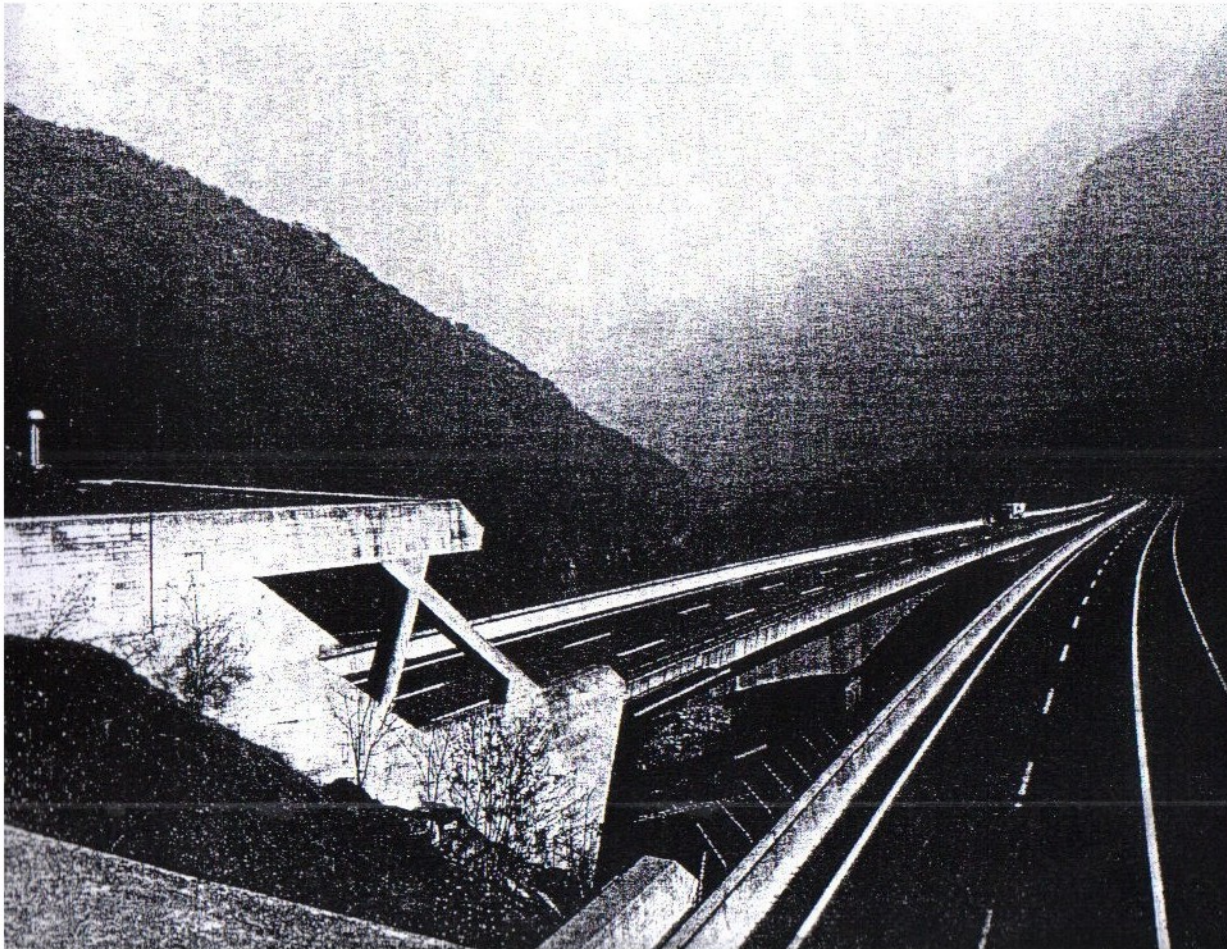


arquitectura líquida

TERRITORIOS

IGNASI SOLA MORALES

Rino Tami, Viaducto de Biaschina,
Ticino, Suiza



La definición clásica de la arquitectura se ha hecho en base a la tríada de conceptos vitrubianos: *utilitas*, *firmitas*, *venustas*, que podemos traducir literalmente por comodidad, firmeza y hermosura¹. De entre estos tres conceptos que definen la noción clásica de arquitectura, el segundo, la *firmitas*, es el que más claramente determina sus características materiales. *Firmitas* expresa la consistencia física, la capacidad de estabilidad y permanencia que desafían el paso del tiempo. Por supuesto, la consistencia física de la arquitectura tiene también que ver con soluciones formales que la hagan adecuada a las leyes de la gravedad y a la acción de los agentes externos. Una arquitectura firme, estable, es también una arquitectura sólida cuyas características dimensionales y formales no cambian a pesar de los cambios de temperatura, humedad, viento, etc. Si cruzamos esta noción con las que se desprenden del mito de la cabaña primitiva, también contado por Vitrubio, es evidente que el individuo que deja de ser nómada para hacerse sedentario construye en el claro del bosque utilizando ramas, piedras y barro, un recinto cerrado, cubierto, cuyo objetivo primordial es el de encerrar, delimitar un espacio donde el fuego y la palabra podían tener una sede².

La cultura occidental ha mantenido la centralidad de este principio de estabilidad, permanencia y espacialidad como uno de los tres rasgos definitorios de la noción de arquitectura de modo que, sólo en sus márgenes, era posible concebir otras actividades estructuradoras que no tuviesen el principio de estabilidad y permanencia como una de las nociones clave a la hora de entender lo específico de la arquitectura.

Si la *firmitas*, consistencia vitrubiana, tiene que ver con la delimitación del espacio, su voluntad de permanencia y estabilidad tiene que ver con la solidez de su forma material. Lo habitual en la arquitectura es que la determinación se haga a través de materiales sólidos. De nuevo, si nos referimos a este extraño, ambiguo, pero decisivo texto vitrubiano, entenderemos que la definición antropo-

lógica y estética que se propone en los dos primeros libros de su obra se desarrolle inmediatamente en los materiales, que aseguran su consistencia, y en las técnicas constructivas, que garantizan su solidez.

No es capricho ni pragmatismo el hecho de que en Occidente los tratados de arquitectura contengan de inmediato consideraciones materiales y constructivas. Al contrario, es la condición material, físicamente consistente, constructivamente sólida, delimitadora de un espacio, lo que ha hecho, durante veinticinco siglos, que la arquitectura sea un saber y una técnica ligada a la permanencia.

¿Qué sucede si intentamos pensar desde el otro extremo de estos conceptos tradicionales? ¿Existe una *arquitectura* materialmente *líquida*, atenta y configuradora no de la estabilidad sino del cambio y, por tanto, habiéndoselas con la fluidez cambiante que ofrece toda realidad? ¿Es posible pensar una arquitectura del tiempo más que del espacio? ¿Una arquitectura cuyo objetivo sea no el de ordenar la dimensión extensa, sino el movimiento y la duración?

Hoy parece más claro que nunca que nuestra civilización ha abandonado la estabilidad con la que el mundo se presentó en el pasado para, por el contrario, asumir el dinamismo de todas las energías que configuran nuestro entorno. Precisamente porque en nuestra cultura contemporánea atendemos prioritariamente al cambio, a la trans-formación y a los procesos que el tiempo establece, modificando a su través el modo de ser de las cosas, ya no podemos pensar en recintos firmes, establecidos por materiales duraderos sino en formas fluidas, cambiantes, capaces de incorporar, de hacer físicamente cuerpo, no con lo estable, sino con lo cambiante, no buscando una definición fija y permanente de un espacio, sino dando forma física al tiempo, a una experiencia de durabilidad en el cambio que es completamente distinta del desafío del tiempo que caracterizó el modo de operar clásico.

Una *arquitectura líquida*, en vez de una arquitectura sólida, será aquella que sustituya la firmeza por la fluidez y la primacía del espacio por la primacía del tiempo. Este cambio, este desplazamiento de los paradigmas vitrubianos no se lleva a cabo tan sencillamente y necesita de un proceso que establezca todos los estadios intermedios.

Hoy, más que nunca, nos interesan aquellas arquitecturas que están a medio camino entre el espacio y el tiempo, viviendo en la tensión de las prioridades opuestas. Toda arquitectura que recoja este proceso como lo más esencial se estará colocando en la vía de los valores tardomodernos explorados por la arquitectura actual.

En el cuadro adjunto se fijan las tres situaciones de la arquitectura: sólida, viscosa y líquida en un escalado que va evidentemente de la tradición hacia un nuevo modo de estructura que poco tiene que ver con la arquitectura clásica de Occidente.

Estas situaciones se definen a partir de tres condiciones materiales distintas: firmeza, ductilidad, fluidez. Tres modos distintos de la materialidad propia de la arquitectura que, como consecuencia dan tres categorías dominantes distintas: el espacio, el proceso y el tiempo como categorías básicas dominantes.

situaciones	condiciones materiales	categorías
sólido	firmeza	espacio
viscoso	ductilidad	proceso
líquido	fluidez	tiempo

Ha sido Gilles Deleuze quien, desde el inicio de su obra, ha señalado la importancia del pensamiento de Henry Bergson, un pensador de éxito en Francia a comienzos del siglo xx, pero luego relegado por las corrientes fenomenológicas y estructuralistas³.

Bergsonismo

3. Deleuze, Gilles, *Le bergsonisme*, PUF, París, 1966 (Versión castellana: *El bergsonismo*, Cátedra, Madrid, 1996²).

Lo que a Deleuze le interesa de la herencia de Bergson es la reflexión sobre los conceptos de espacio/tiempo tal como la moderna física los ha propuesto, y el modo según el cual éstos se proponen como dos polos a la vez opuestos pero totalmente relacionados. Desde la ciencia moderna, la realidad del espacio y del tiempo serían como las dos caras de una misma moneda, la relación inseparable de las dos categorías kantianas fundamentales que la física einsteiniana y la matemática de Riemann habrían acoplado indisolublemente.

En el siglo xx, para la arquitectura, la noción de espacio/tiempo se convierte en el soporte teórico más decisivo a la hora de formular una teoría de la arquitectura moderna. De Aloïs Riegl a Siegfried Giedion, la elaboración de la noción estética de espacio se despliega como algo indisoluble a la experiencia temporal de modo que, al igual que postula la física einsteiniana, espacio y tiempo en el arte y en la arquitectura son reversibles. Ambas son formas de la extensión cartesiana que se postulan una a la otra en la necesidad de una descripción total de la experiencia.

La llamada cuarta dimensión es, con todo su sofisticado soporte físico-cuántico, una categoría mecanicista, una regla inflexible que se extiende a cualquier tipo de fenómenos. El espacio se percibe en el tiempo y el tiempo es la forma de la experiencia espacial. La rigidez inflexible de este par de conceptos tiene que ver con la rigidez de la percepción gestáltica y con el mecanicismo de la descripción del espacio construido.

Bergson, desde sus primeras obras, pone en entredicho esta polaridad mecánica de espacio/tiempo. Para el filósofo de *Les données immédiates de la conscience*, la experiencia de la duración, *durée*, es una intuición que revela la continuidad de lo múltiple. La teoría de la relatividad resolvía lo espacial en lo temporal y viceversa. En Bergson la experiencia del devenir, de la *durée*, introduce plasticidad en la experiencia espacial y temporal. Dilatación, ampliación y fuerza son datos a la vez externos, pero también

internos de nuestra experiencia de lo múltiple. Lo múltiple tiene una continuidad interna que hace de las experiencias de la duración una absoluta diversidad. Nociones como perturbación, modificación o flujo no son pensables en el esquematismo del espacio/tiempo de la física moderna y lo son, en cambio, en la experiencia interna de la conciencia de la duración.

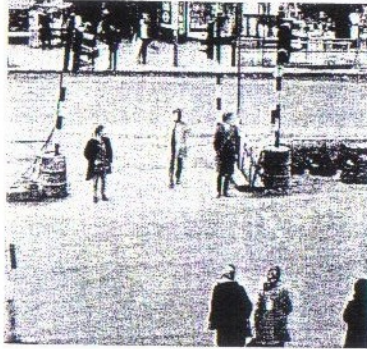
El espacio bergsoniano se contrae o se dilata no por la extensión externa sino por la multiplicidad que nuestra intuición interna, real y física, pero propia de la conciencia, es capaz de experimentar. El tiempo que percibe la conciencia es una sucesión, una fusión, una discriminación cualitativa, una multiplicidad virtual, y al mismo tiempo continua, que sólo se experimenta desde la conciencia y que nunca es reducible a una multiplicidad actual y discontinua determinada por el número.

El bergsonismo para Deleuze es el pensamiento que en la modernidad adivina la pluralidad de las duraciones. En Bergson, la realidad aparece construida por acontecimientos que graban nuestra conciencia abriendo la experiencia del espacio y del tiempo a la multiplicidad.

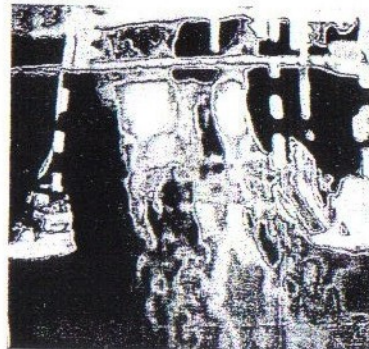
Una arquitectura basada en la intuición del devenir como *durée*, como multiplicidad de la experiencia de los espacios y los tiempos, ha de fundarse en esta continuidad múltiple en la cual los acontecimientos no fijan objetos, ni delimitan espacios, ni detienen tiempos. Al contrario, la experiencia moderna del espacio/tiempo en la conciencia desvela la continuidad y la multiplicidad, de modo que lo que eran espacios fijos se convierten en permanentes dilataciones, de la misma manera que lo que eran tiempos cronometrables se convierten en flujos, en experiencias de lo durable.

Esta reivindicación de la intuición y de la multiplicidad significa que hoy podemos pensar la arquitectura desde categorías no fijas sino cambiantes y múltiples, capaces de reunir en un mismo plano experiencias diversas que nada tienen ni de excluyentes ni de jerarquizadas.

Una *arquitectura líquida* significa, ante todo, un sistema de acontecimientos en los que espacio y tiempo están simultáneamente presentes como categorías abiertas, múltiples, no reductivas, organizadoras de esta apertura y multiplicidad no precisamente desde una voluntad de jerarquizar e imponerles un orden sino como composición de fuerzas creativas, como arte⁴.



Marc Boyle, *Personas cruzando una calle* (toma para un registro de fotodensidad), 1978.



Marc Boyle, *Personas cruzando una calle* (registro de fotodensidad), 1978.

Arte líquido

En la experiencia artística del grupo Fluxus hay una serie de referentes recurrentes. Posiblemente el más importante sea la música. No sólo por el papel central que ocupan las aportaciones de Nam June Paik y John Cage, sino por todo el entorno musical en el que se origina este movimiento. Tanto la personalidad de George Maciunas, animador principal del debate desde la fundación de este movimiento en 1961, como las actividades de todo el grupo tanto en los festivales de música en Wiesbaden (1962), como en el reiterado papel asumido por la música en las acciones artísticas, desde las *performances*⁵ a las *instalaciones*, se pone de manifiesto que la música asume un protagonismo fundamental. Es evidente que la misma palabra *performance* procede, en buena parte, de su utilización para referirse a la interpretación musical de manera que las *acciones* de los artistas del Fluxus toman

la forma de la interpretación musical como paradigma de cualquier actividad artística.

Extendiendo la idea activa de interpretación el tiempo se convierte, para Fluxus, en el soporte material más evidente de modo en que las acciones, los conciertos, las instalaciones, exploran tanto nuevas posibilidades de la producción de sonidos y de silencios como el sentido musical de cualquier otro tipo de acción entendida precisamente en su valor temporal limitado, instantáneo, eventual. Cuando Emmet Williams interpreta su *Continuing Song for La Monte Young*, en el Festival Fluxorum de Düsseldorf (1963), los movimientos de los actores, la música propiamente dicha, pero también las acciones de subirse a una escalera, romper papeles, pintarse el rostro o verter agua desde lo alto, está ampliando la forma musical de la interpretación a partir de eventos no sólo musicales sino físicos, corpóreos, visuales⁶.

Se ha dicho reiteradamente que Maciunas —por cierto formado como arquitecto en la escuela de la Cooper Union— propuso el nombre de Fluxus inspirándose en el pensamiento del filósofo presocrático Heráclito, para quien toda la realidad formada por los cuatro elementos —aire, agua, tierra y fuego— era un *fluir* permanente. Advirtamos, por otra parte, que para los artistas de Fluxus la reminiscencia de estos cuatro elementos cambiantes y fluidos forma parte de la iconografía a menudo repetida en sus acciones.

Me interesa señalar, en especial, la referencia al agua y, más en general, al estado líquido como una referencia reiterada en las presentaciones de Fluxus. Es líquida, en no pocas ocasiones, la fuente musical de algunos conciertos. Son líquidas o viscosas, ciertamente fluidas, las tinturas y el color con el que los cuerpos, directamente, se embadurnan y manchan suelos, paredes y lienzos. Es líquida el agua que cae unificando los materiales de muchas *acciones*. Son líquidos, fluidos, la sangre, la orina, el flujo vaginal y los jugos gástricos a los que se convoca con tanta frecuencia en muchas de las *performances*.

4. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mille Plateaux: capitalisme et schizophrénie II*, Éditions de Minuit, Paris, 1980 (Versión castellana: *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1997).

5. Nyman, Michael, *Experimental Music. Cage and Beyond*, Schirmer Books, Nueva York, 1974.

Kaprow, Allan, *Assemblage, Environments and Happenings*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1966.

Attali, Jacques, *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, PUF, Paris, 1997 (Versión castellana: *Ruido: ensayo sobre la economía política de la música*, Iberia de Ediciones y Publicaciones, Barcelona, 1978).

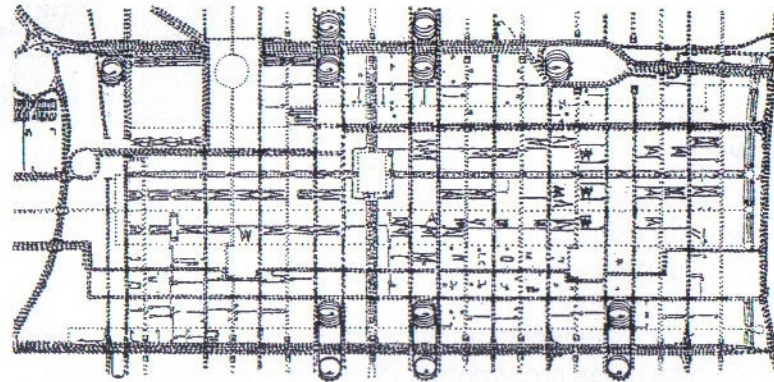
Kristine Stiles en un inteligente ensayo sobre las *performances* de Fluxus las define como creadoras de un espacio *between water and stone* (entre agua y piedra), repitiendo una expresión tomada del antropólogo Bengt af Klintberg y señalando el origen duchampiano de los cuatro elementos —agua, aire, tierra y fuego— que determinan la dimensión alquímica del pensamiento del autor del *Grand Verre*⁷.

Pero Fluxus, que desarrolla la radicalidad de una crítica al arte convencional, clasificable y separado de la vida, muestra también una particular sensibilidad hacia el entorno contemporáneo del espacio mediático, metropolitano, posconsumista y agnóstico. La prioridad del evento, del acontecimiento, supone un desplazamiento fundamental desde la preocupación por la permanencia y la durabilidad hacia lo instantáneo, ocasional, imprevisible y fugaz. Este desplazamiento no se produce de una forma teórica, sino asumiendo la condición múltiple que encierra todo evento. Es importante notar las diferencias que, históricamente, en los años sesenta y setenta, se dieron entre el minimalismo, siempre más abstracto, esencialista y reductivo, y los intereses más específicos de Fluxus. En los animadores de esta última corriente resulta irreconocible la presencia de la filosofía zen y de la búsqueda del vacío liberador de raíz budista que, en cambio, encontramos en John Cage, Merce Cunningham y en artistas minimalistas que en algún momento tuvieron una cierta conexión con el movimiento Fluxus (Robert Morris, Sol Le Witt, Walter de Maria, etc.). Por el contrario, no es la búsqueda de la unidad esencial, sino la acumulación, la sucesión, la repetición y el azar los que definen la sensibilidad específica de Fluxus en la cual el tiempo real, intuitivo y experimentado, es el hilo conductor fundamental sin necesidad de abstracciones ni esquematismos.

Como ha dicho Andreas Huyssen, se trata de un tiempo de la distribución, es decir un tiempo que brota del universo real de lo cotidiano y de la producción y consumo de

toda suerte de mercancías. Un tiempo que no se detiene ni puede teñirse de reductos individuales⁸. Un tiempo colectivo, anónimo y envolvente en el que el arte se sublima en puro devenir inclusivo y en el que el espacio es constantemente producido por el instante y devorado por la acción.

Que la experiencia de Fluxus pone ante nosotros una noción completamente diversa de la arquitectura resulta más que evidente.



Louis I. Kahn, plan para el centro de Filadelfia, estudio de flujos de tráfico, 1956.

En 1953, Louis I. Kahn proponía una estrategia para el centro de Filadelfia y lo hacía a partir de una representación del movimiento en la que la imagen convencional de un plano quedaba por completo dinamitada en millares de signos indicativos del movimiento de los flujos urbanos⁹. La ciudad no podía entenderse como sistema de espacios generados por la masa construida de los edificios ni por los vacíos entre ellos, sino que estos últimos no eran otra cosa más que los bordes por donde fluían los tráficos de automóviles, de transporte público o de peatones. La estructura del espacio urbano era el resultado de sistemas de rozamientos de diversas viscosidades provocando turbulencias en los puntos de encuentro

Arquitectura líquida

8. Huyssen, Andreas, "Back to the future: Fluxus in context", en *En el espíritu de Fluxus*, op. cit., pág. 140 y siguientes.

9. Kahn, Louis I., "Toward a plan for midtown Philadelphia", en *Perspecta*, vol. 2, 1953, pág. 10 y siguientes.

y densidades distintas en el interior de los propios flujos. La posibilidad de representar estos fenómenos mostraba sus grandes limitaciones y los bellos dibujos de Kahn eran como el palimpsesto de una forma que sólo podía medirse y conformarse desde dentro. La metáfora de la forma líquida puede ser engañosa si pensamos en su representación, es decir, en la forma clásica de la arquitectura acuática como juegos de agua, fuentes y cascadas en los jardines de Tívoli o de Versalles.

Una arquitectura líquida, fluida, no está dirigida a la representación ni al espectáculo, sino que es el resultado de un pliegue sobre sí misma, una suerte de interior de una cinta de Moebius en la que no es posible escapar de la forma que crea su misma fluctuación permanente.

La arquitectura que se enfrenta con los flujos humanos en los intercambiadores, aeropuertos, estaciones marítimas o de ferrocarril, no puede preocuparse por su apariencia o por su imagen exterior. Devenir flujo significa manipular la contingencia de los acontecimientos, establecer estrategias para la distribución de individuos, bienes o información. Una arquitectura que siga considerando estos lugares del flujo como espectáculo caerá en la misma contradicción que la que Marcel Duchamp quería cancelar cuando, abandonando la pintura retiniana, aquella sólo basada en la mirada, se aventuraba en un arte del acontecimiento.

Carecemos, en buena parte, de instrumentos de control de este espacio/tiempo/evento que es el lugar del flujo, la arquitectura líquida. El uso de la representación convencional, perspectiva, sigue siendo completamente equivocado aunque para ello se utilicen sofisticados programas informáticos de CAD. De nada sirve seguir mostrando *visiones*, aunque sean animadas, en movimiento, virtuales, etc. La experiencia del lugar del flujo es cinestésica, *distraída* como hubiera dicho Walter Benjamin, quien tuvo la poderosa intuición de que la mirada atenta, visualista, pertenecía a la experiencia de una cultura periclitada¹⁰.

Producir formas de la experiencia de lo fluido y poder disponer de ellas para el análisis, la experimentación y el proyecto constituye, hoy por hoy, todavía más un deseo que una realidad asequible. Representar de forma no visualista, sino global, la experiencia cinestésica del flujo en el movimiento metropolitano, de la deriva que se aleja de la programación y la regulación preestablecida para experimentar otros eventos, otras *performances*, es uno de los retos fundamentales para una arquitectura que mire hacia el futuro.



Wolf Vostell, *Vorschlag für die Kölner*, 1967.

10. Benjamin, Walter, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" [1936], en *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Suhrkamp Verlag, Stuttgart, 1972 (Versión castellana: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973).