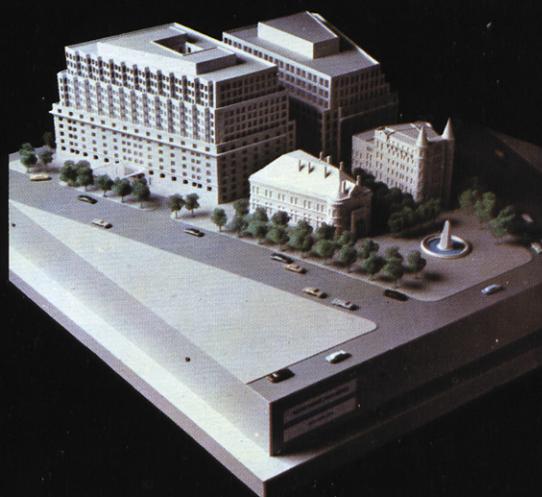
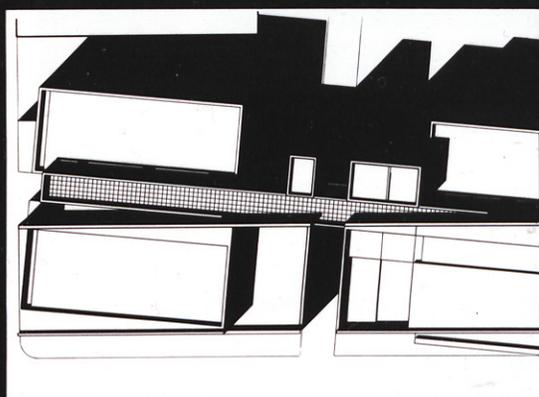
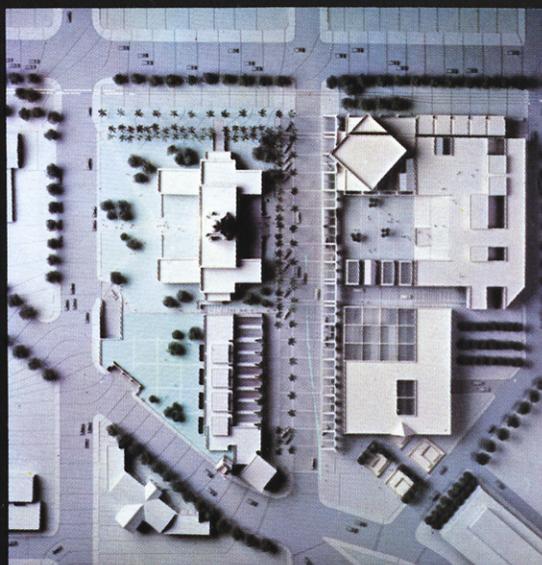


EISENMAN ROBERTSON *Architects*



La futilidad de los objetos

La descomposición y los procesos de diferenciación

Peter Eisenman

La historia no es continua (1). Se compone de presencias y ausencias. Las presencias se dan cuando la historia es vital y continua, cuando extrae su energía de su propio impulso. En arquitectura, la continuidad queda definida por categorías de procesos y de objetos. Estas suelen estar en consonancia con el destino del hombre: el orden universal, Dios y Natura, definido en una continuidad concreta. Las ausencias también son vitales, pero de distinta naturaleza. Las ausencias representan rupturas entre una continuidad consumada y la próxima que aún no ha comenzado. La vitalidad de la ruptura surge de la energía que corre a llenar el vacío. Muchos han sido en el pasado los períodos de ruptura, todos ellos caracterizados por un cambio producido en lo que se percibía como el orden del universo y en las categorías que representaban dicho orden en la arquitectura.

Una ruptura tal se produjo en el siglo XV. Se suponía que, mediante el poder de la razón y de la voluntad, el hombre podía transformar su situación dentro de la relación mencionada, que había sido hasta ese momento jerárquica y teocéntrica: Dios mediaba entre el hombre y la naturaleza. El antropocentrismo fue un cambio radical. Los objetivos que el hombre creó en el Renacimiento intentaban simbolizar este nuevo destino. Así, la forma y el orden de las ciudades ideales de los siglos XV y XVI pretendían simbolizar la forma y el orden del hombre "armónico". Dicho período, no obstante, también significó una nueva conciencia respecto a lo que hasta entonces había sido una elaboración inconsciente de la arquitectura. Fue Alberti quien, con su idea de la composición, articuló por primera vez dicho cambio (2). La apreciación consciente de un proceso compositivo transformó la relación que había entre el objeto y lo que ahora podría llamarse el proceso de diseño. Así se daba una correspondencia directa entre un cambio cosmológico y uno arquitectónico (podrá aducirse que tales cambios cosmológicos siempre han sido reflejados por y en la arquitectura).

De la misma forma, cuando en los siglos XVIII y XIX el hombre empezó a estudiar al hombre, ya no podía considerarse que ocupaba el centro (3). Poco a poco fue alejándose de su antropocentrismo anterior. Esto provocó una nueva situación de ruptura, quizá no tan definitiva como el Renacimiento, pero igual de importante para la arquitectura. Se

debió a la introducción de una afirmación ideológica de intencionalidad previa al proceso creador. Allí donde hasta entonces la teoría y la ideología habían surgido de objetos existentes, sucedía ahora que los objetos contenían y nacían de una ideología afirmada explícitamente (4).

El movimiento moderno fue un nuevo intento de empezar desde cero, de romper con la continuidad histórica de los cuatro siglos anteriores. Fundamentalmente, el movimiento moderno representó una ruptura con la continuidad del clasicismo. Al expresar esa ruptura lo hizo mediante un cambio producido, no sólo en el objeto y en la relación de éste con el hombre, sino también en el proceso, en la fabricación del objeto, transformando así la propia historia interna de éste. La relación jerárquica entre hombre y objeto comenzó a desvanecerse. Los objetos pasaron a ser autónomos. El distanciamiento que como consecuencia surgió entre el objeto moderno y el sujeto creativo se articuló mediante un proceso de elaboración más o menos autónomo (5).

Irónicamente, si bien la *tabula rasa* del movimiento moderno no aparecía centrada en el hombre, era éste quien la había determinado; su sombra mítica se manifestaba más decisivamente de lo que se había supuesto. Más adelante, en 1945, dichas sombras se convertirían en realidades petrificadas, grabadas para siempre sobre la conciencia de la humanidad en las piedras de Hiroshima y en el humo de Auschwitz. Mientras que las rupturas del Renacimiento y del movimiento moderno habían sido provocadas por el hombre en el eclipse de la historia, las rupturas de 1945 fueron provocadas por la historia en el eclipse del hombre (6).

Existe una nueva sensibilidad. Surgió de la ruptura de 1945. Esta sensibilidad no había sido promovida por los postuladores del movimiento moderno, ni tampoco nació de la incapacidad de éstos para realizar la utopía del presente. Por el contrario, surgió de una realidad que el movimiento moderno no había previsto: el hecho de que desde el nacimiento de la ciencia, tecnología y medicina modernas, ninguna generación se había enfrentado como se enfrenta hoy a la extinción potencial de toda la civilización. Esta posibilidad de un final *en el presente* hizo estallar el trinomio clásico de pasado, presente y futuro, y, conse-

cientemente, su progreso y continuidad. Anteriormente, se consideraba al presente como un instante entre el pasado y el futuro. Ahora el presente incluye dos polos sin relación entre sí: una *reminiscencia* de ese tiempo anterior y progresivo, y una *inmanencia*: la presencia del final (del final del futuro), que es una forma nueva de tiempo (7).

En este tiempo nuevo se ha ido desarrollando una nueva sensibilidad llamada postmodernismo (8). Dentro del contexto de este nuevo tiempo, el término no se refiere a un inocuo período posterior al movimiento moderno, como tampoco significa simplemente la desaparición de éste y la resurrección del clasicismo. Lo que propone más bien es un enfoque transgresor o negativo que está en la raíz de su propia definición (9). Sugiere que las relaciones y la naturaleza de los objetos y de los procesos que la historia anterior sustentaba ya no sirven. En la base de esto hay una visión distinta de la historia; lo que antes se entendía como una ruptura entre lo clásico y lo moderno, puede ahora ser apreciado como diversos aspectos de una misma continuidad: primero, en lo relativo a la naturaleza del objeto arquitectónico y de su capacidad de significación; y segundo, en lo relativo a la idea del proceso de diseño.

El objeto arquitectónico tanto clásico como moderno incluye la idea de perfección original. Quiere esto decir que el significado de cualquier objeto concreto se entiende, en parte, a través de una referencia a formas arquetípicas simples. Es esta relación, y no las formas arquetípicas, lo que el objeto concreto representa. En el clasicismo estas formas-tipo eran ideales y "naturales", y se caracterizaban por tener simetrías, ejes centrales y una jerarquía de partes elementales. En el movimiento moderno, las formas-tipo eran platónicas y abstractas, y se distinguían más por referirse a estructuras dinámicas, asimétricas y mecanicistas que a los tipos jerárquicos del clasicismo. Ambos suponen que el significado puede ser inherente al objeto y que dicho significado nace, en parte al menos, de la relación entre el objeto y la forma-tipo. Es decir, ambos suponen un origen estable del objeto como signo; un ordenamiento de signos que, como dice Foucault, es un reflejo del ordenamiento del mundo y del orden de la misma existencia (10).

El proceso clásico, la composición, sugiere que los resultados son tan estables

como los orígenes; el proceso moderno, la transformación, se basa en la idea del proceso como tiempo. Debido a sus supuestas diferencias, la composición y la transformación fueron consideradas como procesos que marcaban una ruptura. De hecho, ambas suponen, no obstante, que las formas-tipo se hallan ligadas a un objeto a través de una historia interna. Ambas creen que estos orígenes son puros e ideales: una los considera naturales y la otra abstractos. Lo clásico buscaba la congruencia con lo natural; lo moderno perseguía lo contrario. Al final, sin embargo, las abstracciones modernas se ordenaron según estrictas reglas compositivas.

En la composición, la idea nacía en un orden exterior al hombre, en la modificación de lo natural por medio de un sistema de reglas y proporciones. En el clasicismo, la autonomía de un edificio no quedaba completa dentro de sí mismo: estaba siempre referida a la condición trascendental de la naturaleza. El clasicismo proponía que el orden natural o ideal era idéntico a una sustancia. Y, supuesto que así era, el objeto aparecía como natural.

La transformación, en su concreto sentido moderno, no podía recurrir de la misma forma a un orden natural o convencional. La transformación, si bien no sugería necesariamente un orden ideal, suponía que el significado de la forma final residía en parte en el propio proceso, en la capacidad del objeto para revelar sus orígenes y procesos y referirse a un tipo original mediante una especie de movimiento mental de retroceso. Era hermético e interiorizado.

De esta forma, si lo clásico y lo moderno se consideraron como parte inherente de la arquitectura, ello fue debido a dos ideas constantes: una, la capacidad del significado de ser inherente a una forma; y dos, la fundamentación de los procesos de la composición o de la transformación en la existencia de un tipo. Estas dos ideas pueden ser consideradas como los aspectos tradicionales y persistentes tanto del clasicismo como del movimiento moderno; y en ese doble sentido ambos comparten los mismos orígenes. Cualquiera que fuera —neoclásico o moderno— el estilo o la ideología expuestos en un objeto, lo clásico contenía una actitud inmutable en lo que respecta a la relación del objeto con el proceso. Así, lo que previamente se consideró una ruptura entre el clasicismo y el movimiento moderno, es ahora, a la luz de estas dos ideas, una continuidad; y, más aún, una continuidad que fundamentó cuatrocientos años de la historia de la arquitectura.

Entonces, si los objetos y los procesos de la continuidad clásico-moderna no están ya sustentados en la sensibilidad actual (de hecho se comentará más abajo

que los objetos y procesos clásicos son los únicos que no pueden relacionarse con las nuevas condiciones temporales), ¿cómo puede establecerse una nueva relación entre objetos y procesos más adecuada a la actual sensibilidad postmoderna?

En primer lugar, la reintroducción de la historia —no sólo como una reacción simplista frente a lo moderno, ni como un clasicismo literal, sino más bien en el sentido de lo negativo que está enraizado en la tradición clásica— introduce potencialmente una nueva dimensión interpretativa de la idea de la historia (11). En segundo lugar, la introducción de lo negativo de lo clásico propone la posible inversión de la naturaleza del objeto, su capacidad de significación y la inversión de los procesos de composición y transformación, borrando tal vez las bases del concepto de tipo. Finalmente, la introducción de la idea de lo negativo de lo clásico evita el punto muerto creado por la supresión de la historia que llevó a cabo el movimiento moderno, al reintroducir a ésta, no como una narración ni como un agente de historización progresiva, sino como una estructura crítica capaz de ser empleada como aproximación a una dialéctica no metafísica.

A cierta distancia del movimiento moderno, parecen haber existido en la historia otros objetos y procesos que han supuesto esa misma negación de los modelos clásicos. En su naturaleza impura (la pureza es una característica de las formas-tipo, tanto clásicas como modernas) proponen otra condición para el objeto y, lo que es más importante, otro proceso de elaboración alejado de la definición clásico-moderna.

Este ensayo es un intento de esbozar ciertos aspectos de este negativo de la composición clásica mediante la *destrucción* de una serie de edificios que se emplean como aproximaciones heurísticas de esta sensibilidad; como comienzos, más que como fines, que es lo que realmente son. Dichos edificios revelan —y a la vez empiezan a sugerir— un proceso alternativo de creación llamado *descomposición* (12). Para empezar a situar la idea de descomposición, se pueden proponer tres categorías de objetos, cada una de las cuales sugiere a su vez un proceso creativo con una trayectoria que diverge de la idea clásica de procesos y objetos compositivos. Se puede decir provisionalmente que estas categorías contempladas dentro de la continuidad clásico-moderna, son extra-clásicas.

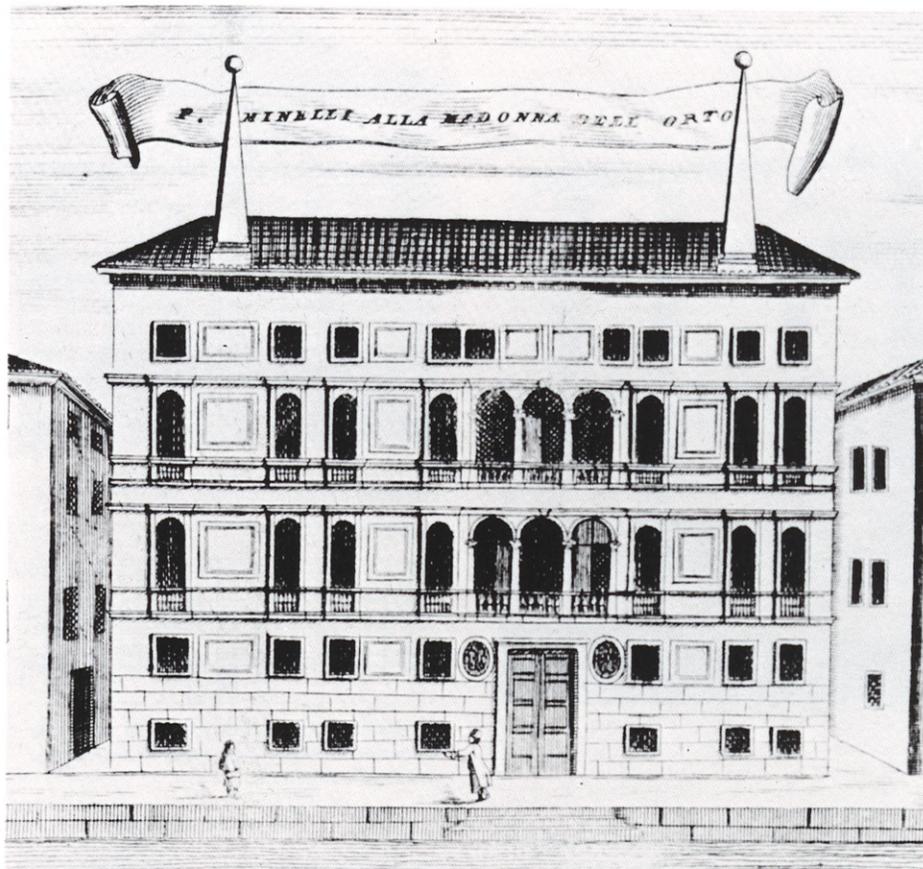
La primera categoría, sin ser compositiva, nace del núcleo mismo del clasicismo. Puede llamarse *pre-compositiva* por referirse fundamentalmente a variaciones en la simetría respecto a su propia existencia natural: ediciones y sustracciones en estructuras simples bilaterales que se producen casi sin que haya un



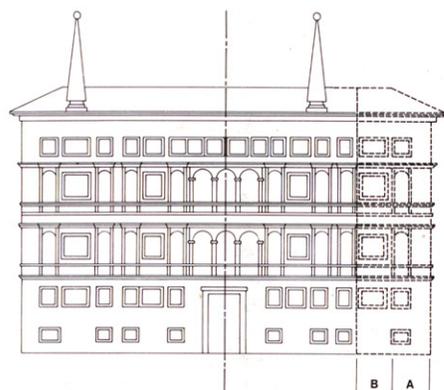
1. Palazzo Minelli (hacia 1709); fotografía de su estado actual.

diseño consciente en planta o alzado. Si la composición en el sentido *albertiano* se refería al orden y a la elaboración de éste (es decir, a la transformación de algún tipo ordenador) la precomposición es, básicamente, el desnudo marco de referencia del orden, y no el producto de la composición. Si bien pueden darse ciertas asimetrías, éstas no representan la transformación a partir de una forma-tipo. Muchos edificios sencillos, clásicos y no clásicos, muestran tal simetría. Un ejemplo puede ser la situación asimétrica de la entrada principal del Palazzo Minelli (fig. 1) en la ilustración de V. Coronelli (1709) (fig. 2). Hay varias explicaciones que aclaran esta asimetría, referidas a un tipo simétrico simple. En primer lugar, la entrada principal suele definir el eje central de un estado ideal previo; tal interpretación supone la eliminación en el lado derecho de un fragmento *AB* de un cuerpo *ABA* (fig. 3). Esta lectura presume la existencia previa de un estado ideal de unidad clásica, un orden del que se suprimió ese elemento del lado derecho. En una segunda lectura, puede definirse un estado ideal mediante dos ejes simétricos a través de los paños de fachada ciegos; esta lectura exige, para restaurar la unidad preexistente, la adición en el lado izquierdo de un fragmento *AB* de un cuerpo *ABA* (fig. 4). En cualquiera de estos dos casos, la situación de los dos pináculos es anómala.

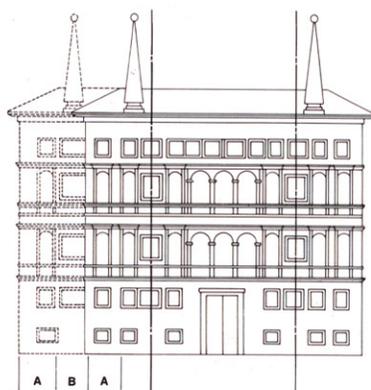
Si por el contrario, los pináculos son considerados como dato, esto es, si definen dos ejes simétricos (fig. 5), surgen entonces dos nuevas lecturas. La primera sugiere que se recupera un estado ori-



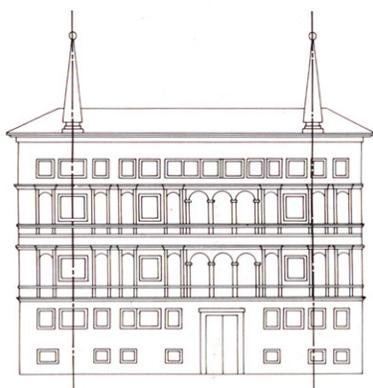
2. Palazzo Minelli (hacia 1709); alzado frontal, de V. Coronelli.



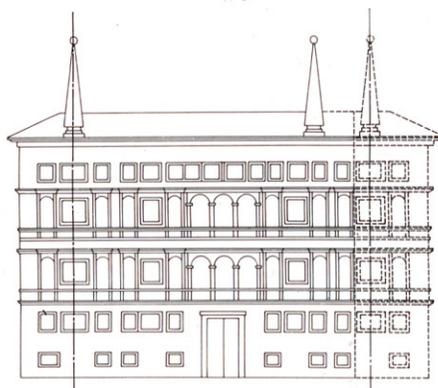
3. Palazzo Minelli; diagrama del cuerpo AB que falta a la derecha.



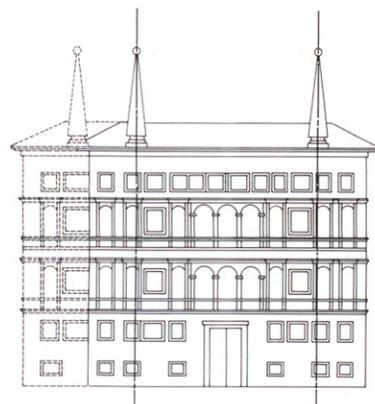
4. Palazzo Minelli; diagrama de la adición de un cuerpo ABA a la izquierda, para crear una condición simétrica respecto a dos ejes.



5. Palazzo Minelli; los dos pináculos como eje de simetría.



6. Palazzo Minelli; movimiento del pináculo derecho para sugerir un dato alternativo mediante dos ejes simétricos.



7. Palazzo Minelli; movimiento del pináculo izquierdo hasta la posición equivalente a la del pináculo derecho, para crear una segunda condición simétrica.

ginal estable al desplazar el pináculo derecho hasta la posición equivalente a la del izquierdo (fig. 6), o inversamente, al mover éste hasta la posición correspondiente a la de aquél (fig. 7). En ambos casos surge un concepto de orden desde la idea de que hay una unidad original, a la que se han añadido o sustraído elementos para producir lo que parece un edificio incompleto. Puesto que, según la definición de Alberti, la composición es finita y no admite tales adiciones o sustracciones, el proceso que ha producido el objeto real no es estrictamente compositivo. El Palazzo Minelli es, en términos clásicos, precompositivo, porque: primero, lo que parecen transformaciones son sólo adiciones y sustracciones; y segundo, no se deriva de una forma-tipo, sino tan sólo de una simetría vertebrada primitiva, habitual en el orden natural.

Una segunda categoría, que empieza a alejar de lo clásico la trayectoria del proceso de diseño, en realidad concierne más a lo *complejo* que a lo *compuesto**. Los edificios correspondientes a esta categoría, si bien son resultado de un proceso de diseño, hacen referencia al solape y la superposición de dos tipos simples por un proceso de adición. Habitualmente, el resultado no es un orden estable y finito, sino inestable, como en lo precompositivo. Muchos edificios de la Venecia de los siglos XVI y XVII ilustran esta segunda categoría. Son más aditivos que compositivos, en el sentido de que contienen y muestran, más que el propio orden, el proceso de acercamiento al mismo.

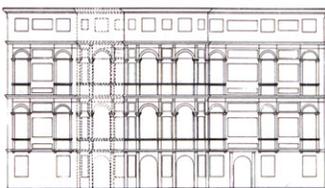
* (Nota del traductor). En el texto original, se distingue entre "composed" y "composite". El primero significa "consecuencia de un proceso compositivo", mientras que el segundo quiere decir "formado por diversos componentes", simplemente. He elegido "compuesto" para el primero y "complejo" para el segundo, entendiendo éste último, no en el sentido de "complicado", sino con el significado tradicional de "formado por diversas partes". Siempre que en el texto se utilice "complejo" bajo esta acepción aparecerá entrecomillado.



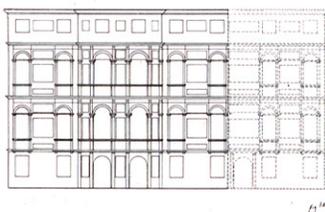
8. Palazzo Surian; estado actual.

El Palazzo Surian (fig. 8) ofrece una versión de lo *complejo*. Una primera interpretación, procediendo de manera similar al caso precompositivo, cuestiona la situación asimétrica del elemento central. Si éste se desplaza un módulo hacia la derecha (fig. 9), se restablece una simetría clásica. Es posible también hacer otras dos interpretaciones similares suponiendo que las dos entradas gemelas del elemento central son en realidad el centro de una unidad simple, en cuyos extremos han sido añadidos o sustraídos otros elementos. O bien el extremo derecho (fig. 10) es una anomalía y puede ser sustraído, como en el dibujo de Antonio Visentini (fig. 11), logrando así que el edificio vuelva a una unidad original; o bien puede añadirse a la izquierda un elemento similar al suprimido en la figura 11, recreando de nuevo una unidad original y estable (fig. 12). Todas estas interpretaciones son simplificadoras, ya que consideran la complejidad de la fachada existente como una irregularidad de un tipo clásico único. Puede realizarse una tercera lectura; también simplificadora, pero que tiene en cuenta gran parte de la complejidad intencional de la fachada, en vez de reducirla a lo inconsecuente. Según esta última lectura, en vez de nacer de la fusión de dos conjuntos simples dispares, el edificio resulta del solape de dos modelos que, al disociarse, revelan la colisión de dos tipos (fig. 13). El edificio puede interpretarse como un tipo centralizado *ABA* (fig. 14), o como un tipo menos centralizado *ABACABA* (fig. 15).

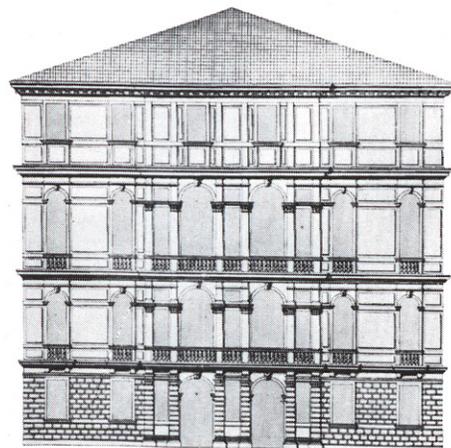
No hay en el Palazzo Surian transformación alguna de los tipos originales. En lugar de una base original, el edificio es simplemente la superposición de dos tipos sencillos. Puesto que la composición implica cierto grado de transformación de un tipo hacia una forma concreta, dicha superposición es simplemente otro aspecto de lo extracompositivo.



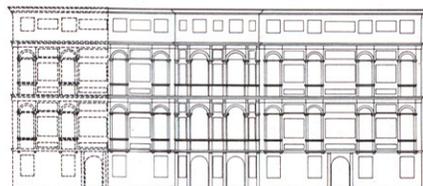
9. Palazzo Surian; desplazamiento del elemento central un módulo hacia la derecha para restaurar la simetría clásica.



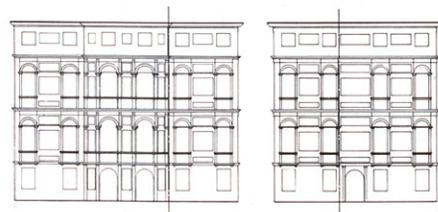
10. Palazzo Surian; supresión de los cuerpos de la derecha para producir una simetría clásica.



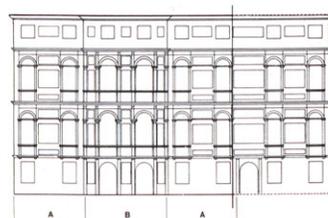
11. Palazzo Surian; dibujo de Antonio Visentini del palazzo como simple y simétrico.



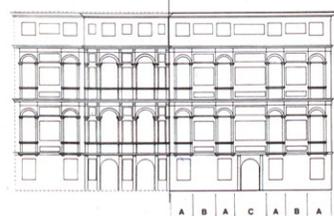
12. Palazzo Surian; adición en la izquierda de varios módulos para crear de nuevo una condición simétrica.



13. Palazzo Surian; el palazzo como superposición de dos tipos.



14. Palazzo Surian; lectura como tipo *ABA*.



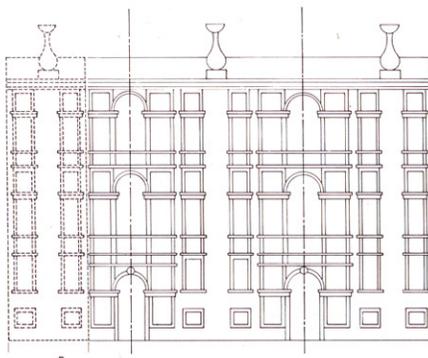
15. Palazzo Surian; lectura como tipo menos centralizado.



16. Palazzo Foscari, en Minelli; fotografía de su estado actual.

Un tercer edificio, el Palazzo Foscari (fig. 16), combina aspectos de los dos edificios anteriores, pero sugiere además una tercera categoría que puede llamarse provisionalmente extraclásica porque parece estar en el límite, o incluso en el exterior, de la idea de la composición clásica. En una primera impresión, el Palazzo Foscari es un fragmento literal de algún edificio completo y real (no ideal) que hubiera existido como un todo unitario. Esta interpretación es posible porque siempre que desde un punto de vista dominante clásico se contempla una estructura clásica, es normal pensar en términos de unidad clásica y simetría bilateral. Así, la interpretación inicial supone que se suprimió un módulo del extremo de la izquierda para dejar sitio a un edificio adyacente, posterior y más grande; esta interpretación conlleva la idea de que el edificio habría sido semejante a la reconstrucción mostrada en la figura 17. En esta lectura, los dos principales elementos con arcos, con sus dos ejes de simetría, evocan alguna forma de estado original. Sin embargo, ese estado no es real en los dibujos del siglo XVIII del edificio (fig. 18): con excepción de algunos detalles menores, el edificio está hoy tal y como estaba en esa época.

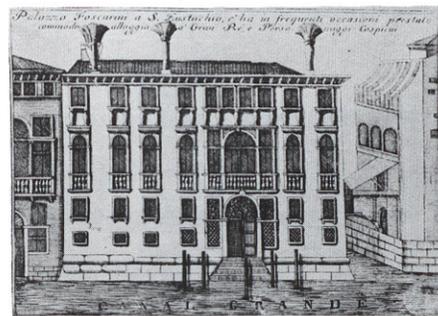
En otra lectura emerge una segunda forma-tipo original simétrica. Si las dos chimeneas dominantes forman dos ejes de simetría, puede añadirse a la derecha, para completar la "composición", un elemento formado por una tercera columna de aberturas principales con arcos, flanqueadas a ambos lados por pe-



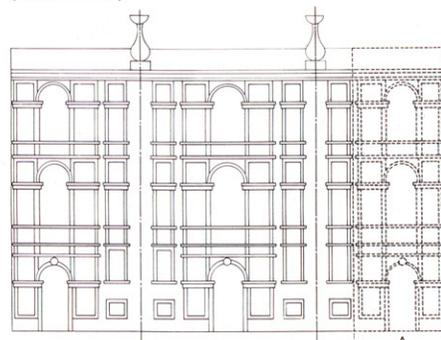
17. Palazzo Foscari; adición de un cuerpo B en la izquierda, para restaurar la simetría.

queñas ventanas (fig. 19). En otra interpretación, parte del módulo extremo derecho (es decir, la serie vertical de ventanas y el paño ciego contiguo) puede añadirse a la izquierda para producir una simetría respecto al eje de la chimenea central (fig. 20). Si estas fueran las únicas lecturas no habría nada más que mereciera nuestra atención.

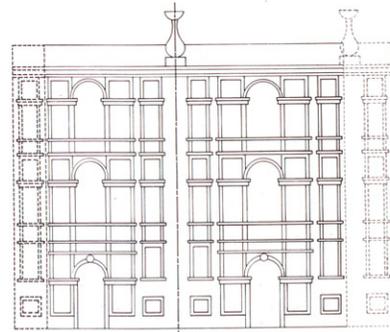
Si se supone que el Palazzo Foscari tal como está construido representa la intención original y completa, y que sólo puede ser considerado un fragmento si se recurre a la tipología clásica de orígenes simples, entonces es necesario descubrir en la yuxtaposición de los elementos reales otras interpretaciones que no supongan meras adiciones o sustracciones, porque, al parecer, han de ser más extensivas. En una de tales interpretaciones, la fachada puede considerarse, leyendo de izquierda a derecha, como formada por elementos alternantes ABAB (fig. 21). Esta lectura separa las



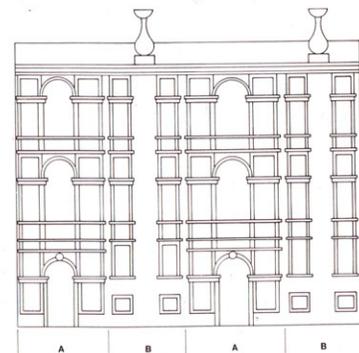
18. Palazzo Foscari; dibujo de V. Coronelli (hacia 1709).



19. Palazzo Foscari; adición de un módulo A en la derecha para crear una simetría simple respecto a las dos simetrías dominantes.



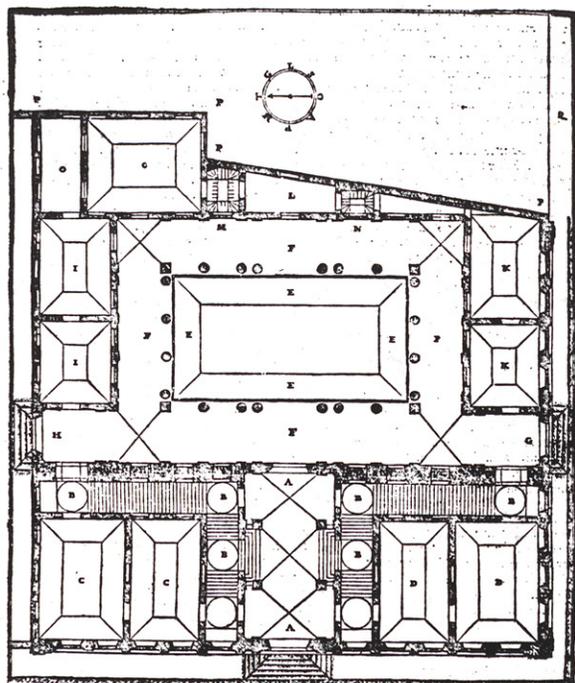
20. Palazzo Foscari; adición de parte del módulo derecho a la izquierda.



21. Palazzo Foscari; lectura de módulos alternantes ABAB de izquierda a derecha.

ventanas exteriores del elemento central de las ventanas interiores del mismo, de forma que aquéllas pueden suponerse relacionadas entre sí a través del paño ciego que hay debajo de cada chimenea, formando un nuevo módulo B. Añádase o sustráigase un módulo B o uno A en cualquiera de los dos extremos y se obtendrá una fachada simétrica, creándose

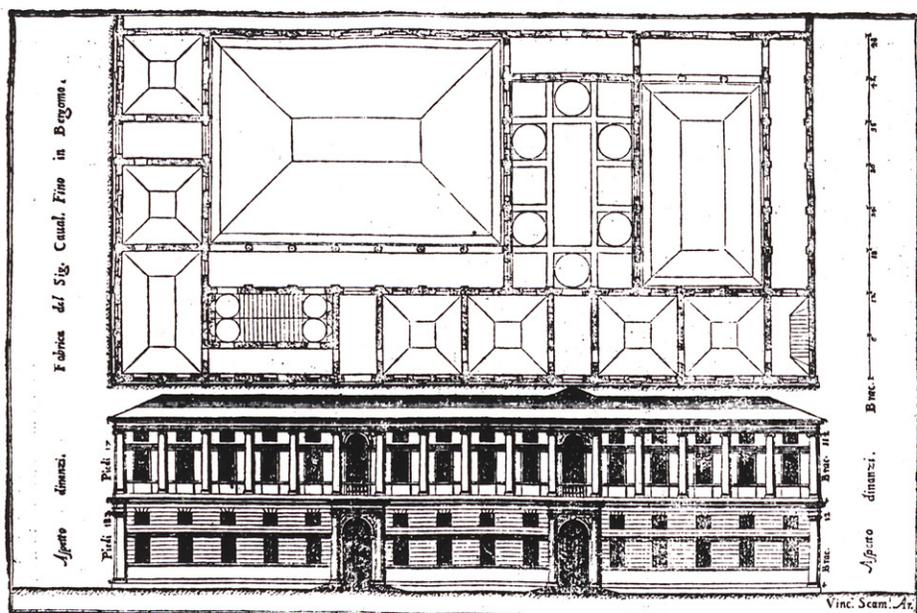
22. Palazzo Strozzi, Florencia (1602); planta, de Vincenzo Scamozzi.



tud (13). Estos volúmenes, que en espíritu pretenden ser un estudio tipológico, intentan recoger muchas de las condiciones anómalas de los palazzi venecianos, y explicarlas como variaciones o transformaciones de tipos clásicos. Las plantas y alzados resultantes son simplistas como en los casos de los palacios discutidos anteriormente (14).

En la base de tales reducciones yace la idea de que todo fenómeno complejo puede ser interpretado por simplificación. Así, la expresión física de una arquitectura —el tamaño, forma, número y situación concretos de ventanas, puertas, paredes y pisos— denota intencionalidad y, por tanto, significado con respecto a ese estado más simple, más ideal o más natural con el que se cree que están relacionados y a partir del cual han surgido por transformación.

La composición clásica supone que cualquier conjunto complejo de datos en una fachada o en una planta puede entenderse invirtiendo el proceso hasta llegar a un cierto modelo ideal o natural, singular o binario. Ese ideal garantiza y explica las transformaciones complejas. Así, las reconstrucciones *tipológicas* de Visentini son un modo *natural* o causal de juzgar los *palazzi* venecianos. Lo importante a observar en el Palazzo Foscari no es sólo una asimetría inicial, la pretendida *contradicción* de una unidad clásica, ni tampoco una mera *complejidad* —una condición de “*o esto o lo otro*” referida a un ideal—, sino más bien el hecho de que propone otra sensibilidad, latente y distinta, que sugiere un mundo de ruptura potencial. Incluso en épocas de ruptura del pasado, los modelos de la *tabula rasa* siempre tenían una base clásica. Cuando no cabe el recurso a un tipo, se cuestionan la naturaleza del proceso compositivo en ejecución y la significación del objeto; y en el período de ruptura actual, estos dilemas empiezan a sugerir, desde su anterior posición en los límites de lo clásico, *otras* categorías de ser y *otros* procesos de hacer.



23. Fabbrica Fino, Bergamo (1611); planta, y alzado principal de Vincenzo Scamozzi.

una unidad. Sin embargo, tales posibles adiciones o supresiones siguen siendo extrañas a la idea de lo completo inherente a la composición clásica. La lectura *ABAB* es una lectura de unidades distintas y sucesivas; la repetición de esas unidades hace cambiar la fachada de una interpretación compositiva a otra como proceso de sucesión. Esta idea de sucesión no se refiere ni a lo precompositivo ni a lo *complejo*; sugiere más bien una tercera categoría, la extracompositiva, más significativa porque la lectura no nos remite a ningún tipo original.

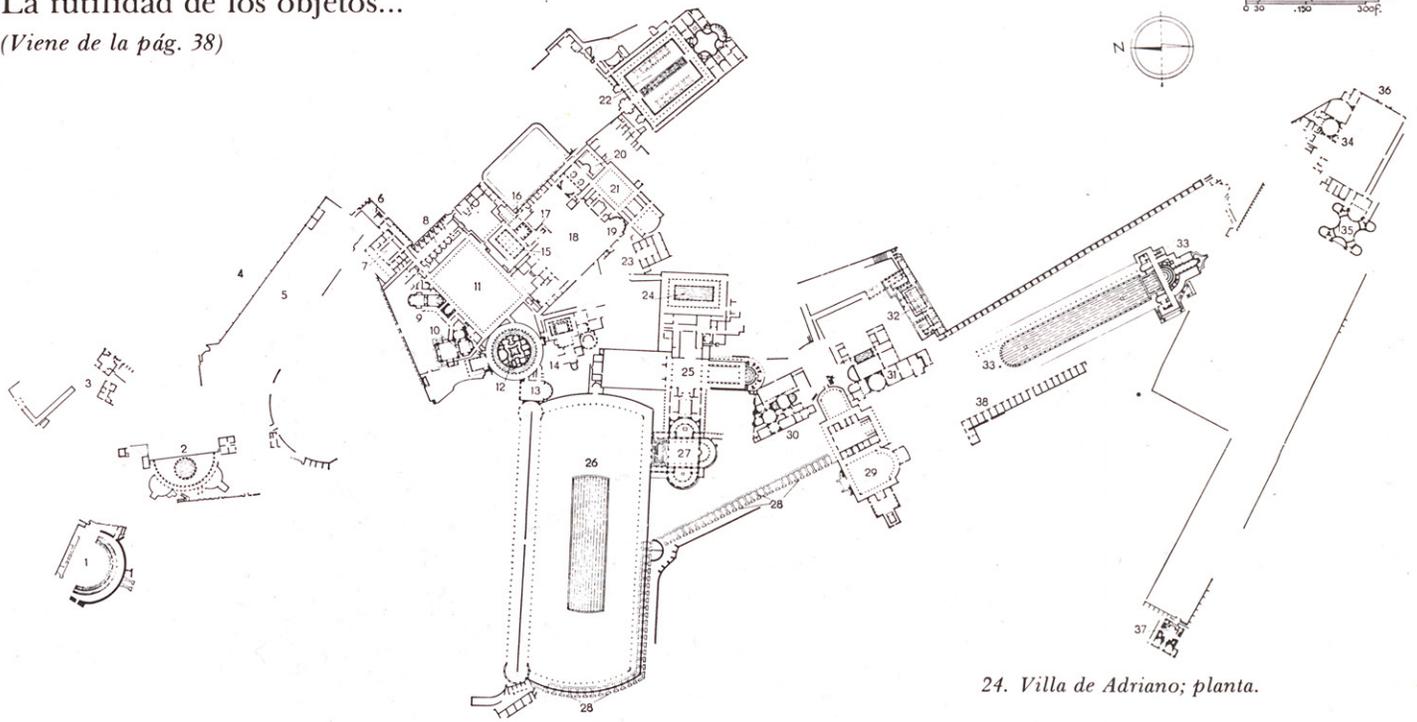
En la medida en que el proceso de diseño se retrotrae a los tipos clásicos, hay una jerarquía de relaciones. Esta jerarquía produce un conjunto escogido de imágenes e identidades que hacen que la composición produzca objetos fijos y unitarios, y descarte, ignore o reduzca ciertas diferencias que en un contexto clásico producen inestabilidad y cambio. Tales preferencias son parte de una actitud cultural dominante, como puede verse en los dibujos del siglo XVIII, de Antonio Visentini, cuyo *L'Admiranda Urbis Venetae* es un reflejo de tal acti-

Así pues, tras el establecimiento de esta tercera categoría, podrían examinarse en la historia otros ejemplos que no pueden recurrir a un tipo simple. Esto se aprecia al comparar dos edificios de Vincenzo Scamozzi de fecha similar: el Palazzo Strozzi, de 1602, en Florencia (fig. 22), y la Fabbrica Fino, de 1611, en Bergamo (fig. 23); estas obras ilustran la diferencia entre una planta clásica (resultante de un proceso compositivo) y una que es extracompositiva (resultante de algún *otro* proceso). Aunque hay muchas formas de interpretar el Palazzo Strozzi, todas explican el objeto por referencia a un tipo clásico. La Fabbrica Fino, en cambio, si bien utiliza particiones

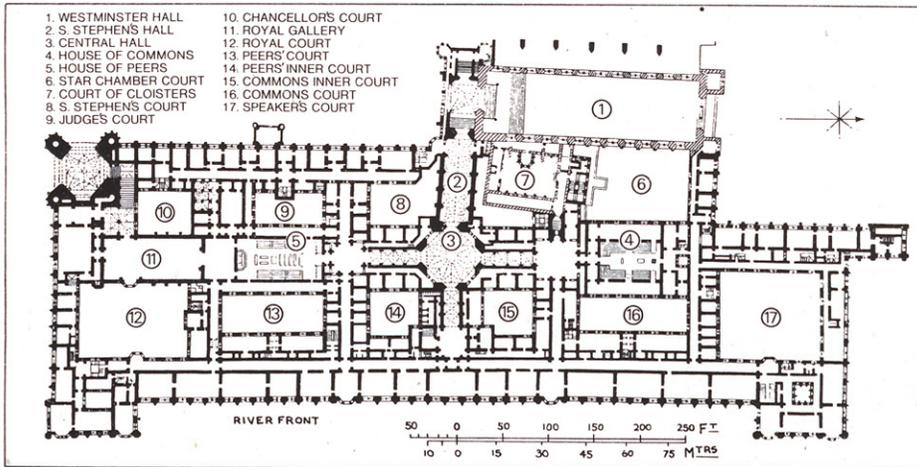
(Sigue en la página 50)

La futilidad de los objetos...

(Viene de la pág. 38)

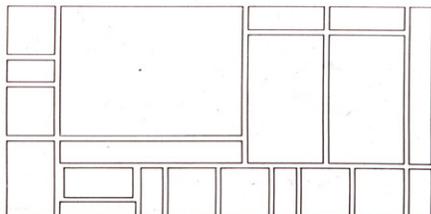


24. Villa de Adriano; planta.



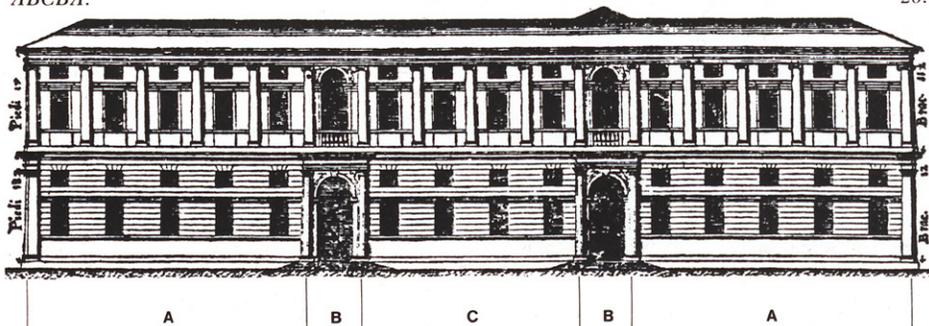
25. Planta del proyecto de Charles Barry para el concurso del Parlamento británico.

26. Fabrica Fino; diagrama que muestra los espacios como positivos y volumétricos y las paredes como límite externo de los volúmenes.



26.

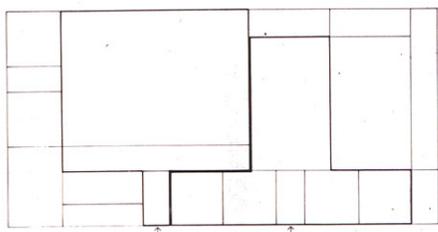
27. Fabrica Fino; alzado con simetría ABCBA.



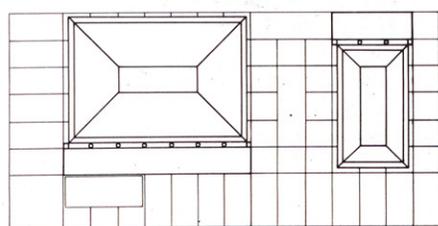
volumétricas similares (podría incluso decirse de ella que contiene los orígenes de la idea de Louis Kahn del *espacio como estructura* —articulación de una serie de volúmenes contiguos—), tiene cualidades extraclásicas. No hay un centro de gravedad único, ni ejes de simetría desplazados, ni tampoco un orden global. Y aunque esto no es infrecuente en conjuntos tales como la Villa de Adriano (fig. 24) o en el esquema narrativo propuesto por Charles Barry para el Parlamento británico (fig. 25), sí resulta anómalo, sin llegar a la arbitrariedad, en el contexto de lo que parece ser una composición clásica.

Si entendemos que en Palladio hay un ordenamiento de los volúmenes como cuentas de un rosario estructurador e invisible, y que en Louis Kahn hay una parrilla de espacios servidores y servidos derivada de la sombra funcionalista y tecnológica del *Beaux-Arts* (también presente, en menor grado, en el Le Corbusier de la villa en Garches), entonces las ordenadas relaciones volumétricas de la Fabrica Fino no son ni palladianas, ni académicas *Beaux-Arts*, ni tampoco corbusianas. Se trata de un orden de espacios emparillados e intersticiales completamente distinto.

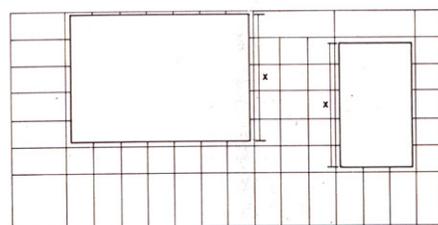
En un análisis formal tradicional y clásico, los espacios estratificados de Palladio se interconectan por la proximidad y alineación de los huecos de puertas y ventanas, el encajonado de las paredes define los espacios negativos o huecos. En un contexto semejante, los espacios de Scamozzi pasan a ser positivos y volumétricos, mientras que las pa-



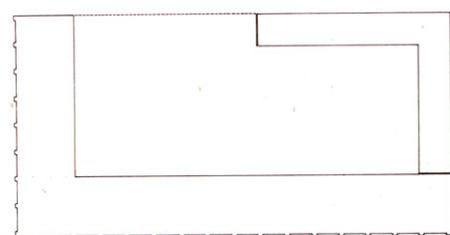
28. Fabrica Fino; simetrías parciales en forma de dos figuras en T entrelazadas.



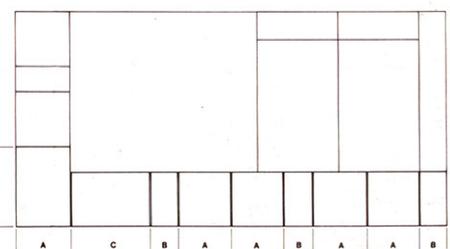
29. Fabrica Fino; diagrama de los dos espacios mayores con bóvedas esquifadas planas. Diagrama de las hileras de las columnas y antesalas.



30. Fabrica Fino; diagrama proporcional que muestra la relación entre la longitud y la anchura de los dos espacios principales.



31. Fabrica Fino; diagrama de las dos bandas exteriores diferentes.



32. Fabrica Fino; diagrama de la diferente alternancia espacial en las bandas externas.

redes son, más que contenedores, los límites de los volúmenes (fig. 26). En la fachada de acceso (fig. 27), dos segmentos espaciales definen dos ejes simétricos dobles de entrada, con una simetría de tipo *ABCBA*. Hay dos grupos de módulos *A* macizos en cada extremo y dos de un solo módulo *B* hueco que flanquean al grupo central de cuatro módulos *C* macizos. Sin embargo, tras esta fachada simétrica existe una ordenación espacial que contradice e incluso traiciona tal análisis formal clásico. Podemos apreciar un indicio de esto en la pequeña prominencia triangular que aparece en la cubierta, encima de la entrada de la derecha. No se trata de un simple error de dibujo, ni de una modificación funcional, sino de una señal de lo que hallaremos en el interior.

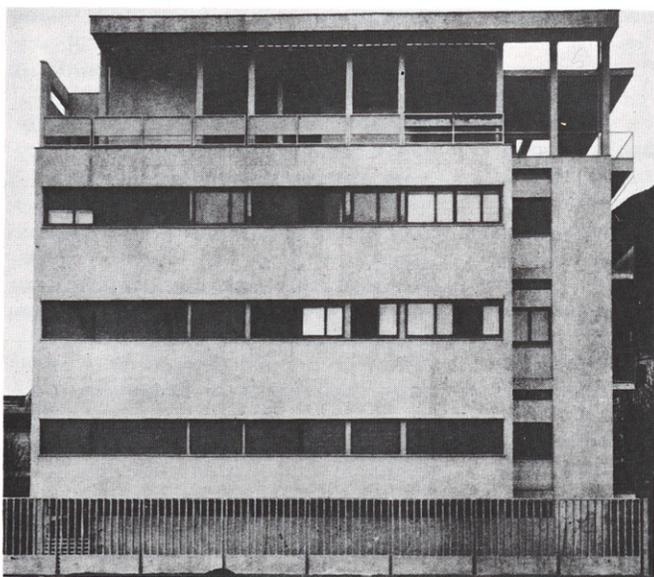
En la planta, frente a las entradas izquierda y derecha, hay dos simetrías parciales que poseen la forma de dos elementos en T entrelazados (fig. 28). La entrada izquierda está en el segmento vertical de su T; la derecha está en el segmento horizontal de la suya. He aquí la primera indicación de ese *otro* orden, puesto de relieve por el siguiente análisis: cada vez que se buscan semejanzas clásicas o igualdades de forma, figura o número, surge la confusión. Todas las igualdades de la Fabrica Fino contienen diferencias. Un ejemplo: los dos espacios mayores poseen una antesala, una hilera de columnas y una bóveda esquifada plana con una banda periférica (fig. 29), que los demás espacios carecen. Estas igualdades quedan confundidas por el hecho de que, conceptualmente, mientras que la entrada a uno de los espacios se produce por el frente, la entrada al otro es por detrás. Es interesante observar que la longitud de uno es igual a la anchura del otro (fig. 30).

Hay también dos bandas externas de espacios (fig. 31) que rodean a los dos espacios principales. Funcionan como espacios servidores y servidos, como paso y meta; se caracterizan por igualdades: son espacios centrales, cuadrados, abovedados, con forma de pabellón, ritmados por espacios rectangulares sin abovedar. Una de las bandas en forma de L, la más grande, ocupa el lateral izquierdo y el frente del edificio; la otra banda en L, más pequeña, abarca parte de los lados posteriores y derecho. La banda izquierda y frontal está marcada en el exterior por intervalos regulares de pilastras planas, mientras que la banda derecha y posterior, no. Sin embargo, esta regularidad de las fachadas frontal e izquierda resulta de nuevo negada por la estructura de los espacios internos. Estos empiezan con una alternancia entre un cuerpo rectangular *B* y dos cuerpos cuadrados *A*. Leyendo de derecha a izquierda, hay un ritmo *BAABAAB*, interrumpido por un cuerpo *C* (la escalera) y otro cuerpo

anómalo que ocupa la esquina inferior izquierda. En una visión frontal, esta última anomalía se interpreta como un cuerpo cuadrado *A*; sin embargo, si se mira desde la izquierda, se lee como un cuerpo rectangular *C* (fig. 32). Así, y tal como sucedía en el Palazzo Foscari, el único orden que se puede descubrir en estas bandas es el de una sucesión inconclusa de espacios. Tal lectura niega las jerarquías del clasicismo, optando por un orden secuencial o seriado que toma en consideración no sólo las meras diferencias de tamaño entre cuerpos semejantes, sino más bien el intervalo, el vacío implícito (lo que se ha excluido) entre elementos diferentes. Esta sucesión alternante e inconclusa es extraña al canon clásico de simetrías y asimetrías, de ejes simples o múltiples. La idea de que el objeto está incompleto y que puede completarse mediante la adición de un cuerpo o la sustracción de otro tiene de nuevo su origen en el prejuicio clásico de una imagen ideal.

Mientras que en los ejemplos venecianos los edificios parecen resultar de la superposición de dos o más tipos, de la transformación de unas ciertas condiciones básicas más simples, no es éste el caso de la Fabrica Fino, que, mediante una suspensión del tiempo progresivo, sugiere otro aspecto de esta tercera categoría. La planta está formada por una serie de preciosos fragmentos congelados en el movimiento y en el tiempo, que parecen dispuestos a reordenarse en cualquier instante según unas nuevas condiciones igual de inestables e incongruentes. Estos fragmentos no son ni arbitrarios ni gratuitos. Hay en ellos una fuerte sensación de un orden *inmanente* que rechaza toda interpretación que no vea en la planta más que un conjunto complejo de fragmentos. Asimismo, tampoco se trata de una complejidad surgida de la transformación de una unidad clásica, como sería el caso de los ejes entrelazados y complementarios en la planta del Palazzo Pellegrino. En la Fabrica Fino hay un orden centralizado, simétrico o estable, pero es un orden incompleto incapaz de explicar el edificio en su conjunto, ni desde un origen simple ni desde uno múltiple. Lo que nos hace percibir el conjunto o sus elementos como una serie de fragmentos no es más que nuestra voluntad de entender el orden como la transformación a partir de una forma-tipo. Por el contrario, estos fragmentos sugieren "diferencias" suspendidas: es posible que el proceso compositivo que las controla, en vez de hallarse en los límites de lo clásico, se encuentre en el núcleo de algún *otro* orden.

Existe otro aspecto de esta tercera categoría extra-compositiva que puede apreciarse en el bloque de apartamentos Giuliani Frigerio que hizo Giuseppe Terragni en Como en 1939 (15). Este aspecto se



33. Bloque de apartamentos Giuliani Frigerio, Como (1939), de Giuseppe Terragni.



35. Giuliani Frigerio: fotografía en la que las esquinas abiertas revelan una lectura por planos.

refiere a un modo de interpretación extraño al canon clásico/moderno. Inicialmente, puede observarse un diálogo moderno entre volumen real y volumen implícito, especialmente en la fachada norte (fig. 33). Ninguna de ambas lecturas volumétricas es lo suficientemente dominante para ser tomada como referencia primaria; el volumen y el plano coexisten ambiguamente y de manera irresoluta. Mientras que en la visión frontal —que es cuando el edificio aparece más macizo— predomina la lectura volumétrica (fig. 34), en una visión oblicua —en la que las esquinas abiertas revelan un sistema de planos estratificados— es la interpretación por planos la que prima (fig. 35). Dicha lectura moderna centra la atención en el desplazamiento desde el plano de referencia o dato arquitectónico clásico —que proporcionaba al espectador una estructura con la que interpretar el objeto— hacia un dato que actúa internamente estructurando las incongruencias del objeto. No obstante, no es el contexto de un dato interiorizado —esencialmente moderno— donde el bloque de apartamentos adquiere su importancia para esta discusión, sino en la circunstancia de que el edificio sugiere otra forma distinta de lectura, explicitada en las simetrías y asimetrías sin resolver de la fachada norte.

La posición asimétrica del volumen de tres plantas que sobresale de la fachada sugiere en primer lugar un conjunto de orígenes simples. En la dimensión anterior-posterior existe una alineación del citado volumen con el borde delantero del marco doblado, lo que sugiere un tipo original con un eje de simetría (fig. 36). Sin embargo, estos dos mismos elementos no están alineados según la dimensión izquierda-derecha. Puede pro-

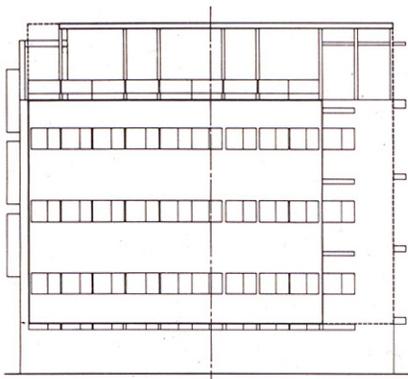


34. Giuliani Frigerio; vista frontal, en la que parece más macizo.

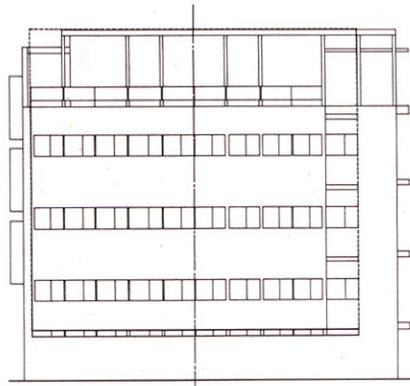
ducirse esta alineación extendiendo el marco superior hasta el límite izquierdo de la fachada (fig. 37). Ahora, sólo el volumen de tres plantas se halla en situación asimétrica. Los dos cuerpos anómalos del lado derecho pueden proporcionar una pista para explicar tal situación. Según una interpretación, el volumen de tres plantas ha sido desplazado una distancia *B* hacia la izquierda (fig. 38). Esta interpretación adquiere validez si se consideran las tres ranuras horizontales que hay en el segundo módulo *B* empezando por la derecha como raíles metafóricos por los que el volumen de tres plantas ha sido desplazado un módulo hacia la izquierda (fig. 39). Obviamente, mediante el movimiento inverso puede retornarse el volumen a una posición simétrica, cubriendo así las ranuras y eliminando el cuerpo anómalo *B*. Esto

resuelve las irregularidades anteriores, pero introduce nuevas lecturas anómalas en términos de la interpretación clásica. Por ejemplo, la longitud de las ventanas horizontales de la planta baja sugiere otro eje de simetría como elemento ordenador de una condición anterior (fig. 40). Entonces, añadiendo un cuerpo *B* a la izquierda (fig. 41) y moviendo el marco doblado un módulo hacia la izquierda y el volumen prominente un módulo hacia la derecha se consigue una condición original, estable y simétrica con una lectura global *BBABABABB* (fig. 42). Todos los elementos de esta yuxtaposición derivan de una condición simple, estable y simétrica. De esta forma, un proceso de transformación más complejo y menos obvio resuelve provisionalmente las condiciones de asimetría inicialmente presentes en la fachada. Hay, no obstante, otra irregularidad, más inquietante aún, que no se resuelve recurriendo a una polaridad formal de simetría/asimetría o de plano/volumen. Está indicada por el sistema de módulos *A* y *B*, que es excéntrico e incompleto. Si se lee de izquierda a derecha en la parte superior, se aprecia una disposición *BABABABB* en la que hay un cuerpo *A* ligeramente más estrecho que dos cuerpos *B* (fig. 43). Lo que de verdad nos descubre otra forma de lectura es el cuerpo *B* adicional que hay a la derecha.

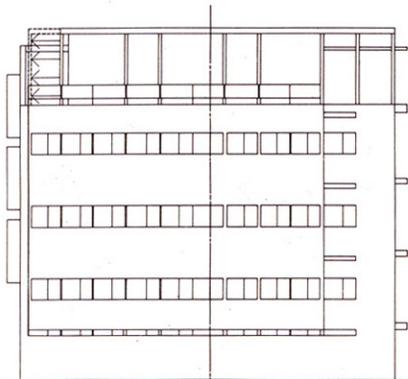
Cuando un sistema de módulos es asimétrico e incompleto, suele suponerse que es el resultado de la transformación de una o más formas-tipo estables. Por ejemplo, en el esquema (fig. 44) la alternancia *BABA* puede considerarse el resultado de una única transformación: si se invierte el proceso, desplazando el cuerpo *A* hacia la izquierda una distancia *B*, aparece un tipo ideal *CCC*, simétrico y sin ambigüedades (fig. 45). Si



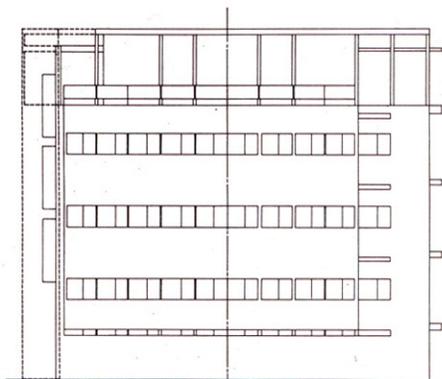
36. Giuliani Frigerio; tipo original con un eje de simetría.



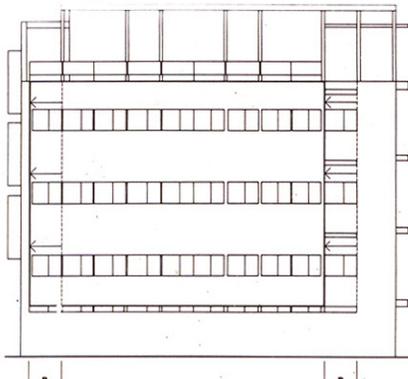
40. Giuliani Frigerio; retorno a la fachada del cuerpo anómalo B.



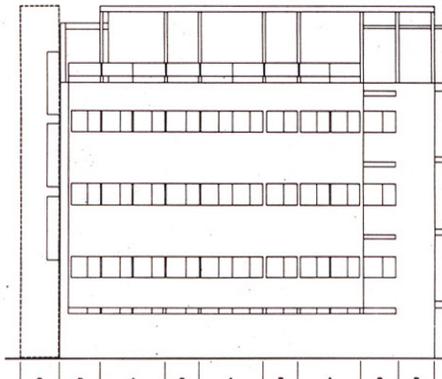
37. Giuliani Frigerio; condición básica alternativa sugerida por una lectura del marco doblado superior.



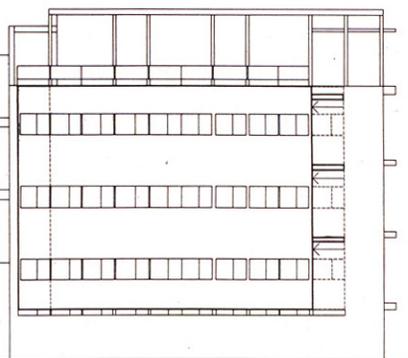
41. Giuliani Frigerio; cuerpo anómalo B en la derecha, consecuencia del desplazamiento.



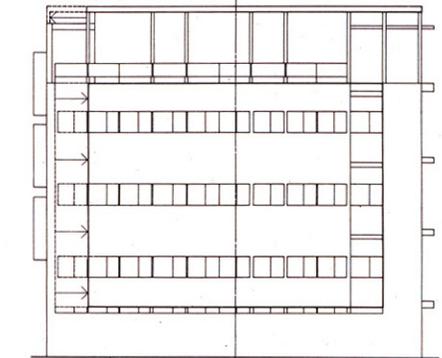
38. Giuliani Frigerio; otra simetría, resultante de la consideración de dos cuerpos B a la derecha exteriores al marco doblado.



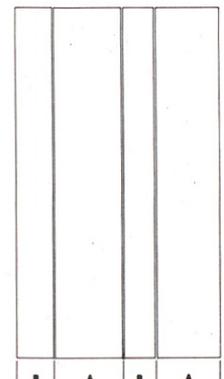
42. Giuliani Frigerio; lectura de módulos BBABABBB.



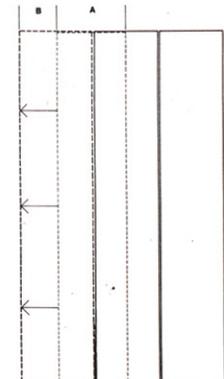
39. Giuliani Frigerio; raíles existentes en el segundo módulo B de la derecha.



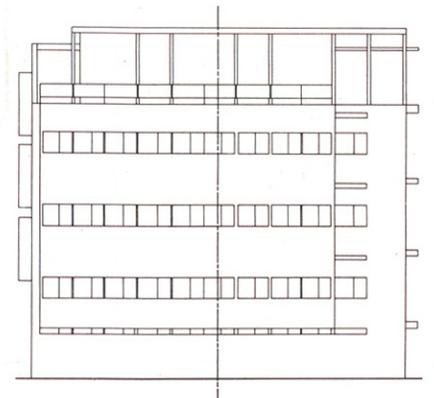
43. Giuliani Frigerio; lectura de la parte superior.



44. Giuliani Frigerio; lectura de módulos BABA resultante de una sola transformación.

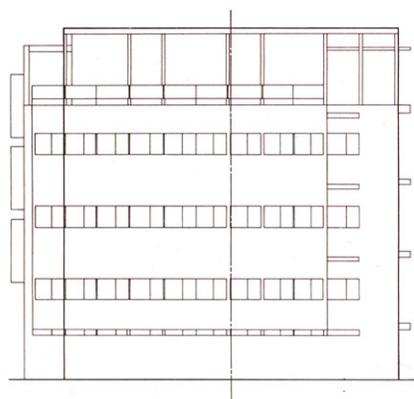


45. Giuliani Frigerio; condición básica simetría de tipo CCC.

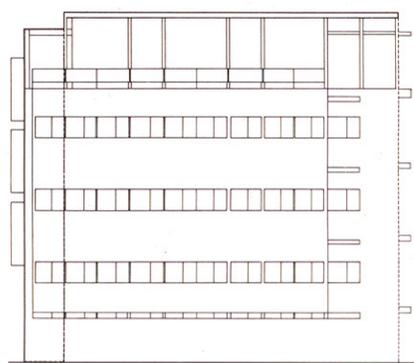


46. Giuliani Frigerio; eje de simetría físico.

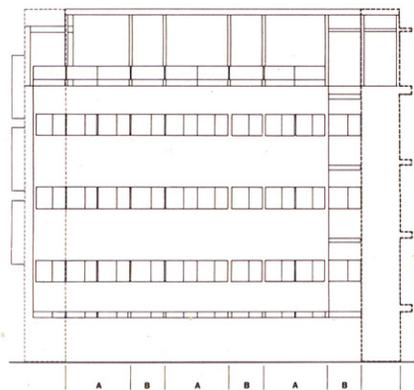
bien parece que la compleja estructura de módulos de la fachada norte del bloque de apartamentos Giuliani Frigerio puede explicarse de esta manera (como la superposición de dos sistemas que se solapan y que pueden desengancharse para revelar una condición original bastante simple y estable), en realidad no es así. En primer lugar, el eje de simetría (fig. 46) que atraviesa el centro físico real de la fachada no pasa por ninguna de las líneas de pilares ni de montantes. Más aún, el contorno incompleto del marco doblado encima de la fachada parece sugerir la existencia de otros ejes de



47



48



49

simetría que podrían definir otros estados originales. Si se considera, por ejemplo, el marco doblado como definidor inicial de un estado ideal previo, entonces se sugiere todo un conjunto de lecturas. Primero, el eje de simetría no es el mismo que en el ejemplo anterior (fig. 47). Segundo, hay ahora un cuerpo *B* adicional —esta vez a la izquierda (fig. 48)— que no está incluido dentro del marco doblado. Este cuerpo adicional debe ser mentalmente devuelto al interior del marco, o bien ser interpretado como una imprevista adición a las circunstancias originales definidas por el marco. Sin embargo, hay otra asimetría justo debajo de la parte horizontal del marco. Lo que ahora resulta ser una

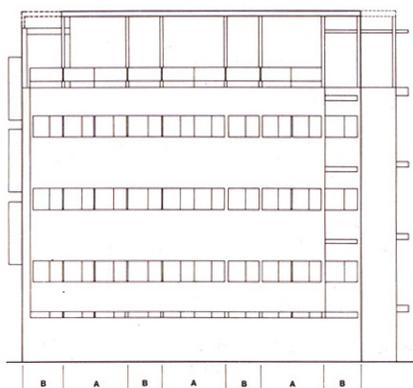
anomalía es el segundo cuerpo *B* —el de más a la derecha—: si no existiera, habría una alternancia *ABABAB* (fig. 49). Por ello, en vez de sustraer un módulo de la izquierda, la opción sería desplazar el marco un módulo hacia la derecha (fig. 50). Así el marco será simétrico en relación a la alternancia regular *BABA-BAB* que hay debajo de él, siempre que sea posible reincorporar mentalmente también el módulo adicional *B* de la derecha (fig. 51) al conjunto de la fachada (fig. 52). De esta forma se obtiene un marco doblado, *simétricamente* colocado en la parte superior justo debajo del cual hay, no obstante, una serie de módulos *alternantes* que ocupan toda la fachada. He aquí, entonces, dos lecturas autónomas e incongruentes; de orden distinto. Una es clásicamente simétrica y define la composición; la otra es lineal y alternante, y niega la composición. La fachada norte del bloque de apartamentos Giuliani Frigerio es, pues, indicio y materialización de un objeto inmanente más complejo e impuro que su presencia física; no es susceptible de reducciones ni de depuraciones para conseguir algo más simple. El bloque de apartamentos no alcanza jamás una condición *cero* ni neutra.

La condición original es tan inconsistente y mutable como las arenas movedizas: por un lado hace que el objeto parezca fluido, transitorio e inestable, mientras que por otro tiende a una situación estática y geoméricamente simple, rechazando una interpretación única para una condición más compleja. En el caso de la fachada norte del bloque de apartamentos Giuliani Frigerio no parece existir ninguna condición original estable de la que pueda surgir o leerse tal historia interna. El objeto como estado inicial de complejidad y el proceso como voluntad de simplificación son conjugados mediante la arquitectura: celebran interminablemente un proceso que no pueden completar.

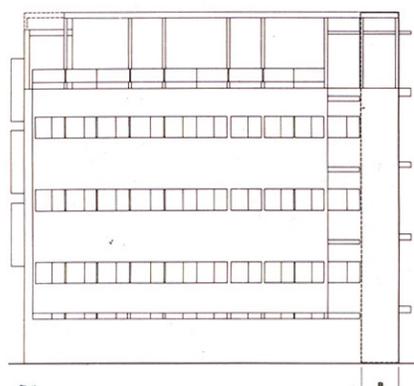
La lectura *ABABAB* del Palazzo Foscarini había creado la posibilidad de un nuevo modo de lectura; sin embargo, dentro del contexto de la interpretación clásica, era una anomalía. La lectura *ABABABB* de la fachada del bloque de apartamentos Giuliani Frigerio, en cambio, no es una simple anomalía de un orden moderno suspendido en el tiempo. Se trata de algo intencionadamente incompleto, incluso desde un sistema de interpretación moderno. Mientras que las ideas modernas de dispersión, incongruencia y fragmentación están en última instancia pensadas para dotar al sistema de una conclusión, el bloque de apartamentos Giuliani Frigerio es un conjunto de fragmentos fundamentalmente incompleto. Cada vez que se propone visualmente una condición original, al intentar resolverla en el edificio

real resulta refutada. A veces parece que el desplazamiento de un módulo o de un volumen daría como resultado un solo eje de simetría; sin embargo, cuando de hecho se realiza ese movimiento mental siempre hay algún otro elemento que deviene inestable y que sugiere otro eje de simetría. Tales ejes incongruentes son en sí mismos una definición directa de la idea de diferenciación: indican la imposibilidad de regresar a una forma-tipo. Representan el distanciamiento del objeto de sí mismo. El objeto vertebrado ya no representa la naturaleza vertebrada del hombre. Si el objeto moderno está *alienado* respecto a su implantación social, este *otro* objeto sugiere ahora una alienación de sí mismo, de la antigua congruencia entre objeto y proceso. Esta es la *negación* definitiva de lo que para el clasicismo y la modernidad era un proceso dialéctico referente a la relación entre una forma-tipo y un objeto físico.

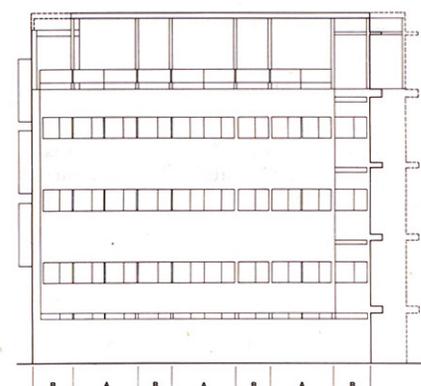
En los períodos de continuidad histórica anteriores a la ruptura de 1945, las categorías extraclásicas semejantes a las que aquí se han propuesto se consideraban provisionales y transitorias; ello está en la propia naturaleza de los procesos históricos. El Palazzo Foscarini, la Fabrica Fino y el bloque de apartamentos Giuliani Frigerio contienen todos ellos ciertas suposiciones fundamentadas en elementos conocidos: simetrías, relaciones modulares, etc. No obstante, también contienen algunas relaciones que parecen separarse del canon establecido de una continuidad concreta. Estas desviaciones se han producido y podrían producirse en cualquier momento de la historia. Esto no significa que tengan que suceder. La diferencia es que, ahora, estos fenómenos periféricos o extracompositivos que anteriormente habían sido considerados desviaciones se han convertido en fijos y obligatorios. Con la ruptura histórica actual y la desaparición del tiempo progresivo, lo que hasta ahora había sido tomado por aberrante se convierte en síntoma de esa *otra* sensibilidad. Por esto, ahora es posible —tal vez incluso necesario— contemplar tales aspectos extracompositivos como algo diferente. Aquí es donde nace la idea de la descomposición como negativo de lo clásico, y lo que provisionalmente se denominaba extracompositivo puede ahora definirse mejor como el negativo de la composición. Ya que en el pasado la concepción clásica entendía que la arquitectura se originaba en un nivel *cero* (en una forma-tipo), pueden considerarse la composición y la transformación como vectores positivos que parten de ese punto cero. En la descomposición no hay ni forma-tipo ni nivel cero. Si acaso, el proceso de la descomposición puede entenderse como un vector negativo que regresa al nivel cero (al objeto, en este caso). Este vector en sentido con-



50



51



52

vencional del objeto. En el pasado los objetos, con su duración pasiva, poseían un significado precisamente porque había un futuro capaz de resistir un análisis temporal lineal. Al no existir tal futuro, el objeto no contiene ya un significado en el sentido tradicional. Ya que la capacidad del significado para radicar en un objeto es algo consustancial a la idea de lo clásico, cuando se rechaza tal capacidad se produce la negación absoluta de dicha idea.

En el objeto clásico, lo que posibilitaba la existencia de un significado en cualquier conjunto formal —por simple que éste fuera— era precisamente la referencia a una forma-tipo. En la descomposición, al no haber forma-tipo, no hay ya relación entre el objeto y eso que antes hacía posible el significado. En este sentido, la descomposición exige ahora una suspensión de nuestros anteriores modos interpretativos.

La idea de la *descomposición* como negativo de lo clásico permite ahora leer la fachada norte del bloque de apartamentos Giuliani Frigerio como lo que en realidad es: en vez de ser una extracategoría, periférica o extrema, del canon clásico/moderno, es ahora la excepción que se convierte en punto de partida de ese *otro* orden. Incluso dentro del contexto de este único edificio, el proceso de descomposición, si bien es algo mucho más complicado de discernir, posee de hecho un significado potencialmente mucho mayor para la condición actual del hombre. La descomposición se clarifica al considerar que el bloque de apartamentos Giuliani Frigerio no puede ser leído como una secuencia lineal en el tiempo. No hay ningún orden en las visiones que de él se tienen. Estas son intemporales; no se suman entre sí; no son sólo la suma de una serie reconocible de condiciones geométricas o especiales. Mientras que la arquitectura clásica se entiende a medida que uno se desplaza por el espacio y gracias a la acumulación de un conjunto de percepciones inicialmente estructuradas por un arquitecto, el bloque de apartamentos Giuliani Frigerio está relacionado con el acto de entrar, salir y rodear el edificio de forma inconsciente y aleatoria, grabando cada vez la información de forma refleja en una memoria totalizadora. Pero como la arquitectura ya no es algo completo sino una serie de fragmentos —de diferencias objetivas—, el papel del individuo ya no es de tipo discursivo. Ya no se le pide, como sucedía desde la época de Alberti, que explique la experiencia real de la arquitectura. Por el contrario, la arquitectura existe fuera de su experiencia. Se explica a sí misma. No obstante, hasta aquí seguimos dentro de la categoría de objeto moderno.

La descomposición va más lejos: propone un proceso de creación radicalmen-

te distinto tanto del clasicismo como del movimiento moderno. La descomposición supone que los orígenes, los fines y el mismo proceso son esquivos y complejos, en vez de estables, simples o puros (clásicos o naturales). Sin embargo, la descomposición no es simplemente la manifestación de lo arbitrario, intuitivo o irracional, ni tampoco la creación de algo simple a partir de algo complejo. Al proponer un proceso que, básicamente, es el negativo de la composición clásica, la descomposición revela (o desmembra) relaciones inherentes a un objeto concreto y a su estructura, que anteriormente estaba encubiertas por la sensibilidad clásica. En vez de partir de un tipo original e irlo elaborando hacia un fin previsible, la descomposición comienza con una aproximación heurística del final, de un final que es inmanente al nuevo objeto/proceso. El resultado es un objeto de otra clase, un objeto que incluye un futuro inexistente, por oposición a un pasado irrecuperable. En cierto sentido, funciona analíticamente, pero no según el análisis formal clásico tradicional.

Mientras que el análisis de la composición y de la transformación tiende a consolidar relaciones objetivas entre elementos, el análisis de la descomposición suspende tales relaciones. Ya no resulta práctico analizar los módulos y el orden de los mimos, que eran los elementos más importantes en la tipología clásica. El módulo es ahora un mero contrario, una aproximación a su negativo dentro de un proceso de vacíos y diferencias. Como sucede en la Fabrica Fino, el orden o naturaleza del objeto reside en el proceso que crea sus diferencias (los vacíos implícitos entre módulos). Se trata ahora de una naturaleza basada en el proceso, no en el ser; ya no se fundamenta en la sustancia del objeto. En la descomposición, el orden ya no es idéntico a una sustancia. Ahora reside en el modo en que los elementos son creados y conservados, es decir, en su proceso. Es una forma de elaboración autónoma, diferente de la del movimiento moderno o de la del clasicismo.

Si en el pasado se recurría a la naturaleza para sugerir continuidad, hoy los productos de aquella han empezado a crear unas condiciones en la que dicha continuidad está llegando a su fin. Lo que anteriormente era autónomo y coherente no es ahora menos autónomo ni menos coherente. La descomposición propone una autonomía tan universal como la clásica o la moderna. Simplemente, es parte de un universo diferente. Se trata de una nueva naturaleza dentro de un estado no natural.

La desaparición de la identidad y del significado del objeto señala una inutilidad, una futilidad respecto a sus anteriores condiciones de existencia. Si la natu-

trario es, en cierto modo, el negativo de lo clásico. Pero también es algo más que una simple negatividad; ya no es posible devolver el objeto a un canon aceptable ni impulsarlo hacia un futuro imposible: ya no hay ni futuro ni pasado. Por ello, el negativo está incluido en el objeto en forma de positivo *inmanente*. El objeto y el proceso ocupan ahora el mismo tiempo y el mismo espacio. La descomposición muestra las trazas preservadas de un proceso que no está directamente relacionado con algún pasado ideal —del cual sólo conserva el recuerdo— y cuyo futuro sólo existe en el presente. En un *presente sin futuro*, en una inmanencia *inminente*, desaparecen el significado y la identidad extrínseca con-

raleza del objeto ha cambiado, entonces éste ya no puede representar proposiciones típicas, sino sólo replicarlas. El objeto fútil y el proceso de descomposición no son ya, respectivamente, un objeto arbitrario y un proceso anómalo, ni constituyen tampoco una mutación del clasicismo. En esta nueva época se han convertido, como por accidente, en el sentido de la arquitectura actual.

Peter Eisenman

3. Michel Foucault, *The Order of Things*, Vintage, págs. 344-348.
4. Charles Rosen, *The Classical Style*, W. W. Norton & Co., 1972, pág. 171.
5. La transformación como proceso moderno ha sido definida por Francesco Dal Co: "... es un diseño que intenta recuperar las trazas de un orden, que ahora es privado, desde su propia perfección original". Véase Francesco Dal Co, "Notes Concerning The Phenomenology of the Unit in Architecture", *Oppositions* 23, IAUS, 1981, págs.
6. Esto difiere de la idea de Robert Jay Lifton de que "... a diferencia de lo que sucedía con las antiguas imágenes mentales (incluidas las relacionadas con las grandes catástrofes medievales), el peligro proviene ahora de nosotros mismos, del hombre y su tecnología. La fuente no es Dios ni la naturaleza". Véase: *The Psychic Toll of the Nuclear Age*, Robert Jay Lifton, *New York Times Magazine*, 26 septiembre, 1982, págs. 52-66.
7. El término "inmanencia" se emplea aquí con el sentido kantiano: inmanencia como opuesto a trascendencia. (Véase *Crítica de la razón pura*). El término "inmanencia" se refiere aquí a una realidad presente pero latente, a un objeto presente sin considerar su futuro ni su pasado.
8. Tal como hoy se entiende en arquitectura, el término "postmodernismo" (generalmente con P y M mayúsculas), es una especie de reacción biyectiva al movimiento moderno. Si lo moderno parecía abstracto, lo postmoderno es literal; si lo moderno era elitista, lo postmoderno es popular. Tal y como aquí se emplea, el término en cuestión (de una sola palabra y con p y m minúsculas), se refiere no tanto a un estilo cuanto a una realidad temporal, a un período que define otra sensibilidad distinta de la previa condición moderna. Como signo, se utiliza aquí con carácter polémico y provisional. Con su empleo se pretende, de manera polémica, liberar un término que hasta ahora sólo había significado la reacción contra lo moderno. Y es provisional en la medida en que no puede definir adecuadamente la ruptura que separa a la sensibilidad actual de la del movimiento moderno.

No obstante, ya que, como se verá, esta sensibilidad se ha dado también en los siglos XVI y XX, puede afirmarse por el momento que ningún término con prefijo temporal (como post-lo que sea) es hasta ahora suficientemente adecuado para esta discusión.

9. El aspecto negativo del postmodernismo tal como aquí se emplea está más próximamente relacionado con la discusión en "Re: Post", de Hal Foster, *Parachute*, 26, primavera 1982, págs. 11-15. Este término "negativo" es fundamentalmente distinto del que emplea Francesco Dal Co. Dice Dal Co que el término "clásico" se ha convertido en "la espina dorsal negativa del proceso contemporáneo en arquitectura" Para él no es lo clásico lo que ha cambiado, sino su relación con la arquitectura contemporánea. Lo que aquí se propone, en cambio, es que son los procesos compositivos, y no la relación entre lo clásico y la arquitectura contemporánea, lo que ha cambiado: lo que,

en cierto sentido, ha sido invertido para dar lugar a una idea del negativo. (*Op. cit.*, Francesco Dal Co, págs.).

10. Herbert L. Dreyfus y Paul Rabinow, *Michel Foucault Beyond Structuralism and Hermeneutics*, The University of Chicago Press, Chicago, 1982, pág. 19.
11. La concepción de lo negativo que aquí se propone, si bien es semejante a la de Francesco Dal Co (*Op. cit.*, Francesco Dal Co) o a la de Manfredo Tafuri (en *Heterotopia*) y Piranesi (en *Spero e Labirinto*), contiene además otra idea. Es más una aproximación heurística a otro (...), el cual, como se aducirá, es immanente a cualquier objeto. En este sentido, se halla fuera del empleo tradicional, metafísico y dialéctico, del término "negativo". No se trata ni de una inversión ni de una cosa contra otra, sino de algo que está incluido en otro algo sin llegar a ser este otro algo. La idea es que el primero de estos dos ha sido cubierto por nuestra necesidad de interpretar la positividad como un orden dominante resultado de la dialéctica clásica.

La idea de descomposición que aquí se presenta difiere sustancialmente de la que propuse en mi artículo en *Architecture and Urbanism*, enero 1980, o en mi libro *House X*, Rizzoli, Nueva York, 1982.

12. El término "descomposición" no es más que una aproximación heurística a lo que en realidad se pretende. En primer lugar, debe distinguirse del empleo interno del término en el sentido de algo que se descompone (...). En segundo lugar, debe ser (...). La descomposición debe considerarse aquí el negativo de la composición, entendiendo "negativo" en el sentido anteriormente explicado. Es decir, es algo latente o immanente dentro del proceso de composición (luego *no es* ni composición ni anti-composición), si bien está dentro del sentido dialéctico y no metafísico que Derrida utiliza en su apreciación de la diferenciación.

Para un análisis más detallado del proceso descompositivo entendido en un contexto sintético (no analítico), véase mi libro *House X* (*Op. cit.*).

13. Este es el título de una colección de dibujos en tres volúmenes de Antonio Visentini. Los dibujos de Visentini que aquí se reproducen están sacados del libro de Elena Bassi *Palazzi di Venezia*, La Stamperia Di Venezia Editrice Venubio, 1976.
14. Lo interesante de los dibujos de Visentini es que su calidad reductiva no significa necesariamente que se haya suprimido alguna parte ni que falte algún elemento de la construcción real. Como ejemplo, véase el Palazzo Ladia (*Op. cit.*, Bassi, pág. 245). En cada uno de los casos, mediante adición o sustracción se logra adaptar la realidad a algo que se asemeja más a un tipo clásico o ideal.
15. Hay que decir que esta discusión acerca de la fachada norte del bloque de apartamentos Giuliani Frigerio difiere sustancialmente de mi artículo en *Perspecta*, 13/14, 1978. Para una discusión más completa de este edificio (que los historiadores contemporáneos han pasado por alto), véase mi próximo libro: *Giuseppe Terragni, Transformations, Decompositions and Critiques*, The M.I.T. Press, 1983.

Traducción de Carlos Albisu.

NOTAS

1. Compárese con la frase inicial de Franco Reua en su introducción a *Il Dispositivo Foucault* (Vuva Libreria Editrice, 1977, pág. 7). Considera la historia discontinua ("la storia e discontinuita"). La distinción entre la discontinuidad negativa y el "no-algo" es importante para la discusión que sigue.
2. León Battista Alberti, *On Painting*, Yale University Press, Nueva Haven y Londres. Ed. Rev., 1966, págs. 67-85. Téngase en cuenta que los aspectos concretos de la definición de Alberti que aquí se comentan se refieren a:
 - a) La circunscripción, es decir, la naturaleza de los componentes o el lugar que el objeto ocupa.
 - b) La composición, esto es, la regla u orden según la cual los elementos forman un todo.
 - c) El hecho de que los componentes deben compartir ciertas características comunes, tales como tamaño, función, clase o color.