

A. Apología diagonal Mauricio Pezo

La palabra “diagonal” proviene del griego, *diagonios*, término compuesto por *dia* (“a través”) y *gonia* (“ángulo”). En letras tal vez excesivamente llanas, una diagonal es el segmento recto que une dos vértices no consecutivos de un polígono o de un poliedro. Dado un polígono rectangular de aristas ABCD, sus dos diagonales posibles son AC o BD. Dado un poliedro rectangular de aristas ABCDEFGH, sus cuatro diagonales posibles son AG, BH, CE o DF. Materia burda para el geómetra es saber que el número de diagonales de un plano se establece restando sus proximidades y reiteraciones, esto es: $Nd=n(n-3)/2$, donde $n-3$ resuelve que no hay diagonales hacia sí mismo ni hacia sus dos puntos adyacentes y donde la división a 1/2 resuelve que una relación AB es igual a BA, por lo que no cuenta. En tanto prisma geométrico, un edificio puede describirse al menos en dos dimensiones: según las diagonales de los planos que confinan el espacio o según las diagonales del propio espacio confinado (equivalente a la diagonal volumétrica, algo así como una “triagonal”).

Hay dos proyectos de PRODUCTORA (curiosamente ambos pensados para ser construidos en China) que exploran un sistema formal aparentemente basado en estructuras diagonales planas (no tridimensionales). Y que sea sólo en apariencia, en su superficie, no debería ser casual.

Cada “proyecto chino” podría ser descrito como una planta girada respecto al formato (tanto de los límites del sitio como de la pantalla del ordenador o la hoja del libro), pero que en sí mismas siguen siendo estructuras rectangulares (tanto en planta como en sección). En ambos casos, la diagonal que establece el formato es meramente bidimensional y se desprende de un giro en 45°, esto es: el único ángulo simétrico y equilibrado respecto al ángulo recto que organiza las compartimentaciones internas de cada pieza.

El proyecto para el Pabellón Mexicano en la Expo Shangai (2009), consiste en una estructura abierta de 17 muros paralelos con 16 espacios intermedios. Los muros equivalen a planos abstractos. Más allá de la escueta representación para el concurso, es difícil imaginar estos muros con el peso físico de su materia constructiva. Parecieran diafragmas inertes, duros e in-materiales. En estos espacios rectangulares, la densidad del interior no ocurre por el sistema murario sino por los matices de la sombra que arrojan los propios muros, los suelos elevados, las ramas de un árbol apenas descentrado sobre todo, por los muebles y objetos que atiborran la muestra. La totalidad del sistema no tiene recintos (no hay rincones) sino franjas programáticas; es una cadena de estrechos corredores (de aproximadamente 3 m) fugados en sus extremos. No hay contención. Un segmento de exterior queda pautado regularmente junto a otro exterior, y éste junto al siguiente. Cada franja es un intermedio estrecho, algo incómodo, a través del cual se articula un recorrido más bien informal, en dos niveles. Los cruces entre franjas son siempre recortes puntuales de la continuidad opaca y

abstracta del muro. La secuencia fue formulada, en oposición a la sala ferrial hermética y oscura, como un recinto abierto y transparente, propuesto para subrayar la “relación visual” con el exterior. ¿Para ver qué? Un mundo festivo y provisorio de una feria que no hace más que reflejar su carácter temporal, no sólo su corta duración sino el propio paso del tiempo (y de la luz) durante el día y la noche. Similar al Pabellón de Van Eyck, en Arnhem (1965), o al Centro Nasher de Piano, en Dallas (2003), el esquema de planos paralelos tiende a suprimir el carácter interior del espacio, su sobreexposición deja totalmente desnuda la extensión de la franja. Pero la lectura de esta planta apenas amueblada tiene una gramática radical que más bien recuerda los dibujos heliográficos de Ferrari; unos barrios de campo continuo, con desbordes informales de vida a la vez urbana y doméstica, íntima y colectiva, interior y exterior, artificial y natural. Aunque la simplificación neoplástica de la planta también podría remitir a los artefactos residenciales de Archizoom; paradoja de la serialización industrial, repetición y anonimato, una mecánica perversa que en su pura individualidad suprime cualquier vestigio de comunidad.

Casi como en una premonición literal del ejercicio compositivo, en la Villa para el Conjunto Ordos 100 (2008), la planta cuadrada también se presenta seccionada en franjas diagonales. Aquí cada franja es un sólido autónomo y separado de las otras franjas. Ésta es una secuencia de 8 ejes que segmentan 9 franjas; 5 opacas o interiores y 4 transparentes o abiertas. Aquí también es inevitable leer las herencias: desde las Diamond Houses de los años sesenta, de Hedjuk, hasta los Tableau de los años veinte, de Mondrian. Pero a diferencia del Pabellón Mexicano, las distinciones entre una franja y otra no son planos sino volúmenes habitables (una suerte de línea gruesa). Tal vez como una manera de recuperar cierta escala doméstica, esta enorme casa quedaría fragmentada en pequeñas estancias. Acaso por el pudor del lujo asiático, se propone un sistema de rincones para una vida introvertida y laberíntica. Seguro debe haber lugares olvidados en algún rincón de la casa. No hay ventanas en el perímetro de la planta cuadrada, el exterior es un perímetro ciego. Sólo hay ventanas “entre” las franjas; de este modo, las perspectivas son cortas, casi sin profundidad, y la ceguera es aún más crónica. Sólo hay fugas visuales en paralelo a las franjas, en aquellas situaciones de vida informal sobre terrazas o patios elevados. A excepción de los automóviles (cuya lógica es la de la infraestructura que queda puertas afuera), todos los muebles están alineados con los muros interiores. Así, la rutina queda regulada por el contacto con los espesores de cada muro de canto recto. Por lo tanto, el formato girado prácticamente no se percibe desde adentro. La delicada estratificación de planos esbeltos para una vida casi inmaterial, casi atemporal (y en ese sentido, más cercana al pabellón expositivo), en este caso, se robustece con

bloques monolíticos de ladrillo; una masa pesada que se apila en cuerpos paralelos y truncados abruptamente en sus extremos, como si de una mutilación de guillotina se tratara. Imaginar el preciso detalle de la equina exterior, afilada y punzante. Tal vez con pequeños trozos de ladrillo quebrado por los golpes de su fabricación o erosionados por el viento árido. Una arista que no sólo resume el conflicto de la composición formal sino que, indefensa en su agudeza, deja en evidencia su lógica conceptual; la expresión de cierta hostilidad contextual.

No por nada, en ambos proyectos la secuencia de franjas tiene una sección inclinada. Con este recurso formal se establece un efecto visual de distorsión de la perspectiva. Una ilusión que dilata o comprime la fuga según el punto de vista. Se podría hablar, entonces, de una doble polaridad; por un lado la perspectiva y por el otro la continuidad. La rigidez y monotonía del esquema supone una experiencia reversible. Apertura y transparencia para la aproximación lateral (paralela a los muros); opacidad y separación para la aproximación frontal (perpendicular a los muros). Pero a diferencia del recorte agudo del perímetro de la casa, la planta del pabellón no hace más que sugerir un sistema de diagonales especulares: a cambio de un trazado en diagonal lo que aquí ocurre es una disposición ortogonal flanqueada por un perímetro en zigzag (de recortes rectangulares).

Como sea, con diagonales en punta o en endentado recto, ¿por qué girar la planta? ¿Por qué subrayar tediosamente este desajuste entre interior y contorno? ¿Es acaso para olvidar que allí donde estas piezas se instalarían la calle no es más que una ficción, un artilugio funcional para un contexto sobrepasado por los excesos de publicidad y promoción? Tal vez esta estrategia formal no sea más que un recurso retórico, o más bien, apologético, para anunciar que los formatos en los que se inscriben las obras son producto de otros sistemas de eficiencia, tan distantes como irremediables, que operan según unas pautas dadas por un lote relativo al mercado.

Quizá la sentencia es simple: el arquitecto tiene todo el derecho de escapar de las circunstancias que le tocan y, en el mejor de los casos, de estar por encima de ellas. Es conciliador, y por cierto muy político, contextualizar las construcciones con los discursos y las operaciones de proyecto. Pero un pequeño grado de perversidad, algo de autonomía y de oposición, puede ser uno de los últimos recursos para sostener la integridad de una pieza arquitectónica. Sobre todo de aquellas que se insertan en territorios agotados por su propia vanidad.

Diagonal Apology

Mauricio Pezo

The word “diagonal” comes from the Greek, (*diagonios*), a term composed of *dia* (“through”) and *gonal* (“angle”). To put it simply, a diagonal is a line connecting two nonconsecutive vertices of a polygon or a polyhedron. Given a rectangular polygon of angles ABCD, its two possible diagonals are AC or BD. Given a rectangular polyhedron of ABCDEFGH, its four possible diagonals are AG, BH, CE or DF. For the geometer it is a straightforward matter to establish that the number of diagonals in a plane may be calculated by subtracting its proximities and reiterations; i.e.: $Nd = n(n-3)/2$, where $n-3$ determines that there are no diagonals toward itself nor towards its two adjacent points and where the division by 2 determines that an AB relationship is the same as BA, and therefore does not count. Insofar as it is a geometric prism, a building may be described in at least two dimensions: according to the diagonals of the planes that confine the space or according to the diagonals of the same confined space (equivalent to the volumetric diagonal, something like a “triagonal”).

There are two PRODUCTORA projects (coincidentally, both intended to be built in China) that explore a formal system apparently based on flat diagonal structures (not three-dimensional). The fact that it is only an appearance, on the surface, should not be mere chance.

Each “Chinese project” could be described as a rotated floor plan with regard to the format (of the limits of the site as well as of the computer screen or page of a book), but which in themselves continue to be rectangular structures (both in plan as well as in cross-section). In both cases, the diagonal that establishes the format is merely two-dimensional and issues from a 45° rotation; that is, the only symmetrical and balanced angle in relation to the right angle that organizes the internal distribution of each piece.

The project for the Mexican Pavilion at the Shanghai Expo (2009) consists of an open structure with 17 parallel walls with 16 spaces in between. The walls are equivalent to abstract planes. Beyond the limited representation for the competition, it is difficult to imagine these walls with the physical weight of their construction materials. They seem to be inert diaphragms, hard and immaterial. In these rectangular spaces, the density of the interior does not issue from the system of walls; rather, it stems from the nuances of the shadow cast by the walls themselves, the raised floors, the branches of a tree placed just off-center and, above all, by the furniture and objects that cram the show. The totality of the system does not have enclosures (there are no corners); instead, there are programmatic strips; it is a chain of narrow corridors (approximately 3 meters wide) that come together into the distance. There is no containment. A segment of the exterior stands in array with another exterior, which adjoins the next. Each strip is a narrow intermediate space, something uncomfortable, through which a rather informal circulation is articulated, over two

levels. The crossings between strips are always well-defined cuts into the opaque and abstract continuity of the wall. The sequence was formulated, in contrast to the hermetic and dark exhibit hall of the typical world fair, as an open and transparent enclosure, in order to underline the “visual relationship” with the exterior. To see what? The festive and provisional world of a fair that does nothing but reveal its temporary nature, not only in its brief duration, but the very march of time (and light) during the day and night. Similar to Van Eyck’s Pavilion in Arnhem (1965) or the Nasher Piano Center in Dallas (2003), the schema of parallel planes tends to suppress the interior nature of the space; its overexposure leaves the extension of the strip totally naked. But the reading of this barely furnished design has a radical grammar that instead reminds us of the heliographic Ferrari drawings; neighborhoods with continuous fields, with informal overflows of life that is simultaneously urban and domestic, intimate and collective, indoor and outdoor, artificial and natural. The neo-plastic simplification of the floor plan may also refer to the residential artifacts of Archizoom; a paradox of industrial serialization, repetition and anonymity, a perverse mechanism that in its pure individuality, suppresses any vestige of community.

As an almost literal premonition of the compositional pattern, in the Villa in Ordos 100 Complex (2008), the square floor plan is also divided into diagonal strips. Here each strip is a solid, autonomous and separated from the other strips. This is a sequence of 8 axes that segment 9 strips; 5 that are opaque or interior and 4 that are transparent or open. Here, a search for its ancestry is inevitable: from the Hedjuk’s Diamond Houses of the 1960s, to Mondrian’s Tableau paintings of the 1920s. But unlike the Mexican Pavilion, the distinctions between one strip and another are not planes; instead, they are inhabitable volumes (a kind of thick line). Perhaps as a means of recovering a certain domestic scale, this enormous house is fragmented into little dwellings. Perhaps the modesty stemming from Asian luxury makes the proposal a system of corners for an introverted and labyrinthine life. There must be forgotten sections in some corner of the house. There are no windows in the perimeter of the square design; the exterior is a blind perimeter. There are only windows “between” the strips; in this way, the perspectives are short, almost without depth, and the blindness is even more acute. The only visual vanishing points lie in parallel to the strips, and belong to situations of informal living, on terraces or raised patios. With the exception of the automobiles (whose logic is the infrastructure outside the gates), all of the furniture is aligned with the interior walls. Thus, daily life is regulated by the contact with the thickness of each straight-edged wall. Therefore the rotated format is practically unperceived from within. The delicate stratification of slender planes for a life that is almost immaterial, almost timeless (and in this sense, closer to the expo pavilion), is in this case beefed up with monolithic blocks of brick; a heavy

mass piled into parallel bodies and truncated at each end, as though it were mutilated by a guillotine. Imagine the precise detail of the outer corner, sharp and piercing; perhaps with small pieces of brick that have been broken in the manufacturing process or eroded by arid winds. It is an edge that not only summarizes the conflict of the formal composition but that, helpless in its sharpness, lays bare its conceptual logic; the expression of a certain hostility towards the surroundings.

It is no accident that in both projects the sequence of the strips has a sloping section. This formal resource sets up a visual effect of distortion of perspective. This illusion dilates or compresses the vanishing point, depending on the position of the viewer. We could speak of a double polarity: perspective on the one hand, and continuity on the other. The rigidity and monotony of the design implies a reversible experience. Openness and transparency for the lateral approach (parallel to the walls); opacity and separation for the frontal approach (perpendicular to the walls). However, unlike the sharp cut of the perimeter of the house, the pavilion floor plan does no more than suggest a system of mirror-like diagonals: in exchange for a diagonal line, what occurs here is an orthogonal placement flanked by a zigzagged perimeter (of rectangular cuts).

However it may be, with sharp diagonals or in a serrated line, why rotate the design? Why tediously underline this misalignment between interior and surroundings? Is it perhaps to forget that there where these works will be installed the “street” is nothing but a fiction, a functional contraption for a context overrun with the excesses of advertising and promotion? Perhaps this formal strategy is little more than a rhetorical or, rather, defensive resource, to announce that the formats in which works are inscribed are a product of other systems of efficiency, as distant as they are irremediable, that operate according to the lines set out by a lot with regard to the market.

Perhaps the verdict is a simple one: architects have every right to escape from the circumstances that impinge upon them and, in the best of cases, to rise above them. It is conciliatory, and in fact very politic, to contextualize the constructions with the project’s discourse and operations. But a small degree of perverseness, a touch of autonomy and opposition, may be one of the last resources for maintaining the integrity of an architectural work. Especially for those that are inserted into territories exhausted by their own vanity.