacial como

consecuencia de las variaciones en la iluminación: diferencia en la intensidad, diferencia en el color, diferencia en la calidez.

Es difícil saber porqué, en la *Mediateca*, la homogeneidad planimétrica no va acompañada de la misma homogeneidad en la sección. Pero, en cualquier caso, son las variaciones en la iluminación artificial las encargadas de codificar las diferencias espaciales entre las diversas plantas, lo cual constituye una utilización claramente anti-moderna de la tecnología. La habitual representación de la tecnología a través de un programa iconográfico simbólico (desde Le Corbusier a Foster) es sustituida aquí por una manipulación altamente espacial de la misma.

Su presencia es visible como efecto y como resultado, pero no como objeto o como imagen. Y, fruto de esta técnica, la repetición de forjados se transforma en una superposición de recintos diferenciados. Tal es la capacidad de manipulación espacial y perceptiva de un recurso inmaterial e invisible como es la luz artificial.

En definitiva, la comparación del *Centro Pompidou* y la *Mediateca* de Sendai tiene, al menos, un aliciente: si aceptamos la hipótesis que los identifica como dos prototipos en la resolución de los problemas planteados por la flexibilidad y la polivalencia, el análisis conjunto de ambas nos permite reflexionar sobre las sucesivas versiones de este mundo a través de las soluciones arquitectónicas específicas. Otra manera de hacer de la arquitectura no un fin en sí misma, sino una herramienta de pensamiento.

poscript

*"¿Sabes lo que hay detrás de las matemáticas? Detrás se esconden los números. El sistema numérico es como la vida humana. En el comienzo están los números naturales. Son aquellos que son enteros y positivos. Los números del niño pequeño. Sin embargo, la conciencia humana se expande. El niño descubre el ansia. La representación matemática del ansia son los números negativos. La formalización de aquello que sentimos que nos falta. Y la conciencia sigue expandiéndose, y crece, y el niño descubre los intervalos. Entre las piedras, entre las manchas de líquen que cubren las piedras, entre los hombres. Y entre los números. ¿Y sabes a que nos lleva? Nos lleva a los quebrados. Los números enteros mas los quebrados nos dan los números racionales. Y la conciencia no se detiene aquí. Su deseo es superar la razón. Añade una operación tan absurda como es la extracción de una raíz. Y llega a los números irracionales.*

*Es una especie de locura. Porque los números irracionales son infinitos. No se pueden escribir. Conducen a la conciencia hasta el espacio ilimitado. Y con los números irracionales, sumados a los racionales, se obtienen los números reales.*

*Y la cosa no se detiene aquí. No se detiene nunca. Porque ahora, en este mismo momento, los números reales se expanden mediante los quebrados imaginarios de números negativos. Son números que somos incapaces de imaginar, números que la conciencia normal no puede contener. Y cuando añadimos los números imaginarios a los números reales, obtenemos el sistema numérico complejo. El primer sistema numérico dentro del cual es posible dar cuenta de la creación de cristales de hielo. Es como un gran paisaje abierto. Los horizontes. Uno se siente atraído hacia ellos, y ellos siguen moviéndose." (9)*



Quizá se trate de una descripción excesivamente literaria y poco científica de los que son los números, pero pone de manifiesto dos hechos ciertos. Primero, que el destino de cualquier modelo de pensamiento es ser finalmente desmantelado; ser reducido a trozos, fruto de la necesidad de análisis y comprobación, de sometimiento del mismo a las condiciones extremas.

Segundo, que llegado al límite en la complejidad de los modelos abstractos, la naturaleza reaparece finalmente para redimirlos, cerrando el círculo.

notas

- (1) Colquhoun, Alan. "Plateau Beaubourg". *Architectural Design* (nº2, 1977)
- (2) Colquhoun, Alan. *Opus Cit.*
- (3) Baudrillard, Jean. *Simulacros y Simulación. El Proceso de los Simulacros.* (Pág. 2, Paris 1981).
- (4) Baudrillard, Jean. *Simulacros y Simulación. El efecto Beaubourg: implosión y disuasión.* (Pág. 64, Paris 1981).
- (5) Ito, Toyo. "La Mediateca de Sendai. Informe sobre su proceso de construcción." (Pág. 228, Escritos. Colección de Arquitectura. COAYATM, Murcia 2000).
- (6) Ito, Toyo. "Cambiamos el concepto de límite y abramos los edificios públicos." (Pág. 212, Escritos. Colección de Arquitectura. COAYATM, Murcia 2000).
- (7) Ito, Toyo "La Mediateca de Sendai. Informe sobre su proceso de construcción." (Pág. 230, Escritos. Colección de Arquitectura. COAYATM, Murcia 2000).
- (8) Ito, Toyo. *Opus cit,* Pág. 231.
- (9) Høeg, Peter. *La señorita Smila y su especial percepción de la nieve.* (Copenhague, 1992).