

# De la tipología al proceso computable: un análisis de la metodología arquitectónica exigida por el neocapitalismo

## FROM TYPOLOGY TO COMPUTATIONAL PROCESS: AN ANALYSIS OF THE ARCHITECTURAL METHODOLOGY IN NEOCAPITALISM

Jorge LEÓN CASERO\*

PÁGINAS 27-41

Fecha de recepción: 20.12.2011 • Fecha de revisión: 26.06.2012 • Fecha aceptación: 02.07.2012

### RESUMEN

Desde que Rafael Moneo escribiera su famoso artículo “On Typology” (1978) diversas ideologías arquitectónico-económicas han dado primacía a la creatividad del arquitecto como garante de la singularidad y unicidad de los edificios en tanto que obras de arte, disponibles para el mercado. Si bien es cierto que desde la apología realizada por la *Tendenza* italiana, las herramientas tipológicas han sufrido una notable pérdida de atención por parte tanto de los medios de comunicación como por los principales departamentos de urbanismo de las universidades, la realidad es que dicha herramienta ha sufrido un desarrollo exponencialmente acelerado por parte de los principales arquitectos interesados en las nuevas exigencias que el hipercapitalismo impone a los arquitectos. De este modo, la tipología ha terminado definiéndose como un conjunto de parámetros perfectamente computables y manipulables por medio de las nuevas tecnologías, que pone en jaque las hasta ahora corrientes metodológicas y herramientas urbanísticas basadas en el diseño. Es pues objeto del presente artículo el trazar un examen histórico de las principales mutaciones conceptuales que el concepto de tipología ha sufrido desde 1978, en aras de poder ofrecer una comprensión válida del nuevo rol que el capitalismo exige a los urbanistas y arquitectos, condenados en este contexto al papel de contables.

### PALABRAS CLAVE

*Neocapitalismo, antiformalismo, evento, diseño sinérgico, arquitectura digital, crisis.*

### ABSTRACT

Since Rafael Moneo wrote his famous article “On typology” (1978), different architectural and economic ideologies have given the primacy of creativity to the architect as guarantor of the singularity and uniqueness of buildings as works of art, available in the market. After the apology of the Italian *Tendenza*, the architectural media and town planning departments at the university have lost significant interest in typological analysis and tools; however, these tools have been intensely used due to the great number of architects interested in the new requirements hipercapitalism imposes on them. So, typology has been defined as a collection of parameters that are easy to count and control by new technologies; this has put conventional methodologies and planning tools based on design in crisis. The aim of this paper is to make a historical analysis of the main conceptual mutations of the concept of typology since 1978, in order to understand the new role that capitalism is demanding from planners and architects, required in this context to become mere accountants.

### KEYWORDS

*Neocapitalism, Antiformalism, Event, Synergic Design, Digital Architecture, Crisis.*

Fue Jeff Kipnis el primero en decirnos: «Vuestro trabajo es fundamentalmente tipológico. Esto nos llevó a repensar nuestro propio trabajo». (Zaera-Polo, 2003:56)<sup>1</sup>

## Introducción

Suele ser un hecho común dentro del ámbito de la investigación teórica de la arquitectura el asociar rápidamente la noción de ‘tipología’ con la investigación desarrollada entre 1960 y 1980 en las principales universidades del norte de Italia. De este modo, nombres como

\* Universidad de Navarra, (Pamplona, España). Esta investigación ha sido financiada por el PIUNA, que ha hecho posible la elaboración de este trabajo en el marco del Proyecto “El Discurso de la Modernidad”, [jlcasero@alumni.unav.es](mailto:jlcasero@alumni.unav.es).

<sup>1</sup> Todas las citas de textos sin edición en castellano han sido traducidas por el autor.

✚ Ref. bib.: LEÓN CASERO, Jorge (2012) “De la tipología al proceso computable: un análisis de la metodología arquitectónica exigida por el neocapitalismo”, *Urban* NS04, pp: 27-41.

Argan, Rogers, Muratori, Rossi, Grassi, o un mal entendido joven Tafuri<sup>2</sup>, son comúnmente traídos a colación como parte de un momento histórico de la teoría arquitectónica ya concluido. Frente a él, y algunas veces interpretado en tanto que reacción, se suele considerar la década de los años 80 como el inicio de un nuevo momento de la disciplina caracterizado por la singularidad y unicidad de cada obra arquitectónica y una renovada idealización de las facultades creativas del arquitecto que, mediante el ensalzamiento del concepto de arquitectura de autor, implica un supuesto rechazo de la tipología como herramienta de la proyección arquitectónica.

De esta forma, a lo largo de la década de los 80 y principios de los 90 un nuevo tópico teórico fue tomando forma dentro de una re-sistematización de la disciplina cada vez más orientada a la consideración de la obra arquitectónica (construida o simplemente proyectada) como mero fetiche. Condición *sine qua non* de dicha re-sistematización fue la adjudicación de un definitivo fracaso al intento por parte de los teóricos italianos de construir una teoría consistente de la proyectación arquitectónica basada en el concepto de tipología edificatoria<sup>3</sup>. Como consecuencia, una nueva reificación de las capacidades ilimitadas de la imaginación ya defendidas por Lefebvre o Marcuse<sup>4</sup> será introducida en una disciplina arquitectónica que, directamente dependiente del renovado apoyo a la creencia en la economía neoliberal, dará lugar a la consideración de los *starchitects* como nuevos creadores de valor dentro del mercado del arte.

Ahora bien, pese a que toda la ideología del creacionismo del *starchitect*-artista y de la reificación de las capacidades liberadoras del diseño y la imaginación estaban inicialmente orientadas de forma exclusiva a la inserción de una sección del mercado de la construcción inmobiliaria dentro del mercado del arte en tanto que producción de obras materiales con las que poder especular fácilmente, el posterior desarrollo de dichas propuestas supuestamente anti-tipológicas ha conducido directamente al lugar preciso del que se quería escapar; es decir, a la tipología. Eso sí, esta nueva reificación de la tipología, al haber sido desarrollada dentro de un contexto económico, político, y disciplinar por completo dispar al de la Italia de los años 60 y 70, debe ser visto como una imposición de las nuevas necesidades que el sistema demanda a la arquitectura, antes que como una herramienta histórica al servicio del arquitecto. Cómo, y mediante qué ideologías específicas, se ha producido el paso de un concepto de tipología en tanto que elemento base de un desarrollo urbano controlado por los arquitectos a otro en el que toda capacidad de control sobre la ciudad por parte de los arquitectos ha sido perdida mediante la instauración del procedimiento-tipológico o de lo que hemos denominado la ‘tipología computable’, es precisamente el objeto de análisis del presente artículo.

Establecido de esta manera el marco histórico de referencia, no sorprenderá que defendamos la necesidad de una ampliación de perspectiva que no pretende la vuelta a ningún concepto teleológico de estructura metahistórica de corte hegeliano, sino precisamente todo

<sup>2</sup> Nos referimos principalmente a la caracterización de la obra teórica de Tafuri como “crítica tipológica” realizada por Josep María Montaner a lo largo de toda su obra. A este respecto ver Montaner (1993:99; 1997:129, 136, 156; 1999:62, 81).

<sup>3</sup> Como presupuestos fundamentales de dicha teoría podríamos resaltar a) la insistencia en el aspecto de autonomía formal frente a la anterior dependencia de la forma respecto a la función, b) el carácter histórico deductivo del concepto de tipología, y por tanto asumido conscientemente como teóricamente construido, c) la importación del estructuralismo como sintaxis organizativa de la teoría arquitectónica concreta que posibilite la organización racional de un corpus teórico lógicamente consistente capaz de ser transmitido, o, finalmente, d) la coalición de la noción de tipología con la morfología urbana como metodología de proyectación en tanto que instrumento principal de la construcción de la ciudad, como base de una consideración del rol del arquitecto que evite la ilusión de una creación *ex-nihilo* de sus obras.

<sup>4</sup> Nos referimos a las apoloías de la imaginación hechas por Henri Lefebvre en *El derecho a la ciudad* bajo el concepto de ‘transducción’ o a las propias de Herbert Marcuse en *El hombre unidimensional* mediante su crítica a la lógica de la identidad aristotélica.

lo contrario, de modo que la investigación no quede abocada a la limitación perceptiva que impone tanto la microhistoria mal entendida como un acercamiento exclusivamente estético al fenómeno urbanístico-arquitectónico. Así pues, consideramos que existen ciertas características del desarrollo de la arquitectura y la ciudad que únicamente pueden ser percibidas bajo el concepto de lo que Braudel, desde la escuela de los *Annales* francesa, denominó *long durée* y que nada tiene que ver ni con la adscripción de una lógica determinista onto-teleológica a los hechos arquitectónicos ni con los ‘grandes relatos’ criticados por Lyotard en *La condición postmoderna*.

En nuestro caso, el ámbito histórico abarcado desde finales de los años 60 hasta la actualidad se elige con el propósito concreto de analizar cómo ha variado el empleo del concepto de tipología por parte de los arquitectos en función directa de los requisitos exigidos por la economía a la disciplina urbanístico-arquitectónica sin que por ello se sobreentienda una lógica unidireccional determinista. En cambio, lo que sí permite dicha ampliación perspectiva es mostrar cómo tanto la ‘diversidad estilística de la arquitectura’ como la ‘conquista de los arquitectos-urbanistas’ no son en forma alguna fenómenos independientes y autónomos, que los arquitectos no poseen en modo alguno la soberanía que creen poseer sobre sus propios proyectos (aquí la ‘muerte del arquitecto’ como consecuencia directa de la ‘muerte del hombre’ afirmada por Foucault), y que tanto la disciplina urbanístico-arquitectónica en general como cada propuesta arquitectónica concreta dependen directamente de una multitud de factores extra-arquitectónicos pero no-extra-históricos, esto es, no-deterministas. En nuestro caso, dado el gran cambio que se produjo en las décadas de 1970 y 1980 en lo referente tanto a la estructura económica occidental como a la ideología cultural respecto a la aceptación social de la misma, hemos elegido la predominancia de dichos factores como ámbito guía desde el cual trazar *una* línea de sentido histórico entre las muchas posibles que nos permita comprender los fenómenos urbanos más allá de la falocracia del estilo.

### El formalismo italiano tardío: El cierre tautológico de Giorgio Grassi

Hecho fundamental para la comprensión de la pérdida de confianza en la capacidad de la construcción de una teoría arquitectónica basada en la noción original de tipología, son los desarrollos de las teorías rossianas que Grassi realizará a finales de los 70. Concretamente, la diferencia fundamental entre ambos autores estriba en que si en la obra de Rossi se separaba netamente el proceso de análisis de la ciudad (donde se construían teóricamente las tipologías) del proceso de proyecto (en el cual dichas tipologías construidas eran usadas de forma no completamente determinada), la obra de Grassi eludirá rápidamente dicha demarcación<sup>5</sup>. En su lugar, Grassi caracterizará ambos procesos como uno y el mismo acto en virtud de una concepción teleológica del quehacer científico que garantice la delimitación necesaria del uso tipológico. Todo ello con el propósito consciente de evitar la indeterminación que conllevaba el paso del ámbito del análisis al ámbito del proyecto. Indeterminación que, para Grassi, permitía tanto el uso equívoco de las herramientas tipológicas como la imposibilidad misma de un sistema coherente de transmisión y ejecución de la disciplina arquitectónica en tanto que oficio. De este modo afirmaba Grassi la necesidad de

Un postulado sostenido repetidamente y sobre el cual nosotros nos fundamos para expresar el paralelismo sustancial entre el proceso de análisis de la arquitectura y el proceso de pro-

<sup>5</sup> Bien es cierto que el paso del proceso de análisis al proceso de proyección siempre fue el punto débil de un supuestamente pretendido método de proyectación integral, hecho que llevó a la postura esgrimida por Manfredo Tafuri según la cual «como instrumento de proyectación la historia es estéril, no puede ofrecer más que soluciones equívocas» (1986:174), o a la subjetivista de un segundo Rossi en el que la historia es entendida como conjunto de fragmentos personales en la memoria en libre disposición para su reensamblaje productor de nuevos significados sobre los antiguos. Para una mayor profundización sobre las distintas concepciones de la historia en Tafuri, Rossi y Gregotti, ver Bonfanti *et al* (1973).

yecto; estos dos procesos se encuentran y se identifican en su común finalidad cognoscitiva. A este principio general se añade todo lo sostenido anteriormente, o sea que estos se confunden, sea en el proceso del hacer (en el proceso compositivo), sea en el evidenciar la estructura lógica de la arquitectura. (Grassi, 1980:62)

Una vez identificados ambos procesos en virtud de su fin (el conocimiento de la estructura lógica de la arquitectura) de modo que análisis y proyecto de arquitectura únicamente impliquen diferencias modales, Grassi introduce el concepto de arque-tipo como único medio de eliminar toda vaguedad apariencia-realidad (no olvidemos que ha definido el fin de la arquitectura como conocimiento) y hacer corresponder a la arquitectura con una exigencia de verdad 'tipológica'. De esta forma, lo que en última instancia construye Grassi es simplemente un sistema tautológico que excluye a la misma historia, o que, cuanto menos, la reduce a servidora de unas normas tipológicas supra-históricas. En otras palabras, si bien Grassi acepta la creación de tipos, una vez creados, esos tipos son eternos e inmutables:

Ya que el hecho fundamental no es cómo se ha establecido esta relación entre idea y arquitectura, sino el hecho mismo de que se haya establecido, y también de que se haya establecido para siempre [...] Si la arquitectura es tautología, ésta es también la única forma cognoscitiva, con carácter de certeza, que el pensamiento lógico admite. (Grassi, 1980:69)<sup>6</sup>

Como ejemplo paradigmático de dicho racionalismo lógico estricto, la rehabilitación del teatro de Sagunto evidenciará las consecuencias prácticas de dicha opción teórica. Concretamente, podemos destacar la reducción de la maleabilidad originaria del concepto de tipología a mero arquetipo lógico ideal por completo independiente de las vicisitudes reales que hubieran podido producirse durante la construcción de dicho teatro<sup>7</sup>. Conclusión ineludible de este posicionamiento será pues el cierre de cualquier relación histórica, social, económica o incluso funcional del edificio así proyectado ya sea respecto del pasado, del futuro, del análisis o de la creación de cualquier tipo de arquitectura. Como el propio Grassi afirmaba ya en 1970: «Todo ha sido dicho: Esto quiere decir que el significado humano de la arquitectura, así como el referirse de la arquitectura a los conceptos fundamentales está todo ello, expresado ya en la obra» (1980:69). Una vez aquí, la única continuación posible de los alumnos de Grassi consiste en la reescritura de la historia de la arquitectura desde los arquetipos ideales y en su progresiva sistematización<sup>8</sup>. Una imposibilidad de innovación

<sup>6</sup> Respecto a esta misma apología de la tautología como forma única de conocimiento propuesta por Grassi, afirma Tafuri en 1982 que «declinar el alfabeto alquímico propuesto por Aldo Rossi como si se tratara de un diccionario normal es posible únicamente bloqueando su investigación mediante el empleo de la tautología. 'Una rosa es una rosa es una rosa es una rosa...': la 'construcción lógica de la arquitectura' de Giorgio Grassi se restringe a la pura reiteración. Si Rossi representa la exploración de los orígenes [...] Grassi permanece en la investigación de la 'esencia', de númenos estratificados en una inmóvil cadena primaria. La lógica coincide para él con lo clásico» (Tafuri, 1986:172).

<sup>7</sup> Para aquellos que no conozcan ampliamente toda la polémica en torno al proyecto de Grassi será suficiente para nuestros propósitos recalcar que la actuación de Grassi en Sagunto, no aspiraba a reconstruir el teatro romano exactamente como había sido construido en el pasado (fetichismo histórico), sino que, eludiendo cualquier nuevo significado que el desarrollo histórico-socioeconómico de la población de Sagunto pudiera haber añadido a la forma de teatro romano, condiciones éstas, básicas en el método de proyectación rossiano, Grassi decide, atendiendo exclusivamente a su concepción tautológica de la autonomía de la disciplina arquitectónica, reconstruir el teatro como debería haber sido (fetichismo platónico-idealista); es decir, imposibilitando de forma estricta toda posible relación de la intervención arquitectónica con la ciudad entendida como una estructura de sistemas interrelacionados.

<sup>8</sup> Ejemplo concreto de la culminación de esta reclusión de la arquitectura dentro de un sistema lógico consistente es la obra de su discípulo Carlos Martí Arís, quien finalmente reduce aún más el concepto grassiano de tipología hasta identificarlo con la geometría euclídea. De este modo, al concebir la tipología desde un punto de vista exclusivamente geométrico, y suponiendo que todo edificio sea la mayor parte de las veces una mezcla de dos o más tipologías, y solo en muy raras ocasiones la muestra de una única tipología perfecta, Martí Arís vuelve a reintroducir la labor del arquitecto dentro del racionalismo elementarista moderno del que *La Tendenza* trató de salir por medio del recurso a la historia. Concretamente, ejemplos de tipologías puras serían 'lo central' (Pan-

que terminará por identificar la noción italiana de tipología con la de mero tipo o modelo infinitamente repetible, y contra la que la nueva ideología neoliberal del arquitecto-creador reaccionará, incluyendo en el concepto de tipología grassiana tanto la teoría urbana de Aldo Rossi en particular como la de la *Tendenza* en su conjunto, en general. Pero si bien dicha mistificación a-crítica de los conceptos de Rossi y Grassi se erige indudablemente como uno de los presupuestos fundamentales por los cuales la ideología arquitectónica de los 80 crea la ilusión de poder prescindir del concepto de tipología en su labor proyectiva, no es desde luego la única. De forma paralela a la *Tendenza*, esta vez desde el contexto disciplinar anglosajón, la obra de Peter Eisenman supone, a un nivel exclusivamente geométrico inspirado en los universales lingüísticos de Chomsky, la búsqueda de los elementos primarios de toda tipología, entendida esta, claro está, en un nivel exclusivamente geométrico.

### El formalismo americano: De la tipología al diagrama.

Ahora bien, pese a que el intento inicial de Eisenman es, como ya hemos dicho, el de descubrir los elementos primarios exclusivamente geométricos del lenguaje arquitectónico en tanto que elementos sub-tipológicos, base y fundamento de la misma posibilidad de variación tipológica, el resultado negativo al que llega es transformado en punto de partida para una nueva concepción ambigua e indeterminada de la tipología que culminará en la introducción del concepto de diagrama en la disciplina arquitectónica. Primera muestra de dicha imposibilidad de determinación sub-tipológica exclusivamente geométrica es su escrito publicado como explicación de su *House I*. Concretamente su concepción de *deep structure*. A tal respecto, afirma Eisenman a comienzos de la década de los 70 que:

Por lo tanto la estructura profunda [*deep structure*] se revela únicamente a través de una relación interna entre dos estructuras formales en el ambiente actual. Aunque uno pueda percibir dos estructuras en el ambiente actual, uno no es capaz de percibir la estructura profunda debido a su existencia en el ambiente como una forma [*Gestalt*] irregular. (Eisenman, 2004:33)<sup>9</sup>

Estamos, pues, en una excelente posición para comentar cómo la obra teórico-práctica de Eisenman pone contra las cuerdas el cierre tautológico de Grassi, diez años antes de que este haya tenido lugar. Si bien en el caso de Grassi la reducción de la tipología a tautología geométrica y la exclusión final de la historia como elemento de proyectación arquitectónica, había sido realizada *a posteriori* en aras de superar la ambigüedad entre el momento de análisis y el momento de proyectación, el hecho de que la metodología exclusivamente geométrica de Eisenman excluyera *a priori* todo elemento o disciplina que no fuera la misma geometría, le sitúa como posición de vanguardia en la investigación de los límites y posibilidades de este tipo de teoría de la proyectación.

---

teón de Roma) o ‘lo direccional’ (basílica romana), mientras que por ejemplo en Santa Sofía en Estambul «ya no cabe entender lo central y lo direccional como conceptos independientes que se superponen y combinan, sino que ambos parecen fundirse y disolverse, perdiendo su propia identidad hasta determinar un orden más complejo» (Martí, 1993:65).

<sup>9</sup> A este respecto, resulta evidenciador destacar cómo la diferencia de Eisenman con su maestro Colin Rowe es ya fundamental. Si bien Colin Rowe, tomando prestado el uso de diagramas geométricos para análisis formales de la arquitectura de su maestro Wittkower, había empleado dichos diagramas presuponiendo o buscando siempre una estructura estable que defina la verdadera “esencia” del edificio (por ejemplo los diagramas que muestran las proporciones áureas de las fachadas de Le Corbusier), en cambio todo análisis y/o proyectación de Eisenman a través de los diagramas acabará siempre en el reconocimiento de la imposibilidad de una lectura tipológica estable. En su lugar, siempre se llegará a varias lecturas posibles. El análisis de la *House I* por ejemplo, muestra mediante división de planos a la vez que volumétricamente, que dichas lecturas o codificaciones de una obra determinada, más allá de ser simplemente contradictorias, son propiamente inconmensurables. De esta forma, esa esencia geométrico-diagramática que posibilitaba la lectura formal de los edificios desde una aproximación tipológica queda según Eisenman, finalmente disyuntada en el reconocimiento de la imposibilidad tipológico-geométrica.

Concretamente, la noción de *deep structure* eisenmaniana es a la tautología lógica grasiana lo que el ‘silogismo disyuntivo’ de Deleuze (autor ampliamente citado por Eisenman a partir de la década de los 90) es a la lógica aristotélica<sup>10</sup>. Ahora bien, ¿qué es concretamente un silogismo disyuntivo? Para su explicación, Deleuze toma en 1969 el ejemplo del significado de la palabra ‘frumioso’ en la obra de Lewis Carroll. Según el filósofo francés, dicho supuesto concepto no es tal en tanto que un concepto ‘uno’, estable y con un significado determinado. Pero además, tampoco puede ser leído como una mezcla de conceptos ‘uno’, estables y con un significado determinado, a saber, ‘fumante’ y ‘furioso’. Lo que supone ‘frumioso’ es propiamente la imposibilidad de leerlo únicamente como ‘fumante-furioso’, o como ‘furioso-fumante’. Así, el silogismo disyuntivo no disyunta pares de conceptos (‘fumante’ por un lado, y ‘furioso’ por otra) sino que disyunta las relaciones establecidas entre ellos (‘fumante-furioso’ por una parte, y ‘furioso-fumante’ por otra), introduciendo un dinamismo sin fin en las estructuras lingüísticas que conforman el inconsciente lacaniano que hacen imposible el dar término y llegar a una *deep structure*, esencial y estable que permita ‘conceptualizar’ un edificio.

Traducido al contexto del presente artículo, la *deep structure* de Eisenman supone la imposibilidad de poder leer una tipología edilicia en tanto que ‘una’, pura y estable, al modo de las tipologías ideales buscadas por Grassi desde un punto de vista estrictamente lógico que eliminara las ambigüedades históricas, así como la posibilidad de concebir esta como una suma o mezcla de tipologías ‘unas’, puras y estables, como querían ser lo meramente ‘central’ o ‘longitudinal’ de Martí Arís. Para la lógica de Eisenman, al igual que para la lógica de Deleuze, no existen ‘elementos lógicos’ estables o cosificados, sino que todo aquello que llamamos ‘elementos’ no son sino conjuntos de relaciones dispares a los que las estructuras lingüísticas han dado la ilusión de una unidad primaria debido a motivaciones fundamentalmente pragmatistas.

Ejemplo paradigmático de estos silogismos disyuntivos geométricos<sup>11</sup> serán los análisis de las plantas y los alzados de la Fabrica Fino de Scamozzi (1611) o los propios de la casa Giuliano Frigerio (1940). En ambos se culmina con la imposibilidad de descifrar o codificar un orden geométrico lógico y plenamente determinado que exponga el procedimiento de proyectación del edificio desde la sola geometría. Y es precisamente esta ambigüedad geométrica, esta falta de unidad en el origen lógico de la forma y de la consistencia en sus procesos generativos, en otras palabras, esta indeterminación geométrica última del origen de la forma, lo que lleva a Eisenman a considerar crítica una obra arquitectónica. Es decir, si dicha obra evidencia claramente dicha condición última de todo edificio logrando evitar las apariencias de unicidad o de tautología tipológica, entonces será crítica. En sus propias palabras:

Pero la tesis defendida aquí es que ciertas condiciones de la arquitectura son particularmente abiertas a lecturas textuales que desplacen las interpretaciones canónicas mediante el uso primario del discurso formal, definido con los parámetros de un periodo histórico concreto. Esto es, que ciertos edificios pierden sus relaciones entre convenciones históricas, estéticas, y funcionales, y haciendo esto promueven lecturas que no sólo acarrearán el reconocimiento interno de tales materias sino que desplazan las nociones convencionales de lectura. Estos desplazamientos son llamados aquí críticos. (Eisenman, 2003:301)

<sup>10</sup> Con esta expresión de lógica aristotélica queremos hacer referencia principalmente al capítulo IV de su *Metafísica* en general, y a los principios de no contradicción y de identidad, en particular.

<sup>11</sup> A este respecto conviene recordar que ya Deleuze, a la par que ilustraba el silogismo disyuntivo con el ejemplo lingüístico de Carroll, proponía también el concepto de ‘círculo-cuadrado’ como ilustración geométrica de la misma problemática. Para una información detallada sobre dicha materia ver Deleuze (1969) y Deleuze & Guattari (1980).

Ahora bien, una vez que Eisenman llega a este punto resulta imprescindible diferenciar la condición disyuntiva de la *deep structure* geométrica con respecto a la unicidad tipológica. Para ello, Eisenman recurre al concepto de diagrama en tanto que ‘estructura móvil’, propiamente no-estructura, con la que proyectar y/o analizar edificios. De esta forma, el trabajo de superposición y distorsión textual con el que experimentó durante los años ochenta es interpretado ahora, no ya como mezcla no armónica de tipologías textuales sino, más allá de todo supuesto origen, como ‘creación’ del espacio de indeterminación propio que posibilite un devenir de diagramas de infinitas posibilidades. Entrando en el siglo XXI, Eisenman explicitará dicha postura desde su aspecto proyectual:

Generalmente, un diagrama es una taquigrafía. Es decir, un ideograma, no necesariamente una abstracción. Es una representación de algo que no es en sí la cosa misma. En este sentido, no puede ser útil si no toma cuerpo. Nunca puede estar libre de valor o significado, incluso cuando intenta expresar una relación de formación y de sus procesos. Al mismo tiempo, un diagrama no es ni una estructura ni una abstracción estructural. Mientras que explica relaciones dentro del objeto arquitectónico, no es isomórfico con él [...] Pero a diferencia de las formas tradicionales de representación, el diagrama como un generador es una mediación entre el objeto palpable, el edificio real, y lo que puede ser llamado la interioridad de la arquitectura. (Eisenman, 1999:27)

Continuación directa de esta consciente investigación neo-tipológica es prácticamente toda la obra FOA, desarrollada en una línea divergente de la mantenida por las geometrías estructuradas de Eisenman a través del empleo diagramático de las superficies. Pero ya dentro del contexto de la *starchitecture* y bajo la necesidad mercadotécnica del mantenimiento ilusorio del rol del arquitecto en tanto que artista-intelectual, FOA y sus seguidores recurrirán a la definición de ‘tipología biológica’ ensayada por Goethe en el siglo XVIII como discurso ideológico y búsqueda de una identidad meramente publicitaria:

Entre otras cosas, Goethe situó el concepto de tipo como un principio formativo abstracto dispuesto a ser activado por otros procesos transformativos primarios. Este camino es la fuente de un molesto malentendido hoy en día sobre el rol generativo o de estructura profunda [*deep structure*] de los elementos en los sistemas o procesos de diseño. Pero el concepto de tipo nunca es el desarrollo de un eidos platónico suprasensible sino que es referido a la inteligibilidad dinámica intrínseca o a la actualización como en las causas formales de Aristóteles [...] Ernst Cassirer dijo de Goethe una vez que su trabajo completaba la transición desde un punto de vista genérico [*generic*] a uno genético [*genetic*] de la naturaleza orgánica. (Kwinter, 2004:98-99)

Si bien ahora se continúa con una visión dinámica que ya se introdujo con el término de diagrama, la radicalidad crítica de la postura de Eisenman se suaviza, entendiendo dicho término como una estructura formal autogenerativa que dé lugar a un número variado de proyectos que Jeff Kipnis no duda en catalogar como tipológicos. Lo que Eisenman consideraría como un paso atrás en el desarrollo de una arquitectura propiamente crítica, el pragmatismo mercantil de FOA lo interpreta como nuevos procesos de generación de la forma posibilitados en gran medida por el empleo de herramientas informáticas. Resulta, por tanto, paradigmático el apéndice de su libro *Phylogenesis. Foa's Ark*, donde se vuelve, en un nuevo intento de sistematizar toda la producción arquitectónica de su despacho, a introducir la clasificación arbórea que Deleuze ya criticó a Chomsky en 1980. En dicho apéndice, toda la supuestamente infinita variabilidad y multiplicidad de los procesos tipológicos derivan, en una ingenua adaptación de la teoría de la evolución darwiniana, de una única y misma rama. De este modo, el significado crítico original que Eisenman había querido otorgar al concepto de diagrama en tanto que intrínsecamente opuesto a la unicidad geométrica del origen, es conducido nuevamente por la ignorancia teórica de FOA a una apología dinámica de la unidad originaria. De cualquiera de las maneras, ya sea bajo la ideología eisenmaniana de una arquitectura “crítica” exclusivamente geométrica, o bajo la

“evolucionista” de Zaera, el paso decisivo que ambos despachos han aportado al desarrollo de la proyección tipológica es el haber implantado definitivamente la noción de proceso y desarrollo dinámico en el interior mismo del concepto de tipología.

### El anti-formalismo neodadá: De la tipología al evento

Hasta ahora hemos explicado el proceso de reducción de las tipologías históricas a un racionalismo lógico de carácter tautológico y su reconversión paralela de tipologías estáticas a procesos tipológicos de regeneración combinatoria. Sin embargo, ambas posturas, tanto la que culmina en Grassi como la que parte de Eisenman, mantienen todavía una fuerte carga formal, o simplemente geométrica en Eisenman si así se prefiere. Queda pues aún por analizar el origen anti-formalista de las nuevas tipologías computables como tercer y último fundamento de esta nueva redefinición de la labor del arquitecto que está aún por conformarse plenamente. Para ello, debemos retrotraernos nuevamente al New York de la década de los 70, pero esta vez bajo el prisma de la influencia de los últimos resquicios del neo-dadaísmo sobre la obra de dos jóvenes arquitectos alternativos como son, aún en esos años, Bernard Tschumi y Rem Koolhaas. Ahora bien, la principal divergencia de este desarrollo de una arquitectura neodadaísta respecto de las principales corrientes neo-dadá importadas del viejo continente es precisamente el abandono de la línea de resistencia anticapitalista encabezada por Joseph Beuys, para centrarse en la intensificación de las relaciones fragmentadas entre elementos materiales propias del entendimiento que Diller y Scofidio hacen del mismo Dadá<sup>12</sup>.

Si bien en un principio Tschumi defendía sus investigaciones desde el anticapitalismo de Beuys, concretamente, inspirado por los escritos sobre el ‘espacio social’ de Lefebvre, de forma que se reconocía la sujeción material de la arquitectura al poder económico y político, buscándose por tanto estrategias de resistencia arquitectónica no materiales a ese poder, el desarrollo de su obra posterior muestra claramente la futilidad de esa ideología<sup>13</sup>. Dentro aún de ese contexto de juventud a favor de las ideologías liberadoras, Tschumi se da cuenta de que «ninguna organización espacial cambia la estructura socioeconómica de una sociedad reaccionaria. La única acción arquitectónica posible de naturaleza revolucionaria es retórica» (2006:18). Es, pues, desde este replanteamiento fundamental del objeto de la disciplina (desde ahora el programa y ya no el espacio o la forma), que la función del arquitecto vuelve a mutar.

<sup>12</sup> Recordemos aquí que el punto neurálgico al que llega Beuys en su defensa del *performance* (y entiéndase bien que *performance* para Beuys implicaba la ausencia de grabaciones o recursos al videoarte) es precisamente el entendimiento de este como el único acto posible capaz de resistir la transformación del arte en mercancía dentro de un contexto capitalista debido a su connotación de acontecimiento no material e irrepetible. Ahora bien, debido a la gran multiplicidad de tendencias que se encuentran dentro del neodadá neoyorquino, para nuestros propósitos, la división más apropiada consiste en establecer dos grandes grupos. Por una parte, estarían aquellos que, como Joseph Beuys, Bruce Naumann, o James Lee Byars, se centran en el empleo del *performance* inspirado directamente en las actuaciones del *Cabaret Voltaire* como única función posible de un artista que, llamado a ser guía de la sociedad, queda condenado al desarrollo de estrategias no materiales si quiere permanecer autónomo del sistema mercantil. Por otra, estarían los continuadores de las relaciones no lineales y nuevas concepciones sobre lo humano-maquínico como en Diller y Scofidio o ciertos sectores de Fluxus alejados del arte conceptual. Dentro de este grupo, pese a que la noción de acto y *performance* frente a la de objeto sigue teniendo una importancia fundamental, se hace hincapié en el empleo de relaciones y lógicas fragmentarias en elementos materiales mediante el uso de yuxtaposiciones, disyunciones, o simultaneidades de distintas lógicas espaciales y temporales dentro de una obra, lógicamente, siempre abierta. Todo ello fomentará una recuperación y defensa de ciertas posiciones de la vanguardia desde distintos campos como, por ejemplo, el de John Cage en música, los de James Joyce o Samuel Beckett en literatura, y, obviamente, el dadaísmo en el campo del arte, que desde finales de los años setenta harán su entrada en la teoría arquitectónica.

<sup>13</sup> Afirma Tschumi en 2006: «Yo estaba fascinado por los análisis de la ciudad de Lefebvre. Él hablaba sobre la política del espacio diciendo que la ciudad era una proyección de la sociedad sobre el terreno» (2006:15). Y después, «la arquitectura estaba considerada dependiente del poder –el poder del estado, el poder del dinero, el poder de las corporaciones multinacionales, el poder de la sociedad capitalista- y, por tanto, no había absolutamente ningún camino que pudiera transformar la estructura de poder de la sociedad» (2006:16).



Ahora, este debe ser concebido como creador de estrategias de trasgresión de un uso tradicional de los espacios, deudor del *status quo* y por lo tanto colaborador del sistema. Para ello, acciones como orientarse en París con un plano de Venecia o jugar al fútbol en una iglesia eran promovidas tanto por los Situacionistas como posteriormente por el propio Tschumi, en la búsqueda de nuevas formas de acción social encaminadas a desestabilizar el comportamiento ritual de los usuarios de la arquitectura. Aceptando la primacía de la arquitectura como evento (*event*), pero rechazando cualquier influencia o relación de la forma arquitectónica sobre la acción, y viceversa, Tschumi buscará en el diseño del programa, la estrategia adecuada que permita al arquitecto situarse al verdadero servicio de una sociedad no mercantilizada, en contra de un sistema político económico (identificado *a priori* con la historia de la disciplina como manipulación del espacio) que reduce el papel de los arquitectos al de escultores de formas al servicio del capital. De este modo, cualquier ilusión de arquitectura crítica desde un punto de vista formal, es criticada por Tschumi como ideológica:

No hay arquitectura sin programa, sin acción, sin evento. Como un todo, estos textos reiteran que la arquitectura nunca es autónoma, nunca pura forma, y, de forma semejante, que la arquitectura no es una cuestión de estilo y que no puede ser reducida a lenguaje [...] Pero estos textos rehúsan la simplista relación por la cual la forma sigue a la función, o el uso, o los condicionantes socioeconómicos. En su lugar, ellos argumentan que en la sociedad urbana contemporánea, cualquier relación de causa-efecto entre forma, uso, función, y estructura socioeconómica se ha vuelto simultáneamente imposible y obsoleta. (Tschumi, 1996:3-4)

Desde dicha concepción no formal de las relaciones arquitectónicas, Tschumi diseñará mediante una terminología propia una serie de estrategias programáticas con el fin de intentar que nuevos e inesperados eventos no mercantilizados surjan de la interactividad caótica de estos en la proximidad espacial de un mismo edificio, entendido este último, al igual que los rascacielos del *Delirious New York* de Koolhaas, como yuxtaposición de programas. La arquitectura como contenedor de eventos yuxtapuestos sin relación es propuesta aquí pues como base y fundamento de una arquitectura antisistema. Desde este punto de vista, Tschumi desarrolla tres estrategias programáticas principales:

*Crossprogramming*: Usar una configuración espacial dada para un programa para el que no ha sido diseñada, esto es, usar el edificio de una iglesia para una bolera. Parecido a un desplazamiento tipológico. Un ayuntamiento dentro de la configuración espacial de una prisión o un museo dentro de la estructura de un aparcamiento. Referencia: Travestismo. (Tschumi, 1994:155)

*Disprogramming*: Combinar dos o más programas, donde los requerimientos espaciales de la configuración del programa A contamina al programa B y su posible configuración. El nuevo programa B podría ser extraído de las contradicciones internas contenidas en el programa A, y los requerimientos espaciales de B podrían ser aplicados a A. (Tschumi, 1994:221)

*Transprogramming*: Combinar dos programas, sin atender a sus incompatibilidades, junto con sus configuraciones espaciales. Referencia: planetario + pista de patinaje. (Tschumi, 1994:327)

Pero una vez iniciada la década de los 80, y decidido por Tschumi salir de su aislamiento teórico, tiene lugar el inicio de su producción práctica sin otra salida que el obligado ejercicio profesional desde el interior del sistema neocapitalista. La ocasión la facilita el concurso del *Parc de La Villete* en París. Aceptando la irracionalidad<sup>14</sup> como método de proyectación y suponiendo esta como una novedad respecto a todas las metodologías de proyección

<sup>14</sup> Recordemos aquí que el texto que acompañaba el proyecto del *Parc de la Villete* refería al discurso de la locura de Foucault, al del exceso de Bataille o las críticas de Blanchot. Incluso la explícita denominación por Tschumi de *folies* para el programa edificado, hacía del texto que acompañaba a los planos una apología de sus nuevos métodos de proyección como opuestos a los desarrollados por el mito europeo de la Razón. Para más información ver Tschumi (1988).

anteriores, Tschumi utilizará en la práctica las estrategias ensayadas teóricamente. A éstas deberán añadirse el resto de estrategias desarrolladas durante los años 90 en tanto que métodos de proyectación no formal o ‘tipologías’ no formales de proyectación. En concreto, nociones como la interrelación *Space-Event-Movement*, *Vectors*, *Activate Void*, o *Envelope* serán propuestas como mediadores teóricos de proyectación que, antes que descontextualizar conductas socialmente tipificadas, darán lugar a una nueva sistematización tipológica de los comportamientos sociales de las personas a las que supuestamente se quería desalienar. Así, afirma Tschumi que «nuestra ambición es crear un nuevo modelo en el que programa, forma, e ideología, juegan todos ellos roles integrales» (2000:55). Y más adelante:

La confrontación da como resultado un estado arquitectónico básico: La “norma”. Después, la norma es transgredida sin, a menudo, desaparecer. Una distorsión de la norma original resulta: la desviación. La desviación es a la vez el exceso de racionalidad y de irracionalidad [...] ¿Cómo son determinados estos grados de desviación? A través de la economía, el tiempo, el dinero, las circunstancias, y las demandas del cliente. Una locura [*folie*] normal no es construida del mismo modo que una locura [*folie*] desviada (Tschumi, 2000:63).

Tenemos por tanto que, en la práctica, ese supuesto “exceso” o transgresión de la norma programática orientada a desalinear el comportamiento social es reterritorializada por la economía y las demandas del cliente (la mayor parte de las veces económicas), resultando así una arquitectura de la mayor adaptabilidad para que el sistema socioeconómico siga funcionando sin fricciones. De este modo, una nueva ideología apoyada por el funcionamiento la economía neoliberal se adscribe, poco a poco, a la función del arquitecto. Este, creyendo que distorsiona tipos para permitir un espacio de aparición a nuevos modos de vida, actúa como cualquier otro tipo de arquitectura, al servicio de la coerción impositiva de un sistema.

De este modo, una vez realizada dicha labor teórica, el concepto de tipo será conscientemente reintroducido con toda su fuerza, si bien no formalmente, sí como estrategia proyectual que permita con un mínimo gasto de recursos y tiempo la producción en serie de una denominada arquitectura de flujos, definida en exclusividad por *envelopes* (recubrimientos de fachada que definen formalmente contenedores de *events*) y *vectors* (en principio sistemas de activación de *events* cuyo verdadero funcionamiento es reducir los espacios de transición a flujos de circulaciones que fomenten la eficiencia funcional en el empleo del contenedor)<sup>15</sup>. Tenemos pues que pese a la inicial intención de un joven Tschumi preocupado por crear una arquitectura que diese cabida a los diferentes modos de vida e incluso los propulsara, el punto de llegada no es sino, paradójicamente, el carácter performativo de unos edificios que genera una y otra vez los mismos comportamientos de uso y estrategias de diseño. Si se inventó el concepto de *event* como manera de intentar desmaterializar la arquitectura, finalmente, la reintroducción de la tipología como estrategia proyectual logró la implantación de un catálogo de clones redundantemente repetidos a lo largo de Occidente, que ejercían una fuerte coacción no ya sólo en la forma, sino también en el uso y comportamiento esperado.

Continuador de las posturas antiformalistas de Tschumi, la primera obra de Koolhaas también entiende la arquitectura como diseño de programas antes que de formas. Ahora bien, eliminado ya todo rastro ideológico del mayo francés, el “realismo” de Koolhaas a la hora de adaptarse a un sistema económico neocapitalista buscará el modo de optimizar las sinergias del trabajo arquitectónico en el mercado. Dentro de esta búsqueda de una

<sup>15</sup> Viene bien recordar aquí que como ejemplo práctico de esta reintroducción tipológico-capitalista será publicado en 2004 *Event Cities 3*, un catálogo del mismo edificio, repetido con unas mínimas variaciones, y construido en tiempo récord ajustándose perfectamente a las demandas del sistema en distintos lugares de un mundo globalizado que no atiende a las diferencias.

arquitectura propiamente neocapitalista, los estudios y publicaciones que Koolhaas dirige desde el *Harvard Design School* sobre el *Pearl River Delta*, Lagos, o la tipología del centro comercial a lo largo del mundo, muestran a un nivel analítico cómo la característica básica de esa nueva arquitectura que tanto le interesa es fundamentalmente la pérdida de la capacidad decisoria del arquitecto a favor de una arquitectura como mero resultado metropolitano de los caprichos del capital. En realidad, Koolhaas adelanta a comienzos de los años 70 aquello mismo a lo que la arquitectura de Tschumi estaba abocada desde el principio y que únicamente comprobó 20 años después. Para Koolhaas, la función del arquitecto ya no es la creación de estrategias no formales en aras a promover la aparición de nuevos comportamientos no alienados. En su lugar, el nuevo arquitecto, como estudioso del sistema de producción arquitectónico neocapitalista, identifica las nuevas tipologías de flujos para perfeccionarlas a través de sus proyectos. Fruto de ello es la aplicación del esquema de plantas superpuestas del rascacielos neoyorquino al proyecto del *Parc de la Villete* de OMA, la de centro comercial a la Terminal marítima de Zeebrugge, o el manifiesto retroactivo en defensa de la hiper-densidad no regulada de ciudad árabe al hotel de Algardir. Como el mismo Koolhaas reconoce, lo que la arquitectura neocapitalista realmente supone no es sino «la muerte definitiva del planeamiento» (Koolhaas, 2006:30). Una muerte producida porque este, el planeamiento, ya no es necesario. Una muerte producida porque, según Koolhaas, el planeamiento ya no es necesario dado que la ciudad, concretamente la metrópolis, se autoregenera constantemente. En realidad, pese a las populares consideraciones de las afirmaciones de Koolhaas como plenamente contrarias a la disciplina urbanística en general y a Aldo Rossi y la *Tendenza* en particular, la posición de Koolhaas no hace sino llevar hasta las últimas consecuencias el planteamiento rossiano. En otras palabras: al final de *La arquitectura de la ciudad* Rossi tenía que plantear la noción de una ‘memoria colectiva’ cuyo sujeto fuera la ciudad misma para de este modo poder garantizar la continuidad histórica del proceso de producción edilicia. Dicho recurso implicaba ya la ‘muerte del arquitecto’ en tanto que artista original y creativo dispuesto a insertar sus *ready-made objects* en el entorno histórico urbano. Ahora bien, para Koolhaas en tanto que apologista de la ‘arquitectura pop’ del neocapitalismo, la única continuidad histórica que mantiene la modernidad tal como ya fue comentada por Baudelaire o Simmel no es sino el cambio continuo de un conjunto yuxtapuesto que permanece indiferenciado. Una condición metropolitana ya comentada en *La ciudad genérica* y que, lógicamente, conlleva el final del concepto de lugar. Por esto, dicha falta de necesidad del planeamiento urbano no es consecuencia de una ampliación y liberalización de la creatividad y/o libertad de diseño arquitectónica. El discurso de la libertad es la mera fachada ideológica propuesta por el imperialismo económico global. El planeamiento no es necesario porque dicho régimen económico ya tiene perfectamente definida su tipología de funcionamiento. Lo único que los arquitectos pueden (deben) hacer con su trabajo es optimizarlo, incrementarlo, densificarlo, y acelerar su proceso de repetición.

Al igual que en la profética *Großstadtarchitektur* de Hilberseimer, el proceso de producción arquitectónico neocapitalista se ha autoorganizado a sí mismo mediante una tipología perfectamente ensayada. Ahora bien, la diferencia básica de esta nueva tipología computable respecto a las ideas del arquitecto alemán es que dicha autorregulación del proceso arquitectónico no sigue únicamente unos principios tayloristas-cronológicos. A su lado y como reverso ineludible de la Ciudad Genérica, de la *Großstadtarchitektur*, el Espacio Basura reintroduce en el proceso de producción todos aquellos usos o *events* no planeados por parte de los organizadores del ciclo. Un movimiento continuo de singularización de la Ciudad Genérica ajeno a todo control por parte de los arquitectos que, nuevamente, se autoproduce destruyendo lo precedente. Según Koolhaas, una ‘verdadera liberación’ de los modos de vida que, de nuevo, se plantea en contra de la capacidad del arquitecto por promoverla. Desde este punto de vista, Koolhaas alude directamente a «el final de la Ilustración» y reitera que «el producto construido de la modernización no es la arquitectura mo-

derna, sino el espacio basura» (Koolhaas, 2007:7). Como conclusión, Koolhaas asume que dicho Espacio Basura es la verdadera forma arquitectónica de la democracia en tanto que acumulación de todas las visiones y posturas que la metrópoli engloba. En el Espacio Basura el arquitecto no existe. Su función se refiere únicamente a técnico de la ciudad genérica. En el mundo del *Junkspace*, todas las utopías “desalienantes” anti-formalistas ya se han cumplido: Los usos-programas imprevisibles se sustituyen unos a otros indefinidamente, ningún Estado organizador es capaz de poner un orden estable a tal situación, y la forma no ejerce ninguna coerción a la infinita libertad de uso y hábitos sociales. Ahora bien, que nadie se lleve a engaño, el Espacio Basura existe y actúa por y para las necesidades de reajuste y optimización que el hiperacelerado movimiento de capital produce y que él mismo reajusta en Espacio Basura. Además, como perfecta ideología orientada a la aceptación de estos nuevos caos metropolitanos se afirma directamente que «toda resistencia a lo postmoderno es anti-democrática» (Koolhaas, 2006:51).

### El anti-formalismo neocapitalista: Del evento a la tipología computable.

En este incipiente proceso de democratización, el despacho MVRDV ha sido por ahora el único que, con fama internacional y dentro de un ámbito teórico académico, ha promovido el empleo de tipologías no formales (y no sólo a nivel arquitectónico sino, predominantemente, urbanístico) como diseño de programas computables en los que la forma es completamente eludida del proceso de diseño<sup>16</sup>. De este modo, el trabajo inicial de MVRDV se encamina al estudio de diversas tipologías que, sin eludir los parámetros económicos, incorporen todos los potencialmente computables como por ejemplo parámetros de niveles de iluminación, restricciones visuales o de altura en cascos históricos, y cualquier otro capaz de ser introducido en una matriz de datos. Pero mientras que en el comienzo de su carrera profesional, dichos análisis tipológicos eran efectuados de forma paralela y sin relación con el proceso de diseño, a partir de su libro *KM3* (2004), el trabajo tipológico será llevado a cabo junto con el grupo de programación informática *cThrough*. Con ellos da inicio una labor de diseño de programas informáticos que permitan un acercamiento a la labor de diseño urbano, de los cuales *Regionmaker* y posteriormente *Spacefighter* (2007), serán los mayores logros, diseñados con el fin de alcanzar la mayor hiper-optimización de recursos fomentando la sinergia de la multiplicidad de funciones albergadas en un mismo edificio y/o región espacial con posibilidad de relación directa o transduccional.

En dichos programas, conectados a la mayor parte de las bases de datos públicamente disponibles a través de Internet, el usuario accede a un simulador que trabajando con datos y planos de ciudades reales permite ver a corto-medio plazo las consecuencias económicas, ecológicas, o sociales (en parámetros de densidades, población, precios del suelo...), que una determinada actuación arquitectónica traducida a dichos términos computables puede dar lugar. Si la ingenuidad de *Regionmaker* es efectiva por tratarse de un programa cerrado en el que el sistema de relaciones entre diversas estructuras viene dado, en cambio *Spacefighter*, diseñado en colaboración con *DSD* además de *cThrough*, al dar la oportunidad a los usuarios de todo el mundo (el programa está colgado en la red) que hayan demostrado

<sup>16</sup> Al igual que en las tradicionales teorizaciones sobre la tipología, también en este caso, el trabajo comienza mediante el análisis tipológico para luego dar paso a su empleo en la proyectación. Como labor de análisis, el uso de la tipología es empleado por MVRDV por primera vez en su libro de 1998 *E.A.R.MAX. (Floor Area Ratio Maxima)*, en el que, dentro de una cultura de la congestión promovida como utopía de vida en *Delirious New York*, y ahora simplemente aceptada como ineludible, se analizan diversas tipologías edilicias prescindiendo completamente de los recursos formales. En su lugar, se estudian exclusivamente parámetros computables considerados como las verdaderas razones de fondo de la forma. Como ejemplo paradigmático, MVRDV analiza la tipología común de una torre de viviendas en *Hong Kong* mostrando el verdadero procedimiento de diseño llevado a cabo por un arquitecto en dicho sistema legal económico y que MVRDV esquematiza en ocho pasos. A este respecto remitimos a MVRDV (1998:182-183).

a través de su empleo un nivel de conocimientos considerado apto, de poder cambiar, adaptar, o añadir nuevas relaciones a las ya propuestas, permite una continua reelaboración y una progresiva re-adaptación, y reprogramación de la cada vez más compleja realidad, que permita avanzar al programa hacia niveles cada vez más útiles de empleo.

Sin pretender que los resultados de dichos trabajos sean vistos como introducción de parámetros de los que obtener la solución final de diseño, sino como herramientas que colaboren en la proyectación arquitectónica, el nuevo aporte fundamental de dicha propuesta es la reintroducción informatizada de tipologías dinámicas (procesos), abiertas y anti-formalistas, que redefinen la labor del arquitecto como diseñador de sistemas de interrelación con la estructura urbana en toda su potencialmente infinita complejidad, pudiendo por primera vez prever las coacciones que el sistema global ejercerá sobre una determinada acción arquitectónica y viceversa, suponiendo que esta esté en relación con dichas redes internodales a escala mundial. Aunque desde el punto de vista de los análisis más optimistas, esta informatización participativa de una denominada 'arquitectura democrática' es propuesta como nueva utopía social posibilitada nuevamente por el exceso de confianza en la tecnología, una mínima mirada crítica permite vislumbrar el horizonte que este nuevo pensamiento tipológico-computable anuncia. La primera de ellas es, como es obvio, que dicha tipología está adaptada perfectamente al sistema neocapitalista globalizado que, eludiendo completamente la importancia de la forma del edificio y/o de cualquier otro tipo de relación cualitativa no traducible a un nivel cuantitativo, registra y tiene en cuenta la influencia de parámetros nunca atendidos por los arquitectos en su labor tradicional. Además, se redefine la labor del arquitecto como la reelaboración de un complejo conjunto de relaciones meramente virtuales, ninguna formal, discontinuas tanto espacial (las influencias económicas en Madrid pueden ser más determinantes desde Manhattan que desde Toledo) como temporalmente (el programa permite la simulación del paso del tiempo en la medida de lo definido por las funciones introducidas), orientadas a reensamblarse del mejor modo posible en un sistema de relaciones globalizado que transforma el contexto metropolitano de las primeras vanguardias en la metápolis *reality-show*.

Un dadaísmo tecnológico virtual de principio de milenio en el que la nueva tipología se adapta intencional y conscientemente a la hiperoptimización del sistema capitalista en la última de sus mutaciones esquizoides, esta vez, bajo la ideología de la democracia participativa de internet. Tanto MVRDV como Koolhaas coinciden en la consideración de la ciudad autodeterminada como ámbito exclusivo del sujeto. Ahora bien, mientras el segundo proponía la ideología de la autoliberación de los usuarios como un ámbito distinto (el Espacio Basura como ineludible doble perverso de la Ciudad Genérica), el solipsismo tecnológico de los primeros introduce esa ilusoria esperanza en el hecho de la posibilidad por parte del usuario de participar directamente en los procesos de autoconfiguración de la ciudad genérica. Una máscara sublime por otra parte, dado el hecho de haber reducido el intento de control de la ciudad por parte del arquitecto a su mera administración burocrática. De este modo, el usuario, creyendo que decide, lo único que hace es seguir las decisiones que la nueva tipología computable ya ha tomado, presentadas como óptimas cuando no sinérgicas, gracias al cálculo diferencial y/o logarítmico<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Por otra parte, es harto significativo que este proceso de desmaterialización paralelo a una tipologización (virtual en este caso) de los procesos de diseño de los edificios en aras de una optimización de rentas y recursos, ya fuera señalada por Dal Co a propósito del desarrollo del rascacielos norteamericano a comienzos del siglo XX. Así, afirmaba Dal Co en 1980 afirmaba explícitamente la «evaporación de la forma» de modo que «el tipo supone un lento pero inalterable proceso de desmaterialización» (1980:23). En última instancia, y haciendo referencia al mito de la forma como utopía nostálgica: «el rascacielos tiende a liberarse del propio cuerpo, a desaparecer como tipología, porue en el cuerpo y en el tipo el poder expresa la forma propia. Liberarse de ser es la última utopía que vive en la brutal poesía de tales megacrístales contemporáneos» (1980:25). De esta forma, podríamos afirmar cómo el proceso de virtualización de la tipología como metodología de no-diseño propia del capitalismo es análogo al desarrollo de su principal tipología capitalístico-financiera, es decir, el rascacielos.

## Apocalipsis en forma de conclusión

Una vez situados con perspectiva no es difícil vislumbrar cómo todo el actual contexto disciplinar al que nos referimos al principio del presente artículo con la denominación de *starchitecture*, y que defendía principalmente la creatividad y singularidad de cada obra arquitectónica, como, paradójicamente, continúa testimoniando la labor práctica de MVR-DV, se produce en un ámbito exclusivamente formal. Sería inútil el intentar dar un par de ejemplos iluminadores que testimonien el nivel de formalismo arquitectónico actual. Absolutamente todos los despachos de arquitectura y, lo que es aún más preocupante, todas las escuelas de arquitectura conciben el diseño arquitectónico desde un punto de vista formal, cuando no fetichista. Irrelevante es el modo de justificación empleado para dicha forma y que en algunos casos es francamente útil y necesario: discursos ideológicos, discursos funcionales, discursos estéticos, discursos de percepción fenomenológica del espacio, discursos técnicos materiales, discursos estructurales, discursos ecológicos y de aprovechamiento de recursos, etc. En todos los casos se reduce el rol del arquitecto a lo que tristemente ha sido desde los comienzos mismos de la modernidad (y entiéndase aquí que nos estamos refiriendo a mediados del siglo XX), y que no es otro que, como afirmaba Manfredo Tafuri, el de experto en retórica. O actualizando la denominación como hace Rem Koolhaas, el de publicista. Efímera como un sueño pasó de forma fugaz la reivindicación vanguardista de la redefinición del rol del arquitecto en tanto que organizador del ciclo de producción de la ciudad. En su lugar, la tipología, elemento primario fundamental de dicha reclamación mantenida aún en los 60 por la *Tendenza* italiana, tras haber sido reducida a una lógica matemático-tautológica por Grassi o a otra geométrico-disyuntiva por Eisenman, ha sido asimilada por la lógica puramente cuantitativa del capitalismo hasta la exclusión completa del arquitecto como perfil necesario para el diseño del proceso de producción metropolitano.

Nada queda ya en el aplaudido trabajo de los *starchitects* de la relación que la forma guarda con la sociedad, la política, o la economía como ocurría en el trabajo del primer Rossi. Pues en realidad, la forma ya no guarda ninguna relación con estas disciplinas: Forma y tipología siguen caminos completamente independientes. Ahora bien, el problema no es este. Se puede hacer perfectamente arquitectura no formal. La forma no es necesariamente la esencia de la arquitectura. Todo depende del rol que se exija al arquitecto. El problema es que en un contexto socioeconómico en el que la forma ya no guarda ninguna relación con las disciplinas anteriormente mencionadas, disciplinas en las que se encuentra una gran parte de la capacidad decisional de la sociedad, los arquitectos pretenden seguir aspirando a las mismas exigencias que eran plausibles cuando forma y tipología aún no se habían escindido. Y esto en el mejor de los casos. En el peor, el cinismo promovido por la *starchitecture* erosiona toda pretensión de una definición verdaderamente influyente del rol del arquitecto en tanto que constructor de “mundos” a favor de una paródica versión de la teoría decisional del “genio” que no puede ser caracterizada más que de ridícula y fuera de lugar.

Frente a este ingenuo formalismo vago y completamente manipulado por intereses económicos privados cual personajes televisivos, resulta imprescindible aclarar cuál es la nueva y verdadera situación de la arquitectura dentro del contexto neocapitalista y, más allá de ilusorias apologías de la creatividad artística del ego arquitectónico, reiniciar un estudio sistemático de las tipologías computables que rigen la realidad arquitectónica; realidad que, lamentablemente, permanece aún ajena a los principales centros de enseñanza de la disciplina. Una tarea para la que, entre otras cosas, sería necesario prescindir de irrisorias denominaciones del perfil del arquitecto como “intelectual”, “artista”, o “constructor”. La divergencia principal ya la hemos definido. Si la disciplina arquitectónica prefiere seguir manteniendo semejante ideología neo-humanista el término adecuado para su rol es el de *publicista*. Si en cambio elige el del estudio y aplicación de las nuevas tipologías computables, su rol es el de *burócrata*. Preferencias personales aparte, la verdadera diferencia entre

ambas estriba en actuar dentro de la realidad o, como Aristófanes declaraba a propósito de Sócrates, hacerlo en *Las Nubes*.

## Referencias bibliográficas

- DAL CO, Francesco (1980) “L’evanescenza della trasgressione”, *Casabella* 457-458, pp: 15-26.
- DELEUZE, Gilles (1969) *Logique du sens*, (1ªed.) Paris: Minuit [traducción castellano (2005) *Lógica del Sentido* (1ªed.) Barcelona: Paidós].
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1980) *Mil plateaux (capitalisme et schizophrénie)* (1ªed.) Les Éditions de Minuit, Paris [Traducción en castellano (2004) *Mil Mesetas* (1ªed.) Valencia: Pre-Textos].
- EISENMAN, Peter (1999) *Diagram Diaries*, (1ªed.) London: Thames & Hudson.
- (2003) *Transformations, Decompositions, Critiques*, (1ªed.) New York: The Monacelli Press.
- (2004) *Eisenman Inside-Out. Selected Writings 1963-1988*, (1ª ed.) New Haven: Yale University.
- GRASSI, Giorgio (1980) “La relación análisis proyecto”. En: Grassi, Giorgio, *La arquitectura como oficio y otros escritos*, Barcelona: Gustavo Gili.
- KOOLHAAS, Rem (2006) *La ciudad genérica*, (1ªed.) Barcelona: Gustavo Gili.
- (2007) *Junkspace*, (1ªed.) Barcelona: Gustavo Gili [edición original (2004) “Junkspace”. En Koolhaas, Rem, *Content* (1ªed.) Köln: Taschen].
- KWINTER, Stanford (2004) “Who’s Afraid of Formalism?”. En: Foreign Office Architects, *Phylogenesis. Foa’s Ark*, (1ªed) Barcelona: Actar.
- MARTÍ, Carlos (1993) *Las variaciones de la identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña - Serbal.
- MONEO, Rafael (1978) “On Typology”, *Oppositions* 13, pp: 25-55.
- MONTANER, Joseph María (1993) *Después del movimiento moderno*, (1ª ed.) Barcelona: Gustavo Gili.
- (1997) *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, (1ª ed.) Barcelona: Gustavo Gili.
- (1999) *Arquitectura y crítica*, (1ª ed.) Barcelona: Gustavo Gili.
- MVRDV (1998) *F.A.R.MAX*, Rotterdam: 010 Publishers.
- PATTEEUW, Véronique (ed.) (2003) *Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture. What is OMA?*, (1ªed.) Rotterdam: NAI Publishers.
- TAFURI, Manfredo (1986) *Storia dell’architettura italiana, 1944-1985*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- TSCHUMI, Bernard (1988) “El Parc de la Villete”, *Arquitectura* 1, pp: 4-16.
- (1994) *Event-cities*, (1ªed.) Massachusetts: The MIT Press.
- (1996) *Architecture and Disjunction*, (1ªed.) Cambridge: The MIT Press, Cambridge.
- (2000) *Event-cities 2*, (1ªed.) Massachusetts: The MIT Press.
- (2006) *Tschumi on Architecture. Conversation with Enrique Walter*, (1ªed.) New York: The Monacelli Press.
- VIRILIO, Paul (1997) *Cybermonde, la politique du pire*, (1ªed.) Paris: Textuel [traducción castellano (1997) *El Cibermundo, la Política de lo Peor*, (1ªed.) Madrid: Cátedra].
- BONFANTI, Ezio; BONICALZI, Rosaldo; ROSSI, Aldo; SCOLARI, Massimo & VITALE, Daniele (1973) *Architettura razionale*, (1ª ed.) Milano: Franco Angeli.
- ZAERA-POLO, Alejandro (2003) “About Typology”. En: Tschumi, Bernard (ed.) *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, (1ª ed.) New York: The Monacelli Press Inc.

