

SER Y DEVENIR EN LOS DIAGRAMAS.

Huellas y protoformas como subtexto arquitectónico: de Deleuze a Eisenman

BEING AND BECOMING IN DIAGRAMS.

Traces and protoforms as architectural subtext: from Deleuze to Eisenman

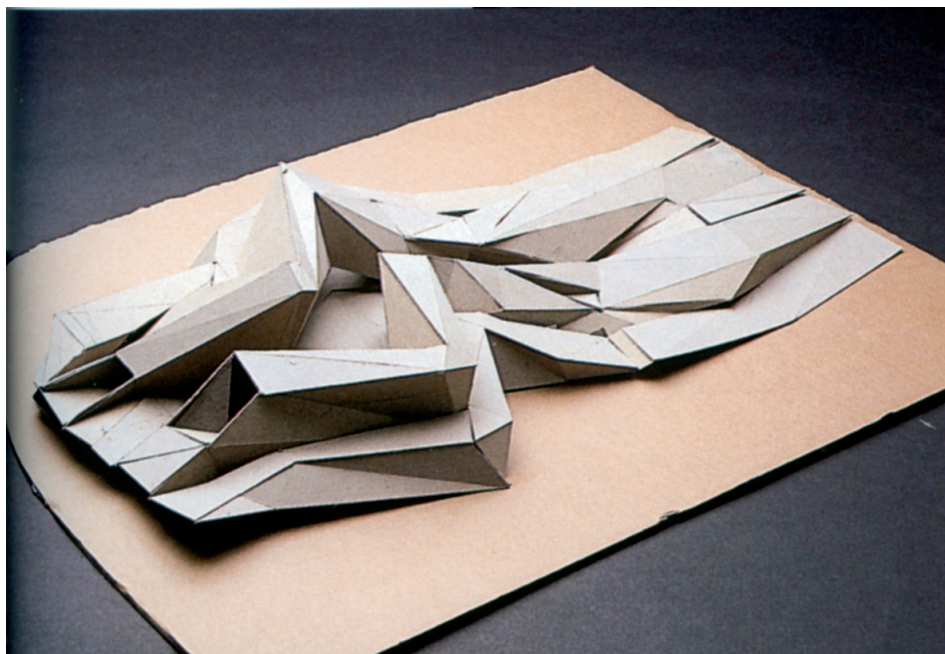
Carlos L. Marcos

La utilización de diagramas como herramientas de proyecto ha contribuido a enriquecer el debate arquitectónico reciente y han supuesto una vía alternativa en el proceso de ideación de la arquitectura. Sin embargo, a menudo se confunden diagramas y esquemas obviando las limitaciones que la conceptualización topológica de éstos últimos conlleva. El texto pretende analizar las cualidades analíticas y generativas de los diagramas tomando como referente la arquitectura y el discurso teórico de Eisenman, al tiempo que establece las conexiones que existen entre su obra y la filosofía de Deleuze. A caballo entre el ser y el devenir los diagramas se distinguen de los dibujos o los esquemas operando como mediadores entre la materia y la forma.

Palabras clave: diagrama, ideación, esquema

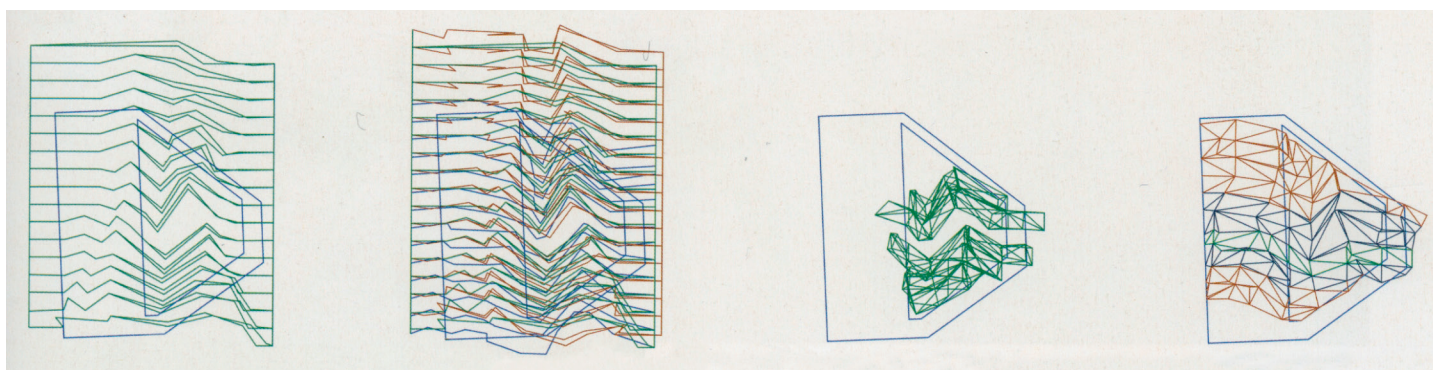
The use of diagrams as design tools has enriched recent architectural debate and has produced an alternative course for the process of ideation in architecture. However, diagrams and schemes are often confused with each other ignoring the constraints that the topological conceptualization of the latter entails. The paper attempts to examine the analytical and generative qualities of the diagrams using Eisenman's architecture and his theoretical discourse as a reference, while establishing the connections between his work and the philosophy of Deleuze. Half way between being and becoming diagrams differ from drawings or schemes operating as mediators between matter and form.

Keywords: diagram, ideation, scheme



1 y 1 bis. P. Eisenman, Diagramas generativos y maqueta. *Church for the Year 2000*, 1996, Roma.

1 and 1 bis. P. Eisenman, Generative diagrams and model. *Church for the Year 2000*, 1996, Rome.



Es difícil encontrar un filósofo que haya influido de manera tan significativa al debate arquitectónico reciente como Giles Deleuze. Acaso más influyente que el discurso original haya sido la interpretación que de él han hecho algunos arquitectos, y de forma especial Peter Eisenman. Este artículo pretende ahondar en las relaciones entre la filosofía de Deleuze y la obra tanto proyectual como teórica de Peter Eisenman en el contexto del diagrama, en concreto a la distinción que hace este último entre dos maneras de entender los diagramas “como instrumento analítico o descriptivo y como herramienta generativo” (Eisenman 2000), es decir, como *huellas* de un proceso *a posteriori* o como *protoforma* del proyecto.

Eisenman ha sabido utilizar como *leit motif* teórico el lenguaje y ha utilizado conceptos acuñados por pensadores como Derrida, Foucault y, sobre todo, Deleuze. Buena parte del discurso teórico de Eisenman entronca con el estructuralismo y el post-estructuralismo, centrándose en los aspectos sintácticos de la propia arquitectura entendida como lenguaje. Moneo (2004, p.148) ha escrito sobre este planteamiento que Eisenman trazó desde el inicio de su carrera:

Y así, del mismo modo que los pintores [cubistas] habían sido capaces de prescindir y de tirar por la borda toda la dependencia continuista que había caracterizado a las artes visuales, los arquitectos deberían liberarse de aquellas obligaciones

It is difficult to find a philosopher who has so significantly influenced recent architectural debate as Giles Deleuze. Perhaps more influential than the original discourse itself has been the interpretation some architects have made of it, most remarkably Peter Eisenman. This article aims to explore the relations between the philosophy of Deleuze and both, the architecture as well as the theoretical work of Peter Eisenman in the context of diagrams. Most precisely in relation to the latter's understanding of the diagram either “as an explanatory or analytical device and as a generative device” (Eisenman 2000), that is, as *traces* of a process *a posteriori* or as a *protoform* of the project. Eisenman has managed to use language as a theoretical *leit motif* using concepts coined by thinkers such as Derrida, Foucault and, especially, Deleuze. Much of Eisenman's theoretical discourse is related to structuralism and post-structuralism, focusing on the syntactic aspects of architecture understood as a language. Moneo (2004, p.148) has



written about this approach that Eisenman initiated from the beginning of his career:

And so, just as [Cubist] painters had been able to ignore and break with all the historical conventions characteristic of the visual arts, architects should be released from those restrictions dictated by function, location, technology or the program, thus solely attending formal principles in order to solve the problems implicit to construction.*

Drawings, schemes and diagrams

A drawing is the materialization of traces on a support. This set of lines traced on the support defines a geometry. If this geometry refers to another reality then the drawing has *representational* motivations. Generally speaking, we refer to *figurative* drawing when the depiction refers to something we are seeing that is intended to be graphically described. In this case, the relation of alterity between reality and what it is drawn, between the pretext and the text, is well established: a perceived object is drawn by a person leaving traces on a support that refer to such an object. In other words, there is a figurative will that is materialized in a representational drawing. The accuracy of the drawing with regard to the image captured on the retina depends on the willingness of the artist and a series of conventions learned from the techniques of representation established since the Renaissance. *Las Meninas* by Velázquez is undoubtedly one of the most notable criticisms of both: the limitations and the possibilities involved in figurative painting. Foucault (1966) writes about the painting:

The painter only looks towards in as much as we are in the place of its motif. We, the viewers, are merely an addition. Fostered under this view, we are persecuted by it, replaced by what has always been there before us: the model itself. However, conversely, the painter's gaze, directed beyond the painting towards the space in front, accepts as many models as spectators may gather; in this precise place, although careless, the observer and the observed are constantly swapped.*

Nevertheless, the image reflected on our retina informs us precisely about the nature and the geometry of a given object. If instead of trying to reproduce the projective nature of our vision we try to analyze and produce a drawing, that although still referring to the object, it attends more to its formal structure than to the view of it we have from a particular position in space at a given time, we then begin the path towards *abstraction*.

dictadas por función, lugar, la técnica o el programa, y atender exclusivamente a principios formales capaces de resolver los problemas que la construcción implica

Dibujo, esquema y diagrama

Un dibujo es la materialización de unos rastros sobre un soporte. Ese conjunto de trazos que se fijan al soporte definen una geometría. Si esta geometría se refiere a otra realidad entonces lo dibujado tiene motivaciones representacionales. En general, hablamos de figuración cuando lo dibujado se refiere a algo que estamos viendo y que tratamos de narrar gráficamente. En este caso, la relación de alteridad entre la realidad y lo dibujado, entre el pretexto y el texto, está perfectamente establecida: un objeto percibido por un sujeto es dibujado dejando huellas sobre un soporte que se refieren a dicho objeto. En otras palabras, existe una voluntad figurativa que se materializa en un dibujo de representación. El grado de fidelidad con respecto a la imagen captada en la retina dependerá de la voluntad del dibujante y de una serie de convenciones aprendidas de las técnicas de representación fijadas desde el Renacimiento. *Las Meninas* de Velázquez constituyen la crítica más notable a la vez de las limitaciones y de las posibilidades que la pintura figurativa entraña. Foucault (1966) escribe sobre el cuadro:

El pintor sólo dirige la mirada hacia nosotros en la medida en que nos encontramos en el lugar de su objeto. Nosotros, los espectadores, somos una añadidura. Acogidos bajo esta mirada, somos perseguidos por ella, reemplazados por aquello que siempre ha estado ahí delante de nosotros: el modelo mismo. Pero, a la inversa, la mirada del pintor, dirigida más allá del cuadro al espacio que tiene enfrente, acepta tantos modelos cuantos espectadores sur-

gen; en este lugar preciso, aunque indiferente, el contemplador y el contemplado se intercambian sin cesar.

Sin embargo, la imagen que llega a nuestra retina nos informa sobre cuál es la naturaleza y la geometría de un determinado objeto. Si en lugar de tratar de reproducir la naturaleza proyectiva de nuestra visión tratamos de analizar y producir un dibujo que, aún refiriéndose al objeto, atienda más a su estructura formal que a la vista que tenemos de él desde una posición en el espacio en un momento dado **1**, iniciaremos el camino hacia la abstracción.

Así rompieron los pintores cubistas con un modo de representación perspectiva convenido durante siglos en la pintura. La mayoría de sus esfuerzos se dirigieron en un primer momento (período analítico) a romper la unidad de perspectiva, para lo que descompusieron la forma en planos y facetas que simplificaban la geometría original reduciéndola a formas geométricas simples y la articulaban en pliegues que respondían a la yuxtaposición de vistas, negando de este modo la supremacía de un único punto de vista privilegiado (Cooper 1970). Por ese motivo, el empleo de proyecciones paralelas que respondían a la descripción más “objetiva” a la vez que “representativa” posible en función de la geometría de cada una de las partes del objeto fueron un lugar común. El objeto reemplazó al sujeto y fue colocado como centro de referencia de la propia composición.

Un plano de arquitectura –típicamente una planta, una sección o un alzado– es una representación figurativa de dicha arquitectura entendida como referente –ya sea real (construida) o virtual (proyecto)– como sugiere Boudon (1988). Consideremos, por el momento, el caso de que el plano se refiera a una realidad construida, es decir un cro-



quis o un plano de levantamiento. Existe figuración en el momento en que la realidad es representada en lo dibujado pero convendremos en que una proyección ortogonal implica un mayor grado de abstracción que una perspectiva cónica. Además, el plano de arquitectura es un dibujo altamente codificado en el que los grafismos han sido normativizados para que su significación pueda ser interpretada con precisión por terceras personas. La capacidad expresiva ha sido minimizada por la profusión de convenciones que, sin embargo, establecen una relación clara entre significado y significante (grosores, tipos de trazo, simbología, etc.).

Un esquema no es un dibujo, pero sí es una manifestación gráfica. Como tal, tiene lugares comunes con aquél. Sin embargo, un esquema es una manifestación gráfica plana que obedece a un alto grado de estilización de la forma que le sirve de referente. Ningún dibujo en perspectiva –ya sea cónica, axonométrica o isométrica–, ni siquiera una proyección paralela, es propiamente hablando un esquema. El tipo de relaciones a las que obedece el esquema es de carácter conceptual o topológico, no geométrico. Es decir, la información que es relevante en el esquema es aquella que define las relaciones de jerarquía o conectividad entre las partes de una geometría; por el contrario, la relación de magnitudes escalares de cada una de ellas no es realmente importante. Así, por ejemplo, si queremos representar una red de metro de una ciudad podemos hacerlo con criterios topológicos o geométricos. Desde el punto de vista de los usuarios, la información relevante radica en cómo se articulan los distintos elementos que conforman la red: el número de líneas diferentes, las paradas en cada una de ellas y la conexión entre los nodos de la red que

permiten la correspondencia entre las líneas. Desde el punto de vista de los ingenieros que tuvieron que intervenir en las obras de la red de metro las cualidades geométricas que la caracterizan resultan de suma importancia: la geometría de la red, las secciones de los túneles, la distancia y la profundidad a la que discurre cada una de las distintas líneas es completamente indispensable. Los primeros necesitan el esquema topológico de la red para circular por ella, los segundos necesitan los planos que definen la geometría de la red para poder trabajar con precisión en ella. Ésa es la diferencia entre un esquema y un plano: ambos son manifestaciones gráficas con distinto grado de abstracción pero, a diferencia del plano, el esquema no obedece a relaciones métricas sino topológicas.

Un diagrama es también una manifestación gráfica, pero no es un dibujo y tampoco es un esquema. De nuevo la capacidad de síntesis de la línea que caracteriza al dibujo resulta sustantiva en la naturaleza del diagrama. Puebla y Martínez (2010, p.96) escriben al respecto:

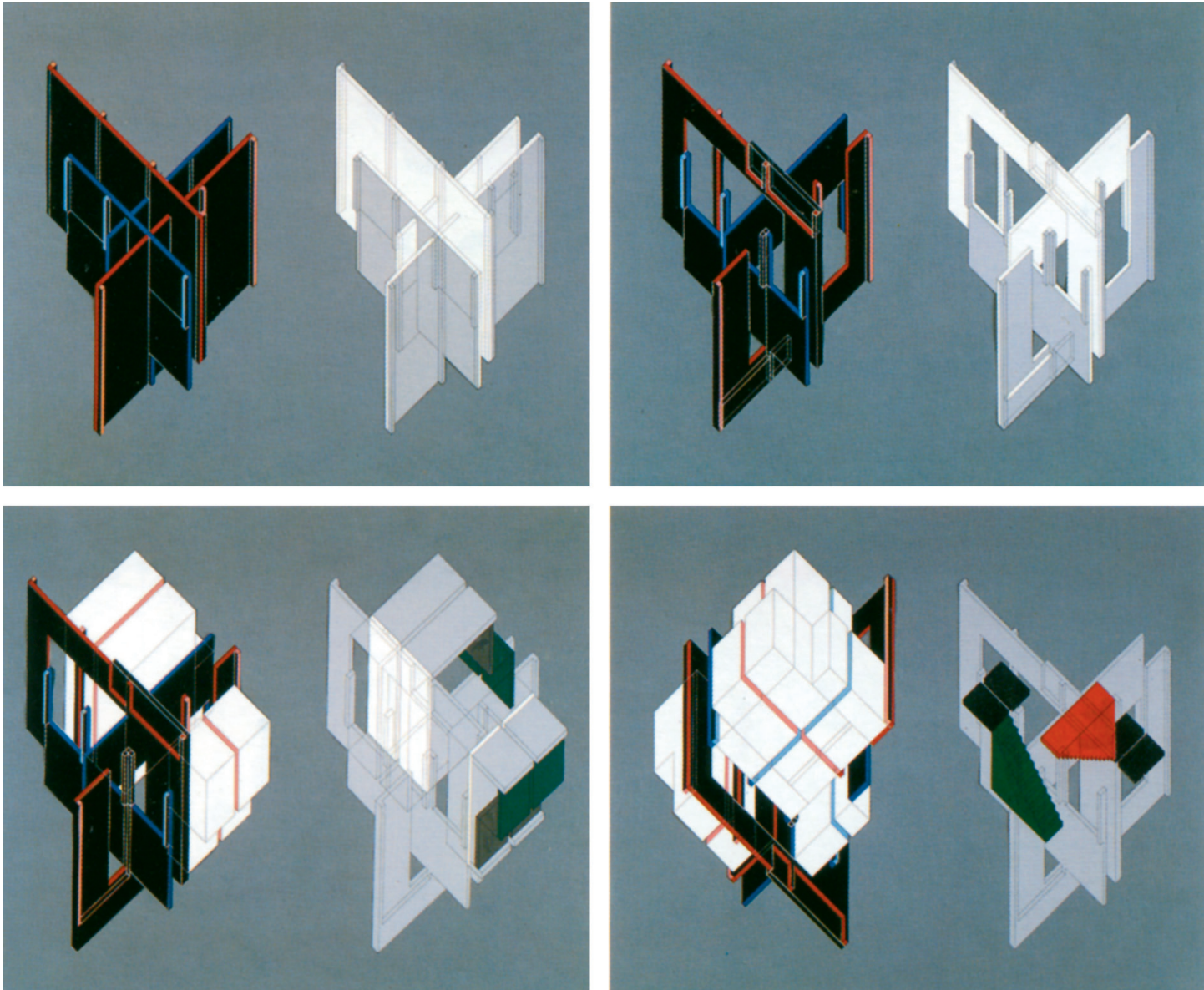
Un diagrama de arquitectura no es simplemente un dibujo, es más bien un artefacto gráfico que describe algo sin representarlo del todo...una clase de visualización que muestra relaciones.

Como sucede en el esquema, existe un alto grado de abstracción de la forma a la se refiere; sin embargo, el diagrama arquitectónico puede servir para analizar, narrar, registrar el proceso de proyecto, mapear el contexto y prefigurar la forma forma arquitectónica. Todas estas funciones han sido en uno u otro momento empleadas en los diagramas de Peter Eisenman a lo largo de su dilatada trayectoria profesional (Eisenman 1999). Aunque la mayoría de estas funciones diagramáticas

In doing such, cubist painters broke with a conveyed way of perspective based representation validated through centuries of painting. Most of their efforts were addressed at first (during the analytical period) to the deconstruction of the unity of perspective, breaking down the form into planes and facets simplifying the original geometry by reducing it to simple geometric shapes that articulated into folds corresponding to the superposition of views, thus denying the supremacy of a single vantage point (Cooper 1970). The use of parallel projections tried to make a more “objective” depiction and, at the same time, as “representational” as possible depending on the geometry of each of the parts of the object; for this reason, their use was a commonplace among these painters. The object replaced the subject and was placed as the centre of reference of the composition itself.

An architectural plan, typically a layout, a section or an elevation, is a figurative representation of an architectural reference, whether it may be real (constructed) or virtual (project) –as was suggested by Boudon (1988). Let us consider, for now, that the plan refers to a constructed reality, i.e. a sketch or a survey plan. There is figuration every time reality is represented in a drawing but it may be agreed that a parallel projection implies a higher degree of abstraction than a rendering. In addition, an architectural plan is a highly coded drawing in which graphics have been regulated and conveyed so that their meaning can be accurately interpreted by third parties. The expressive capacity has been minimized by the plethora of conventions (such as line thickness, line styles, symbols, etc.), that nevertheless, establish a clear link between meaning and sign.

A scheme is not a drawing, but it is also a graphic expression. Thus, they both have common qualities. However, a scheme is a flat graphic manifestation with a high degree of stylization of the form that it refers to. No drawing in perspective, either linear, isometric or axonometric, even a parallel projection, is strictly speaking a scheme. The type of relations depicted in a scheme is conceptual or topological, not geometrical. That is to say, the information relevant in the scheme is one that defines the hierarchical relations or the connectivity between parts of a given geometry; by contrast, the ratio of scalar magnitudes of each one of them is not really important. For example, if we are to represent the underground network of a city we



can either trace it according to topological or to geometrical criteria. From the point of view of users, the relevant information is how the different elements of the network are articulated: the number of lines, the number of stations in each of them as well as the connections between the network nodes that allow the correspondence between the different lines. From the standpoint of the engineers who eventually would have to work in the underground network the geometric qualities that characterize it are of paramount importance: the geometry of the network, sections of the tunnels, the distance and the depth of the different lines running is absolutely necessary. The first need the topological scheme of the network to travel on it, the latter need the plans that define its geometry in order to work with precision in it. There lies the difference between a scheme and a

tienen carácter representacional, a partir de la década de los noventa Eisenman comienza a emplear los diagramas como herramienta de proyectación de forma consciente, utilizándolos como instrumentos generativos. Sin la utilización del diagrama como máquina abstracta capaz de engendrar su arquitectura reciente ésta no se entendería.

Los diagramas que emplea Eisenman en su última etapa son artefactos gráficos para la ideación. El propio Eisenman (2000) explica los diagramas en los siguientes términos:

Genéricamente, un diagrama es una taquigrafía gráfica. Pese a ser un ideograma, no

es realmente una abstracción. Es una representación gráfica de algo que no es la cosa en sí misma. En este sentido no puede ayudar sino formar parte de. Nunca puede estar libre de valor o significado, incluso cuando pretende expresar las relaciones de formación y sus procesos. Al mismo tiempo un diagrama no es ni una estructura ni una abstracción de una estructura. Aunque explica las relaciones de un objeto arquitectónico, no posee su misma forma.

De los cuatro polos sobre los que pivota el pensamiento gráfico (Marcos 2010) hay solamente uno al que no hemos hecho referencia hasta ahora: la ideación. Figuración y abstracción son dos polos opuestos que sin embargo



< 2. P. Eisenman, *House VI* (diagramas), 1975, Cornwall.
 2 P. Eisenman, *House VI* (diagrams), 1975, Cornwall.

pueden tener un mismo referente material. La representación se produce en virtud de que existe un referente previo al que lo dibujado se refiere. Entonces, ¿qué sucede cuando lo dibujado no tiene un referente concreto? En otras palabras, ¿qué podría representar alguien que dibuja cuando lo hace para proyectar algo que aún no existe? No es posible representar lo que aún no existe, por eso nos referimos a los primeros dibujos que traza un arquitecto como dibujos de concepción o de ideación; en ellos se define de forma primaria y germinal cómo habrá de ser la arquitectura a desarrollar en el proyec-

to. De forma análoga, existe la posibilidad de realizar dibujos de ideación abstractos, sin una figuración clara. La abstracción pura –iniciada por Kandinsky en la segunda década del siglo XX y posteriormente desarrollada por el Expresionismo Abstracto o por el Informalismo– corresponde a esta categoría no figurativa. A diferencia de la representación, que sólo puede ser figurativa, la ideación puede ser figurativa o abstracta.

Los diagramas generativos que emplea Eisenman en la última etapa de su carrera –que no se entenderían sin los diagramas de su primera etapa–

3. Peter Eisenman, *Ciudad de la Cultura* (diagramas y geometría), 1999, Santiago de Compostela.

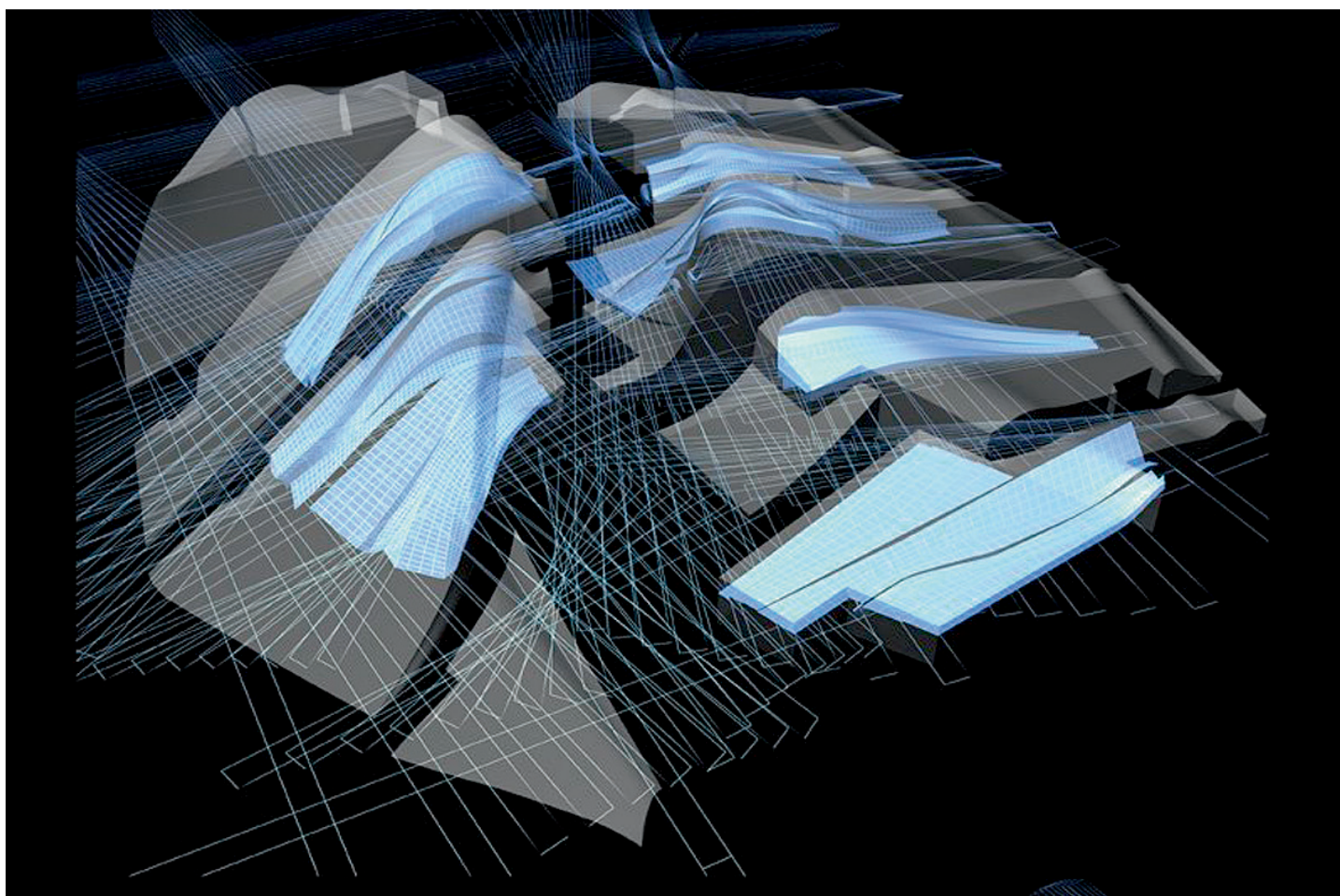
3 Peter Eisenman, *City of Culture of Galicia* (diagrams and geometry), 1999, Santiago de Compostela.

plan: both are graphic manifestations with varying degrees of abstraction, but unlike the plan, the scheme reflects only topological relations not metric ones.

A diagram is also a graphic manifestation, but it is neither a drawing nor a scheme. Again, the synthetic capacity of the line characteristic of drawings is substantial in the nature of diagrams. Puebla and Martínez (2010, p.96) have written:

An architectural diagram is not simply a drawing, it is rather, a graphical device that describes something without necessarily representing it, [...] a kind of visualization that shows relations.”

As in the case of schemes, there is a high degree of abstraction of the form to which it refers to; however, the architectural diagram can be used to analyze, describe, record the design process, map the context and foreshadow an architectural form.





All these functions have been at one time or another used in the diagrams of Peter Eisenman over his long professional career (Eisenman 1999). Although most of these diagrammatic functions have a representational character, from the nineties onwards Eisenman begins to use diagrams as a design tool in a conscious way, working with them as instruments. Without the use of the diagrams as abstract machines capable of engendering his recent architecture it may not be understood.

The diagrams used by Eisenman in his last work are graphic artefacts of ideation. Eisenman himself (2000) explains the diagrams as follows:

Generically, a diagram is a graphic shorthand. Though it is an ideogram, is not necessarily an abstraction. Is a representation of something in that it is not the thing itself. In this sense, it cannot help but be embodied. It can never be free of value or meaning, even when it attends to express relationships of formation and their processes. At the same time, a diagram is neither a structure nor an abstraction of a structure. While it explains relationships in an architectural object, it is not isomorphic with it.

Of the four poles graphic thought pivots on (Marcos 2010) there is only one that we have not mentioned so far: *ideation*. Figuration and abstraction are two opposites that nevertheless can share the same material reference. Representation is made possible under the assumption of the existence of a material reference prior to the drawing which it relates to. What happens, then, when the drawing has no specific reference? In other words, what could be represented when someone draws to design something that does not exist yet? It is not possible to represent that which lacks of existence, that is the reason we refer to the first drawings traced by an architect as inception or ideation drawings. In them we may find a primary form into which the architectural design will develop. Similarly, there is the possibility of making abstract ideation drawings without a clear figuration. Pure abstraction—initiated by Kandinsky in the second decade of the twentieth century and further developed by Abstract Expressionism or Informalism—falls into this non figurative category. Unlike *representation*, which can only be figurative, *ideation* can be figurative or abstract.

The kind of generative diagrams Eisenman has been using during the last stage of his career—that could not be understood without the analytical diagrams of the first stage—, have the

tienen esa condición de instrumento gráfico que no los convierte en dibujos pero tampoco en esquemas. Tienen esa doble cualidad que los conforma en criaturas realmente singulares: “el diagrama es entonces forma y materia, lo visible y lo articulable”, como escribe Eisenman interpretando a Deleuze (Eisenman 2000). Son construcciones gráficas que prefiguran lo que el proyecto puede llegar a ser, pero no son el proyecto mismo, ni siquiera son los dibujos de concepción. De alguna forma son como esquemas conceptuales pero en ellos lo metrizable—como cualidad geométrica— sí está presente. Recuerdan vivamente a la descripción del espacio como nodriza de lo material que encontramos en el pasaje del Timeo de Platón en el que establece un tercer género a caballo entre el ser y el devenir, esto es, entre la idea o forma y la materia. En realidad, están más próximos al concepto de no-ser relativo que encontramos en la Metafísica de Aristóteles.

Estos diagramas generativos habitan en un plano a caballo entre la *formalización* y la *conceptualización*, entre el *acto* y la *potencia*. Podríamos designarlos como *protoformas*—el caos germinal del que se extrae la composición final (Deleuze 2007)—, como la esencialización gráfica más radical que podemos lograr de una determinada geometría. En ellos encontramos un enorme grado de apertura analógica porque son la pura potencia de un linaje de arquitecturas posibles.

En los diagramas subyace el poder de formalización de la arquitectura sin las ataduras propias de un dibujo que por muy suelto y sugerente que sea como dibujo de ideación siempre tendrá un grado de apertura limitado por la materialidad de su existencia. Si el

lugar y el programa son el *pretexto* de la arquitectura entendida como *texto*, los diagramas generativos son un *subtexto*, lo que subyace y engendra la geometría del proyecto, acaso la estructura profunda de lo que el proyecto quiere realmente ser (Lorenzo-Eiroa 2008).

Así pues, los diagramas en arquitectura son especies gráficas intermedias entre un dibujo y un esquema. Podríamos decir que son *protodibujos* en los que se abstrae lo esencial de una geometría con un grado de estilización similar a lo que sucede en los esquemas. A diferencia de éstos, sin embargo, aunque el grado de conceptualización puede llegar a ser análogo, las referencias métricas no se pierden. Así, ya sea en su vertiente analítica o en su vertiente generativa, los diagramas tienden a la verbalización gráfica de lo esencial de una arquitectura proyectada o por formalizar (Puebla y Martínez 2010), en acto o en potencia respectivamente.

Breve historia del diagrama arquitectónico moderno: *nine square grid, parti, burbujas y diagramas*

Como reconoce el propio Eisenman los antecedentes del diagrama en la arquitectura pueden rastrearse a lo largo de toda la historia aunque el uso moderno de ellos se suele atribuir a la trama de tres por tres que empleara Wittkower para analizar las villas de Palladio hacia finales de los años 40 (Eisenman 2000). Collin Rowe, por su parte, los había empleado en su ensayo “The Mathematics of the Ideal Villa” dos años antes y posteriormente Christopher Alexander, en su tesis doctoral *Notes on the Synthesis of Form*,



también se había valido de diagramas de carácter analítico o descriptivo. Sin embargo, como señala Somol (1999, p. 10), los diagramas utilizados por Rowe era más bien idealizaciones tipológicas basadas en un análisis puramente formal y los que empleara Alexander eran realmente patrones o esquemas compositivos.

Eisenman tenía como referentes esos modelos de diagramación de la arquitectura que desde el punto de vista formal resultaban muy ilustrativos. Esa técnica gráfica, por lo tanto, le resultaba familiar y él mismo la emplearía con bastante acierto en los diagramas analíticos que dibujó manualmente como documentación gráfica de su tesis doctoral defendida en Cambridge en 1963. A pesar de ello, su objetivo –como reconoce en el epílogo de la versión publicada bastantes años después– era un planteamiento crítico respecto de los modelos formales de Rowe y Alexander centrado en un “discurso formal fundado en términos de lenguaje” (Eisenman 2006).

Existen al menos otros tres antecedentes diagramáticos que resultan quizás más significativos para entender el sentido crítico de los diagramas en Eisenman: los mal llamados *diagramas burbuja* (esquemas de burbuja o funcionales sería más apropiado), el *parti* de la academia francesa a los que el planteamiento diagramático de Eisenman también responde y el *nine square grid*. El primero de ellos surgía directamente de la pedagogía de la Bauhaus y el convencimiento funcionalista un tanto *naïve* de que una diagramación del programa funcional con áreas asignadas por uso podría constituir la base del nuevo diseño arquitectónico. El *parti* académica se nutría directamente de la

tradicción durandiana sobre la organización compositiva en planta. La malla de 3x3 originalmente empleada por Wittkower para explicar la composición de las villas palladianas se convertiría en un problema recurrente de iniciación al proyecto (*nine square grid*) en las escuelas de arquitectura americanas de finales de los 50 y principios de los 60 iniciado en el taller de proyectos de John Hedjuk, que incluso trascendería fronteras años después. Su objetivo era utilizarlo como “antídoto” frente a los diagramas burbuja, de acuerdo con Eisenman (2000, p. 24), quien añade respecto a la interacción entre los distintos planteamientos diagramáticos en boga durante la época:

Como diagrama clásico de arquitectura, el *parti* estaba conformado por un conjunto de valores preexistentes como *simetría, marche y poché*, que constituían las bases de su estrategia organizadora. El diagrama burbuja pretendía borrar todo vestigio de academicismo encarnado en el *parti*. Al hacerlo, también borró el contenido geométrico abstracto de la retícula de tres por tres.

Eisenman nos da una de las claves con esta última afirmación para el entendimiento de los verdaderos diagramas arquitectónicos: los diagramas burbuja, al romper la referencia escalar y por lo tanto geométrica, sólo podían esquematizar el programa funcional y la jerarquía de los espacios a lo sumo. Es decir, sólo podían ser una conceptualización de un aspecto parcial de la arquitectura sin relaciones escalares. En el *parti* estaba implícito un sistema compositivo y, por lo tanto, un determinado orden geométrico por anacrónico que pudiera resultar. En todo caso, los diagramas burbuja no podían pasar de las limitaciones de los esquemas conceptuales.

status of graphical tools that are neither drawings nor schemes. They possess a dual nature that makes them truly unique creatures: “The diagram then is both form and matter, the visible and the articulable” as Eisenman writes interpreting Deleuze (Eisenman 2000). Diagrams are graphic constructions that prefigure what the design may be, but are not the design itself, not even the inception drawings. To a certain extent they are like conceptual schemes but in them we may find metric attributes –as a geometric quality–. They vividly recall the description of space as a nurse of matter found in the passage from Plato’s *Timaeus* where a third genre is established somewhere in between being and becoming, that is, between the idea or *form* and *matter*. In fact, they are closer to the concept of potential being found in Aristotle’s *Metaphysics*.

These generative diagrams are placed halfway between the *formal* and the *conceptual*, between *act* and *power*. We might refer to them as *protoforms* –the germinal chaos from which the final composition emerges (Deleuze 2007)–, as the most radical graphical stylization we can achieve for a certain geometry. A huge degree of analogical openness is to be reached since they are the pure power of a lineage of possible architectures. In these diagrams relies the possibility to formalize architecture without the usual constraints of a proper drawing provided that no matter how loose and suggestive an inception drawing may be it will always have a limited degree of openness because the materiality of its existence. If the site and the program are the *pretext* of architecture as a *text*, generative diagrams are then a *subtext* which underlies and generates the geometry of a project, perhaps the deep structure of what the design really wants to be (Lorenzo-Eiroa 2008).

Thus, the architectural diagrams are graphic species intermediate between a drawing and a scheme. It could be said that they are proto-drawings in which the essence of a geometry has been abstracted with a degree of stylization similar to what we find in schemes. Unlike these, however, although the degree of conceptualization can be analogous metric references are not obviated. So whether on their analytical side or on their generative side, diagrams tend to be a graphic verbalization of the essence of either a proposed architecture or yet to be formalized (Puebla and Martínez 2010), in the act or in power, respectively.



Brief history of the modern architectural diagram: *nine grid squire, parti, bubbles and diagrams*

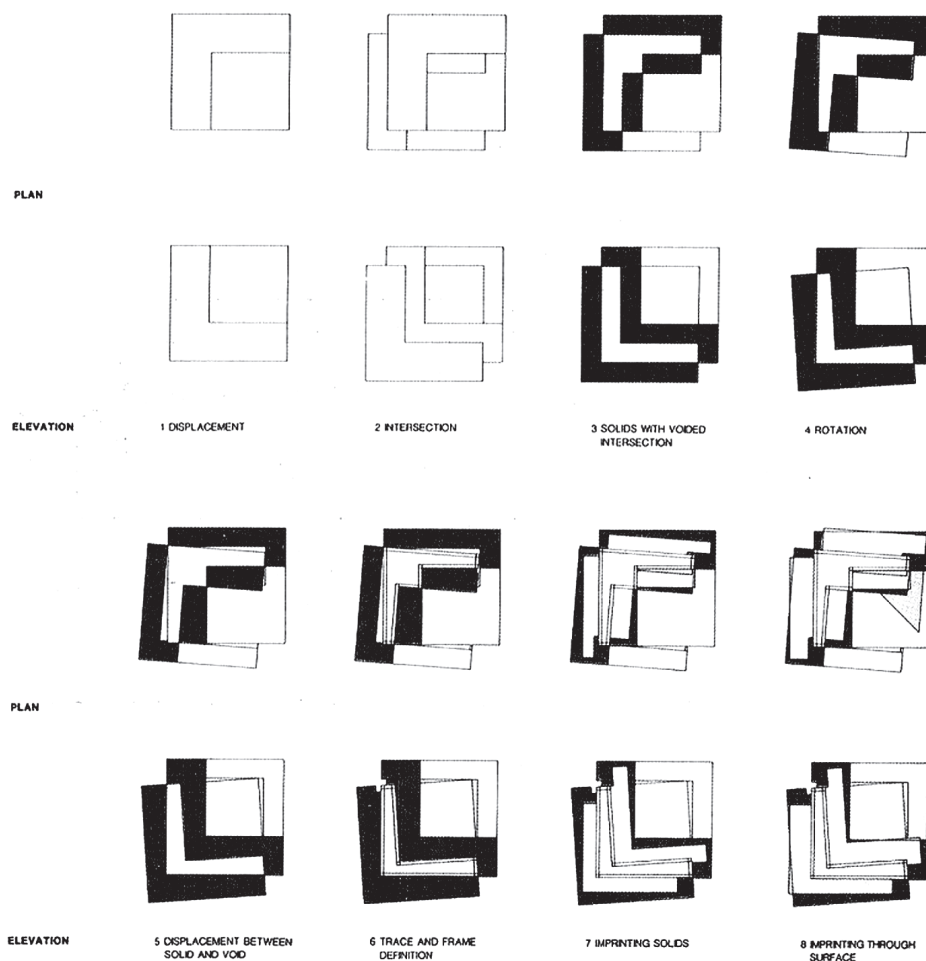
As Eisenman himself has admitted references of architectural diagrams can be traced throughout history but the origin of the modern use made of them is often attributed to the plot of three by three grid Wittkower employed to analyze Palladian villas in the late 40's (Eisenman 2000). Collin Rowe, on his side, had also made use of them in his essay "The Mathematics of the Ideal Villa" two years earlier; and sometime later, Christopher Alexander in his doctoral thesis, *Notes on the Synthesis of Form*, had also used analytical or descriptive diagrams. However, as noted Somol (1999, p. 10), the diagrams used by Rowe were rather typological idealizations based on a purely formal analysis and those drawn by Alexander were properly speaking compositional patterns or schemes.

Eisenman had these architectural diagrammatic models in mind provided that from a formal point of view they were very illustrative. Therefore, this graphic technique was familiar to him and so he used it very efficiently in his hand drawn diagrams included as graphic documentation for his doctoral thesis defended at Cambridge in 1963. However, his goal—as he wrote in the epilogue of the published version many years later—was a critical approach to the formal models of Rowe and Alexander focusing on a "more linguistically based formal discourse" (Eisenman 2006).

There are at least three other diagrammatic references that are perhaps more significant to understand the critical sense of the Eisenman's diagrams: the wrongly called *bubble diagrams* (bubble or functional schemes would have been more appropriate), the *parti* of the French Academy to which Eisenman's diagrammatic approach also responds and the *nine square grid*. The first of these came directly from the pedagogy at the Bauhaus and the somewhat functionalist naive belief that a schematic functional layout of the program arranged into areas designated by use could form the basis for a new architectural design. The academic *parti* is directly nourished on the durandian tradition of compositional organization of the layout. The 3x3 grid originally used by Wittkower to explain the composition of Palladian villas would

4. Peter Eisenman, Casa Guardiola (esquemas conceptuales), 1988, Cádiz.

4 Peter Eisenman, Guardiola House (conceptual schemes), 1988, Cádiz



Ser y diagrama: representación, narración procesual y herramienta analítica

De la primera etapa de Eisenman cabe destacar la condición de las viviendas desarrolladas sobre todo durante los años 70 como objetos de investigación formal, en abstracto, sin apenas referencias al lugar, todo lo más a una topografía (Moneo 2004). Eisenman se interesa por el proyecto de arquitectura en tanto que *proceso*; el desarrollo de dicho proceso es explorado y visualizado en unos *diagramas analíticos* que sirvieron de ejemplo en escuelas de ar-

quitectura como instrumentos de análisis durante años (Fig. 2). Su preocupación por la sintaxis de la arquitectura entendida como lenguaje, ya esbozada en su tesis doctoral (Eisenman 1963), le lleva a desarrollar una herramienta gráfica que le permita analizar la arquitectura desde un punto de vista formal en términos diagramáticos.

Como ha apuntado Somol (1999) con gran acierto, la idea de repetición está presente en el análisis diagramático de Rowe y de Eisenman. Sin embargo los planteamientos son bien distintos: el primero establece un modelo de repetición basado en la idea de



modelo –como original idealizado– y el segundo establece una relectura a partir del original para generar una serie basada en la diferenciación: de nuevo nos encontramos con la filosofía de Deleuze (1968). La traducción arquitectónica de esta tesis deleuziana la expone Somol (1999, p. 9):

The first repetition relies on an ideal of the origin or model, an economy of identity, and can be thought of as typologically driven (the vertical imitation of timeless precedents). In contrast, the second sets in motion divergent series and exists as a continual process of differentiating. One points back to a static moment of being, while the other advances through modes of becoming.

Considerando este planteamiento de la repetición y la diferenciación a partir de un original tomado como modelo es fácil entender la actitud historicista del peor postmodernismo que, sin embargo, como también denuncia Somol de forma ingeniosa (*Ibidem*), tiene menos que ver con una cuestión de estilo y es compatible incluso con la reinterpretación que hacen del movimiento moderno arquitectos como Richard Meier. En realidad, entronca con la larga tradición arquitectónica de los “renacimientos”, “*revivals*”, etc. que se basan en la repetición acrítica del modelo. En su versión más pornográfica –el postmodernismo historicista– (Miranda 2008), se degrada en copia ornamental acrítica, cuya cualidad de “ornamento aplicado” las más de las veces está a la altura de la arquitectura que adorna, ignorando lo que varios siglos antes ya denunciaran Courdemoy o Milizia sobre su falsedad.

La serie de viviendas de los años 70 que Eisenman proyecta son un ejemplo nítido de diferenciación –en el sentido deleuziano– respecto del lenguaje formal heredado del movimiento moder-

no. Las variaciones “sintáticas” que se investigan en estas casas afectan de lleno a un espacio geométrico, con las transformaciones isomorfas propias del espacio euclídeo: rotaciones, desplazamientos, simetrías y repeticiones. A través de estos recursos formales las casas desarrollan hasta sus últimas consecuencias los principios del Movimiento Moderno. Los conceptos de ausencia y presencia son motivos recurrentes en la estilización del lenguaje de la modernidad que sigue Eisenman. Aunque formalmente se suelen relacionar con el Estilo Internacional –lo que resulta obvio– si se estudia la serie completa se podrá observar una creciente descomposición de la forma que recuerda el camino iniciado con “la destrucción orgánica de la caja” de Wright y los neoplasticistas. Así estas casas de Eisenman no sólo son la depuración del lenguaje formal del Estilo Internacional, más bien se podría hablar de la síntesis de las dos almas del Movimiento Moderno: Racionalismo y Expresionismo. Conviene subrayar que la malla como tema arquitectónico está presente ya desde estos primeros diagramas y es una constante en las distintas épocas.

Los diagramas son empleados en estas casas como instrumento de narración del proceso de proyecto e investigación formal (García 2009a). Su función es analítica y representacional, pero no se dirige únicamente a aspectos formales. Interesa el instrumento gráfico como herramienta de investigación de las estructuras sintácticas de un lenguaje que se cuestiona, se desarrolla y se enriquece (fig. 2 y fig. 4). La serie completa constituye una lectura crítica de los modelos del movimiento moderno y en particular del lenguaje prístino de las villas corbusianas.

En la segunda etapa de su carrera encontramos a un Eisenman mucho más

subsequently become a recurrent design studio initiation project (the so called *nine square grid*) at American architecture schools in the late 50's and early 60's; started in the design studio of John Hedjuk it even transcended borders years later. His goal was to use it as an “antidote” against *bubble diagrams*, according to Eisenman (2000, p. 24), who adds in relation to the interaction between the various diagrammatic approaches in vogue during the period:

As a classic diagram of architecture, the parti was embodied with a set of pre-existent values such as symmetry, the *marché* and *poché*, which constituted the basis of its organizing strategy. The bubble diagram intended to erase all vestiges of an embodied academicism in the parti. In doing so, it also erased the abstract geometric content of the nine-square [grid].

In this last statement Eisenman gives us a key for the understanding of truly architectural diagrams: *bubble diagrams*, by breaking the scale reference –therefore geometric– as they did, they could only outline the functional program and the hierarchy of spaces at the most. That is, they could only be a conceptualization of one aspect of architecture without scalar relations. On the contrary, a compositional system was implicit in the *parti* and so, a certain geometric order, despite how anachronistic it might appear to be. In any case, *bubble diagrams* could not go beyond the limitations of conceptual schemes.

Being and diagram: representation, process record and analytical tool

In relation to the first stage of Eisenman's work it can be remarked the condition of the houses he designed mainly during the 70's as objects of formal research, in an abstract sense, with little reference to the site, at most to a topography (Moneo 2004). Eisenman is interested here in architectural design understood as a process; the development of this *process* is explored and displayed in analytical diagrams which were also used in some schools of architecture as analytical tools for years (Fig. 2). His concern on the syntax of architectural language, as already outlined in his PhD (Eisenman 1963), leads him to develop a graphical tool that allows architecture's formal analysis in diagrammatic terms.

As Somol has rightly pointed out, the idea of repetition is present in the diagrammatic analysis of Rowe and Eisenman (Somol 1999). However,



their approaches are very different: while the first establishes a type of repetition based on the idea of model—an idealized original—the latter proposes a new reading from the original to create a series based on differentiation: again we meet Deleuze's philosophy (1968). The architectural translation of this deleuzian thesis is exposed by Somol (1999, p. 9) as follows:

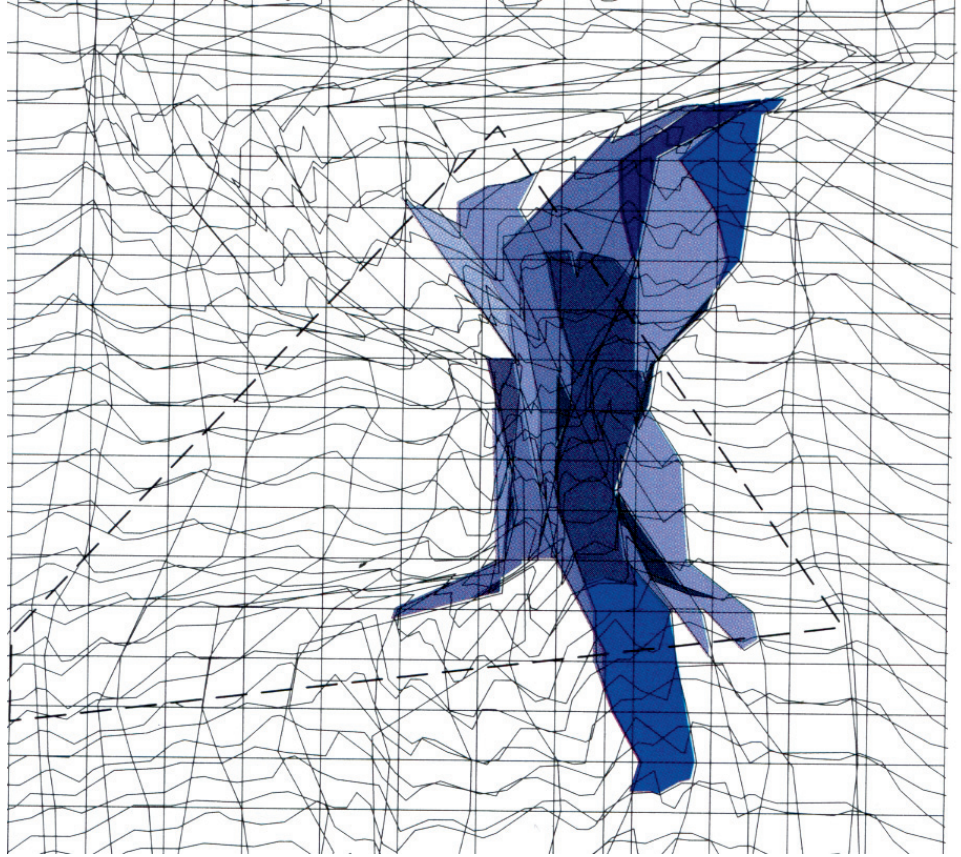
The first repetition relies on an ideal of the origin or model, an economy of identity, and can be thought of as typologically driven (the vertical imitation of timeless precedents). In contrast, the second sets in motion divergent series and exists as a continual process of differentiating. One points back to a static moment of being, while the other advances through modes of becoming.

Considering this approach of repetition and differentiation taking the original as a model it is easy to understand the attitude of the worst historicist postmodernism, despite the fact that, as Somol has wittily argued (*ibid.*), it is not properly a matter of style and it is even congruent with the reinterpretation of modernist architecture done by architects as Richard Meier. In fact, it connects with the architectural tradition of the different “renaissances” or revivalism, etc. often based on the uncritical repetition of the model. At its most pornographic variation—historicist Postmodernism—, it degrades itself in uncritical ornamental copy (Miranda 2008), whose quality of “applied ornament” most of the time falls to the level of the architecture it decorates, ignoring what several centuries ago Milizia or Courdemoy denounced about its untruthfulness.

The series of houses designed by Eisenman in the 70's is a clear example of differentiation—in a deleuzian sense— regarding the formal language inherited from Modernism. The “syntactic” variations formulated in these houses fully affect the geometric space, including the isomorphic transformations characteristic of Euclidean space: rotations, displacements, symmetries and repetitions. Through this formal repertoire the houses exhaust the principles of modernist architecture to a logical conclusion. The concepts of absence and presence are recurrent motifs in the stylized language of modernity that Eisenman develops. Although formally they are frequently associated with the International Style—something which, on the other hand, is quite obvious—, if the entire series is analyzed, an increasing decomposition of the geometry may be observed with echoes of Wright's “organic destruction of the box” as well as neoplasticist

5. P. Eisenman, *Diagramas generativos para la Bibliothèque de L'Huei, 1996-1997, Ginebra*

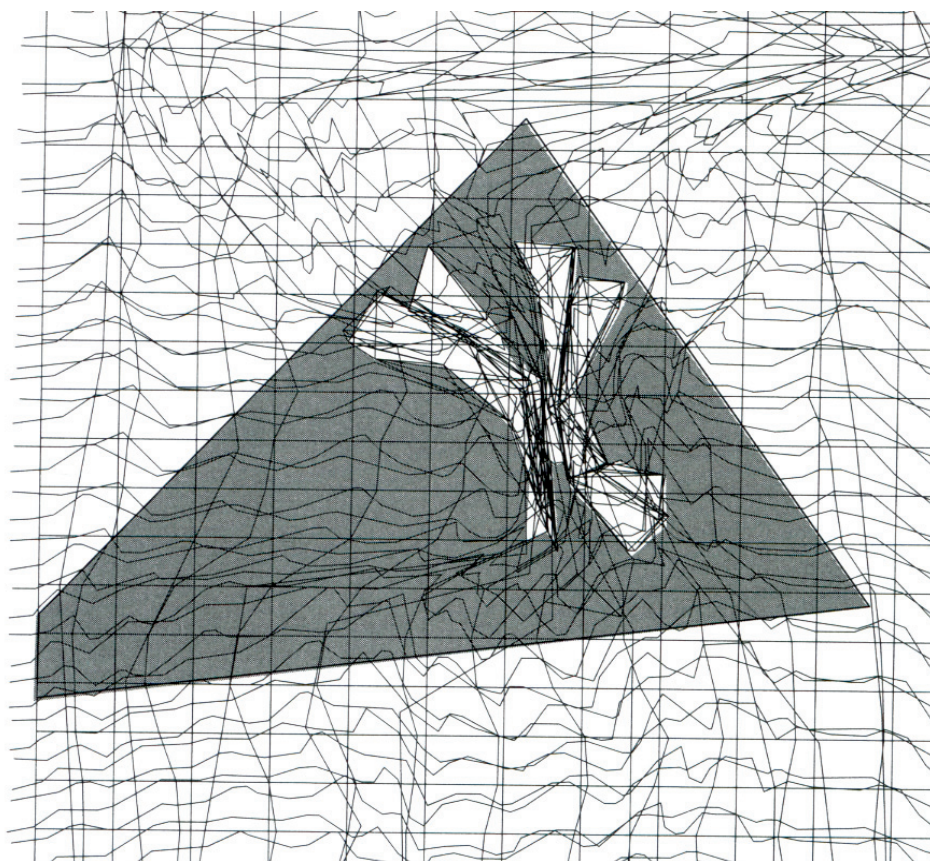
5 P. Eisenman, *Generative diagrams for the Bibliothèque de L'Huei, 1996-1997, Geneve.*



preocupado por las cuestiones contextuales, más consciente de las implicaciones que desde una óptica del lenguaje arquitectónico tiene la condición de *texto* de la arquitectura—entendida como *escritura*— y la existencia de un pre-texto—el *locus* que puede ser leído—, influencia directa de Derrida. Pero su concepción del lugar como pre-texto incluye un marco espacio-temporal; es un concepto amplio del lugar, no sólo como referencia física y material (el *topos* aristotélico). A esta etapa corresponden los proyectos que Eisenman denomina “excavaciones artificiales” (p.ej., Cannaregio en Venecia o Romeo y Julieta en Verona) como señala Moneo (2004). El *lugar* se analiza ahora con todo nivel de detalle incluyendo la

historia—el *tiempo*— que ha devenido y que dado como resultado una serie de estratos de información que incluso pueden no existir físicamente ya (históricos, culturales, políticos, literarios, etc.). Los diagramas se utilizan aquí como estrategias de mapeado del contexto y herramientas de escritura, fundamentalmente en el plano horizontal que se “esponja y repliega para hacer el suelo habitable” (García 2009a).

Las estrategias gráficas y diagramáticas de estos proyectos inmediatamente anteriores a su época deconstructiva incluyen el escalado—*scaling*— y la superposición—*superposition*— (García 2009b), estrategias que prefiguran las posibilidades experimentales del lenguaje deconstructivista y que resultan



muy sencillas con la utilización de herramientas de C.A.D. Así sucede en los proyectos del Checkpoint Charlie o del Wexner Center, que recuperan elementos de tramas históricas de la ciudad ya desaparecidos o, en el caso extremo, el proyecto para el Canaregio de Venecia, la incorporación de un pasado potencial (el proyecto no realizado del proyecto para un hospital en Venecia de Le Corbusier). El lugar se concibe como “*exterioridad*” frente a la “*interioridad*” de sus primeros proyectos (Eisenman 1999); planteados como objetos abstractos casi podrían haber estado en cualquier lugar. Quizás la arquitectura propiamente deconstructivista, podríamos considerarla una etapa aparte por lo que tiene de diferen-

ciada respecto de las viviendas de los años 70 y los proyectos con plena conciencia del contexto. Si bien también puede considerarse como la revisión crítica más radical del lenguaje del movimiento moderno en el sentido de la diferenciación *deleuziana*. Proyectos como el Wexner Center o el Aronoff Center caracterizan esta etapa.

Los diagramas en estos proyectos incorporan tanto las cualidades analíticas de las primeras casas como del mapeado de las tensiones del lugar característicos de la segunda etapa. Además, se nutren de las estrategias formales aprendidas durante ambas enriquecidas con la noción de espacialidad intersticial y el inicio de la utilización del diagrama también en el estudio de la

architecture. Thus, these houses are not only a depuration of International Style’s formal language, rather they could be thought of as a first step in the synthesis of the two souls of Modernism, Rationalism and Expressionism which would be finally achieved in Deconstruction. It should be conveniently stressed that the *grid*, as an architectural theme, has been present since these early projects and is a constant in Eisenman’s work throughout his career.

Diagrams are used in these houses as a record of the design process and a tool for geometric research (Garcia 2009a). Its function is analytic and representational, although it is not only centred in formal aspects. The graphical tool is interesting in as much it becomes a research tool of the syntactic structures of a language that is being questioned, developed and enriched (Fig. 2 and fig. 4). The complete set is a critical reading of modernist architecture models and particularly of the pristine language of corbusieran villas.

In what could be referred to as a second period in Eisenman’s career, we find a work much more concerned with contextual issues, more aware of the implications that from a perspective of the architectural language the status of architecture as a *text*, understood as writing, and the existence of a *pretext*—the *locus* that can be read— is directly influenced by Derrida. However, his conception of the site as a pretext includes a space-time framework, a broad concept of *locus*, not only as a physical and material reference (the Aristotelian *topos*). To this stage belong the proposals that Eisenman calls “artificial excavations” (i.e., Cannaregio in Venice or Romeo and Juliet in Verona) as Moneo has observed (Moneo 2004). The site is then thought of at every level of detail including the history—the *timewhich* has become and has thus produced a series of layers of information that may not physically exist anylonger (historical, cultural, political, literary, etc.). Diagrams are used here as context mapping strategies and tools for writing, mainly in the horizontal plane: “The earth’s crust is activated, producing an increase of its thickness and transforming from a plane into a space.” (Garcia 2009a).

The graphic and diagrammatic strategies of these projects immediately prior to his deconstructive period include *scaling* and *superposition* (Garcia 2009b), strategies that prefigure the experimental possibilities of deconstructive language that naturally spring through the use of C.A.D. tools.



This happens in projects such as Checkpoint Charlie or the Wexner Center, that recover elements from the historical urban grids that no longer exist or, in the most radical of them all, the project for Canaregio in Venice, comprising a potential past (Le Corbusier's unbuilt proposal for a hospital in Venice). The place is conceived as "exteriority" versus the "interiority" of his first projects (Eisenman 1999); considered as abstract objects they might have been almost anywhere. Perhaps the deconstructivist architecture, might well be considered a separate period in comparison to his houses of the 70's and the projects with contextual awareness although it may also be argued that they are in fact the most revolutionary critical revision of modernist language in the sense of deleuzian differentiation. Projects like the Wexner Center or the Aronoff Center characterize this period. Diagrams in these projects comprise both, the analytical skills of the first houses and the mapping of site tensions characteristic of the second period. In addition, they nourish on the formal strategies learned during both periods enriched with the notion of interstitial spatiality and the use of the diagram also in the development of the section for the first time (Eisenman 2007), as in the Guardiola house (Fig. 4). It is not difficult to justify that the rhetoric of the fold "deployed" as a strategy for the articulation of the surface and the architectural space itself initiated at first in his deconstructivist architecture and continued in his later works, is conceptually founded in the text by Deleuze *Le Pli. Leibniz et le Baroque* (1988).

Becoming and diagram: protoform, traces of the process, imprint of an action, contextual trail and design tool

The last stage of Eisenman's career might be referred to as *diagrammatic* because of the importance diagrams reach as design tools. Diagrams are not only used as analytical tools (*interiority*) or for the mapping of the site (*exteriority*), they are also used as "abstract machines" (Deleuze 2007) to produce architecture itself. Proposals such as the library d'Huei, the Church for the year 2000, the Arts Center at Tours or the City of Culture in Santiago are illustrative of this period, probably the richest and most original of all the work designed by Eisenman. These projects exemplify an exceptional development in

sección (Eisenman 2007), como sucede en la casa Guardiola (fig. 4). No resulta difícil justificar que la retórica del *pliegue* "desplegada" como estrategia de articulación de la superficie y el propio espacio arquitectónico que se inicia en su arquitectura deconstructivista y que encuentra su continuación en la etapa posterior encuentra apoyatura conceptual en el texto de *Le Pli. Leibniz et le Baroque* (Deleuze 1988).

Devenir y diagrama: protoforma, traza del proceso, huella de una acción, rastro contextual y herramienta proyectual.

La última etapa podríamos denominarla diagramática por el protagonismo que alcanzan los diagramas como instrumentos al servicio del proyecto. Los diagramas no sólo sirven como herramienta analítica (*interioridad*) o como mapeado del lugar (*exterioridad*) se utilizan, además, como "máquinas abstractas" (Deleuze 2007) capaces de engendrar la propia arquitectura. Proyectos como los de la biblioteca d'Huei, la Iglesia del año 2000, el Arts Center de Tours o la ciudad de la Cultura en Santiago son ilustrativos de este periodo, sin duda el más rico y original de toda la obra de Eisenman. En estos proyectos encontramos un desarrollo excepcional en la configuración de la arquitectura a partir de los diagramas que ahora tienen carácter generativo y protagonizan la configuración de toda la arquitectura. Los diagramas aquí son *protoformas* que prefiguran el proyecto arquitectónico pero no en algo concreto sino de forma genérica.

Los diagramas son *huellas* que sirven de matriz de la que *extraer* la forma (Deleuze 2007), pero no son ellos mismos la forma material y, en todo caso, no funcionan a partir de la idea de con-

torno de la materialidad de una forma definida geoméricamente en términos de figura-fondo sino en una dialéctica de figura-figura característica del "*desdibujamiento conceptual*". Porque no son formas impuestas a apriorísticamente a la geometría del proyecto y, en cierto sentido, no son "*figurativas*" sino "*figurales*", de acuerdo con la terminología de Deleuze de la que Eisenman se apropia. Esas huellas *prefiguran* la geometría del proyecto pero no la producen de forma inexorable o unívoca (fig. 1 bis, fig.5). Esta es otra condición interesante del concepto de diagrama en tanto que operador de la forma pero con un gran margen de apertura. Los diagramas establecen, unas guías, una potencialidad ilimitada pero no infinita de configuraciones posibles. A ello se refiere Eisenman (2000) en los siguientes términos:

Es la idea de huella lo que es importante para cualquier concepto de diagrama, porque, al contrario que la planta, las huellas nunca son presencias estructurales completas. Más bien, las huellas sugieren relaciones potenciales, que podrían a la vez generar y emerger de figuras previamente reprimidas o inarticuladas.

Visto de este modo, los diagramas generativos que Eisenman emplea en su última etapa son máquinas abstractas de ideación arquitectónica que se corresponden conceptualmente con la potencia aristotélica, indexando modulación analógica (lo gráfico) y articulación digital (el código), de acuerdo con las tesis de Deleuze (2007). Además incorporan las cualidades diagramáticas de las distintas épocas, pudiendo simultáneamente narrar el proceso de ideación, acoger las tensiones del lugar y del programa, o alumbrar y prefigurar posibles formalizaciones del proyecto. Ni son dibujos ni son esquemas, pero ha-



bitan entre el *ser* y *devenir*; a caballo entre la *forma* y la *materia* operan como mediadores entre ambas. ■

NOTAS

1 / En el caso que nos ocupa –el problema de la forma– y la naturaleza proyectiva característica del dibujo obviamos las implicaciones que se refieren a la unidad de luz, el claroscuro, etc.

Referencias

- BOUDON, P., POUSIN, F., 1993, *El dibujo en la concepción arquitectónica* (Tit. Orig. *Figures de la conception architecturale*, 1988) Ed. Limusa, Méjico D.F.
- COOPER, D., 1993, *La época cubista* (Tit. Orig. *The Cubist Epoch*, 1970), Alianza Forma, Madrid
- DELEUZE, G., 2007, *Pintura. El concepto de diagrama*, Ed. Cactus, Buenos Aires
- DELEUZE, G., 1989, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, (Tit. Orig. *Le pli. Leibniz et le Baroque*, 1988), Ed. Paidós Ibérica, Barcelona
- DELEUZE, G., 1994, *Difference and Repetition* (Tit. Orig. *Différence et répétition*, 1968), Columbia University Press, New York
- EISENMAN, P., 2002, *Blurred Zones. Investigations of the Interstitial*, The Monacelli Press, New York
- EISENMAN, P., 1999, *Diagram Diaries*, Ed. Universe (Rizzoli), New York
- EISENMAN, P. 2000, 'Diagramas. Un escenario original de escritura', *Pasajes*, Marzo, no. 15, pp. 24-28
- EISENMAN, P., 2007, 'Digital Scrambler. From Index to Codex', *Written into the Void: Selected Writings, 1990-2004/Peter Eisenman*, Yale University Press, New Haven
- EISENMAN, P., 2006, *The Formal Basis of Modern Architecture* (PhD -Tesis Doctoral-, 1963, Cambridge), Ed. Lars Müller, Baden
- GARCÍA, M., 2009a, '¿Por qué Peter Eisenman hace tan Buenos diseños? Tácticas, estrategias y estratagemas', *Revista EGA*, nº 14, pp.90-99
- GARCÍA, M., 2009b, 'Conversando con Peter Eisenman. Estrategias de proyecto y herramientas de representación', *Revista EGA*, nº 14, pp.26-31
- FOUCAULT, M., 1968, *Las palabras y las cosas* (Tit. Orig. *Les mots et les choses, une archeologie des sciences humaines*, 1966), Ed. Siglo XXI, Madrid
- LORENZO-EIROA, P., 2008, 'Repliegue de nuevos cánones a nivel de estructura profunda', *Instalaciones sobre el trabajo de Eisenman*, DLO/Robles Ediciones, Buenos Aires, p. 159-185
- MARCOS, C. L., 2010, 'Anatomía del pensamiento gráfico. Figuración, representación, abstracción e ideación', *Actas Congreso Internacional EGA, Valencia*
- MIRANDA, A., 2008, *Columnas para la resistencia*, Ed. Maira Libros, Madrid
- MONEO, R., 2004, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Ed. Actar, Barcelona
- PLATÓN, S.IV a.C., *Timeo*
- PUEBLA, J., MARTÍNEZ, V.M., 2010, 'El diagrama como estrategia del proyecto arquitectónico contemporáneo', *Revista EGA*, nº 16, pp.96-105
- SOMOL, R.E., 1999, 'Dummy Text, or the Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture', *Diagram Diaries*, Ed. Universe (Rizzoli), New York.

the shaping of architecture out of diagrams that are then generative, performing the configuration of the entire architecture. Diagrams are here *protoforms* that prefigure the architectural design not in a particular way but in a generic form. Diagrams are tracks that work as a matrix from which to *extract* the form (Deleuze 2007), but are not themselves the material shape and, in any case, are not based on the idea of a contoured materiality with regard to a geometrically defined shape in terms of a figure to ground relation. They are really based in a figure to figure dialectic characteristic of "conceptual blurring" strategies. Because they are not *a priori* forms imposed over the geometry of a design and, in a sense, they are not "figurative" but "figural" according to deleuzian terminology which Eisenman appropriates of. These tracks foreshadow the geometry of the project but not in an inexorable or univocal way (Fig. 1a, fig.5). This is another interesting condition of the concept of diagram as an operator of form but with a wide range of openness. Diagrams set guidelines for unlimited potentiality –but not infinite– of possible configurations. This is also referred by Eisenman (2000) as follows:

It is the idea of the trace that is important for any concept of the diagram, because unlike a plan, traces are neither fully structural presences nor motivated signs. Rather, traces suggest potential relationships, which may both generate and emerge form previously repressed or unarticulated figures.

Thus, generative diagrams used by Eisenman in the last stage of his career are abstract machines of architectural ideation which may be conceptually linked to the idea of Aristotelian *power*, indexing analogue modulation (the graphic) and digital articulation (the code), according to the thesis by Deleuze (2007). Moreover, they also incorporate the diagrammatic qualities of the different periods, and can therefore simultaneously describe the process of ideation, foster site tensions and programmatic requirements, or generate and foreshadow possible formalizations of the project. Diagrams are neither drawings nor schemes, but dwell in the midst of *being* and *becoming*; halfway between *form* and *matter*, they operate as mediators amid both. ■

NOTES

* / These literal references included in the text have been translated by the author of this article when either the English version was not available or simply we did not have access to it.