PREFIRIENDO HACER (CASI) NADA EN ARQUITECTURA :
POSTPRODUCCIÓN A TRAVÉS DE CUATRO
DECLINACIONES ACTIVAMENTE PEREZOSAS

TESIS DOCTORAL

Autor **José Manuel López Ujaque**
Arquitecto

2017

Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

PREFIRIENDO HACER (CASI) NADA EN ARQUITECTURA :
POSTPRODUCCIÓN A TRAVÉS DE CUATRO
DECLINACIONES ACTIVAMENTE PEREZOSAS

Autor **José Manuel López Ujaque**
Arquitecto

Director **Federico Soriano Peláez**
Doctor Arquitecto

2017

Tribunal nombrado por el Mgfco. Y Excmo. Sr. Rector de la Universidad
Politécnica de Madrid, el día _____

Presidente/a D. /D^a. _____

Vocal D. /D^a. _____

Vocal D. /D^a. _____

Vocal D. /D^a. _____

Secretario/a D. /D^a. _____

Realizado el acto de defensa y lectura de Tesis el día _____
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Calificación _____

Fdo. PRESIDENTE/A

Fdo. VOCALES

Fdo. SECRETARIO/A

Necesito tanto tiempo para ~~no~~ hacer (casi) nada
que (casi) no me queda tiempo para trabajar

REVERDY, Pierre

ÍNDICE GENERAL *GENERAL INDEX*

RESUMEN <i>ABSTRACT</i>	21
PRÓLOGO <i>PROLOGUE</i>	25
1. PEREZA ACTIVA Y POSTPRODUCCIÓN <i>ACTIVE LAZINESS AND POSTPRODUCTION</i>	29
2. PREFIRIENDO M A R C A R (CASI) NADA <i>PREFERRING TO MARK (ALMOST) NOTHING</i>	81
3. PREFIRIENDO N O M B R A R (CASI) NADA <i>PREFERRING TO NAME (ALMOST) NOTHING</i>	125
4. PREFIRIENDO I N T E R V E N I R (CASI) NADA <i>PREFERRING TO INTERVENE (ALMOST) NOT AT ALL</i>	175
5. PREFIRIENDO F I R M A R (CASI) NADA <i>PREFERRING TO SIGN (ALMOST) NOTHING</i>	239
6. CONCLUSIONES <i>CONCLUSIONS</i>	289
7. ANEXOS <i>ANNEXES</i>	299

DECLINACIONES POSTPRODUCTIVAS
POSTPRODUCTIVE DECLINATIONS

ÍNDICE COMPLETO

1 . PEREZA ACTIVA Y POSTPRODUCCIÓN	29
1 . 1 . Evolución histórica de la dualidad trabajo-pereza en occidente	31
1 . 1 . 1 . Edad Antigua: La búsqueda de la virtud	31
1 . 1 . 2 . Edad Media: El camino de la fe	32
1 . 1 . 3 . Edad Moderna: El pecado capital	32
1 . 1 . 4 . Edad Contemporánea: La máquina os hará libres	33
1 . 1 . 4 . 1 . ‘El derecho a la pereza’ de Lafargue	34
1 . 2 . Manifestaciones posibles de la pereza contemporánea	35
1 . 2 . 1 . Pereza pasiva: Rechazo del trabajo	36
1 . 2 . 1 . 1 . Ocio: ‘El elogio a la ociosidad’ de Russell	37
1 . 2 . 1 . 2 . Nihilismo: ‘Oblómov’ de Goncharov	38
1 . 2 . 2 . Pereza activa: Minimización del trabajo	40
1 . 2 . 2 . 1 . Preferencia: ‘Bartleby el escribiente’ de Melville	41
1 . 2 . 2 . 2 . Oportunismo: ‘Expediency’ de Price	44
1 . 2 . 2 . 3 . Asimetría: ‘La pereza’ de Malévich	45
1 . 2 . 2 . 4 . Postproducción: ‘De la pereza, el reciclaje...’ de Neutelings	49
1 . 3 . La indiferencia en la postproducción	51
1 . 3 . 1 . La postproducción actual como proceso exotérmico e indiferente	51
1 . 3 . 2 . La crítica inherente del ‘ready-made’ y otras prácticas artísticas	52
1 . 3 . 3 . Postproducción y arquitectura	56
1 . 3 . 4 . Destacar en la superabundancia	58
1 . 4 . De vuelta a una postproducción crítica: El silencio como una forma de pereza activa	59
1 . 4 . 1 . El silencio	60
1 . 4 . 2 . Falsos silencios	62
1 . 4 . 2 . 1 . Minimalismo arquitectónico	62
1 . 4 . 3 . Tendencia a cero	64
1 . 5 . Declinaciones postproductivas	66
1 . 5 . 1 . ¿Por qué son declinaciones?	68
1 . 5 . 2 . ¿Por qué son postproductivas?	70
1 . 5 . 3 . ¿Por qué son (casi) nada?	70
1 . 5 . 4 . ¿Qué implican?	71
1 . 5 . 4 . 1 . Prefiriendo MARCAR (casi) nada: Excentricidad	72

1.5.4.2. Prefiriendo NOMBRAR (casi) nada:	
Agramaticalidad	73
1.5.4.3. Prefiriendo INTERVENIR (casi) nada:	
Desespecialización	74
1.5.4.4. Prefiriendo FIRMAR (casi) nada:	
Desaparición	75
1.5.5. Cuatro declinaciones activamente perezosas	75
1.6. Bibliografía	77
2. PREFIRIENDO M A R C A R (CASI) NADA	81
2.1. La excentricidad inherente en marcar (casi) nada	83
2.2. Eficacia y eficiencia	84
2.2.1. Occidente y la eficacia	84
2.2.1.1. El modelo ideal	85
2.2.1.2. Marcar es imponer	85
2.2.1.3. Marcar es una acción	86
2.2.1.4. El problema de la fricción	86
2.2.2. China y la eficiencia	87
2.2.2.1. Wu-wei	89
2.2.2.2. Desaparición de la finalidad	90
2.2.2.3. Excentricidad	91
2.3. Casuística de la excentricidad	91
2.3.1. Posibilidades	93
2.3.1.1. Una parada de autobús era suficiente	94
2.3.1.2. Un pulmón para Manhattan	96
2.3.1.3. El proyecto de parque que ya existía	101
2.3.1.4. Los perímetros de luz	105
2.3.1.5. Micrómetros de pintura	109
2.3.1.6. Concursando a contracorriente	112
2.3.2. Rechazos	114
2.3.2.1. Dos lugares que ya eran hermosos	115
2.3.2.2. La plaza de toros que no necesitaba ser permanente	116
2.4. Arquitectos fuera de órbita	119
2.5. Bibliografía	122
3. PREFIRIENDO N O M B R A R (CASI) NADA	125
3.1. La agramaticalidad inherente en nombrar (casi) nada	127
3.2. Por qué nombrar no siempre tiene sentido	128

3.2.1. Gramáticas	128
3.2.2. La agramaticalidad del 'I would prefer not to'	129
3.2.2.1. Traducciones inexactas	129
3.2.2.2. Agramaticalidad generativa	130
3.2.2.3. Agramaticalidad transformacional	132
3.2.2.4. Agramaticalidad intuitiva	133
3.2.3. Arquitectura y gramática	134
3.2.4. Agramaticalidad arquitectónica	135
3.2.5. ¿Nombrar es conocer?	136
3.3. Casuística de la agramaticalidad	137
3.3.1. Gérmenes	139
3.3.1.1. El espacio para 'otras cosas'	140
3.3.2. Agnosias	146
3.3.2.1. Mesas con distintas resoluciones	150
3.3.3. Ópticas	155
3.3.3.1. Percepciones desviadas con eficiencia	156
3.3.4. A-reconstrucciones	163
3.3.4.1. Zonas restringidas	165
3.4. Indolencia agramatical calculada	169
3.5. Bibliografía	171
4. PREFIRIENDO I N T E R V E N I R (CASI) NADA	175
4.1. La desespecialización inherente en intervenir (casi) nada	177
4.2. Ambigüedad terminológica	178
4.2.1. Interpretaciones cronológicas de 'intervenir'	179
4.2.1.1. Unificar 'lo construido': El Clasicismo	179
4.2.1.2. Restaurar 'lo construido': Eugène Viollet-le-Duc	180
4.2.1.3. Preservar 'lo construido': John Ruskin	181
4.2.1.4. Conservar 'lo construido': Camillo Boito	182
4.2.1.5. ¿Conservar es distinto a utilizar las 3 erres?	184
4.2.2. Comportamiento hiperactivo	186
4.2.2.1. Respuesta inmediata	191
4.2.2.2. Mirada retrospectiva	191
4.2.2.3. Hacerse el héroe	192
4.3. Comportamiento desespecializado	192
4.3.1. La intervención 'informe'	193
4.3.1.1. Lo genérico	194
4.3.1.2. La desespecialización	195
4.3.2. Respuesta vacilante frente a respuesta inmediata	197
4.3.3. Mirada prospectiva frente a mirada retrospectiva	198
4.3.4. Instalar frente a hacerse el héroe	201

4.3.4.1. Reaccionar frente a lo preestablecido: Asumir lo encontrado	202
4.3.4.2. Comportamiento reversible: Aparecer y desaparecer	204
4.4. Casuística de la desespecialización	205
4.4.1. Transformaciones	206
4.4.1.1. Los anti-museos	206
4.4.1.2. Vivir de prestado	215
4.4.2. Mantenimientos	221
4.4.2.1. Ruinas descubiertas	221
4.4.3. Percepciones	227
4.4.3.1. Utopías realizables	227
4.5. Fechas de caducidad	231
4.6. Bibliografía	234
5. PREFIRIENDO F I R M A R (CASI) NADA	239
5.1. La desaparición inherente en firmar (casi) nada	241
5.2. La desaparición del autor: La aparición del lector	242
5.2.1. Lectores lineales: Reproducción	244
5.2.1.1. Escritura no-creativa	246
5.2.1.2. Imagen no-creativa	246
5.2.1.3. ¿Arquitectura no-creativa?	248
5.2.2. Lectores interlineales: Reconstrucción	249
5.2.2.1. Versiones VS. Remezclas	251
5.2.2.2. Intensidades del gusto personal	253
5.3. Contra la originalidad	255
5.3.1. ¿Plagio?	255
5.3.2. Robo apropiacionista	256
5.3.2.1. ¿Collage o apropiación?	257
5.3.2.2. ¿Arquitecto ‘collageador’ o ‘apropriacionista’?	258
5.4. Casuística de la desaparición	261
5.4.1. Reflexiones	262
5.4.1.1. Plantas discursivas	263
5.4.1.2. ‘Morphings’	273
5.4.2. Selecciones	274
5.4.2.1. Lo seleccionado (que queda intacto)	275
5.4.2.2. Lo restante	278
5.4.3. Extensiones	281
5.4.3.1. Versiones de uno mismo	282
5.5. Principio de mínima acción autoral	283
5.6. Bibliografía	285

6 . CONCLUSIONES	289
7 . ANEXOS	299
7 . 1 . Casuística descartada	301
7 . 2 . Entrevista con Anne Lacaton	302
7 . 3 . Dossier de la candidatura de Bourriaud y Sans para el 'Palais de Tokyo'	308
7 . 4 .	319

COMPLETE INDEX

1 . ACTIVE LAZINESS AND POSTPRODUCTION	29
1 . 1 . The historical evolution of the work-laziness dualism in the Western world	31
1 . 1 . 1 . Ancient Age: The pursuit of virtue	31
1 . 1 . 2 . Medieval Age: The path of faith	32
1 . 1 . 3 . Modern Age: The deadly sin	32
1 . 1 . 4 . Contemporary Age: The machine will make you free	33
1 . 1 . 4 . 1 . “The right to laziness” by Lafargue	34
1 . 2 . Possible manifestations of contemporary laziness	35
1 . 2 . 1 . Passive laziness: Abandonment of work	36
1 . 2 . 1 . 1 . Free time: “In praise of idleness” by Russell	37
1 . 2 . 1 . 2 . Nihilism: “Oblómov” by Goncharov	38
1 . 2 . 2 . Active laziness: Minimization of work	40
1 . 2 . 2 . 1 . Preference: “Bartleby the scrivener” by Melville	41
1 . 2 . 2 . 2 . Opportunism: “Expediency” by Price	44
1 . 2 . 2 . 3 . Asymmetry: “Laziness” by Malévich	45
1 . 2 . 2 . 4 . Postproduction: “On laziness, recycling...” by Neutelings	49
1 . 3 . Indifference in postproduction	51
1 . 3 . 1 . Current postproduction as an exothermic and indifferent process	51
1 . 3 . 2 . The inherent critique of “ready-made” and other artistic approaches	52
1 . 3 . 3 . Postproduction and architecture	56
1 . 3 . 4 . Standing out in superabundance	58
1 . 4 . Back to a critical postproduction: Silence as a way of active laziness	59
1 . 4 . 1 . Silence	60
1 . 4 . 2 . False silences	62
1 . 4 . 2 . 1 . Architectural minimalism	62
1 . 4 . 3 . The trend towards zero	64
1 . 5 . Postproductive declinations	66
1 . 5 . 1 . Why are they declinations?	68
1 . 5 . 2 . Why are they postproductive?	70
1 . 5 . 3 . Why are they (almost) nothing?	70
1 . 5 . 4 . What do they imply?	71
1 . 5 . 4 . 1 . Preferring to MARK (almost) nothing: Eccentricity	72

1.5.4.2. Preferring to NAME (almost) nothing: Ungrammaticality	73
1.5.4.3. Preferring to INTERVENE (almost) not at all: Unspecialization	74
1.5.4.4. Preferring to SIGN (almost) nothing: Disappearance	75
1.5.5. Four actively lazy declinations	75
1.6. Bibliography	77
2. PREFERRING TO M A R K (ALMOST) NOTHING	81
2.1. The inherent eccentricity in marking (almost) nothing	83
2.2. Efficacy and efficiency	84
2.2.1. The Western world and efficacy	84
2.2.1.1. The Ideal model	85
2.2.1.2. Marking is to impose	85
2.2.1.3. Marking is an action	86
2.2.1.4. The problem of friction	86
2.2.2. China and efficiency	87
2.2.2.1. Wu-wei	89
2.2.2.2. The disappearance of purpose	90
2.2.2.3. Eccentricity	91
2.3. Casuistry of eccentricity	91
2.3.1. Possibilities	93
2.3.1.1. A bus stop was enough	94
2.3.1.2. A lung for Manhattan	96
2.3.1.3. The park Project that already existed	101
2.3.1.4. Perimeters of light	105
2.3.1.5. Paint micrometres	109
2.3.1.6. Competing against the flow	112
2.3.2. Rejections	114
2.3.2.1. Two places that were already beautiful	115
2.3.2.2. The building that did not need to be permanent	116
2.4. Architects outside their field	119
2.5. Bibliography	122
3. PREFERRING TO N A M E (ALMOST) NOTHING	125
3.1. The inherent ungrammaticality in naming (almost) nothing	127
3.2. Why naming not always makes sense	128

4.3.4. Installing rather than being a hero	201
4.3.4.1. Reacting to the pre-established: Accepting the “as found”	202
4.3.4.2. Reversible behaviour: Appearing and disappearing	204
4.4. The casuistry of unspecialization	205
4.4.1. Transformations	206
4.4.1.1. Anti-museums	206
4.4.1.2. Live on loan	215
4.4.2. Maintenances	221
4.4.2.1. Discovered ruins	221
4.4.3. Perceptions	227
4.4.3.1. Feasible utopias	227
4.5. Expiry dates	231
4.6. Bibliography	234
5. PREFERRING TO S I G N (ALMOST) NOTHING	239
5.1. The inherent unspecialization in signing (almost) nothing	241
5.2. The disappearance of the author: The appearance of the reader	242
5.2.1. Linear readers: Reproduction	244
5.2.1.1. Uncreative writing	246
5.2.1.2. Uncreative Image	246
5.2.1.3. Uncreative architecture?	248
5.2.2. Interlinear readers: Reconstruction	249
5.2.2.1. Versions VS. Remixes	251
5.2.2.2. The intensities of personal taste	253
5.3. Against originality	255
5.3.1. Plagiarism?	255
5.3.2. Appropriationist robbery	256
5.3.2.1. Collage or appropriationism?	257
5.3.2.2. The architect who uses “collage” or appropriation?	258
5.4. The casuistry of disappearance	261
5.4.1. Reflections	262
5.4.1.1. Discursive plans	263
5.4.1.2. Morphings	273
5.4.2. Selections	274
5.4.2.1. The chosen (which remains intact)	275
5.4.2.2. The rest	278
5.4.3. Extensions	281
5.4.3.1. Versions of yourself	282
5.5. The principle of minimal author action	283
5.6. Bibliography	285

6 . CONCLUSIONS	289
7 . ANNEXES	299
7 . 1 . Discarded casuistry	301
7 . 2 . An interview with Anne Lacaton	302
7 . 3 . Sans and Bourriaud’s dossier for the “Palais de Tokyo” candidature	308
7 . 4 .	319

RESUMEN

En su origen audiovisual, el término postproducción engloba todas las operaciones efectuadas sobre un material preexistente: montaje, inclusión de otras fuentes visuales o sonoras, subtítulo, voces en off o efectos especiales. Conceptualmente, todas estas acciones se alejan del esfuerzo de la originalidad, no crean desde cero. Para su concretización final, sin embargo, es paradójico que rara vez estén exentas de procesos ‘exotérmicos’ que liberan gran cantidad de esfuerzo y energía.

La actitud postproductiva hace tiempo que desbordó a lo audiovisual, estando ya presente –con mayor o menor visibilidad– en todos los ámbitos cotidianos y profesionales. La arquitectura contemporánea no ha sido ajena a esto, ni mucho menos, y ha asumido que empezar cada vez de cero es una quimera. La postproducción que el arquitecto actual ha interiorizado es mayoritariamente continuista, ya que en sus procesos –copiar, cortar, pegar, etc.– sigue predominando el esfuerzo y el amor al trabajo.

De manera complementaria, se puede investigar la existencia de otra acepción sobre el significado más común de la postproducción. Otro acercamiento ‘endotérmico’ o perezoso –en relación a una minimización mayor del esfuerzo de materialización–, que podría encajar con la actitud ‘de preferencia’ de ‘Bartleby’ –el personaje del escritor Herman Melville– y su célebre frase «preferiría no hacerlo». Una declinación que no afirma con diligencia, ni niega con nihilismo.

¿Y si ahora somos también arquitectos que declinan actuar con esfuerzos desmesurados? ¿Y si ahora preferimos hacer (casi) nada? De esta forma no solo se trataría de persistir manipulando proyectos enteros o fragmentos de un mundo ya saturado, acumulando más y más objetos nuevos. También sería posible postproducir arquitectura cuando, sobre lo preexistente, apliquemos estrategias de minimización que prefieran: [1] MARCAR (casi) nada, [2] NOMBRAR (casi) nada, [3] INTERVENIR (casi) nada o [4] FIRMAR (casi) nada.

Bajo estas cuatro declinaciones postproductivas aparecen vías alternativas de desarrollo en el ámbito de la arquitectura. Posibilidades que, basadas en el uso inteligente de nuestros materiales preexistentes – intelectuales o físicos –, confluyen en una aptitud a menudo despreciada: la pereza.

¿Y si ahora nos convertimos en arquitectos activamente perezosos?

ABSTRACT

In its audiovisual origin, the term postproduction includes the whole range of operations applied to a pre-existing material: editing, addition of other visual or audio sources, providing subtitles, adding voice-overs or special effects. Conceptually, all these actions move away from the value of originality; they do not make things from scratch. Yet paradoxically, in their final concretization, this “lack of originality” rarely renders them exempt from “exothermic” processes, i.e. processes requiring a large amount of effort and energy.

The postproductive attitude has already moved quite far from its audiovisual origins, being present –to a greater or lesser extent– in daily life, both personal and professional. Contemporary architecture has not remained unaffected by this: in particular, it has taken as one of its precepts that the idea of starting each time from scratch is just an illusion. The postproductive approach embraced by contemporary architecture has mainly maintained the status quo, since within its processes of copy, cut, paste, etc., virtuosic displays of effort continue to dominate.

In a complementary way, an alternative understanding of the concept of postproduction, which differs from the one defined above, can be highlighted. This is the “endothermic” or lazy approach, according to a larger movement toward the “minimization” of effort. This corresponds to the famous attitude and preference of the title character in Herman Melville’s short story “Bartleby the Scrivener”, who declares again and again: «I would prefer not to», a declination that neither affirms with diligence nor denies with nihilism.

What if we are now architects who refuse to operate with disproportionate efforts? What if we now prefer to do (almost) nothing? This way, it would not only be just about trying to dwell on manipulating entire designs or fragments of a world already saturated with them, with the purpose of continuously gathering more and more new objects. It would also be possible to postproduce architecture when, with pre-existing materials, we use minimization strategies that would prefer: [1] to MARK (almost) nothing, [2] to NAME (almost) nothing, [3] to INTERVENE (almost) not at all or [4] to SIGN (almost) nothing.

Under these four postproductive declinations, alternative ways of development are appearing within architectural practice. Such new possibilities, based on the intelligent use of pre-existing materials (intellectual or physical), converge in a skill often neglected: laziness.

What if we now try to become actively lazy architects?

PRÓLOGO

¿La mejor Tesis es aquella que no se escribe?

Gustavo Adolfo Bécquer ¹, poeta español del siglo XIX, solía repetir y hacer propia la frase de su colega francés Alphonse de Lamartine ²: *“La mejor poesía escrita es aquella que no se escribe”*. Dicha reflexión introducía una contradicción como concepto principal: ¿algo que no llega a ser puede ser mejor que algo que sí llega a serlo?

Bécquer, como se podrá intuir, era un firme defensor de las delicias del estado perezoso más pasivo, una condición disruptiva a la cual atribuía un carácter mítico y privilegiado propio de las deidades. En 1863, él mismo ahondaba en lo particular de esa actitud: *“Aún me acuerdo de que en una ocasión, sentado en una eminencia desde la que se dilataba ante mis ojos un inmenso y reposado horizonte, llena mi alma de una voluptuosidad tranquila y suave, inmóvil como las rocas que se alzaban a mi alrededor y de las cuales creía yo ser una, una roca que pensaba y sentía como yo creo que sentirán y acaso pensarán todas las cosas de la tierra, comprendí de tal modo el placer de la quietud y la inmovilidad perpetua, la suprema pereza tal y tan acabada como la soñamos los perezosos, que resolví escribirle una oda y cantar sus placeres desconocidos de la inquieta multitud. Ya estaba decidido; pero al ir a moverme para hacerlo, pensé, y pensé muy bien, que el mejor himno a la pereza es el que no se ha escrito ni se escribirá nunca. El hombre capaz de concebirlo se pondría en contradicción con sus ideas al hacerlo. Y no lo hice”*³.

Siendo ‘pereza’ una de las palabras claves de esta Tesis Doctoral, sería posible caer en la tentación y abrazar diligentemente las palabras anteriores de Bécquer; sentirse, de antemano, tentado a abandonar una temática en la que cualquier investigación concienzuda chocaría –a priori– con el significado más extendido de ser perezoso.

¿Se debe obviar el posicionamiento pasivo anterior?

¿Se debe escribir/investigar sobre algo contradictorio al propio acto de escribir/investigar?

¹ Gustavo Adolfo Bécquer (1836 – 1970) Poeta y narrador español del período romántico tardío y posromántico.

² Alphonse de Lamartine (1790 – 1869) Escritor, poeta y político francés del período romántico.

³ BÉCQUER, Gustavo Adolfo. “La pereza” (1863), en *Obras completas*. Madrid: Cátedra, 2004.

En el necesario carácter no poético y activo de toda investigación científica, como lo es cualquier Tesis, puede que se halle una primera respuesta afirmativa a las preguntas anteriores. Un investigador sí que debe obviar el posicionamiento citado. Un investigador sí que debe escribir/investigar.

Además, resulta interesante ir más allá e indagar en otra dirección complementaria que apoye la posibilidad de no abocarse, sin más, a la renuncia total. Puestos a escribir –temerariamente, nos reprendería Bécquer– sobre lo que no se debería escribir, puede surgir la siguiente pregunta: ¿todos los textos que se escriben son iguales y homogéneos en sus características?

En una tesitura similar debió encontrarse el filósofo francés Roland Barthes cuando en 1970 escribió ‘S/Z’. Un texto donde realizaba una relectura abierta y desprejuiciada de la breve historia que el novelista francés Honoré de Balzac ⁴ publicó en 1830 bajo el título de ‘Sarrasine’. Barthes ponía de manifiesto que otra manera de leer la historia de Balzac era posible, con el fin de conseguir multiplicidad de significados que superaban a una lectura convencional.

Con ‘S/Z’ llegó a establecer cinco recorridos desconocidos y adicionales sobre ‘Sarrasine’ y concluyó estableciendo que dos tipos de textos son posibles: los escribibles y los legibles. El texto escribible es reversible y permite que el lector reinterprete y, por tanto, requiere de su papel activo. El texto legible solo necesita de un lector que simplemente lea, un lector neutro y autómatas.

La investigación doctoral que aquí comienza no persigue ser arrogante y convertirse en un texto legible, no quiere ser el ‘himno a la pereza que no se ha escrito ni se escribirá nunca’ –como Bécquer reivindicaba envenenadamente–; ni siquiera ser pretenciosa y convertirse en la ‘mejor Tesis no escrita’. Por el contrario, sí que apuesta por escribir un texto proyectivo, un texto escribible.

“¿Por qué es lo escribible nuestro valor? Porque lo que está en juego [...] es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto. [...] Este lector está sumergido en una especie de ocio, de intransitividad, y, ¿por qué no decirlo?, de seriedad: en lugar de jugar él mismo, de acceder plenamente al encantamiento del significante, a la voluptuosidad de la escritura, no le queda más que la pobre libertad de recibir o rechazar el texto: la lectura no es más que un referéndum. Por lo tanto frente al texto escribible se establece su contravalor, su valor negativo, reactivo: lo que puede ser leído pero no escrito: lo legible. Llamaremos clásico a todo texto legible”⁵.

Esta Tesis ‘escribible’ huye de certezas, busca poner encima de la mesa y hacer notoria la dualidad –dentro y fuera de la arquitectura– entre la cultura del

⁴ Honoré de Balzac (1799 – 1850) Novelista francés representante de la novela realista del siglo XIX.

⁵ BARTHES, Roland. S/Z(1970). Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004. p. 2.

trabajo y la pereza, entre hacer todo y hacer nada. Busca generar desestabilización, huir de un texto legible que se convierta en un elogio, oda o himno a la pereza (pasiva).

Es la búsqueda de la confrontación y discusión de opiniones dispares la que ha permitido ‘escribir’ –no leer– a autores tan heterogéneos en tiempo y procedencia como Paul Lafargue, Kazimir Malévich, Bertrand Russell, Guy Debord, Marcel Duchamp, Enrique Vila-Matas, Nicolas Bourriaud, Cedric Price, Willem Jan Neutelings, Anne Lacaton, Rem Koolhaas, Byung-Chul Han, Mark Wigley, John Cage, François Jullien o Kenneth Goldsmith –por citar solo algunos de los muchos que aparecerán–.

Todos ellos reivindican su derecho a decir ‘yo sí lo hice’, yo sí escribí sobre trabajo, pereza, silencio, ‘ready-made’, eficiencia, postproducción, etc., algunos de los ámbitos teórico/prácticos que conforman el magma donde se mueven los intereses de esta Tesis.

1

PEREZA ACTIVA Y POSTPRODUCCIÓN

1. PEREZA ACTIVA Y POSTPRODUCCIÓN

1.1. Evolución histórica de la dualidad trabajo-pereza en occidente

- 1.1.1. Edad Antigua: La búsqueda de la virtud
- 1.1.2. Edad Media: El camino de la fe
- 1.1.3. Edad Moderna: El pecado capital
- 1.1.4. Edad Contemporánea: La máquina os hará libres
 - 1.1.4.1. 'El derecho a la pereza' de Lafargue

1.2. Manifestaciones posibles de la pereza contemporánea

- 1.2.1. Pereza pasiva: Rechazo del trabajo
 - 1.2.1.1. Ocio: 'El elogio a la ociosidad' de Russell
 - 1.2.1.2. Nihilismo: 'Oblómov' de Goncharov
- 1.2.2. Pereza activa: Minimización del trabajo
 - 1.2.2.1. Preferencia: 'Bartleby el escribiente' de Melville
 - 1.2.2.2. Oportunismo: 'Expediency' de Price
 - 1.2.2.3. Asimetría: 'La pereza' de Malévilch
 - 1.2.2.4. Postproducción: 'De la pereza, el reciclaje...' de Neutelings

1.3. La indiferencia en la postproducción

- 1.3.1. La postproducción actual como proceso exotérmico e indiferente
- 1.3.2. La crítica inherente del 'ready-made' y otras prácticas artísticas
- 1.3.3. Postproducción y arquitectura
- 1.3.4. Destacar en la superabundancia

1.4. De vuelta a una postproducción crítica: El silencio como una forma de pereza activa

- 1.4.1. El silencio
- 1.4.2. Falsos silencios
 - 1.4.2.1. Minimalismo arquitectónico
- 1.4.3. Tendencia a cero

1.5. Declinaciones postproductivas

- 1.5.1. ¿Por qué son declinaciones?
- 1.5.2. ¿Por qué son postproductivas?
- 1.5.3. ¿Por qué son (casi) nada?
- 1.5.4. ¿Qué implican?
 - 1.5.4.1. Prefiriendo MARCAR (casi) nada: Excentricidad
 - 1.5.4.2. Prefiriendo NOMBRAR (casi) nada: Agramaticalidad
 - 1.5.4.3. Prefiriendo INTERVENIR (casi) nada: Desepecialización
 - 1.5.4.4. Prefiriendo FIRMAR (casi) nada: Desaparición
- 1.5.5. Cuatro declinaciones activamente perezosas

1.6. Bibliografía

1.1. Evolución histórica de la dualidad trabajo-pereza en occidente

"¡Basta ya de pereza y no hacer nada! Abre este cuaderno todos los días y escribe media página como mínimo. Si no tienes nada que escribir, por lo menos, sigue el consejo de Gogol¹ y escribe que hoy no tienes nada que escribir"².

El esfuerzo desmesurado está instaurado en la mayoría de nuestras sociedades occidentales, viniendo de muy lejos el apego que tenemos por la cultura del trabajo. Una cultura que nos rodea, nos ahoga y, con frecuencia, deriva en absurdas situaciones límite; extremos en los que 'hacer por hacer' (o 'no parar') parece más aceptado y santificado que el hecho justificado de 'hacer nada' o, simplemente, pararse a pensar qué es 'lo mínimo' qué necesita ser hecho.

La fábula de la cigarra trabajadora y la hormiga perezosa, aquella donde la hormiga es ensalzada y la cigarra denostada, podría ser un reflejo nítido de uno de los, desafortunadamente, valores más extendidos de nuestro tiempo.

1.1.1. Edad Antigua: La búsqueda de la virtud

El entendimiento de qué es el trabajo ha sufrido tremendos vaivenes a lo largo de la historia de la humanidad y, con ellos, también ha variado la mayor o menor aceptación de su némesis: la pereza.

A través de los ejercicios corporales y los juegos de inteligencia, los ciudadanos libres de la Grecia y Roma clásica debían ocupar su tiempo en la búsqueda de 'la virtud'. Trabajar quedaba reservado para los esclavos.

Griegos y romanos solo se degradaban al estatus de trabajadores en casos de manifiesta necesidad, y siempre como un lucrativo paso intermedio en pos de alcanzar una futura vida virtuosa –algo muy distinto a la concepción contemporánea

¹ Nikolái Vasilievich Gógol (1809 – 1852) Escritor ruso.

² KHARMS, Daniil. *Today I Wrote Nothing: The Selected Writings of Daniil Kharms*. Nueva York: Overlook Books, 2009. Traducción propia. (1905 – 1942) Escritor satírico ruso de la época soviética, incluido dentro de la corriente del surrealismo.

en la que el trabajo no es un medio, sino un fin acumulativo e insaciable respecto al patrimonio y al estatus social-.

La posición anterior tenía, sin duda, un enorme matiz en el hecho reprochable de manifestar una jerarquía y una división social prácticamente inamovible. No obstante, es interesante desde un punto de vista cualitativo que el pensamiento clásico introdujera un valor positivo en 'no trabajar', en ser perezoso.

Según la etimología griega, la pereza y su forma adjetival 'perezoso' son la suma del prefijo 'A-' (no) junto a 'Ergon' (trabajo). El perezoso, 'argos' (contracción de aergos), es sencillamente aquella persona 'que no trabaja'. Existe dentro de esta definición un valor activo y positivo de la pereza, puesto que 'no trabajar' no significa un abandono nihilista, sino un traslado hacia otras actividades en búsqueda de 'la virtud' anhelada.

1.1.2. Edad Media: El camino de la fe

Durante la Edad Media el trabajo seguiría siendo observado como impropio del ser humano, pero comenzaría a estar influenciado por ideas de cariz religioso que lo consideraban como un castigo divino (impuesto por Dios tras el pecado original). Trabajar no era algo inherente a la persona, pero, llegado el caso de tener que purgar algún pecado, se aceptaba como un mal necesario para alcanzar la salvación.

En esta época, la pereza -el no trabajar- seguía sin entenderse como un estado a erradicar. De hecho, las virtudes monacales de la iglesia tenían mucho de contemplación y quietud, y eran una forma de abrazar el camino recto de la fe. La pereza era, por lo tanto, un estado activo al que aspirar y no, como sucederá posteriormente, un comportamiento denostado.

¿Perdura hoy en día el valor activo de la pereza?

1.1.3. Edad Moderna: El pecado capital

Fue durante el siglo XVI cuando se produjo el punto de inflexión que llega hasta nuestros días, en el que el trabajo se convirtió en un estado aceptado y apreciado ampliamente y, por extensión, cualquier estado opuesto a él pasó a ser rechazado de plano. Nació el profesionalismo exacerbado en todos los oficios.

Este cambio tuvo su origen en un endurecimiento de los preceptos religiosos dentro de la propia Iglesia, que acabaron filtrándose sobre toda la sociedad occidental. Como explica el filósofo español José Antonio Marina ³: *“Según Max Weber⁴, el aprecio del trabajo, de la profesión, fue cosa del luteranismo, que despreciaba las virtudes monacales, porque le parecía egoísta desentenderse de los deberes mundanos. Solo a partir de ese momento, la pereza se va consolidando como un gran vicio contra el trabajo”*⁵. La propia religión cristiana acabaría castigando duramente la pereza; la contemplación y la quietud despreocupada dejaron de ser bien recibidas, la pereza era ya uno de los siete pecados capitales ⁶.

El significado etimológico de la pereza también cambia con esta modificación, ahora la acepción recuerda más a su raíz latina y no a la griega. En latín ‘piger’ (perezoso) quiere decir ‘lento’, una comprensión negativa *“[...] que consiste en hacer las cosas pero mal, contra la voluntad, en satisfacer a la institución, dándole una respuesta, pero una respuesta que se demora”*⁷.

Nos encontramos así un escenario, comenzando desde la Edad Antigua, en el que el trabajo ha pasado de ser rechazado a ser abrazado; y la pereza, al contrario, de enaltecida a repudiada. *“Cuanto más trabajen mis pueblos, menos vicios habrá. Yo soy la autoridad [...] y estaría dispuesto a ordenar que el domingo, luego de la hora de la misa, las tiendas abrieran y los obreros volvieran a su trabajo”*, proclamaba el propio Napoleón en 1807.

1.1.4. Edad Contemporánea: La máquina os hará libres

La Revolución Industrial trajo consigo la irrupción fulgurante de la máquina, la supuesta liberadora del ser humano, la que lo iba a apartar del asfixiante trabajo. Como era previsible, las máquinas provocaron un aumento inmediato de la productividad –al mejorar los métodos de fabricación–, derivando en un abaratamiento de la mercancía y, por lo tanto, un aumento de la demanda. Esto conllevaba la necesidad de, o bien contratar trabajadores que completaran el trabajo que las máquinas no podían hacer –en una jornada laboral reducida–, o bien aumentar la jornada laboral de los existentes –con el mismo sueldo–. Lo segundo suponía mayores ganancias para el empresario, así que podemos imaginarnos cuál fue la postura ⁸ mayoritariamente adoptada.

³ José Antonio Marina (1939 –) Filósofo, escritor y pedagogo español.

⁴ Max Weber (1864 – 1920) Filósofo, economista, jurista, historiador, politólogo y sociólogo alemán con un marcado sentido anti positivista. Considerado uno de los fundadores del estudio moderno de la sociología.

⁵ MARINA, José Antonio. “Séptimo vicio: la pereza”, en *Pequeño tratado de los grandes vicios*. Barcelona: Anagrama, 2011. p. 149.

⁶ Lujuria, gula, avaricia, pereza, ira, envidia y soberbia.

⁷ BARTHES, Roland. “Atrevámonos a ser perezosos”, en *El Grano de la voz. Entrevistas 1962-1980* (1981). Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 2005. p. 344.

⁸ Pese a la patente dificultad (que hoy en día perdura) para poner de acuerdo a extremos tan alejados como son empresarios y trabajadores, la arquitectura nunca ha cesado en

La ‘paradoja de Jevons’ aplastó el anhelo de los trabajadores. Dicho efecto, denominado así por su descubridor William Stanley Jevons ⁹ en 1865, afirmaba que a medida que el perfeccionamiento tecnológico aumenta la eficiencia con la que se usa un recurso, es más probable un aumento del consumo de dicho recurso que una disminución. Concretamente, la paradoja de Jevons explica como la introducción de tecnologías con mayor eficiencia energética puede, al final, aumentar y no disminuir el consumo total de energía.

El aumento de eficiencia que trajo la máquina jugó en contra del sueño de disminución de las horas de trabajo, provocando lo opuesto, un aumento, un utilitarismo capitalista. Y lo que es más relevante, una alienación del trabajador que pasó a aceptar forzosamente un perverso modelo polarizado entre burguesía y proletariado. Un modelo en el que el trabajador se convirtió en un esclavo encubierto del capital, bajo la eterna promesa de que solo con trabajo, trabajo y más trabajo podría escalar hasta la cima del éxito y abandonar su precariedad laboral y vital.

El ‘sueño americano’, el hipotético ejemplo del trabajador que, desde abajo de la escala social, llega a alcanzar fortunas envidiables, solo se podía conseguir con amor y dedicación total al trabajo. La pereza vista desde esta posición no conducía a buen puerto, solo a residuos, a desperdicios humanos ¹⁰.

Este es el momento en que aparece el primer documento notable en defensa e instauración del trabajo: ‘El derecho al trabajo’, escrito por político francés Louis Blanc ¹¹ en 1848.

1.1.4.1. ‘El derecho a la pereza’ de Lafargue

La esperanza en la liberación a través de la máquina nunca se enterró del todo. En 1880 el político francés Paul Lafargue ¹² escribió ‘El derecho a la pereza’, siendo la suya la primera de una serie ¹³ de voces discordantes frente a la instaurada aficción al trabajo. Lafargue atacó premeditada y frontalmente el texto de Louis Blanc, y se sorprendía como “[...] una extraña locura se ha apoderado de las clases obreras de las naciones donde domina la civilización capitalista. Esta locura trae como resultado las miserias individuales y sociales que, desde hace siglos, torturan a

su empeño de imaginar nuevas sociedades y ciudades libres de la pesada carga del trabajo. Utópicas muchas de ellas como, por ejemplo, la ‘Nueva Babilonia’ de Constant Nieuwenhuys donde el trabajo lo harían las máquinas y la ciudad se centraría en el disfrute de sus habitantes.

⁹ Stanley Jevons (1835 – 1882) Economista y filósofo inglés.

¹⁰ Se establece cierto paralelismo, en épocas alejadas en el tiempo, con los ‘desperdicios humanos’ de los que habla el filósofo Zygmunt Bauman en su libro ‘Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias’, aquellas personas residuales del proceso de la modernización contemporáneo.

¹¹ Louis Blanc (1811 – 1882) Político e historiador socialista francés. Se le considera uno de los precursores de la socialdemocracia.

¹² Paul Lafargue (1842 – 1911) Periodista, médico, teórico, político y revolucionario franco-cubano.

¹³ Durante la historia, a Paul Lafargue se unieron otros como Bertrand Russell, Marcel Duchamp, Robert Louis Stevenson, Kazimir Malévich, Raoul Vaneigem, etc.

la triste humanidad. Esta locura es el amor al trabajo, la pasión moribunda por el trabajo, llevada al agotamiento de las fuerzas vitales del individuo y de sus hijos”¹⁴.

‘El derecho a la pereza’ es un texto hilarante y polémico que, por una parte, retrataba la inacción de los trabajadores ante la opresión que sufrían y, por otra, volvía a emparentarse en cierta medida con los preceptos de la idea griega y romana de pereza. El trabajo es un ‘dogma desastroso’ llegó a decir, mientras que la solución estaba en la propia máquina “[...] la redentora de la humanidad, el Dios que liberará al hombre de las sórdidas artes y del trabajo asalariado, el Dios que le dará el ocio y la libertad”¹⁵.

¿Ocio? ¿Libertad? ¿Incluso pasividad o indiferencia? ¿Son lo mismo?
¿Forman todas parte del campo semántico común de la pereza? ¿Suponen el mismo tipo de pereza?

1.2. Manifestaciones posibles de la pereza contemporánea

Guy Debord
Ne travaillez jamais
1953

Guy Debord¹⁶ podría ser considerado como un Paul Lafargue contemporáneo cuando, discurriendo el año 1953, escribió su célebre frase ‘Ne travaillez jamais’ –no trabajar nunca– sobre una pared anónima de la ‘Rue de Seine’ de París. La inscripción del jovencísimo Debord era una invitación directa (defendida durante toda su vida como integrante de la ‘Internacional Situacionista’¹⁷) que se hacía extensible a toda la sociedad; una sociedad que, según él, seguía alienada y anestesiada por el funesto dogma del trabajo.

Llevar a la práctica la explícita sugerencia de Debord no es algo que el mundo contemporáneo haya encarado desde una única óptica, camino o forma. Tanto antes como después de este interesante ejercicio de caligrafía reaccionaria, la

¹⁴ LAFARGUE, Paul. *Derecho a la pereza* (1880). Madrid: Fundamentos, 1980. p. 5.

¹⁵ *Ibíd.* p. 15.

¹⁶ Guy Debord (1931 – 1994) Revolucionario, filósofo, escritor y cineasta francés.

¹⁷ En 1957 nace la ‘Internacional Situacionista’ formada, entre otros, por el propio Debord y los artistas Asger Jorn, Raoul Vaneigem y Constant Nieuwenhuys. La ‘Internacional Situacionista’ era una organización de intelectuales revolucionarios cuyo objetivo era acabar con la sociedad de clases y su sistema opresivo. Promulgaban combatir el sistema ideológico de la civilización occidental (la llamada dominación capitalista) y todas sus causas, siendo sin duda el trabajo una de ellas. Para conseguir sus fines, para abrir mentes, se servían de acciones subversivas y desestabilizadoras sobre materiales existentes, lo mismo que hizo Debord al escribir esas tres palabras en el muro parisino. Esa acción inicial, casi inocente, recogía toda la ideología que después desplegó, y ponía de manifiesto que rebelarse contra la sociedad capitalista era rebelarse directamente contra la cultura del trabajo que ella representaba.

reivindicación del ‘no trabajar’ ha cristalizado en dos polos ideológicos con ópticas diferentes.

El primer polo es el más reconocible y extendido, aquel en el que ‘no trabajar’, mostrarse perezoso al uso, se convierte en un acto impregnado de negatividad. Un hecho reprobado por nuestras sociedades occidentales, que lo siguen relacionando con la acepción negativa de la pereza como un pecado capital –tanto desde la religión como desde el mercado laboral–. Algunas palabras clave de este entendimiento podrían ser: negación, indiferencia, pasividad o abandono.

El otro polo, aunque relegado a un segundo plano en visibilidad, es aquel en el que el ‘no trabajar’ se materializa como un acto de pereza de carácter activo, como un acto de minimización inteligente de la acción –sin que ello tenga que derivar en resultados menos satisfactorios que los obtenidos a través del trabajo inagotable–. Algunas palabras clave de este otro entendimiento serían: preferencia, oportunismo, asimetría o postproducción.

1.2.1. Pereza pasiva: Rechazo del trabajo

Alzarse contra el trabajo desde una vertiente pasiva puede conllevar, a su vez, dos connotaciones de pereza. Una es un falso sinónimo, la otra el entendimiento generalizado.

La definición actual de pereza pasiva puede ser, en algunos casos, indisoluble a la de ocio. Se puede negar el dogma del trabajo a través de exigir una gestión distinta del tiempo –es la persistente reivindicación de reducir la jornada laboral–. Como si de vasos comunicantes se trataran, la disminución –voluntaria o forzada– de una porción del esfuerzo destinado al trabajo derivaría en la aparición de una mayor cantidad de tiempo libre, quizá demasiado para una mayoría que no sabría qué hacer con él. Este tipo de pereza pasiva implicaría un rechazo parcial, pero ¿es un rechazo real?

Por otro lado, una connotación distinta de la pereza pasiva puede resultar de emparentarla con el nihilismo. Se puede rechazar el trabajo, en su totalidad, mediante la negación absoluta del mundo y sus condicionantes. Este otro tipo de pasividad implicaría el rechazo máximo.

1.2.1.1. Ocio: ‘El elogio de la ociosidad’ de Russell

“¿Notó usted que se habla siempre de un derecho al tiempo libre, pero jamás de un derecho a la pereza?”¹⁸.

En 1932 Bertrand Russell ¹⁹, filósofo británico, escribe ‘El elogio de la ociosidad’. Russell incidía de nuevo en el diagnóstico ya apuntado por Lafargue: *“Quiero decir, con toda seriedad, que la fe en las virtudes del trabajo está haciendo mucho daño en el mundo moderno y que el camino hacia la felicidad y la prosperidad pasa por una reducción organizada de aquél”²⁰.*

Al igual que ya hizo Lafargue, Russell hacía hincapié en la necesaria reducción de la jornada laboral –confiando en la máquina–, pero yendo más allá y proponiendo la forma de uso del tiempo libre conquistado: *“Cuando propongo que las horas de trabajo sean reducidas a cuatro, no intento decir que todo el tiempo restante deba necesariamente malgastarse en puras frivolidades. [...] Los placeres de las poblaciones urbanas han llevado a la mayoría a ser pasivos: ver películas, observar partidos de fútbol, escuchar la radio, y así sucesivamente”²¹.*

En la actualidad, ¿qué valor tiene la pereza en nuestro tiempo de ocio? ¿Es en realidad una pereza pasiva –como dice Russell–? ¿O es activa? ¿Es pereza en realidad? ¿Podría cualquier persona no hacer nada en su tiempo libre sin que esto le generara algún tipo de remordimiento? ¿Acaso este tiempo no está tan codificado y normalizado como el del trabajo? ¿No es una actividad igual de frenética, inabarcable y agotadora?

Este tipo de (supuesta) pereza pasiva se relaciona con el uso que hacemos de nuestro tiempo libre, lo cual es erróneo ya que, en realidad, debería relacionarse o denominarse como una pereza de carácter sufrido o vergonzoso. *“Nadie confiesa que se echa la siesta, a veces hasta tres o cuatro horas seguidas, es de buen tono declarar que se madruga, esos a quienes el altísimo por su sacrificio antiperezoso ayuda, o incluso es admirado aquel que, con ojeras, afirma haber pasado mala noche, no haber pegado ni ojo. El que ha roncado a pierna suelta es un abyecto ser”²².* Por el contrario, sí que es habitual demostrar que nuestro tiempo libre es igual –o más– productivo que nuestro tiempo de trabajo. Viajar por todo el mundo, estar al día con el último capítulo de la serie de moda, ver toda la filmografía del último ganador del premio Oscar, leer compulsivamente los libros del autor en boga, etc.; todo esto, y mucho más, debe formar parte del atiborrado tiempo libre occidental para no sentirnos apartados de la sociedad y su cambiante actualidad. El sentimiento de pertenencia a un gran grupo,

¹⁸ BARTHES, Roland. *Op. cit.* 2005. p. 347.

¹⁹ Bertrand Russell (1872 – 1970)

Filósofo, matemático, lógico y escritor británico. Ganador del Premio Nobel de Literatura y conocido por su influencia en la filosofía analítica, sus trabajos matemáticos y su activismo social.

²⁰ RUSSELL, Bertrand. *Elogio de la ociosidad* (1932). Barcelona: Edhasa, 2000. p. 5.

²¹ *Ibíd.* p. 9.

²² CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Elogio de la pereza: notas para una estética del cansancio*. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992. p. 41.

sea resultado del duro trabajo o del ocio consumista, está muy por encima de la pasividad personal.

Tiempo libre no es pasividad. Ocio no es pereza. El que está ocioso no tiene por qué ser perezoso. *“La ociosidad no consiste en no hacer nada, sino en hacer muchas cosas [...]”*²³.

1.2.1.2. Nihilismo: ‘Oblómov’ de Goncharov

Otro acercamiento existente dentro de la pereza pasiva es la negación total del trabajo (no parcial como sucedía en su relación anterior con el ocio). Esta otra derivada se adhiere a un carácter fundamentalmente nihilista, de rechazo máximo del esfuerzo. Es la visión más común y extendida de lo que nuestra sociedad cree entender por pereza, abandonarlo todo, rendirse, dejarse llevar, mostrar indiferencia, pecar.

El nihilismo, como corriente filosófica, rechaza todos los valores culturales, sociales y políticos de la sociedad en la que se encuentra inmerso. Su forma de contradecirla es mediante la negación total.

Junto a negar, distanciarse o comportarse con indiferencia es otra característica de la pasividad inherente al nihilismo. La distancia es la representación de la falta de compromiso que el pensador Slavoj Žižek ²⁴ contempla como necesaria, en ocasiones, dentro de nuestra compleja e incierta sociedad: *“¿Quieres decir que no deberíamos hacer nada? [...] Hay situaciones en que lo único verdaderamente «práctico» que cabe hacer es resistir la tentación de implicarse y «esperar y ver» para hacer un análisis paciente y crítico. El compromiso parece ejercer su presión sobre nosotros desde todas partes. En un pasaje muy conocido de ‘El existencialismo es un humanismo’ Sartre expuso el dilema de un joven francés forzado en 1942 a decidir entre cuidar de su madre, sola y enferma, o entrar en la Resistencia y luchar contra los alemanes; la conclusión de Sartre es, desde luego, que no hay una respuesta a priori a este dilema. El joven necesita tomar una decisión fundada solo en su propia libertad insondable y asumir plenamente la responsabilidad correspondiente. Una tercera vía, esta vez obscena, para salir del dilema podría haber sido aconsejar al joven que dijera a su madre que se uniría a la Resistencia y decir a sus amigos que debía cuidar de su madre, mientras, buscaba un refugio para recluirse y estudiar...”*²⁵.

¿Todas las reclusiones nihilistas acaban cristalizando en algún tipo de conclusión posterior? La respuesta es no. Desde este prisma es entendible que los personajes nihilistas no sean tolerados por la sociedad actual. Los comportamientos nihilistas se rechazan porque actúan como frenos del trabajo y su alienante progreso

²³ STEVENSON, Robert Louis. *En defensa de los ociosos* (1876). Madrid: Gadir, 2009. p. 7.

²⁴ Slavoj Žižek (1949 –) Filósofo, sociólogo, psicoanalista y crítico cultural esloveno.

²⁵ ŽIŽEK, Slavoj. “El manto ensangrentado del tirano”, en *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* (2008). Buenos Aires: Paidós, 2009. p. 16-17.

común. Una masa social cuyo dogma es el esfuerzo espera unos integrantes del sistema que siempre miren hacia delante, avancen, nunca decidan frenar, nunca generen un cortocircuito, nunca decidan pararse a pensar o a decir un ‘no’ nihilista.

El ejemplo literario más celebre y representativo ²⁶ de esta actitud podría ser Oblómov, el personaje protagonista de la novela homónima escrita en 1859 ²⁷ por el ruso Iván Goncharov ²⁸. Oblómov narra la historia de un joven aristócrata ruso que se entregó al ala más dura de la pereza pasiva; reaccionó frente a la sociedad que le rodeaba mediante la negación pura y dura, no encontraba propósito en ningún fin y decidió cruzarse de brazos de un modo nihilista.

El escritor español Enrique Vila-Matas explica de manera muy precisa el comportamiento de Oblómov –el sueño de todos llegará a decir–: *“Oblómov es un joven y desvalido aristócrata, incapaz de hacer nada con su vida. Duerme mucho, bosteza continuamente dentro de su bata deshilachada. No hace nada, pero es que nada. Encogerse de hombros es su gesto preferido. Es de esa clase de personas que tienen la costumbre de irse a dormir antes de fatigarse. Estar tumbado cuanto más tiempo mejor parece su única aspiración, su modesta aunque envenenada rebeldía. A lo largo de toda la novela de Goncharov, el joven Oblómov raramente deja su habitación, donde permanece tumbado en un diván intentando evitar las propuestas y las obligaciones que le llegan del exterior, y solo hasta muy avanzado el libro no le veremos, por primera vez, salir de la cama. Ha perdido la costumbre de moverse, de vivir, de ver gente, le parece que se ahoga en medio de la multitud. Es alguien que dio por terminada hace tiempo su vida en sociedad, y vive literalmente como un joven tumbado o, mejor dicho, como un muerto: la vida fluye pero solo a su lado, solo al lado de su diván, en realidad la vida nunca ha pasado por él”*²⁹.

Pariente no muy lejano de Oblómov podría ser el protagonista de la novela ‘Un hombre que duerme’ ³⁰ del escritor francés George Perec, un joven estudiante de psicología que ante su último examen de la carrera decide recluirse en su buhardilla de la ‘Rue Saint-Honoré’ de París. El rechazo y la negación, sin conclusiones, se convierten en su manera de enfrentarse al mundo.

Otros parientes todavía más lejanos de Oblómov podrían ser los protagonistas de la novela ‘Aire de Dylan’ del citado Vila-Matas. Una pareja de jóvenes que acaban formando una exclusiva sociedad secreta llamada ‘Aire de Dylan’, cuyos dos únicos miembros están unidos por la convicción y creencia que de toda acción es inútil. Así que, se abandonan al ‘no hacer nada’ como su modo de vida manifiesta.

²⁶ Otros ejemplos podrían ser los personajes principales de *Episodios de una vida tunante* de Joseph von Eichendorff, *Las ilusiones del doctor Faustino* de Juan Valera, *Hambre* de Knut Hamsun, o *Los hermanos Tanner y Jakob van Gunten* de Robert Walser.

²⁷ GONCHAROV, Iván. *Oblómov* (1859). Barcelona: Alba, 2002.

²⁸ Iván Goncharov (1812 – 1891) Novelista ruso. Su novela social y una de las mejores representaciones de la narrativa del siglo XIX.

²⁹ VILA-MATAS, Enrique. “El joven tumbado (Oblómov)”, en *El País*. Madrid: 10/03/2012.

³⁰ PEREC, Georges. *Un hombre que duerme* (1967). Madrid: Impedimenta, 2009.

1.2.2. Pereza activa: Minimización del trabajo

No solo es posible un tipo de pereza que, desde el rechazo total del trabajo y la negación del mundo, materialice en ‘no trabajar’ nada o, en el mejor de los casos, en hacerlo pasivamente –con indolencia–. También se vislumbra otra posibilidad: una pereza activa, resultante de la minimización razonada e intencionada del trabajo. Aunque suene contradictorio, la suma de los opuestos ‘pereza y actividad’ *“asegura un agradable equilibrio, que con frecuencia conduce a resultados felices”*³¹. La pereza activa surge en ese intersticio, resultante de la superposición de trabajo y pereza pasiva. Un lugar intermedio donde ni se acepta sin pestañear, ni se niega con nihilismo. Un lugar donde se negocian acuerdos entre palabras como diligencia y negación, ambición y abandono, esfuerzo e inacción, o productividad e indiferencia.

La sociedad contemporánea defensora de la pereza activa reivindica así una positividad del término que lo aleja de la inacción más nihilista. Sería un hacer más controlado y reducido, que no realiza un esfuerzo más allá de lo que es lógico, que hace casi nada (pero nunca un ‘nada’ absoluto). *“Seamos perezosos en todas las*

³¹ NEUTELINGS, Willem Jan. “De la pereza, el reciclaje, las matemáticas esculturales y el ingenio”, en *Neutelings Riedijk: 1992-1999*. Madrid: El Croquis, 1999. p. 6.

|

cosas, [...] excepto en ser perezosos”, la cita de Gotthold Ephraim Lessing ³², podría ser el lema de esta otra definición de pereza.

¿Qué lógicas de minimización existen dentro de algunos de los pares anteriores? ¿Qué lógicas existen dentro de diligencia/negación, ambición/abandono, esfuerzo/inacción o productividad/indiferencia?

1.2.2.1. Preferencia: ‘Bartleby el escribiente’ de Melville

¿Qué lógica de minimización existe dentro del par ‘diligencia y negación’?

Buscar el punto de acuerdo entre diligencia y negación pasa por estudiar a Bartleby, el personaje del escritor Herman Melville, y su célebre frase “*preferiría no hacerlo*”. Si Oblómov era el ejemplo perfecto para entender como operaba la pereza pasiva, Bartleby lo es para comenzar a descifrar el punto de vista activo.

La historia escrita por Melville arranca con un abogado neoyorquino que decide buscar a un nuevo escribiente –copista– para su oficina, ya que los dos empleados que tenía no podían hacer frente a todo el trabajo existente. Tras publicar una oferta de trabajo, Bartleby aparece en escena y es contratado de manera inmediata.

Bartleby se muestra como un empleado obediente y ejemplar en sus tareas de copista. Sin embargo, a partir del tercer día de trabajo comienza a utilizar la frase “*preferiría no hacerlo*” (“*I would prefer not to*» en el texto original en inglés) para responder a ciertas demandas de su superior. Lo hace en repetidas ocasiones –hasta diez durante el relato–, todas ellas declinando llevar a cabo comprobaciones a posteriori ³³ de los documentos copiados por él mismo. Bartleby no deja de hacer con eficacia su tarea principal, copiar documentos, pero ‘prefiere no hacer’ aquello que es adicional y le viene impuesto sin esperarlo.

Desde ese momento el jefe de Bartleby no sabe cómo actuar y tomarse la respuesta de su empleado, pasando por todo tipo de estados de ánimo y pensamientos al respecto. La historia acaba de manera convulsa y triste, pero lo relevante aquí es la frase que Bartleby repite obsesivamente a modo de mantra personal y que ha dado pie

³² Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781) Escritor alemán más relevante durante la Ilustración. Con sus dramas y ensayos teóricos tuvo una importante influencia en la evolución de la literatura alemana.

³³ Como el trabajo de los escribientes era manual y cabía el error humano, una vez finalizada una copia de un documento se procedía a la comprobación visual, palabra por palabra, de su exactitud respecto al original.

a todo tipo de interpretaciones. De entre ellas resultan interesantes las que realizan los filósofos Gilles Deleuze ³⁴, Giorgio Agamben ³⁵ y José Luis Pardo ³⁶.

Deleuze es categórico cuando afirma que *“I would prefer not to, no es una afirmación ni una negación”* ³⁷. Bartleby se mueve en un punto intermedio entre la afirmación (diligencia) y la negación, su respuesta no representa a ninguno de esos valores absolutos.

Agamben insiste en lo anterior: *“[...] la fórmula no es afirmativa ni negativa, Bartleby no acepta ni rechaza sino que avanza y se retira en su mismo avanzar [...] Es una fórmula que se mantiene a medio camino entre la afirmación y la negación, entre la aceptación y el rechazo, entre el poner y el quitar”* ³⁸.

Si la respuesta de Bartleby hubiera sido una afirmación –un ‘sí’– podríamos concluir que estaría declarando una sumisión total al trabajo, a mostrarse diligente con las órdenes de su jefe, a seguir las reglas externas. Esta situación no sucede.

Por el contrario, su respuesta –*“preferiría no hacerlo”*– tiene un aspecto relevante. No es un ‘no’ rotundo con el cual *“[...] podría ser reconocido como un rebelde o un contestatario, y recibir en condición de tal un estatuto social [...]”* ³⁹ de perezoso pasivo. Podríamos decir que su respuesta es, en realidad, la *“[...] amable dilación de quien declina una invitación con las buenas maneras de un hombre educado que difícilmente pierde la compostura”* ⁴⁰. Esta condición es la que le diferencia de la pasividad de Oblómov, el cual hizo lo que la gran mayoría esperaría de un perezoso: decir un ‘no’ sin paliativos, no hacer absolutamente nada, rebelarse a través del hastío y abrazar el discurrir negativo frente al mundo.

El comportamiento de Bartleby se enmarca dentro de otro tipo de pereza, aquella que, activa y positivamente, establece la preferencia personal de qué es lo mínimo que debe hacerse. José Luis Pardo apoya esa importante condición de Bartleby: *“La preferencia negativa no es, pues, una preferencia nihilista (elegir la nada en vez de algo) sino la elección positiva”* ⁴¹. Bartleby elige, desde la positividad, ‘algo en vez de nada’. Elige lo mínimo y necesario que él considera que debe implicar su trabajo como copista: únicamente el acto físico de copiar. El resto es accesorio y Bartleby manifiesta su preferencia activa de no hacerlo, por mucho que su jefe (superior, cliente, situación externa, etc.) lo requiera.

³⁴ DELEUZE, Gilles. “Bartleby o la fórmula”, en *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos*. Valencia: Pre-textos, 2000. p. 57-92.

³⁵ AGAMBEN, Giorgio. “Bartleby o de la contingencia”, en *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos*. Valencia: Pre-textos, 2000. p. 93-136.

³⁶ PARDO, José Luis. “Bartleby o de la humanidad”, en *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos*. Valencia: Pre-textos, 2000. p. 137-192.

³⁷ DELEUZE, Gilles. *Op. cit.* p. 62.

³⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Op. cit.* p. 113-114.

³⁹ DELEUZE, Gilles. *Op. cit.* p. 67.

⁴⁰ PARDO, José Luis. *Op. cit.* p. 169.

⁴¹ *Ibíd.* p. 148.

Por lo tanto, la pereza activa –como punto de cruce entre diligencia y negación– deriva en una preferencia de elección precisa y personal de qué es y qué no es correcto hacer en cada ocasión.

Saltando hasta la arquitectura, un caso –paradigmático– de pereza y preferencia activa es el proyecto de la plaza Léon Aucoc de Burdeos de los franceses Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal. Los arquitectos “[...] decidieron que «preferirían no hacerlo» ante el encargo de remodelar la plaza de Léon Aucoc de Burdeos (1996), agradable para sus usuarios y suficientemente urbanizada, dedicando parte del presupuesto a renovar su gravilla, reparar sus bancos, sustituir algún bordillo [...] No era gran cosa pero la satisfacción de los vecinos era enorme”⁴².

La plaza Léon Aucoc, inscrita en un plan del ayuntamiento de Burdeos para el embellecimiento de varias plazas existentes, era una plaza triangular con árboles en el perímetro, bancos y una zona para jugar a la petanca. “Cuando visitamos el emplazamiento por primera vez, constatamos que era ya muy hermosa. [...] La grava del espacio central está perfectamente contenida por su límite de granito y su calzada de asfalto. Es un pavimento menos duro que el adoquín o la piedra, sobre el cual son posibles actividades tan diferentes como la pelota o la petanca. Es un suelo permeable en el que los árboles no tienen necesidad de alcorque. [...] En realidad, no había nada que indicara la necesidad de introducir cambios demasiado importantes. En este caso el ‘embellecimiento’ no tenía razón de ser. Por lo tanto, nuestra labor se limitó a la realización de trabajos de mantenimiento simples e inmediatos: reponer la grava del suelo, planificar una limpieza periódica, podar los tilos, modificar levemente algunas circulaciones, todos ellos con el objetivo de mejorar el uso y de satisfacer a los vecinos”⁴³.

Lacaton & Vassal
Plaza Léon Aucoc
1996

El papel de Lacaton & Vassal consistió en manifestar una preferencia activa que divergía de la de sus jefes –el ayuntamiento–, se basó en manipular mínimamente una situación existente que ellos consideraban ya valiosa. No quisieron hacer de arquitectos al uso –decir que sí a todo–, minimizaron su esfuerzo porque en “[...] la plaza ‘Léon Aucoc’, allí la actitud proyectual se basaba en que los elementos

⁴² ÁBALOS, Iñaki. “Bartleby, el arquitecto”, en *El País*. Madrid: 10/03/2007.

⁴³ LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. *2G: Lacaton & Vassal*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p. 74.

que responden a las necesidades requeridas ya estaban allí y no hacía falta nada más”⁴⁴.

1.2.2.2. Oportunismo: ‘Expediency’ de Price

¿Qué lógica de minimización existe dentro del par ‘ambición y abandono’?

Continuando con la pormenorización de la pereza activa, a la actitud de ‘preferencia’ –la explicitada mediante Bartleby y su *“preferiría no hacerlo”*– se le puede solapar el ‘oportunismo’, el punto intermedio entre ambición y abandono.

¿Qué hubiera sucedido si Bartleby no solo hubiera manifestado su preferencia personal sobre qué no hacer, sino que además hubiera buscado la oportunidad para minimizar su labor en todos los manuscritos que sí ambicionaba producir/copiar?

Mostrarse ambicioso frente al trabajo supone llevar a cabo cualquier tarea que tengamos entre manos, por muy laboriosa o poco factible que pueda parecer. Abandonar –pasivamente– el trabajo conlleva rendirse, debido a una decisión personal o a los pocos visos de éxito detectados.

La pereza activa asegura una interesante proporcionalidad entre ambición y abandono, lo que nos conduciría a aprovechar al máximo las oportunidades latentes y, minimizando nuestro papel, sacar el mayor beneficio de ellas.

Esta situación es la que experimentó el arquitecto inglés Cedric Price cuando en 1969 recibió un trabajo repentino. El musical ‘Hair’, por vicisitudes diversas, se había quedado sin teatro donde actuar en Rotterdam. El encargo para Price era construir, en menos de tres meses, un lugar reconocible que albergara a 1200 personas viendo el espectáculo. Algo, sin duda, muy ambicioso.

Pese a lo inesperado y el riesgo implícito, lo relevante es que Price no abandonó el trabajo ni se rindió ante la dificultad. Tampoco operó desde una ambición y unos delirios de grandeza desmesurados. Sí que estableció su preferencia precisa sobre cómo actuar, al igual que Bartleby.

⁴⁴ LÓPEZ UJAQUE, José M.; SALCEDO, Esteban. “Disciplinary indifference: an awkward interview with Anne Lacaton”, en *San Rocco 7: Indifference*. Milán: San Rocco, 2013. p. 42.

Cedric Price
Carpa para Hair
1969

Price prefirió no hacer un teatro estándar construido en tres meses de frenética ejecución, prefirió mostrarse oportunista –activamente perezoso– y no empezar desde cero: *“Situado entre un canal y un estadio, nos aprovechamos de su aparcamiento, de su iluminación exterior, del control de acceso, además de usar barcos del canal que hacían las veces de camerinos para los actores. Los asientos eran de un cine demolido en Birmingham, la mayor parte de la estructura de acero trasladada desde un terreno cercano, [...] La calefacción portátil fue aportada y puesta en marcha por el ejército holandés y toda la operación fue supervisada, día a día, no por la oficina sino por un ex-manager de los Rolling Stones”*⁴⁵.

El resultado era una manifestación plausible de pereza pasiva, un acuerdo equilibrado entre ambición y abandono. Ambición porque lo llevó a cabo, abandono porque redujo su impronta en favor del oportunismo.

Price reflexionó sobre ‘lo oportuno’ durante toda su trayectoria profesional, especialmente sobre cómo aprovechar situaciones olvidadas o encubiertas. En textos como ‘Expediency’⁴⁶ razonó sobre la necesidad de introducir este factor en los procesos de diseño, asumiendo [...] *la importancia de aquello que ha sido ignorado o rechazado*⁴⁷ –como lo eran los materiales que hicieron posible el teatro de ‘Hair’–.

Mostrarse oportunista es una forma de minimizar nuestro trabajo, un modo en el que la pereza positiva termina aflorando.

1.2.2.3. Asimetría: ‘La pereza’ de Malévich

¿Qué lógica de minimización existe dentro del par ‘esfuerzo e inacción’?

La ‘preferencia’ nos mostraba como era posible trazar una línea precisa entre qué poco (a veces) hacer y qué no hacer, alejándonos de un comportamiento cien por cien diligente. A la ‘preferencia’ le ha acompañado el ‘oportunismo’, la capacidad de recuperar aquello que, en una determinada situación, sería rechazado –a priori– por un desarrollo ambicioso en exceso. Ahora a la ‘preferencia’ y al ‘oportunismo’ se les une la ‘asimetría’. Una condición que incide, otra vez, desde una perspectiva activa de la pereza, en valorar hasta qué extremo se puede llevar la

⁴⁵ PRICE, Cedric. *The square book*. Londres: Wiley, 2003. p. 72. Traducción propia.

⁴⁶ La traducción sería: oportunidad o conveniencia.

⁴⁷ PRICE, Cedric. *Op. cit.* p. 73. Traducción propia.

minimización del esfuerzo dentro de la materialización de la oportunidad detectada. Desde este matiz añadido, ¿Price hubiera podido llevar aún más al límite –tendiendo a cero– su esfuerzo en la materialización del proyecto anterior? ¿Hubiera podido exprimir aún más su implicación inactiva?

Retrotraernos hasta 1921, cuando el pintor ruso Kazimir Malévich escribió un ensayo con título inequívoco: ‘La pereza’, nos puede ayudar a desarrollar esta cuestión sobre esfuerzo/inacción. Malévich insistía con sus ideas, como ya hizo Lafargue antes, en criticar el pensamiento instaurado sobre la pereza –entendida como un vicio–: *“Esa acusación dirigida contra la pereza siempre me ha parecido injusta. ¿Por qué se exalta el trabajo hasta tal punto, se eleva al trono de la gloria y las alabanzas, mientras la pereza es cuestionada, por qué los perezosos en su conjunto son cubiertos de oprobio, marcados por el estigma de la infamia, por el estigma de la madre–pereza, cuando el más insignificante trabajador es consagrado a la gloria, a los honores, a las recompensas? Yo siempre he pensado que debería ser exactamente al contrario: el trabajo debe ser maldito, como enseñan las leyendas sobre el paraíso, mientras que la pereza debe ser el fin esencial del hombre. Pero ha ocurrido al revés. Es esa inversión lo que yo quisiera poner en claro”*⁴⁸. El trabajo se ensalzaba mientras la pereza se estigmatizaba, Malévich no entendía por qué el ser humano solo buscaba la salvación en el esfuerzo productivo.

Todas las reflexiones de Malévich a lo largo de su texto destilaban cierta melancolía, ya que no alcanzaban a proponer ninguna solución para darle la vuelta a las tornas de la dualidad trabajo/pereza. Probablemente su herencia artística, no política, le alejaba incluso de la necesidad de vislumbrar cambios mayúsculos (como los que Lafargue o Russell sí imaginaban con otro uso más racional de la máquina).

Aunque seguramente indirecto, su aporte personal a la discusión sobre la pereza es mucho más modesto, pero no por ello menos relevante. Si dejamos de lado los precisos condicionantes suprematistas ⁴⁹ de colores y formas puras de ‘Cuadrado blanco sobre fondo blanco’ –en este caso el cuadrado y el color blanco–, podríamos examinar su célebre obra desde un punto de vista activamente perezoso, extrayendo una valiosa conclusión.

Es interesante resaltar que el entendimiento de la pereza que defendía Malévich era activo y no pasivo, no era una actitud cien por cien inactiva y nihilista de rechazo pasivo del mundo y sus objetos –en ese caso no hubiera ni siquiera llegado a pintar el cuadro, al igual que Bécquer decidió no escribir su texto–. Lo que sí hacía Malévich era poner de manifiesto una evaluación distinta de los tiempos y modos de producción de su obra, y es que con toda seguridad el acto físico de producir/trabajar en ‘Cuadrado blanco sobre fondo blanco’ le llevó una parte ínfima frente al tiempo

Kazimir Malévich
Cuadrado blanco sobre fondo blanco
1917

⁴⁸ MALÉVICH, Kazimir. *La pereza como verdad inalienable del hombre*. Vigo: Maldoror, 2006. p. 9-10.

⁴⁹ Para Malévich, suprematismo significaba supremacía del sentimiento puro del arte. Un sentimiento con el que pretendía liberarlo del lastre del mundo de lo real/objetos y también, seguramente, desligarlo al máximo del mundo del trabajo.

Yves Klein
Le Vide
1958

Robert Rauschenberg
White Painting
1951

Nam June Paik
Zen for Film
1962-1964

dedicado a pensarlo de acuerdo a su teoría suprematista. Este es su hallazgo, mostrar que el esfuerzo para materializarlo no requería de una correspondencia directa con la cantidad de esfuerzo invertida en su ideación, no requería de un esfuerzo igual pero de sentido contrario. Sería como una ley de acción y reacción no simétrica, una pereza asimétrica.

Por lo tanto, no siempre eran necesarios esfuerzos enormes para alcanzar la 'salvación' prometida por el trabajo, sino que –a veces– solo había que hacer aquel acto físico mínimo que permitiera obtener unos resultados más que satisfactorios. Algo que sin duda esta obra de arte consiguió, siendo una de las más influyentes del siglo XX.

En la historia del arte contemporáneo podemos encontrar muchos resultados ⁵⁰ visual y conceptualmente similares a los de Malévich, algunos son los 'White Painting' de Robert Rauschenberg ⁵¹ (1951), la instalación 'Le Vide' de Yves Klein ⁵² (1958), o la película 'Zen for Film' de Nam June Paik ⁵³ (1962-1964). Todos ellos introducen la asimetría como un valor activo dentro de la ecuación perezosa.

Todo ellos provocan una ruptura. Desde un punto de vista práctico, se puede entender el 'arte' como el resultado de la suma de una carga teórica significativa (idea) junto a la demostración de una exquisita técnica individual (materialización). Ambas esferas implican probar la posesión de determinadas habilidades personales, manifestadas en largos procesos simétricos tanto de ideación como de ejecución –para alcanzar la excelencia–; por decirlo de manera sencilla, a grandes esfuerzos intelectuales siempre le seguirán esfuerzos materiales iguales (asegurando grandes resultados). Situaciones como la de Malévich dinamitaron ese enlace bidireccional, demostrando que a través de una gestión distinta del esfuerzo se pueden conseguir resultados igual de complejos y exitosos.

El complejo valor del pensamiento suprematista se materializó en un simple 'Cuadrado blanco sobre fondo blanco'. Pereza activa total.

En la arquitectura existen proyectos que, desde el mismo entendimiento activo de la pereza, provocan rupturas semejantes. Mediante comportamientos que llevan al extremo la minimización del esfuerzo de materialización, se producen

⁵⁰ Frank Stella, Lucio Fontana o Agnes Martin también realizaron experiencias análogas.

⁵¹ Robert Rauschenberg (1925 – 2008) Pintor y artista estadounidense, que alcanzó notoriedad en 1950 durante la transición del expresionismo abstracto al Pop-Art, del cual fue uno de los principales representantes en su país. Los 'White Painting' son reducciones radicales del contenido y la gestualidad pictórica habitual, influenciados por la ideología Zen y la amistad de Rauschenberg con John Cage.

⁵² Yves Klein (1928 – 1962) La obra de Klein se mueve en torno a conceptos influenciados por la filosofía Zen y el monocromatismo.

⁵³ Nam June Paik (1932 – 2006) Compositor y videoartista surcoreano que participó en los relevantes grupos artísticos Happening y Fluxus. La película 'Zen For Film' (Zen para cine) proyecta durante ocho minutos fotogramas en blanco; así, proyección tras proyección, el polvo y los rasguños del proyector se van acumulando en la película y demostrando la imposibilidad de la neutralidad absoluta.

repuestas asimétricas para encargos que esperaban (o se encaminaban hacia) una respuesta grandiosa. Encargos con un agradable equilibrio entre esfuerzo e inacción.

Uno de ellos es el reciente proyecto de OMA titulado ‘Almost Nothing’ –casi nada–, que exploraba el posible desarrollo turístico del desierto del Sahara insertado dentro de las fronteras de Libia. La propuesta y respuesta a su cliente, el entonces gobierno libio del controvertido dictador Muamar el Gaddafi ⁵⁴: *“No siempre queremos construir. En vez de edificios hemos encontrado otras maneras para abordar la situación”*⁵⁵. Seguramente no era la respuesta grandiosa que esperaban de un arquitecto del ‘Star System’ como Rem Koolhaas.

Las otras maneras de las que hablaba el arquitecto holandés, implicaban reconocer que las características del turismo que el Sahara podía ofrecer al mundo eran las que ya se desprendían de su existencia tal cual: su desconexión del mundo, su falta de infraestructuras, todas sus debilidades, etc. Esos eran los valores únicos a conservar para atraer –o ahuyentar aún más– a un turismo alejado de cualquier modelo turístico de masas. OMA no propuso, después de una detallada y dilatada reflexión intelectual, ningún ‘Masterplan’ excelso, ningún dibujo finalista, ninguna materialización grandiosa. Solo se documentó el paisaje preexistente a través de una serie de 17 fotografías ⁵⁶, eran documentos mudos de una ambición resuelta a través de la (casi) inacción. Como Iyad Alsaka, socio del estudio, explicaba en 2011 en una exposición ⁵⁷ sobre el trabajo de OMA en el Barbican Centre de Londres: *“Para nosotros, el proyecto era sobre conservación; así que realizamos una especie de manifiesto (fotográfico) de cómo se podía tratar el desarrollo del desierto libio haciendo nada, pues la nada es el mejor atractivo que podías encontrar allí”*⁵⁸.

El éxito final de la propuesta de OMA todavía está por ver, pero es innegable que, de momento, manifiesta una gran confianza en la ‘asimetría’ aplicada sobre el esfuerzo. También muestra, sin duda, una ‘preferencia’ precisa y una lectura ‘oportunista’ de lo encontrado, sin rechazarlo pasivamente.

OMA
Fotografía del Sahara libio
2010

⁵⁴ En la actualidad, con un nuevo gobierno, el proyecto continúa desarrollándose.

⁵⁵ KOOLHAAS, Rem. “The shape of things to come: Rem Koolhaas’s striking designs”, en *The Independent*. Londres: 21/06/2010. Traducción propia.

⁵⁶ Realizadas por el arquitecto Todd Reisz, colaborador en AMO (apéndice de OMA enfocado en la investigación y la catalización de ideas que van más allá de los límites de la arquitectura y el urbanismo).

⁵⁷ La exposición se titulaba ‘OMA/Progress’ y fue comisariada por el colectivo belga ‘Rotor’. Su mayor atractivo era la muestra de documentos inéditos sobre diferentes proyectos del estudio.

⁵⁸ Iyad Alsaka en una entrevista para la web de arquitectura Dezeen. <http://vimeo.com/31084375>. Consultada el 13/12/2015. Traducción propia.

1.2.2.4. Postproducción: ‘De la pereza, el reciclaje...’ de Neutelings

¿Qué lógica de minimización existe dentro del par ‘productividad e indiferencia’?

Todos los ejemplos de los apartados anteriores destacan por intervenir sobre algo preexistente, sobre elementos con una información previa acumulada; desde el punto de vista de la pereza activa puede que esa sea su característica más relevante. Son acercamientos alejados de la productividad y la originalidad, en el sentido de crear nuevos productos desde cero; lo cual parece consecuente si pensamos que, para minimizar activamente y luchar contra el esfuerzo del trabajo desmesurado, no está de más aprovecharse –en parte– de lo ya hecho por otros. ¿Para qué seguir creando más y más si “vivimos en un mundo ya hecho”⁵⁹?

Por lo tanto, no son acciones productivas. Tampoco son acercamientos cien por cien neutros. No expresan indiferencia total porque aplican, sobre lo que disponen o encuentran, precisas condiciones activas de ‘preferencia’, ‘oportunismo’ y ‘asimetría’. No se dejan llevar por una pasividad propia del entendimiento más negativo de la pereza.

Defienden un tipo pereza igual a la defendida por el arquitecto holandés Willem Jan Neutelings en su texto ‘De la pereza, el reciclaje, las matemáticas esculturales y el ingenio’. Una pereza activa que es el resultado de acuerdo entre opuestos –como lo han sido diligencia/negación, ambición/abandono, esfuerzo/inacción y ahora lo es productividad/indiferencia–: *“La pereza, uno de los siete pecados capitales, es una de las conductas más útiles para un arquitecto. La combinación de diligencia y ambición es muy peligrosa; la combinación de pereza y ambición asegura un agradable equilibrio, que con frecuencia conduce a resultados felices, porque compensar la pereza requiere la aplicación del ingenio”*⁶⁰. Neutelings subraya la importancia de ‘la aplicación del ingenio’, pues con ello persigue recalcar que su defensa de la minimización del esfuerzo y de la pereza no es un cruzarse de brazos nihilista, sino una posición activa igual a la de Bartleby, Lacaton & Vassal, Price, Malévich o Koolhaas (por apuntar a personajes que ya han aparecido antes).

⁵⁹ NAVARRO BALDEWEG, Juan. “Hoy en día, la arquitectura es de segunda mano”, en *ABC*. Madrid: 13/08/2012.

⁶⁰ NEUTELINGS, Willem Jan. *Op. cit.* p. 6.

Ahondando en el texto de Neutelings, se pone de manifiesto la importancia –ya expuesta– de ‘reciclar’ las preexistencias (intelectuales o físicas, propias o ajenas): “[...] *la pereza es reciclar tipologías y conceptos. La historia de la arquitectura encierra una increíble riqueza de conceptos y tipologías. Pero la arquitectura parece ser una de las pocas disciplinas que parece no confiar en sus anteriores logros para sus nuevos desarrollos; más bien produce su rechazo. [...] la pereza es reciclar edificios*”⁶¹. Neutelings, junto a su socio Michiel Riedijk, pusieron esta actitud en práctica en uno de los primeros proyectos de su estudio ‘Neutelings Riedijk Architecten’. En 1988 recibieron el encargo de construir un nuevo centro comercial, parte de la reconversión de una antigua zona portuaria de Ámsterdam. En la visita al solar encontraron un viejo almacén de granos de cacao y, con pereza, decidieron que el proyecto ya existía porque “[...] *el marcado carácter del edificio existente podía ser capaz de contrarrestar la inevitable banalidad inherente a un nuevo centro comercial contemporáneo*”⁶². Reprogramaron activamente la estructura física y formal del almacén. Su decisión desprendía ‘preferencia’, ‘oportunismo’ y ‘asimetría’ por los cuatro costados.

Neutelings Riedijk
Centro comercial Brazil
1988

Miremos por un momento más allá de la aproximación arquitectónica de Neutelings. Se ha explicitado que la actitud de pereza activa no tiene reparos, al contrario, en utilizar lo preexistente. Por ello, no sería difícil englobarla dentro de un entendimiento (ampliado más allá del arte) de las prácticas contemporáneas que el crítico y comisario Nicolas Bourriaud ha definido como postproductivas. Bourriaud se aprovecha, con oportunismo, de “[...] *un término técnico utilizado en el mundo de la televisión, el cine y el video*”⁶³ que “[...] *designa el conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado: el montaje, la inclusión de otras fuentes visuales o sonoras, el subtítulo, las voces en off, los efectos especiales*”⁶⁴, detectando a una serie de artistas que “[...] *desde comienzos de los años noventa [...] interpretan, reproducen, re-exponen o utilizan obras realizadas por otros productos culturales disponibles. Ese arte de la postproducción responde a la multiplicación de la oferta cultural, aunque también más indirectamente respondería a la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas*”⁶⁵. ¿No es la pereza una forma despreciada por la sociedad actual que, desde su vertiente activa, tendría cabida en la postproducción?

Como es sabido por todos, la actitud postproductiva hace tiempo que desbordó a lo audiovisual y al arte, estando ya presente –con mayor o menor visibilidad– en todos los ámbitos cotidianos y profesionales. La arquitectura contemporánea no ha sido ajena a esto, ni mucho menos, y ha asumido que empezar cada vez de cero es una quimera.

⁶¹ Ibid. p. 7.

⁶² Ibid.

⁶³ BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. p. 7.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

Sin embargo, ¿cuál es el entendimiento actual más común de la postproducción arquitectónica? ¿Puede ser activamente perezoso?

1.3. La indiferencia en la postproducción

1.3.1. La postproducción actual como proceso exotérmico e indiferente

La postproducción no crea objetos desde cero, parte de elementos existentes. Parte de materias no primas, materias ‘sucias’ con *“hondura y belleza”*⁶⁶ sobre las que se proyectan nuevas definiciones. *“Todas estas prácticas artísticas, aunque formalmente muy heterogéneas, tienen en común el hecho de recurrir a formas ya producidas. Atestiguan una voluntad de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla cómo una forma autónoma u original. Ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción. [...] La pregunta ya no es: ¿qué es lo nuevo qué se puede hacer?”, sino más bien: ¿qué se puede hacer con?”*⁶⁷. Por lo tanto, no se fomentan actos productivos de creación y composición, sino que se fomentan las manipulaciones y reprogramaciones *“[...] de formas antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto, se utiliza lo dado”*⁶⁸.

En la actualidad la interpretación más común de la postproducción es resultado de ejecutar un proceso exotérmico, de liberación continua de nuevos productos reprogramados (que revisan, en un bucle infinito, objetos ya reutilizados antes). Esta tendencia, hiperactiva en cuanto a la energía, manipula proyectos enteros o fragmentos de un mundo ya saturado, acumulando hasta el infinito.

⁶⁶ *“Que contrastes tan extraños provoca esta frase de Oldenburg. No tanto por adjetivar a la suciedad con belleza, sino por el otro apelativo que la antecede. Hondura. La belleza, en cuanto perfección, debe ser plana, superficial. No puede mostrar ninguna variación, ninguna duda respecto de sí. La belleza así entendida es tan fría como un mausoleo. Su forma está acabada. Es contemplada. Es un espejo. Sin embargo, la suciedad tiene hondura. No es que sea profunda, eso es otra cosa, sino que posee grosor. Tiene múltiples facetas. Sobre su sección se han amontonado múltiples razones. Contiene siempre un poco de esa extrañeza, inconsciente, no buscada. De ella misma se saca con qué borrarla y rehacerla”*, en SORIANO, Federico. *100 Hiperminimos*. Madrid: Lampreave, 2009. p. 5.

⁶⁷ BOURRIAUD, Nicolas. *Op. cit.* p. 13.

⁶⁸ *Ibid.*

POSTPRODUCCIÓN

En este contexto, los individuos contemporáneos han interiorizado tanto estos procesos que los utilizan de manera innata. Esto es algo que el propio Bourriaud detecta, reflexionando sobre la neutralidad y banalidad con que los artistas actuales utilizan la postproducción: *“Los artistas ejecutan actualmente la postproducción como una operación neutra, de suma cero [...] las recientes tendencias musicales la han banalizado”*⁶⁹.

Existen altas dosis de indiferencia en la postproducción actual, no hay aceptación ni rechazo. No se manipulan objetos exotéricamente con el fin de criticar algo (por ejemplo, la sociedad o el mundo del arte), sino que los postproductores utilizan el sustrato del que disponen según sus necesidades particulares, desde un punto de vista pragmático y utilitario, neutro, solo para usarlo a su favor.

1.3.2. La crítica inherente del ‘ready-made’ y otras prácticas artísticas

La indiferencia no fue siempre una característica adherida a la postproducción, sobre todo en las prácticas artísticas previas de las que es heredera directa: el ‘ready-made’ y el ‘détournement’. En ellas se hacía patente una actitud que declinaba, desde una fuerte posición crítica hacia la sociedad, producir nuevos objetos desde cero; se obviaba lo novedoso frente a la predisposición a usar, desde una decidida posición no neutra, materiales preexistentes.

El ‘ready-made’ de Marcel Duchamp es, sin duda, el primigenio y más paradigmático ejemplo dentro del ámbito artístico. El primer ‘ready-made’, la ‘Rueda de bicicleta’, fue montado por Duchamp en París en 1913 –«*simplemente una distracción*» dijo–; mientras que la expresión ‘ready-made’ no apareció hasta 1915, en Nueva York. En ese intervalo, Duchamp realizó otros más como ‘Secador de botellas’ o ‘Anticipo de un brazo roto’, simplemente modificados con una conveniente inscripción en inglés. En todos estos ejemplos, y en posteriores (‘Peine’, ‘Fuente’, etc.), había una clara inclinación perezosa y crítica. Se utilizaba un objeto fabricado en serie encontrado por azar, al que se le inventaba –sin mucho esfuerzo material– una nueva definición que lo desplazaba de un ámbito industrial hacia otro opuesto como era el artístico. Pura provocación.

⁶⁹ Ibíd. p. 42.

Marcel Duchamp
Rueda de bicicleta
1913

Marcel Duchamp
Secador de botellas
1914

Marcel Duchamp
Anticipo de un brazo roto
1915

Marcel Duchamp
Peine
1916

Marcel Duchamp
Fuente
1917

Su acción subversiva estaba enraizada en los preceptos del dadaísmo ⁷⁰, cuya facción neoyorquina ⁷¹ estaba integrada por el propio Duchamp junto a Francis Picabia, Man Ray y otros. El dadaísmo era un movimiento artístico que operaba como instrumento crítico frente al propio arte, era un anti-arte (igual que lo era el 'ready-made'); para ello se aprovechaba de objetos cotidianos anónimos que, transformados mediante collages o ensamblajes, contenían un fuerte mensaje político de rechazo a la sociedad que les había tocado vivir (por ejemplo, las 'máquinas inútiles' de Picabia criticaban la relación fallida entre trabajo y máquina).

Las obras dadaístas no siempre estaban exentas de un doble esfuerzo ideológico y material, no eran asimétricas. Es aquí donde el 'ready-made' muestra un signo distintivo y es la representación del Duchamp activamente perezoso. Como apunta el filósofo Bernard Marcadé ⁷²: *"La referencia a la pereza encontrará un resultado radical en el 'ready-made' [...] el verdadero hilo conductor del pensamiento de Duchamp"* ⁷³.

Sin duda, 'Fuente' es el 'ready-made' más conocido e influyente ⁷⁴. Duchamp compró un urinario en J. L. Mott –una tienda de la quinta avenida–. De vuelta a su estudio, lo reorientó noventa grados y lo firmó con su alter ego R. Mutt. *"Si Mr. Mutt hizo 'Fuente' con sus propias manos no tiene importancia. Él la eligió. Él seleccionó un objeto cotidiano y lo colocó de tal manera que perdió su significado en*

⁷⁰ Y también, en parte, en el cadáver exquisito surrealista. Una composición cooperativa entre varios sujetos para crear una obra a partir de sus colaboraciones, conteniendo elementos o fragmentos de cada autor. La intención del cadáver exquisito era, en origen, provocativa.

⁷¹ El movimiento dadaísta original nació en 1916 en Zúrich, siendo Tristan Tzara su personaje más visible. La facción neoyorquina surge debido a la emigración forzosa de muchos artistas europeos hasta Estados Unidos, huyendo de la Primera Guerra Mundial.

⁷² (1948-) Filósofo, crítico de arte y comisario francés. Profesor de estética e historia del arte en L'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy.

⁷³ MARCADÉ, Bernard. *Marcel Duchamp: la vida a crédito*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008. p. 90.

⁷⁴ Son casi infinitas las reinterpretaciones que se han hecho de 'Fuente' durante la historia del arte. Cabe destacar 'Fuente (después de Marcel Duchamp)', realizada en 1991 por Sherrie Levine, en la que el 'ready-made' de Duchamp se recubre de una lujosa capa de bronce. Levine cuestionaba con esta acción si, en un mundo de imágenes replicadas, cualquier persona puede realmente apropiarse o ser autor de una imagen preexistente.

favor de un nuevo nombre y punto de vista. Creó un nuevo pensamiento para ese objeto”⁷⁵.

Duchamp, utilizando su astucia, decidió testar la magnitud de la gran crítica (hacia los procesos de trabajo infinitos del arte) con que había impregnado su ‘Fuente’. De forma anónima, a través de su pseudónimo R. Mutt, decidió enviar su ‘ready-made’ para formar parte del 1º Salón de los Independientes en Nueva York (1917), organizado por la Sociedad de Artistas Independientes ⁷⁶. Duchamp, miembro fundador de la Sociedad, no pudo reprimir las ganas de poner a prueba a sus propios compañeros y debió preguntarse: ¿Y ‘Fuente’? ¿Serán capaces de aceptarla y exponerla? Un comité de selección, creado con urgencia porque se suponía que no había filtro y todo sería expuesto, mantuvo un acalorado debate sobre si aquel objeto era o no arte; finalmente, la obra de un desconocido R. Mutt fue rechazada, no era arte. Duchamp fue rechazado por sus propios compañeros, quedando patente que ‘Fuente’ no dejaba indiferente a nadie, no era una obra neutra. Todo lo contrario, era una postproducción iniciática que destilaba polémica y radicalidad. Después de esto, Duchamp no pudo hacer otra cosa que abandonar su puesto en la Sociedad.

Existen más malentendidos artísticos relacionados con el ‘ready-made’. No es raro encontrar discursos teóricos que lo definan como otro ‘objet-trouvé’ más –proclamando que la ‘Rueda de bicicleta’ de Duchamp fue el primer ‘objeto encontrado’ de la historia del arte–. Esta situación es errónea, pues ‘ready-made’ y ‘objet trouvé’ no comparten significado al cien por cien; la realidad es que ambos términos, confluyentes en el mismo periodo, son manipulaciones distintas sobre objetos cotidianos preexistentes (sin un origen artístico).

Cada ‘objet trouvé’ crea su identidad desde el nombre que un determinado artista da a aquello que encuentra, un nombre que antes no tenía. Como ejemplo clarificador, el tratamiento tan diferente que Duchamp hizo de una rueda de bicicleta y Picasso de un sillín y manillar. Duchamp no le puso otro nombre a su primer ‘ready-made’, siguió siendo ‘Rueda de bicicleta’. Picasso, sin embargo, propuso un nuevo nombre: ‘Cabeza de toro’, una nueva definición personal para su objeto encontrado.

Por lo tanto, los “[...] ‘ready-mades’ no tienen nada que ver con el objet trouvé, porque el llamado ‘objeto encontrado’, está completamente bajo la dirección del gusto personal. El gusto personal decide que este es un objeto hermoso y único. El hecho de que la mayoría de mis ‘ready-mades’ fueron producidos en masa y podían ser duplicados, es otra diferencia importante. En muchos casos, efectivamente, se

Pablo Picasso
Cabeza de toro
1942

⁷⁵ PETRY, Michael. *The art of not making*. Londres: Thames & Hudson, 2011. p. 9. Traducción propia.

⁷⁶ Formada en Nueva York durante 1916, tenía como lema la frase: ‘sin jurado ni premios’. Fue una respuesta para dar cabida a los artistas que quedaban fuera del selecto circuito oficial de exposiciones de la ciudad. Sus fundadores fueron Walter Arensberg, John Covert, Marcel Duchamp, Katherine Sophie Dreier, William J. Glackens, Albert Gleizes, John Marin, Walter Pach, Man Ray, Mary Rogers, John Sloan y Joseph Stella.

repetieron, evitándose así el culto de la unicidad, del arte escrito con ‘A’ mayúscula”⁷⁷.

El gusto personal adherido al ‘objet trouvé’ no desemboca en una posición crítica hacia el mundo del arte, como sí hacía el ‘ready-made’. Poca desestabilización existe en la unicidad de ‘Cabeza de toro’, todo es belleza, solo podemos sentarnos a disfrutar de sus sinuosas formas. ‘Rueda de bicicleta’ o ‘Fuente’ generan mucha más inquietud y crítica, dan que pensar, nos levantan de nuestros asientos.

Duchamp precedió e influenció a muchos artistas que vinieron después. Robert Rauschenberg, Joseph Beuys, Richard Hamilton, Andy Warhol, Jasper Johns, etc. siguieron manifestando, durante los años 60-70, el interés por utilizar lo preexistente de una forma activamente perezosa.

Jasper Johns
Dos latas de cerveza
1960

Andy Warhol
Cajas
1964

Joseph Beuys
Teléfono de tierra
1969

Ahondando en el marco temporal anterior, pero más allá de las prácticas artísticas, surge la figura del ya mencionado Guy Debord. El filósofo francés fue, desde su aproximación teórica, un continuador de la crítica y práctica iniciada por el ‘ready-made’. Junto a sus compañeros situacionistas (Asger Jorn ⁷⁸, Raoul Vaneigem ⁷⁹ y Constant Nieuwenhuys ⁸⁰) incitaba al desvío –‘détournement’–, a utilizar formas culturales existentes de una forma totalmente reaccionaria: *“Tenemos que construir nuevos ambientes que sean a la vez el producto y el instrumento de nuevos comportamientos. Para hacer esto tendremos que emplear empíricamente, al principio, los actos cotidianos y las formas culturales que existen en la actualidad,*

⁷⁷ CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1972.

⁷⁸ Asger Jorn (1914 – 1973) Artista danés. Uno de los fundadores del movimiento CoBrA. Fue motor en la fusión del MIBI (en el que participaba) con la Internacional letrista y el Comité psicogeográfico de Londres, dando lugar a la Internacional Situacionista.

⁷⁹ Raoul Vaneigem (1934 –) Escritor y filósofo belga. Junto a Debord fueron los teóricos más relevantes del situacionismo. Entre sus libros destacan ‘La revolución de todos los días’ y ‘Elogio de la pereza refinada’.

⁸⁰ Constant Nieuwenhuys (1920 – 2005) Pintor holandés recordado como uno de los fundadores del grupo artístico CoBrA. Tras la disolución del grupo se dedicó, cada vez más, a la arquitectura, ideando la paradigmática ciudad utópica de Nueva Babilonia, un ejemplo utilizado hasta la saciedad dentro del campo de la crítica y práctica arquitectónica actual.

contestándole todo valor propio. El propio criterio de novedad, de investigación formal, ha perdido su sentido en el marco tradicional del arte”⁸¹.

El desvío era el método capaz de infravalorar y corromper la alienante cultura de masas, la que tanto deseaban criticar y poner en evidencia. Su estrategia consistía en la copia alterada de todo tipo de imágenes o textos para utilizarlos en situaciones subversivas: *“Todos los elementos, tomados de cualquier parte, pueden ser objeto de nuevos abordajes. [...] Todo puede servir. Es obvio que no solamente podemos corregir una obra o integrar diferentes fragmentos de obras dentro de una nueva, sino también cambiar el sentido de esos fragmentos y alterar de todas las maneras que se consideran buenas lo que los imbéciles se obstinan en llamar citas”⁸²*. El desvío consiguió hacer un uso político y crítico de la imagen, el gran elemento ideológico de la cultura de masas de su época.

Desde la puesta en escena del ‘ready-made’ y el ‘détournement’ hasta la aparición de su hija actual, la ‘postproducción’, el paso del tiempo ha ido erosionando el carácter crítico de este tipo de procesos. La anestesiada sociedad contemporánea ya se ha familiarizado con el superabundante sustrato de productos y materiales disponibles, siendo las formas comunes de manipulación muy lejanas de la rebeldía y crítica inicial. Esta es una herencia envenenada, fruto de las capacidades que nos han permitido las nuevas herramientas y posibilidades técnicas. Nos es tan inmediato operar sobre lo preexistente que no reparamos en el significado de esas operaciones, ni en el esfuerzo que pueden conllevar. Simplemente, dentro de un proceso exotérmico, infinito e indiferente, postproducimos más y más.

1.3.3. Postproducción y arquitectura

Más allá de la oportuna puesta en valor que Bourriaud hace del término ‘postproducción’ en el arte, el uso premeditado de preexistencias es algo que, en mayor o menor medida, siempre ha estado implícito en la arquitectura. Mucho antes que el ‘ready-made’, la arquitectura griega y romana ya sacaba de contexto (recolocaba y reprogramaba) elementos materiales previos para formar parte de nuevas construcciones. No solo eso, edificios icónicos de la historia de la arquitectura –la Mezquita de Córdoba, por citar alguno– son reprogramaciones físicas resultado del paso de los siglos.

Al carácter inicial, eminentemente físico y matérico, el paso del tiempo ha sumado el interés arquitectónico en manipular y usar conceptos preexistentes más

⁸¹ DEBORD, Guy. “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional” (1957), en *Bifurcaciones 5: revista de estudios culturales urbanos*. Santiago de Chile, 2005.

⁸² *Ibíd.*

Es ist ein ganz anderen Fahren
Es un camino completamente diferente

Asger Jorn y Guy Debord
Fin de Copenhague
1957

intangibles o intelectuales (teorías, ideas, ensoñaciones, utopías, plantas, secciones, formalizaciones, imágenes, estilos ⁸³, etc.). Muchos proyectos forman parte de interesantes árboles genealógicos donde es difícil negar cierto aroma postproductivo (más allá de que sus autores lo hicieran de forma consciente o no).

Superstudio
Monumento continuo
1969

Archizoom
No stop city
1970

Rem Koolhaas
Exodus
1972

Dogma & OFFICE KGDVS
Capital administrativa de Corea del Sur
2005

El crecimiento en número de proyectos resonantes entre sí es exponencial e introduce un interesante concepto dentro de la postproducción: la cantidad. En palabras de Mark Wigley, *“cada fase de la historia de la arquitectura se define por su particular teoría de la cantidad”*⁸⁴. Por ejemplo, para Leon Battista Alberti la arquitectura era un equilibrio ‘cero’ de cantidades, el punto en que nada se podía añadir ni quitar. Mucho después, en 1946 ⁸⁵, llegaría Mies van der Rohe con su *“casi nada”* que decantaba la balanza hacia el ‘menos’. Muchos otros le han seguido, en un proceso continuo que sigue abierto:

- *“Casi nada es mucho”* – Reyner Banham – 1962
- *“Menos no es más, menos es aburrido”* – Robert Venturi – 1968
- *“Más y más, más es más”* – Rem Koolhaas – 2002
- *“Sí es más”* – Bjarke Ingels – 2009

Del ‘menos’, o el ‘cero’, se ha pasado definitivamente al ‘más’. En la actualidad la cantidad se ha disparado hacia el infinito, hacia una *“arquitectura de banda ancha”*⁸⁶. Nos encontramos desbordados por el *“tamaño de las imágenes, la audiencia, el flujo, la densidad, la frecuencia, la resolución, los colores, los canales, los bits, los hilos de noticias, los fotogramas por segundo...”*⁸⁷ y por el esfuerzo, habría que añadir.

Vivimos en la superabundancia arquitectónica y crear desde cero, comenzar nuevas genealogías de proyectos, parece algo improbable. Podríamos decir

⁸³ Incluso los ejemplos incluidos dentro del libro ‘El Estilo Internacional’ de Hitchcock y Johnson podrían considerarse como ‘postproducciones’ sucesivas bajo unos mismos preceptos o reglas.

⁸⁴ WIGLEY, Mark. “Towards a History of Quantity”, en BOUMAN, Ole; KOOLHAAS, Rem; WIGLEY, Mark. *Volume 2: doing (almost) nothing*. Ámsterdam: Archis, 2005. p. 29. Traducción propia.

⁸⁵ Año de inicio del proyecto de la casa Farnsworth.

⁸⁶ WIGLEY, Mark. *Op.cit.* p. 28. Traducción propia.

⁸⁷ *Ibíd.*

que solo podemos ser arquitectos postproductores, pero ¿qué tipo de postproducción elegimos llevar a cabo?

1.3.4. Destacar en la superabundancia

En este sentido, obras artísticas recientes como '24 hours of Flickr' (2011) del fotógrafo holandés Erik Kessels ⁸⁸ expresan la superabundancia en la que estamos inmersos. Una superabundancia que, al fin y al cabo, es el caldo de cultivo en el que nace y opera la postproducción que define Bourriaud.

Kessels decide imprimir todas las imágenes subidas durante 24 horas a la plataforma de internet 'Flickr' –especializada en fotografía–, resultando una enorme montaña de documentos gráficos que inundaba las salas de los museos donde se expuso. La obra es una postproducción en sí misma y nos recuerda particularidades ya reseñadas: su carácter exotérmico e indiferente. Es de carácter exotérmico porque la abundancia material es inabarcable y abrumadora, el desprendimiento de energía es palpable. Es de carácter indiferente porque, en ese magma inabarcable, ninguna fotografía es capaz de sobresalir sobre otra, no hay ninguna más crítica que otra.

Erik Kessels
24 hours of Flickr
2011

Situaciones como esta son examinadas con tremenda precisión por el fotógrafo español Joan Fontcuberta ⁸⁹, resultando especialmente didáctico y esclarecedor su texto 'Por un manifiesto postfotográfico'. En él hace hincapié en la época de banda ancha que estamos viviendo: *"Desde un punto de vista de los usos, se trata de una revolución comparable a la instalación de agua corriente en los hogares en el siglo XIX. Hoy disponemos a domicilio de un grifo de imágenes que implica una nueva higiene de la visión"*⁹⁰.

Al hilo de lo anterior, surgen importantes cuestiones sobre esa nueva higiene: ¿Cómo se podría destacar en ese vasto sustrato de imágenes? ¿Cómo se conseguiría manifestar una actitud crítica? ¿Sería añadiendo otra fotografía más intentando destacar dentro del ruido creado por los millones existentes?

Aunque no surjan desde una actitud postproductiva, vienen a colación dos imágenes que Rem Koolhaas utiliza inteligentemente para explicar uno de sus proyectos. Cuenta el arquitecto holandés que, en 2005, le encargaron proyectar un edificio dentro de la ingente cantidad de rascacielos ya existentes en el 'skyline' de

⁸⁸ (1966-) Coleccionista y fotógrafo holandés. Su espíritu creativo, su enfoque conceptual y su actitud lúdica le conducen a explorar formas más laterales en la creación de imágenes.

⁸⁹ Joan Fontcuberta (1955 –) Artista, docente, ensayista y crítico español especializado en fotografía. La obra de Joan Fontcuberta se inscribe en una línea crítica sobre la concepción de la fotografía como evidencia de lo real. Muchos de sus trabajos versan sobre el 'poner en duda' la verdad que se le otorga a las imágenes fotográficas.

⁹⁰ FONTCUBERTA, Joan. "Por un manifiesto postfotográfico", en *La Vanguardia*. Barcelona: 11/05/2011. p. 6.

OMA
Dubai Renaissance
2006

Dubai. La respuesta rápida y neutra hubiera sido sumarse al ruido edificatorio, intentando hacer otra construcción más alta, más cara y más espectacular. Pero, en realidad, ¿qué había que hacer para destacar en ese entorno? ⁹¹ La respuesta de Koolhaas fue, en palabras textuales: “*ser radical*”. Propuso un bloque de hormigón blanco de 200 metros de ancho y 300 de alto que destacaba con el resto por oposición, aunque en el fondo seguía aumentando la serie infinita de este tipo de construcciones.

También en 2005, el arquitecto Mark Wigley reflexionaba sobre una forma muy particular de radicalidad en la arquitectura. Una aproximación que bien podría relacionarse con proyecto de Koolhaas: “*Un edificio ruidoso en un ambiente ruidoso no emite ningún ruido audible. De la misma manera, hacer poco puede ser hacer mucho y hacer nada puede ser un acto radical. Hacer casi nada se convierte en la intervención más poderosa. Sin embargo, los arquitectos están tan acostumbrados a oír la palabra «no» que tienen miedo de usarla ellos mismos. La poderosa arma de hacer nada o, mejor aún, casi nada, se abandona en favor de la eficaz rutina inmovilista de añadir un poco más dentro de ya un montón*”⁹².

¿Qué hubiera sido más radical? ¿Un edificio ‘en blanco’? ¿Y si Koolhaas hubiera decidido resolver el proyecto a través de no hacer nada o casi nada, dejando el solar preexistente vacío? ¿Hubiera generado un ruido audible y un acto realmente radical y crítico?

1.4. De vuelta a una postproducción crítica: El silencio como una forma de pereza activa

El estudio del término postproducción ha permitido demostrar un principio de relación entre ella y una pereza de tipo activo, apoyándose en la preferencia que ambos pensamientos manifiestan por el uso de materiales preexistentes –intelectuales o físicos–. “*La realidad está completa, repleta, llena*”⁹³ y poco más hay que hacer, pronto las nuevas generaciones ‘nativas digitales’ también serán ‘nativas postproductivas’, no conocerán el significado de producir algo nuevo desde cero.

Además, indagar en la cronología de la postproducción nos ha revelado como, hoy en día, ya no es una práctica tan crítica como en sus orígenes ideológicos.

⁹¹ Ver concepto de ‘invisibilidad’ en CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Talkument: Para borrar la pizarra (contribución al vandalismo arquitectónico)*. Madrid: DPA ETSAM, 2014. p. 107-108.

⁹² WIGLEY, Mark. *Op.cit.* p. 29. Traducción propia.

⁹³ SORIANO, Federico. “R. Mutt ya lo hizo por nosotros”, en *Postproducciones*. Madrid: Fisuras, 2011. p. 11.

En mayor o menor medida, sus procesos inicialmente radicales se han sumido bajo un velo de neutralidad o indiferencia.

¿Cómo se podría volver a inyectar una posición crítica al término? Es interesante comenzar a reflexionar sobre una posibilidad, sobre una postproducción alternativa a la que entendemos comúnmente. Una postproducción cuya dirección de esfuerzo no tienda exotéricamente hacia la superabundancia, sino que reduzca más y más su injerencia e introduzca un nuevo matiz arraigado en la pereza activa: el silencio.

La postproducción silenciosa provocaría la recuperación del carácter crítico y radical olvidado. Aplicada directamente sobre la práctica arquitectónica, establecería una conexión total entre imágenes y palabras como las anteriores de Koolhaas y Wigley. *“Hacer casi nada se convierte en la intervención más poderosa”*⁹⁴, en la más crítica. De esta forma, fruto del uso adecuado del silencio, emanaría una pereza activa capaz de establecer una preferencia manifiesta en hacer (casi) nada sobre lo preexistente.

1.4.1. El silencio

*“Así pues, enmudecimos todos, al comprender que realmente no había necesidad de ninguna conversación audible entre nosotros, pues conversábamos ya desde hacía muchísimo tiempo, aunque no con palabras expresas. Conversábamos en silencio, y nuestra charla era una de las más interesantes que puede imaginarse; palabras pronunciadas y ordenadas para ser oídas no hubieran podido tener el efecto de este silencio”*⁹⁵.

¿Solo existe un único tipo de silencio?

Interpretar directa y superficialmente el silencio nos conduce a pensar en él desde la negatividad, como un molesto trastorno. Lo relacionamos, casi por inercia, con una carencia en los protocolos de hipercomunicación convenidos en nuestra sociedad, como si fuera la molesta muestra de una pereza pasiva y nihilista como la de Oblómov –el personaje de Goncharov–. El mundo *“soporta muy mal las actitudes neutras”*⁹⁶ de la pereza pasiva, o lo que es lo mismo, soporta muy mal las actitudes silenciosas. Callar es un mal intolerable para la dictadura de la comunicación y las redes sociales, hablar alto y sobreexponerse parecen innegociables.

⁹⁴ WIGLEY, Mark. *Op. cit.* p. 29. Traducción propia.

⁹⁵ VILA-MATAS, Enríque. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985. p. 25.

⁹⁶ BARTHES, Roland. *Op. cit.* 2005. p. 349.

El libro 'El silencio', del sociólogo y antropólogo francés David Le Breton ⁹⁷, disecciona con precisión esa supuesta connotación única del término: *"Hay en principio en las relaciones sociales occidentales y especialmente en los ritos de la conversación: un deber implícito de hablar, que hace que cualquier reticencia provoque de inmediato un gran desconcierto en los presentes"*⁹⁸. Sin embargo, *"la distribución del silencio y de la palabra en la conversación responde a un estatuto social y cultural que cambia de un lugar a otro y de un tiempo a otro; y también varía según las situaciones y sus protagonistas. [...] En los países escandinavos, por ejemplo, inundar un encuentro con un torbellino de frases incesantes para luchar contra el silencio no tendría una buena acogida"*⁹⁹. Esta situación nos hace pensar que no solo existe un tipo único de silencio, el negativo, sino que también son posibles los silencios activos o positivos, aquellos que no generan incomodidad.

Establecer un sentido positivo del silencio implica escaparse de la imposición cultural y geográfica predominante, implica ser excéntrico, implica ser crítico con los que nos rodean, implica escapar de un entendimiento occidental dónde 'no hablar' o 'no hacer' son consideradas como irregularidades.

¿El silencio absoluto existe?

Más allá de la negatividad o positividad, otra creencia falsamente común es que el silencio es un ente absoluto (como ausencia total de sonido). A priori, defender su no existencia implicaría una contradicción dentro de su propio significado: un ruido mínimo (casi cero) ya no sería silencio, solo el silencio total implicaría la aparición del silencio.

El músico experimental John Cage, buscando ese silencio total, paradójicamente consiguió refutarlo. A través de dos experiencias sonoras, Cage acabaría definiendo el silencio como *"la presencia de sonido ambiente o ruido no intencionado en vez de la completa ausencia de sonido"*¹⁰⁰, como un (casi) silencio.

En la primera experiencia (1951) Cage entró en la cámara anecoica ¹⁰¹ de la universidad de Harvard en busca del silencio absoluto. Sin embargo, descubrió que por encima del silencio total estaban, en un silencio próximo o tendente a cero, los sonidos de su corazón bombeando sangre y el zumbido incesante de su sistema nervioso. El silencio era imposible, no existía, era solo un concepto abstracto.

⁹⁷ David Le Breton (1953 -) Sociólogo y antropólogo, es uno de los autores franceses contemporáneos más destacados en estudios antropológicos. 'El cuerpo' ocupa un lugar primordial en su línea de investigación.

⁹⁸ LE BRETON, David. *El silencio* (1997). Madrid: Sequitur, 2001. p. 43.

⁹⁹ *Ibid.* p. 32-33.

¹⁰⁰ John Cage en RANSOO, Kim. "Lao-tzu's Voids and Mies' 'Almost Nothing'", en *The «Art of building» (Baukunst) of Mies Van der Rohe*. Georgia Institute of Technology: Atlanta, 2006. p. 183. Traducción propia.

¹⁰¹ Sala diseñada para absorber en su totalidad las reflexiones producidas por ondas acústicas o electromagnéticas en cualquiera de las superficies que la conforman (suelo, techo y paredes laterales).

En la segunda (1952), la obra musical 4'33", compuso una partitura donde no sonaba ningún instrumento y durante 4 minutos y 33 segundos la orquesta y su director permanecían inactivos. Esta obra, que 'sonó' por primera vez en Woodstock, provocaba la incomodidad del público y ponía en valor sonidos accidentales como los movimientos incómodos en la silla o los estornudos inoportunos de los espectadores. Otra prueba que negaba la existencia del silencio absoluto.

John Cage
Partitura de 4'33"
1952

Por lo tanto, volviendo al punto de vista postproductivo, establecer una posición crítica a través del uso del silencio no implicaría sumirse en la negatividad. Puede ser un comportamiento activo y militante, derivado de un entendimiento positivo del silencio. Una posición que, además, siempre lleva su esfuerzo a tender hacia cero –como sucedía con una pereza activa–, puesto que el silencio absoluto no existe.

M Í N I M O = **SILENCIO** ≠ AUSENCIA
S O N I D O

M Í N I M O = **SILENCIO** ≠ AUSENCIA
E S F U E R Z O

1.4.2. Falsos silencios

En la arquitectura actual ya existen comportamientos que se autoproclaman defensores de la capacidad crítica del silencio, de su minimización activa; es el caso del minimalismo. Su realidad es distinta, y es que *“el «casi nada» minimalista y el concepto de «exceso» no son fundamentalmente diferentes”*¹⁰², ambos producen y demandan enormes procesos exotérmicos que se camuflan bajo una imagen superficial de baja densidad.

1.4.2.1. Minimalismo arquitectónico

El minimalismo es solo la búsqueda de un fin, no una práctica crítica. Supone, habitualmente, la materialización forzada de una imagen de bajo impacto, la cual no siempre es resultado de un bajo esfuerzo. Es un falso silencio, un engaño, puesto que su tendencia real no se desvía del infinito.

¹⁰² GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. “Substracción, observación y documentación”, en *Estrategias operativas en el proyecto arquitectónico. Procesos, herramientas y protocolos*. Madrid: UPM, 2010. p. 200.

Uno de los primeros prestidigitadores del minimalismo arquitectónico ¹⁰³ fue Mies van der Rohe. Con sus frases ‘weniger ist mehr’ –menos es más– y ‘beinahe nichts’ ¹⁰⁴ –casi nada–, referidas ambas a la casa Farnsworth, propugnaba una condición minimalista cuya definición era en realidad maximalista, puesto que conseguir una imagen de cantidad mínima suponía esfuerzos de construcción máximos. Las imágenes mínimas a la que aspiraba Mies, en el límite de la materialidad tangible, necesitaban de detalles y técnicas máximas opuestas a su condición mínima inicial.

Esta es una situación que el crítico inglés Rayner Banham ya apuntaba en su artículo ‘On trial 6: Mies van der Rohe. Almost nothing is too much’, aparecido en ‘Architectural Review’ durante 1962. El texto relataba la disfunción que aparecía entre el Mies que pensaba ‘menos es más’ y el que acababa ejecutando sus obras de igual forma que un arquitecto convencional. Por poner un ejemplo, es esclarecedor leer a Banham hablando sobre el cordón de silicona de la capilla del IIT (Illinois Institute of Technology): *“Las informes rebabas de masilla negra junto a los montantes de los vidrios de la Capilla del Campus del IIT dejan claro que existen ocasiones donde ‘casi nada’ no es suficiente”*¹⁰⁵.

John Pawson
Pawson House
1997

Hoy en día, muchos proyectos que se reconocen abiertamente como minimalistas siguen sufriendo la misma disfunción y falsedad en cuanto al esfuerzo. Su máximo representante es el arquitecto inglés John Pawson, el arquitecto del ‘menos’ más reconocido y mediático. Él mismo no tiene ningún reparo en mostrarse admirador de Mies van der Rohe: *“De los dos grandes arquitectos del movimiento moderno, tengo que decir que mientras que Le Corbusier es innegablemente brillante, es Mies al cual le tengo más simpatía”*¹⁰⁶. La diferencia con su maestro es que Pawson reconoce su condición de prestidigitador, aceptando que su silencio minimalista no es siempre sinónimo de poco esfuerzo: *“La simplicidad en la arquitectura puede ser conseguida a veces solo a través de los medios más complejos. Un material monolítico como una pieza sólida de mármol tiene una gran simplicidad intelectual. Pero debe ser dicho que trabajarla implica una enorme y compleja cantidad de organización. La aparente simplicidad de dichos materiales es simplicidad material solo desde un punto de vista visual”*¹⁰⁷.

Pawson no borra la verdad del esfuerzo en su discurso arquitectónico, lo cual le honra. Pero esto no aparta a su minimalismo de ser otro exceso, pese a su apariencia visual mínima. El arquitecto y teórico italiano Pier Vittorio Aureli lo refrenda, tildando la práctica profesional de Pawson como *“lustrosa y sobrediseñada”*¹⁰⁸, sinónimo de un silencio puramente icónico.

¹⁰³ Derivado del arte conceptual de los años 60, cuyo sello característico pasaba por reducir al mínimo sus expresiones materiales.

¹⁰⁴ RANSOO, Kim. *Op. cit.* p. 173. Traducción propia.

¹⁰⁵ BANHAM, Reyner. “On trial 6: Mies van der Rohe. Almost nothing is too much”, en *The Architectural Review* 132. Londres: 1962. p. 126. Traducción propia.

¹⁰⁶ PAWSON, John. *Minimum*. Londres: Phaidon, 2006. p. 9. Traducción propia.

¹⁰⁷ *Ibíd.* p. 13.

¹⁰⁸ AURELI, Pier Vittorio. *Menos es suficiente* (2013). Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

Otro falso silencio proviene de la reciente arquitectura que el arquitecto inglés Jeremy Till define como ‘austera y escasa’. Esta tendencia, otra forma de minimalismo, se reivindica como una respuesta necesaria en tiempos de crisis –posteriores a la fiesta del exceso que ha vivido la arquitectura–. Sin embargo, como Till apunta, la austeridad y la escasez tienen mucho de ventajismo: *“Así, unos cuantos estudios de arquitectura europeos son defendidos en las páginas de publicaciones como The Architectural Review, Building Design, 2G, y Detail como portadores de sentido común: Caruso St John, Tony Fretton y Sergison Bates en el Reino Unido, Peter Märkli y Valerio Olgiati en Suiza, Robbrecht & Daem y Stéphane Beel en Bélgica, por nombrar solo algunos. La mayoría de los edificios diseñados por estas firmas no son exactamente austeros, al menos en el sentido financiero; y por lo general solo aspiran a una estética minimalista del decoro y la rectitud tectónica en contraste con lo que ahora parecen las baratijas de la última década”*¹⁰⁹.

Esta posición redundante en el ‘engaño’ minimalista, en el que una imagen silenciosa de ‘menos’ conlleva en realidad una gran cantidad oculta de medios y esfuerzos.

Caruso St John
Gagosian Gallery Grosvenor Hill
2012-2015

1.4.3. Tendencia a cero

*“Rara vez la opción ejemplar del artista moderno por el silencio llega a ese extremo de simplificación final que consiste en quedarse literalmente callado. Lo más común es que continúe hablando, pero de tal modo que su público no pueda oírlo”*¹¹⁰.

Dejando atrás los falsos mutismos, el valor positivo y cercano a cero del silencio podría devolverle radicalidad y crítica a la anestesiada postproducción actual. Los procesos postproductivos ya no solo se dejarían llevar por la tendencia hacia el infinito, hacia la manipulación indiferente y exotérmica de lo preexistente (creando más y más materiales); sino que, en determinadas ocasiones, tenderían hacia la minimización de su trabajo y esfuerzo, hacia hacer (casi) nada. Este viraje nos acercaría hacia una pereza activa, cuyos procesos endotérmicos –de un esfuerzo decreciente e interno– no estarían interesados en aumentar el ruido de un ambiente ya ruidoso, sino criticarlo.

¹⁰⁹ TILL, Jeremy. “Scarcity contra Austerity”, en *Places Journal*, 2012. Traducción propia. Recuperado el 26 de abril de 2015 de <https://placesjournal.org/article/scarcity-contra-austerity>

¹¹⁰ SONTAG, Susan. “La estética del silencio”, en *Estilos radicales* (1967). Madrid: Debolsillo, 2014.

Una postproducción perezosa que podría ser un reflejo no muy lejano del ‘grado cero de la escritura’ expresado por Roland Barthes, con el que demandaba criticar y desintegrar cualquier anquilosamiento del lenguaje: “[...] *crear una escritura blanca, libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado por el lenguaje. [...] entre los dos términos de una polaridad (singular-plural, pretérito-presente), la existencia de un tercer término, término cero*”¹¹¹. Una postproducción resultado de la minimización y búsqueda de puntos de acuerdo entre las polaridades insertadas en la pereza activa: diligencia-negación, ambición-abandono, esfuerzo-inacción, productividad-indiferencia y todas las imaginables.

Procesos postproductivos silenciosos, tendentes a cero. Procesos en el umbral de lo infraleve ¹¹², aquel donde el mutismo y la inacción pasiva no tienen cabida. Procesos silenciosos de carácter proyectivo y activamente perezoso, porque “*cuando una persona se calla, no por ello deja de comunicar*” ¹¹³. Procesos silenciosos que no niegan desde el nihilismo, sino que declinan y con ello generan un estado de avance, no un estado de pausa o abandono. Procesos silenciosos que, a través de la minimización del esfuerzo sobre lo preexistente, derivan en un acto crítico y radical: hacer (casi) nada.

¹¹¹ BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura* (1953). Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1997.

¹¹² 'Infraleve' es el término que creó Marcel Duchamp para definir aquello que es más que leve, el recuerdo de la presencia de algo que ya no está. El calor de un asiento que se acaba de dejar, el sabor del humo que queda en la boca al fumar, el sonido del roce de los pantalones al caminar, las puertas del metro cuando alguien pasa en el último momento, las caricias, el aire de París en una gota de cristal, un dibujo al vapor de agua, el aliento vital sobre superficies pulidas, vidrio, espejo, piano...

¹¹³ LE BRETON, David. *Op. cit.* p. 14.

1.5. Declinaciones postproductivas

“Si quieres convertirte en un buen arquitecto no solo debes ser capaz de hacer cualquier cosa, sino que tienes que llevarla a cabo. Trabajar, trabajar, trabajar: ese es el lema”¹¹⁴.

¿Por qué todos los personajes enumerados por Vila-Matas en ‘Bartleby y compañía’¹¹⁵ y Jean-Yves Jouannais¹¹⁶ en ‘Artistas sin obra’¹¹⁷ pueden dejar de trabajar y seguir siendo considerados como escritores o artistas? ¿Qué sucedería en la arquitectura?

La arquitectura siempre ha sido una disciplina donde el ‘hacer’ (preferiblemente desde cero) se ha erigido como el elemento fundamental, como la magnitud de medida capaz de validar el mayor o menor éxito en la carrera de cualquier profesional. Lo más mínima señal de pereza (más allá de pararse a valorar su condición pasiva o activa) se interpreta, normalmente, como un mal imperdonable e irreparable.

¿Un arquitecto que hace (casi) nada puede seguir siendo un arquitecto? *“Se podría decir que una idea así implica el suicidio de la arquitectura”¹¹⁸*, como asevera el arquitecto Iñaki Ábalos en su artículo ‘Bartleby, el arquitecto’. Sin embargo, continúa diciendo: *“[...] pero hay ejemplos como el del estudio francés Lacaton & Vassal que muestran que no es así”¹¹⁹*. No es un suicidio o una quimera, puesto que *“la idea de que Bartleby, el personaje creado por Melville, y su famoso ‘preferiría no hacerlo’ es quien mejor expresa [...] la sostenibilidad, cuestionando la necesidad misma de toda acción”¹²⁰*.

Como ya se explicitó con anterioridad, ‘preferir no hacer’ no implica negar o ser pasivo, sino que establece una preferencia precisa por un ritmo y una dirección distintas. Una valoración ‘sostenible’¹²¹ –utilizando el mismo término que Ábalos– capaz de cuestionar y reconocer lo poco que, a veces, necesita hacerse sobre el sustrato arquitectónico superabundante y superconstruido en que vivimos –listo para ser postproducido mediante una pereza activa–.

¹¹⁴ BOUMAN, Ole. “Doing (almost) nothing is (almost) all right”, en BOUMAN, Ole; KOOLHAAS, Rem; WIGLEY, Mark. *Volume 2: doing (almost) nothing*. Amsterdam: Archis, 2005. p. 1. Traducción propia.

¹¹⁵ VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.

¹¹⁶ Jean-Yves Jouannais (1964 –) Crítico de arte y durante diez años redactor jefe de Art Press (revista internacional de publicación mensual sobre arte contemporáneo).

¹¹⁷ JOUANNAIS, Jean-Yves. *Artistas sin obra* (1997). Barcelona: Acantilado, 2014.

¹¹⁸ ÁBALOS, Iñaki. *Op. cit.*

¹¹⁹ *Ibíd.*

¹²⁰ *Ibíd.*

¹²¹ Sostenibilidad entendida como la gestión eficiente de los recursos disponibles, en este caso los recursos arquitectónicos preexistentes.

Más allá de Lacaton & Vassal, un número relevante de casos arquitectónicos han conseguido superar con éxito cualquier connotación negativa, a priori, que pudiera derivarse de mostrarse perezoso:

Casos de estudio

A través de su estudio pormenorizado se constatará la posibilidad de un tipo de arquitecto que, en determinadas ocasiones, prefiere mostrarse silencioso y ‘hacer (casi) nada’. Un arquitecto que utiliza las preexistencias: propias o ajenas, físicas o intelectuales. Un arquitecto perezoso del que emerge una contestación firme y una crítica certera frente a los esfuerzos y las ruidosas cantidades de la ‘banda ancha’. Un arquitecto postproductor que no afirma (diligentemente) ni niega (pasivamente) el trabajo, sino que prefiere declinar y con ello hace tender su esfuerzo hacia cero.

Los distintos casos de estudio de esta Tesis no perseguirán el establecimiento de paradigmas absolutos fruto de sus puntos fuertes, debilidades, conclusiones, dudas o hallazgos. Tan solo serán acercamientos prácticos que, a través de sus actitudes, resuenen e interaccionen entre sí.

Todos quedarán insertados y se desarrollarán en los cuatro capítulos que siguen a continuación. Una ‘declinación postproductiva’ en cada capítulo:

Prefiriendo...

- (1) ...marcar...
- (2) ...nombrar...
- (3) ...intervenir...
- (4) ...firmar...

...(casi) nada

La explicación de cada uno se centrará en dos aspectos. Por una parte, el marco teórico donde se inserta el verbo afirmativo (marcar, nombrar, intervenir o firmar) de la ‘declinación postproductiva’. Por otra, una casuística ¹²² predominantemente arquitectónica que completará el razonamiento.

1.5.1. ¿Por qué son declinaciones?

Son declinaciones porque no afirman ni niegan, sino que establecen amablemente una preferencia perezosa que es activa. Si afirmaran con diligencia serían consideradas esclavas del trabajo. Si negaran con nihilismo podrían ser tildadas de pasivas, de ser un cero absoluto, de emparentarse con el nihilismo de Oblómov. En cambio, se mantienen *“a medio camino entre la afirmación y la negación, entre la aceptación y el rechazo, entre el poner y el quitar”*¹²³, se emparentan con Bartleby.

Solo existen en un intersticio agramatical ‘entre el sí y el no’, donde mediante la declinación establecen una preferencia precisa *“que avanza y se retira en su mismo avanzar”* ¹²⁴ –como hacía Bartleby a través de la pereza activa de su ‘preferiría no hacerlo’–. De esta forma, desafían las reglas preestablecidas por el maximalismo de la ‘banda ancha’, mostrando una capacidad crítica propia y haciendo tender su dirección de esfuerzo hacia cero (y no hacia el infinito).

Su estructura agramatical (condicional + verbo afirmativo + adverbio + sustantivo negativo) también es muestra de su agramaticalidad y tiene en cuenta no

¹²² Según la Real Academia Española: Dicho de una disposición legal que rige casos especiales y no tiene aplicación genérica.

¹²³ AGAMBEN, Giorgio. *Op. cit.* p. 114.

¹²⁴ *Ibíd.* p. 113.

solo a Bartleby, sino también a John Cage y su 'Conferencia sobre nada'¹²⁵: *"Uno de los principales recursos que se dan en esta conferencia es el complejo proceso de desmantelamiento y recomposición de los materiales por medio de una serie resuelta de negaciones positivas, que circulan a lo largo de todo el texto. Mediante el uso de verbos afirmativos —ser, tener, poseer—, pero yuxtapuestos a sustantivos que expresan negación, Cage plantea la disolución de las simples oposiciones de contrarios. Por ejemplo, «Aquí estoy y no tengo nada que decir», «No tengo nada que decir y lo estoy diciendo», «poseemos nada», «nada es anónimo»"*¹²⁶.

John Cage
Extracto de la Conferencia sobre nada
1950

John Cage - traducción de Juan Alcántara

Conferencia sobre nada

Aquí estoy , y no hay nada que decir .
quisiera ir a otra parte , Si alguno de ustedes
cualquier momento ; pero lo que el silencio requiere Lo que re- puede salir en
silencio es ; que yo siga hablando . querimos es
; un empujón Demos al pensamiento de alguien
tenimiento pero el que empuja : empujado caerá pro- fácilmente
; llamado y el : empujado ducen ese entre-
¿Tendremos una después ?
*
O simplemente podemos de- cidir no tener una dis-
ahora ; . hay silencios Pero
palabras hacen . ayudan a hacer y las
silencios . los

CONDICIONAL	VERBO AFIRMATIVO	SUSTANTIVO NEGATIVO	
Prefiriendo...	...hacer...	...nada	[TÍTULO DE LA TESIS]
Prefiriendo...	...marcar...	...nada	
Prefiriendo...	...nombrar...	...nada	
Prefiriendo...	...intervenir...	...nada	
Prefiriendo...	...firmar...	...nada	

Como resultado de la negación positiva, cada una de las cuatro declinaciones aloja una preferencia explícita por situarse 'entre el sí y el no'. Una preferencia propia del carácter activo de la pereza que discurre por las teorías y casos de las páginas de esta Tesis.

¹²⁵ CAGE, John. *Escritos al oído*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 1999. p. 59.

¹²⁶ PRITCHETT, James; ROBINSON, Julia; et al. *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*. Barcelona: MACBA, 2009. p. 78-79.

1.5.2. ¿Por qué son postproductivas?

Las declinaciones son postproductivas porque nunca operan desde cero y siempre manipulan materiales arquitectónicos preexistentes, tanto físicos como intelectuales, tanto propios como ajenos. Sobre ellos inyectan operaciones desprejuiciadas que los reprograman con (re)definiciones alternativas.

Es importante matizar la diferencia entre producir y postproducir, entre componer y reprogramar. Componer remite inmediatamente a una acción que manipula materias primas: objetos indivisibles y puros. Por ejemplo, un compositor musical compondría mediante la agrupación de las unidades mínimas de la música: las notas musicales. Un arquitecto-compositor convencional haría lo mismo, mediante la composición de materias primas arquitectónicas elementales y estándar: suelos, muros, techos, tejados, puertas, ventanas, fachadas, balcones, pasillos, chimeneas, aseos, escaleras, escaleras mecánicas, ascensores o rampas ¹²⁷.

Por el contrario, la postproducción recurre a reprogramar materias no primas, apropiándose de entidades o fragmentos con espesor histórico propio. Se rechaza el acto de componer y se opta por una situación mucho más compleja como es la 'remezcla' ¹²⁸. La 'remezcla' se comporta de una manera netamente postproductiva y reprogramadora –como las 'declinaciones postproductivas' que aquí nos ocupan–, puesto que no se conforma con actuar desde una capa compositiva superficial y neutra.

1.5.3. ¿Por qué son (casi) nada?

Sin el 'casi', esta Tesis estaría abocada a convertirse en un ejercicio de nihilismo y hastío. Su objetivo es mostrar una faceta positiva y activa de la condición perezosa. Por ello, dentro de las 'declinaciones postproductivas' (y del título de la Tesis) es tan importante la aparición del adverbio 'casi' ¹²⁹. Lo es porque supone una visualización lingüística de la tendencia hacia cero explicada, necesaria porque solo en ese momento no absoluto existe la capacidad crítica para declinar.

¹²⁷ Coinciden premeditadamente con los quince elementos que según Rem Koolhaas componen la arquitectura, dentro de la exposición 'Elements of Architecture' en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2014 de la que fue comisario.

¹²⁸ NAVAS, Eduardo. *Remix theory: the aesthetics of sampling*. Viena: Springer, 2012. El autor distingue entre remezclas extensivas, selectivas y reflexivas. Las primeras suponen la extensión en tiempo de una canción existente. Las segundas suponen sustraer o añadir material ajeno a la canción original. Las terceras suponen una manipulación de dos o más canciones existentes para crear una tercera nueva, producto de la suma y mezcla de partes enteras de ellas, de manera que en la tercera nueva canción solo se reconoce a las canciones preexistentes porque sus títulos y artistas siempre se referencian.

¹²⁹ Según la Real Academia Española: Poco menos de, aproximadamente, con corta diferencia, por poco.

Portada de Volume 2
2005

Además de suponer una influencia directa del número de la revista de arquitectura 'Volume' cuya temática era 'hacer (casi) nada'¹³⁰, que el 'casi' se sitúe entre de dos paréntesis es una representación caligráfica y visual del intersticio 'entre el sí y el no' de la pereza activa.

<u>CONDICIONAL</u>	<u>VERBO AFIRMATIVO</u>	<u>ADVERBIO</u>	<u>SUSTANTIVO NEGATIVO</u>
Prefiriendo...	...hacer...	...(casi)...	...nada
Prefiriendo...	...marcar...	...(casi)...	...nada
Prefiriendo...	...nombrar...	...(casi)...	...nada
Prefiriendo...	...intervenir...	...(casi)...	...nada
Prefiriendo...	...firmar...	...(casi)...	...nada

Es relevante apuntar que este preciso patrón huye de construcciones sintácticas que puedan llevar a equívocos. Por ejemplo, es muy común en la lengua española usar las expresiones 'no hacer nada' o 'no hacer casi nada'; sin embargo, su significado desprende cierta confusión al incluir una doble negación. Esto es algo que no ocurre en la versión inglesa de la expresión: 'doing nothing' o 'doing (almost) nothing', por ello se utilizará la construcción gramatical inglesa, no la española, como medida disuasoria de cualquier tipo de inexactitud.

1.5.4. ¿Qué implican?

El desarrollo de cada una de las cuatro 'declinaciones postproductivas' implica demostrar la existencia de cierta inestabilidad en aspectos, en principio, muy arraigados dentro de la arquitectura más común y disciplinar.

- ¿Podría existir un arquitecto que (casi) no deje su impronta?
- ¿Que (casi) no imponga definiciones a los espacios proyectados?
- ¿Qué, por considerarlo innecesario, (casi) no intervenga?
- ¿O que renuncie (casi) por completo a su capacidad de autoría?

Cada 'declinación postproductiva' desemboca en una característica no unívoca, pero aun así, capaz de agrupar eventualmente a determinados casos de estudio según afinidades o discordancias:

- Prefiriendo MARCAR (casi) nada → EXCENTRICIDAD
- Prefiriendo NOMBRAR (casi) nada → AGRAMATICALIDAD
- Prefiriendo INTERVENIR (casi) nada → DESESPECIALIZACIÓN
- Prefiriendo FIRMAR (casi) nada → DESAPARICIÓN

¹³⁰ BOUMAN, Ole; KOOLHAAS, Rem; WIGLEY, Mark. *Op. cit.*

La EXCENTRICIDAD implica que los arquitectos activamente perezosos se muestren excéntricos frente a la cultura arquitectónica en la que están inmersos.

La AGRAMATICALIDAD implica que los arquitectos activamente perezosos hagan del intervalo agramatical su lugar de actividad.

La DESESPECIALIZACIÓN implica que los arquitectos activamente perezosos cuestionen las encorsetadas derivas de la especialización reinante.

La DESAPARICIÓN implica que los arquitectos activamente perezosos desaparezcan como autores.

1.5.4.1. Prefiriendo MARCAR (casi) nada: Excentricidad

Palabras clave:

EFICACIA EFICIENCIA RASTROS

Marcar ¹³¹ es un verbo fundamental en la cultura occidental y también en la práctica arquitectónica común. Marcar implica dejar huellas, rastros o recuerdos. Generalmente, la profesión del arquitecto es un acto invasivo que deja marcas notables en el sustrato donde se inserta.

Esta posición, heredada del comportamiento exotérmico que recibimos en las escuelas de arquitectura, se complementa con el estado de ‘banda ancha’ de la arquitectura actual. Cada proyecto se encara “[...] como si fuera el último, convirtiéndolo en un arca cargada con sus mejores ideas reunidas en un intenso despliegue de efectos...”¹³²; cada proyecto se convierte en un masivo ‘aleph’ ¹³³, en un instante vital y profesional en el que cada arquitecto debe concentrar todos los esfuerzos, capacidades y medios disponibles.

¿No sería paradójico que en alguno de esos ‘aleph’ arquitectónicos apareciera únicamente la frase de Lao Tse: *“Sigue reduciendo y reduciendo hasta alcanzar el estado de no hacer. No hagas, y, sin embargo, nada quedará sin hacer”*¹³⁴?

Este cambio de posición, relevando lo masivo por lo puntual, supondría desplazarse drásticamente respecto al centro de rotación del conocimiento arquitectónico occidental, aquel en que ‘si no hay nada, nada es posible y, por el contrario, si hay arquitectura todo es posible’.

¹³¹ Según la Real Academia Española: Actuar sobre alguien o algo imponiéndole carácter o dejándole huella moral.

¹³² WIGLEY, Mark. *Op. cit.* p. 28. Traducción propia.

¹³³ Uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos y que Borges descubrió en el sótano de la calle Garay. Ver BORGES, Jorge Luis. “El Aleph”, en *El Aleph* (1949). Barcelona: Debolsillo, 2011.

¹³⁴ TSE, Lao. *Tao Te King*. Madrid: EDAF, 1993. p. 75.

Con este desplazamiento –cultural–, las mayores o menores posibilidades de éxito de los proyectos no recaerían solo en aplicar una gran cantidad de esfuerzo. Por el contrario, se produciría una excentricidad en la acción, ya que en ese preciso instante *“donde no hay nada, todo es –sería– posible; y donde hay arquitectura, nada (más) es –sería– posible”*¹³⁵.

1.5.4.2. Prefiriendo NOMBRAR (casi) nada: Agramaticalidad

Palabras clave:

NOMBRES INCERTIDUMBRE SIGNIFICADOS MÚLTIPLES

*“Ya medida que disminuye el prestigio del lenguaje, aumenta el del silencio”*¹³⁶.

La agramaticalidad nos traslada a un intervalo lingüístico donde encuentra acomodo el ‘preferiría no hacerlo’, la frase de Bartleby. Un lugar ‘entre el sí y el no’ donde no se afirma –lo que representaría un carácter productivo–, ni se niega –lo que representaría un carácter nihilista–. Un lugar en el que, en realidad, se ‘declina’ activamente.

En ese entorno, la fórmula de Bartleby ¹³⁷ abre un vacío en el lenguaje y *“desconecta las palabras de las cosas”*¹³⁸; es decir, desconecta las palabras –unidades mínimas de una frase– de sus ideas asociadas. Se produce una carencia –prefijo ‘a–’ de agramaticalidad– en la relación directa entre significante y significado ¹³⁹, entre verbos y objetos de dichos verbos.

Trasladando el comportamiento anterior hacia la arquitectura:

¿Cómo sería una arquitectura que desconecte, a través del silencio, alguno de los enlaces directos entre objetos o espacios preexistentes (significantes) y usos preexistentes (significados)?

¿Cómo sería una arquitectura que decide nombrar (casi) nada y se instala en la misma agramaticalidad que Bartleby?

¹³⁵ KOOLHAAS, Rem. “Nothingness”, en *S,M,L,XL*. Nueva York: Monacelli Press, 1995. p. 199. Traducción propia.

¹³⁶ SONTAG, Susan. *Op. cit.*

¹³⁷ Así denomina Deleuze a la frase de Bartleby.

¹³⁸ DELEUZE, Gilles. *Op. cit.* p. 67.

¹³⁹ El signo lingüístico es la unidad mínima de toda oración, en la cual hay un significante y un significado que están vinculados de manera inseparable a través de la significación.

1.5.4.3. Prefiriendo INTERVENIR (casi) nada: Desespecialización

Palabras clave:

GENÉRICO INFORME INSTALACIÓN

Toda actividad arquitectónica, fruto de una pereza activa, nunca debe ser una imposición, sino una decisión atrevida, premeditada y reflexionada. Por ello, ‘preferir hacer (casi) nada’ conlleva la ampliación del significado ‘preestablecido’ para la palabra ‘acción’, incluyendo la posible (casi) inexistencia de ella. Sobre esto ya reflexionaba, en su momento, el arquitecto Cedric Price: *“ACCIÓN se refiere a aquello decidido por mí, y después por la oficina, en respuesta a unos requerimientos expuestos por otros. Dichos requerimientos no tienen por qué ser de naturaleza arquitectónica y, de hecho, con frecuencia conforman retos que no acaban en una respuesta arquitectónica. En este tipo de casos, la respuesta arquitectónica tiene que ser comparada. Primero, con otras posibles respuestas relacionadas con diferentes disciplinas, actividades y productos no arquitectónicos. Y segundo, con la posibilidad de no dar respuesta alguna, debido a la existencia de una razón irrefutable. Esta última opción es la primera ‘inacción’ constructiva que los arquitectos pueden ofrecer, dándose cuenta ellos mismos de que no son necesarios”*¹⁴⁰.

La primera parte del modo expuesto por Price nos remite a una idea concisa: comparar la respuesta arquitectónica con otras posibilidades. En ese argumento existe una ‘desespecialización’, una interrupción del comportamiento esperado, un entre-tiempo (tal y como los entiende el filósofo coreano Byung-Chul Han ¹⁴¹). Lo anterior implica, de partida, indagar con detalle en los procesos en marcha asociados al proyecto. Con esa conducta se acepta que rara vez partimos de cero, que ya no existe el prístino ‘terrain vague’ ¹⁴²; todo lo contrario, ahora *“hay objetos, ideas, trazos que se niegan a ser borrados, a desaparecer sin más. Con el tiempo reaparecen, nítidos o borrosos. La tinta con la que están impresos deja huellas, marcas, suciedades, raspaduras de ese borrado. Son persistencias ambientales que seguramente no coinciden con las esperadas o las deseadas”*¹⁴³. A la vez que se rechaza la existencia de arquitectura ‘desinformada’, se está aceptando, de forma implícita, que nuestro trabajo como arquitectos no solo supone la construcción imparable de ‘nuevos productos’, sino también tratar con ‘lo construido’.

La segunda parte de la ‘acción’ declarada por Price introduce la posibilidad de no dar respuesta. Nos traslada a un segundo momento donde, una vez se ha

¹⁴⁰ PRICE, Cedric. *Op. cit.* p. 18. Traducción propia.

¹⁴¹ Byung-Chul Han (1959 –) Filósofo de origen coreano afincado en Alemania. Sus innovadoras ideas sobre las dinámicas de comportamiento contemporáneas lo han convertido en una voz incisiva y agitadora de mentes.

¹⁴² Término acuñado por el arquitecto Ignasi de Solà-Morales refiriéndose a las áreas abandonadas y olvidadas de las ciudades contemporáneas, para las que no reclama su reincorporación a la lógica productiva, sino mantener su valor de ruina e improductividad.

¹⁴³ Texto introductorio aparecido en el folleto de presentación de la 7ª edición del Máster de Proyectos Arquitectónicos Avanzados 2015/16 (MPAA 7) de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), cuya temática global tenía como título ‘Pre-Existence/Per-Sistence’.

alcanzado un conocimiento exhaustivo de ‘lo construido’, llega la hora de evaluar el grado de necesidad arquitectónica, el compromiso o no de ‘instalar’ nuevas capas. Price insiste que *“las operaciones que supongan la adición de algo nuevo a lo viejo, provocando mejoras y evitando molestias, siempre plantean la cuestión de qué es lo poco que necesita ser hecho”*¹⁴⁴.

Gracias al interés de las reflexiones anteriores por las preexistencias, el verbo ‘intervenir’ cobra sentido. ¿Toda intervención tiene que concluir activamente? ¿Todas las acciones devenidas de una intervención implican la misma cantidad de esfuerzo? ¿Se puede responder con una intervención en la que no se interviene (casi) nada?

1.5.4.4. Prefiriendo FIRMAR (casi) nada: Desaparición

Palabras clave:

LECTOR NO-CREATIVIDAD APROPIACIÓN

‘Niepce’ es el título del primero de los múltiples ‘googlegramas’ desarrollados, desde el año 2005 en adelante, por el fotógrafo español Joan Fontcuberta. Un foto-mosaico compuesto de otras fotos más pequeñas, acompañado del siguiente texto explicativo: *“Primera fotografía de la historia, realizada por Nicéphore Niepce en 1826. La fotografía se ha reconstruido mediante un programa ‘freeware’ de fotomosaico conectado on-line al buscador Google. El resultado final se compone de 10.000 imágenes disponibles en Internet, aplicando como criterio de búsqueda las palabras «foto» y «photo»*”¹⁴⁵.

¿Quién es el autor de esta imagen? ¿Nicéphore Niepce? ¿Joan Fontcuberta? ¿Cada uno de los autores individuales de las teselas? ¿Existe alguna firma de autoría? ¿El autor no es uno, sino muchos? Esas y otras preguntas surgen, sin cesar, al mirar fijamente una imagen tan perturbadora e hipnótica.

La decisión de Fontcuberta hace desaparecer la subjetividad, entendida como la existencia de un sujeto que opera en oposición al mundo externo. Aquí el proceso es inverso, el ‘yo’ del autor desaparece en favor de aquello externo a él (las imágenes de otros). Relacionándolo con un individuo perezoso, parece una postura análoga a la que expresaba el filósofo francés Roland Barthes: *“[...] el sujeto está casi desposeído de su consistencia de sujeto. Está descentrado, no puede ni siquiera decir «yo». Esa sería la verdadera pereza. Llegar en ciertos momentos a no tener que decir «yo». [...] De eso tenemos ganas a veces: estar allí, no decidir nada”*¹⁴⁶.

¹⁴⁴ PRICE, Cedric. *Op. cit.* p. 18. Traducción propia.

¹⁴⁵ FONTCUBERTA, Joan. *El libro de las maravillas*. Barcelona: Actar, 2008. p. 147.

¹⁴⁶ BARTHES, Roland. “Atrevámonos a ser perezosos”, en *El Grano de la voz. Entrevistas 1962-1980* (1981). Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 2005. p. 348.

Fontcuberta actúa desde esa pereza activa. Tiene ganas de estar allí, pero no decidir (casi) nada. Tiene ganas de desaparecer, pero no del todo. Tiene ganas de posicionarse en un punto intermedio, de difícil definición. Tiene ganas de “[...] *respetar el propósito de no añadir nada*”¹⁴⁷ y atreverse a ser perezoso.

Trasladado al ámbito de la arquitectura, todo lo anterior implicaría hacer desaparecer y tambalear uno de los pilares fundamentales de la disciplina: la firma. Huir de ella como un elemento de reconocimiento personal, entendiendo que *“todo lo que se hace actualmente es o una réplica o una variante de algo hecho hace algún tiempo, y así sucesivamente, sin interrupción, hasta el amanecer del tiempo humano”*¹⁴⁸.

1.5.5. Cuatro declinaciones activamente perezosas

Desde este momento comienza el desarrollo pormenorizado, en capítulos, de cada una de las cuatro declinaciones activamente perezosas que trata esta Tesis Doctoral:

- Prefiriendo MARCAR (casi) nada
- Prefiriendo NOMBRAR (casi) nada
- Prefiriendo INTERVENIR (casi) nada
- Prefiriendo FIRMAR (casi) nada

¹⁴⁷ JOUANNAIS, Jean-Yves. “Los copiones”, en *Artistas sin obra*. Barcelona: Acantilado, 2014. p. 142.

¹⁴⁸ KUBLER, George. *La configuración del tiempo* (1962). Madrid: Nerea, 1988. p. 58.

1.6. Bibliografía

- AAVV. *Cabinet 29: Sloth*. Nueva York: 2008.
- AAVV. *San Rocco 7: Indifference*. Milán: 2013.
- ABAD FACIOLINCE. Héctor. *Las formas de la pereza*. Madrid: Aguilar, 2011.
- ÁBALOS, Iñaki. “Bartleby, el arquitecto”, en *El País*. Madrid: 10/03/2007.
- AURELI, Pier Vittorio. *Menos es suficiente* (2013). Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- BANHAM, Reyner. “On trial 6: Mies van der Rohe. Almost nothing is too much”, en *The Architectural Review* 132. Londres: 1962.
- BARTHES, Roland. “Atrevámonos a ser perezosos”, en *El Grano de la voz. Entrevistas 1962-1980* (1981). Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 2005.
- . *El grado cero de la escritura* (1953). Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1997.
- BASUALDO, Carlos; BATTLE, Erica. *Dancing Around the Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*. New Haven: Yale University Press, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. “El Aleph”, en *El Aleph* (1949). Barcelona: Debolsillo, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción* (2001). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- BRAVO, Luis Alberto. *Hotel Bartleby: Capítulos que se le olvidaron a Vila-Matas*. Bogotá: Mondadori, 2014.
- CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- CAGE, John. *Escritos al oído*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 1999.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Elogio de la pereza: notas para una estética del cansancio*. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992.
- COLMENARES, Silvia. “Lo mínimo y lo nulo: La inacción posible. Arquitecturas por defecto”, en *Ni lo uno ni lo otro: posibilidad de lo neutro en arquitectura*. Madrid: UPM, 2015.
- COPELAND, Mathieu. “¡Algo es casi Nada, aunque la Nada prevalezca!”, en *Fluor 4*. Madrid: 2012.
- DEBORD, Guy. “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional” en *Bifurcaciones 5: revista de estudios culturales urbanos*. Santiago de Chile: 2005.
- DUCHAMP, Marcel. “A propósito de los Ready-mades”, en *Escritos. Duchamp du Signe*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

Fontcuberta, Joan. "Por un manifiesto postfotográfico", en *La Vanguardia*.
Barcelona: 11/05/2011.

—. *El libro de las maravillas*. Barcelona: Actar, 2008.

Gallix, Andrew. "Can artists create art by doing nothing?", en *The Guardian*. Londres:
01/06/2009.

García-Germán, Jacobo. "Substracción, observación y documentación", en
*Estrategias operativas en el proyecto arquitectónico. Procesos,
herramientas y protocolos*. Madrid: UPM, 2010.

Goncharov, Iván. *Oblómov* (1859). Barcelona: Alba, 2002.

Jouannaïs, Jean-Yves. *Artistas sin obra* (1997). Barcelona: Acantilado, 2014.

Jullien, François. *Las transformaciones silenciosas* (2009). Barcelona: Bellaterra,
2010.

Koolhaas, Rem. "The shape of things to come: Rem Koolhaas's striking designs", en
The Independent. Londres: 21/06/2010.

—. "Imagining nothingness", en *S,M,L,XL*. Nueva York: Monacelli Press, 1995.

Kubler, George. *La configuración del tiempo* (1962). Madrid: Nerea, 1988.

Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe. *Freedom of use*. Berlin: Sternberg Press,
2015.

—. *2G: Lacaton & Vassal*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

Lafargue, Paul. *Derecho a la pereza* (1880). Madrid: Fundamentos, 1980.

Le Breton, David. *El silencio* (1997). Madrid: Sequitur, 2001.

Levrero, Mario. *El discurso vacío*. Barcelona: Debolsillo, 2009.

Malévich, Kazimir. *La pereza como verdad inalienable del hombre*. Vigo: Maldoror,
2006.

Marcadé, Bernard. *Marcel Duchamp: la vida a crédito*. Buenos Aires: Libros del
Zorzal, 2008.

Marina, José Antonio. "Séptimo vicio: la pereza", en *Pequeño tratado de los grandes
vicios*. Barcelona: Anagrama, 2011.

Martín, Luisgé. "Elogio de la pereza", en *El País*. Madrid: 01/06/2012.

Melville, Herman; Deleuze, Gilles; Agamben, Giorgio; Pardo, José Luis.
*Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido
de tres ensayos*. Valencia: Pre-textos, 2000.

Navas, Eduardo. *Remix theory: the aesthetics of sampling*. Viena: Springer, 2012.

Neutelings, Willem Jan. "De la pereza, el reciclaje, las matemáticas esculturales y
el ingenio", en *Neutelings Riedijk: 1992-1999*. Madrid: El Croquis, 1999.

Pawson, John. *Minimum*. Londres: Phaidon, 2006.

- PAZ, Octavio. *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp* (1973). Madrid: Alianza, 1989.
- PETRY, Michael. *The art of not making*. Londres: Thames & Hudson, 2011.
- PEREC, Georges. *Un hombre que duerme* (1967). Madrid: Impedimenta, 2009.
- PRICE, Cedric. *The square book*. Londres: Wiley, 2003.
- PRITCHETT, James; ROBINSON, Julia; et al. *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*. Barcelona: MACBA, 2009.
- RANSOO, Kim. “Lao-tzu’s Voids and Mies’ ‘Almost Nothing’”, en *The «Art of building» (Baukunst) of Mies Van der Rohe*. Georgia Institute of Technology: Atlanta, 2006.
- RUSSELL, Bertrand. *Elogio de la ociosidad* (1932). Barcelona: Edhasa, 2000.
- SAVATER, Fernando. *Los siete pecados capitales* (2005). Madrid: Debolsillo, 2011.
- STEVENSON, Robert Louis. *En defensa de los ociosos* (1876). Madrid: Gadir, 2009.
- TILL, Jeremy. “Scarcity contra Austerity”, en *Places Journal*, 2012. Recuperado el 26 de abril de 2015 de <https://placesjournal.org/article/scarcity-contra-austerity>
- TSE, Lao. *Tao Te King*. Madrid: EDAF, 1993.
- SONTAG, Susan. “La estética del silencio”, en *Estilos radicales* (1967). Madrid: Debolsillo, 2014.
- SPERANZA, Graciela. “Tiempo recuperado. Apropiación 2.0”, en *Otra parte 28: Arte fuera del arte*. Buenos Aires: 2013.
- TUÑÓN, Emilio. “I would prefer not to”, en *Circo 194*. Madrid: Circo, 2014.
- VAN ZUYLEN, Marina. “The importance of being lazy”, en *Cabinet 11: Flight*. Nueva York: 2003.
- VILA-MATAS, Enrique. *Aire de Dylan*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- . “El joven tumbado (Oblómov)”, en *El País*. Madrid: 10/03/2012.
- . *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- WIGLEY, Mark. “Towards a History of Quantity”, en BOUMAN, Ole; KOOLHAAS, Rem; WIGLEY, Mark. *Volume 2: doing (almost) nothing*. Ámsterdam: Archis, 2005.
- ŽIŽEK, Slavoj. “El manto ensangrentado del tirano”, en *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* (2008). Buenos Aires: Paidós, 2009.

2

PREFIRIENDO
M A R C A R
(CASI) NADA

2. PREFIRIENDO M A R C A R (CASI) NADA

2.1. La excentricidad inherente en marcar (casi) nada

2.2. Eficacia y eficiencia

- 2.2.1. Occidente y la eficacia
 - 2.2.1.1. El modelo ideal
 - 2.2.1.2. Marcar es imponer
 - 2.2.1.3. Marcar es una acción
 - 2.2.1.4. El problema de la fricción
- 2.2.2. China y la eficiencia
 - 2.2.2.1. Wu-wei
 - 2.2.2.2. Desaparición de la finalidad
 - 2.2.2.3. Excentricidad

2.3. Casuística de la excentricidad

- 2.3.1. Posibilidades
 - 2.3.1.1. Una parada de autobús era suficiente
 - 2.3.1.2. Un pulmón para Manhattan
 - 2.3.1.3. El proyecto de parque que ya existía
 - 2.3.1.4. Los perímetros de luz
 - 2.3.1.5. Micrómetros de pintura
 - 2.3.1.6. Concursando a contracorriente
- 2.3.2. Rechazos
 - 2.3.2.1. Dos lugares que ya eran hermosos
 - 2.3.2.2. La plaza de toros que no necesitaba ser permanente

2.4. Arquitectos fuera de órbita

2.5. Bibliografía

2.1. La excentricidad inherente en marcar (casi) nada

Palabras clave:

EFICACIA EFICIENCIA RASTROS

Marcar ¹ es un verbo fundamental en la cultura occidental y también en la práctica arquitectónica común. Marcar implica dejar huellas, rastros o recuerdos. Generalmente, la profesión del arquitecto es un acto invasivo que deja marcas notables en el sustrato donde se inserta.

Esta posición, heredada del comportamiento exotérmico que recibimos en las escuelas de arquitectura, se complementa con el estado de ‘banda ancha’ de la arquitectura actual. Cada proyecto se encara “[...] como si fuera el último, convirtiéndolo en un arca cargada con sus mejores ideas reunidas en un intenso despliegue de efectos...”²; cada proyecto se convierte en un masivo ‘aleph’³, en un instante vital y profesional en el que cada arquitecto debe concentrar todos los esfuerzos, capacidades y medios disponibles.

¿No sería paradójico que en alguno de esos ‘aleph’ arquitectónicos apareciera únicamente la frase de Lao Tse: “*Sigue reduciendo y reduciendo hasta alcanzar el estado de no hacer. No hagas, y, sin embargo, nada quedará sin hacer*”⁴?

Este cambio de posición, relevando lo masivo por lo puntual, supondría desplazarse drásticamente respecto al centro de rotación del conocimiento arquitectónico occidental, aquel en que ‘si no hay nada, nada es posible y, por el contrario, si hay arquitectura todo es posible’.

Con este desplazamiento –cultural–, las mayores o menores posibilidades de éxito de los proyectos no recaerían solo en aplicar una gran cantidad de esfuerzo. Por el contrario, se produciría una excentricidad en la acción, ya que en ese preciso

¹ Según la Real Academia Española: Actuar sobre alguien o algo imponiéndole carácter o dejándole huella moral.

² WIGLEY, Mark. “Towards a History of Quantity”, en BOUMAN, Ole; KOOLHAAS, Rem; WIGLEY, Mark. *Volume 2: doing (almost) nothing*. Ámsterdam: Archis, 2005. p. 28. Traducción propia.

³ Uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos y que Borges descubrió en el sótano de la calle Garay. Ver BORGES, Jorge Luis. “El Aleph”, en *El Aleph* (1949). Barcelona: Debolsillo, 2011.

⁴ TSE, Lao. *Tao Te King*. Madrid: EDAF, 1993. p. 75.

instante *“donde no hay nada, todo es –sería– posible; y donde hay arquitectura, nada (más) es –sería– posible”*⁵.

Ambos acercamientos –el masivo y el puntual– pueden ser viables, pero no son deudores de un mismo origen geográfico de crítica y pensamiento. Es aquí donde incide el desarrollo de este capítulo, en investigar y poner al descubierto la dicotomía y existencia velada de otra metodología ‘eficiente’ dentro del campo de la práctica arquitectónica. Una metodología excéntrica, desde un punto de vista cultural, que no es opuesta, es complementaria, y opera desde una voluntad de marcar (casi) nada, de hacer pocas pero precisas manipulaciones sobre lo preexistente.

2.2. Eficacia y eficiencia

2.2.1. Occidente y la eficacia

Como individuos de una sociedad radicada en un contexto occidental, somos deudores de un entendimiento de raíz clásica en nuestros modos de relación, trabajo y crítica hacia el mundo que nos rodea. Habitualmente, en nuestros proyectos, establecemos una forma ideal –eîdos– que fijamos como objetivo –télos– y ponemos a trabajar todos los medios a nuestra disposición para que dicha forma y objetivo se acerquen al máximo. Es una metodología invasiva donde la eficacia se mide como un ‘aposteriorismo’, que deviene del grado de equivalencia entre el producto práctico obtenido y el modelo teórico imaginado ‘a priori’.

El filósofo francés François Jullien, especializado en el estudio de las relaciones entre el pensamiento occidental y el chino, explica de manera precisa cómo de profundo hemos interiorizado esa actitud: *“Lo tenemos tan bien asimilado que ya no lo vemos, que ya no nos vemos: erigimos una forma ideal (eîdos), la establecemos como objetivo (télos) y actuamos seguidamente para que pase a los hechos. Todo ello nos parece lógico –objetivo, ideal y voluntad–: con los ojos puestos en el modelo que hemos concebido, que proyectamos en el mundo y del que hacemos un plan que ejecutar, decidimos intervenir en el mundo y dar forma a la realidad. Y cuanto más cerca conseguimos permanecer en nuestra acción, de esa forma ideal, más posibilidades de éxito creemos tener”*⁶.

⁵ KOOLHAAS, Rem. “Nothingness”, en *S,M,L,XL*. Nueva York: Monacelli Press, 1995. p. 199. Traducción propia.

⁶ JULLIEN, François. *Tratado de la eficacia*. Madrid: Siruela, 1999. p. 19.

La adopción, por parte de la comunidad occidental, de dicha definición de la eficacia se ha traducido en una actitud predominante: ‘usar y tirar’. El modelo consumista –eídos– se ha acercado eficazmente al objetivo –télos– de la práctica arquitectónica, desde el momento en que ‘tirar y hacer de nuevo’ ha sido más barato y eficaz que reutilizar o aprovecharse del ‘potencial’ latente de cada situación. Es el modelo del ‘siempre más’.

2.2.1.1. El modelo ideal

La idea de eficacia es herencia directa de la ‘Teoría de las Ideas’ de Platón. En ella, el filósofo griego distingue dos realidades: la inteligible y la sensible. La realidad inteligible, a la que denomina ‘idea’, es inmaterial, eterna, indestructible y, por lo tanto, ajena al cambio. Esta realidad es modelo de otra realidad, la sensible, constituida por lo que ordinariamente llamamos ‘cosas’. La realidad sensible es material, corruptible y está sometida al cambio; es una copia física de la realidad inteligible.

El entendimiento más común de la disciplina arquitectónica occidental pasa por la misma dualidad/separación. Los proyectos son ‘ideas’ inteligibles que deben ser materializados en la realidad sensible. Para tornar las ‘ideas’ etéreas en situaciones físicas siempre se utilizan todos los medios disponibles. *“El hábito está adquirido: se nos impone esa dicotomía (teoría-práctica) cuya legitimidad ni se nos ocurriría poner en duda (y por mucho que volvamos a plantear la articulación de estos términos, no saldremos de ahí). Incluso veo en ello uno de los gestos más característicos del Occidente moderno (o del mundo, si se estandariza según Occidente): todos en casa y, sean cuales sean las funciones, el revolucionario traza el modelo de la ciudad que ha de construir, o el militar el plano de la guerra que ha de dirigir, o el economista la curva del crecimiento que ha de realizar... Son esquemas proyectados en el mundo, marcados de idealidad, que luego habrá que llevar a los hechos”*⁷.

2.2.1.2. Marcar es imponer

El trayecto desde el modelo ideal inteligible hasta la realidad sensible se convierte en una imposición. *“Imponer, es decir colocar encima, como para calcar, pero también someter a la fuerza. Y ese establecimiento del modelo, cuyo principio es la ciencia, sentimos tentaciones de extenderlo a todo; porque es sabido que la ciencia (europea, por lo menos la ciencia clásica) no es sino una amplia empresa de establecimiento de modelos (y ante todo de matematización), cuya técnica, como aplicación práctica, demuestra la eficacia transformando materialmente el mundo”*⁸.

⁷ Ibíd. p. 21.

⁸ Ibíd. p. 22.

La imposición que conlleva la eficacia significa marcar, dejar huellas. En este sentido, el modo de acción supuestamente correcto en la arquitectura –al menos el convenido y aceptado en occidente– implicaría siempre el ‘marcar (casi) todo’, siendo una reminiscencia del estado de ‘banda ancha’ y postproducción exotérmica en el que estamos inmersos.

Marcar es algo que todo arquitecto realiza de manera automática para alcanzar la eficacia máxima en sus proyectos, sin pararse ni un momento a pensar en la necesidad real de hacerlo o no.

2.2.1.3. Marcar es una acción

Como verbo afirmativo, marcar lleva implícito la acción. Una acción intrusa y heroica cuyo fin es acercar el modelo ideal a la realidad, cueste lo que cueste. Conseguir la mayor o menor correspondencia entre ambos extremos, modelo y realidad, conllevará la mayor o menor cantidad de eficacia de la acción.

“La acción es local y momentánea, interviene aquí y ahora, hic et nunc, y remite a un sujeto como autor (aunque pueda ser plural). Por lo tanto se desmarca del curso de las cosas, sobresale, la percibimos: vemos como el sujeto actúa y podemos convertirlo en un relato: la epopeya”⁹. La acción implica desviarse respecto al curso de las cosas, encarando otro camino forzado donde aparece la firma personal del autor. En la arquitectura, conllevaría adoptar todas las modificaciones necesarias, externas y ajenas al sustrato físico existente, en favor de materializar los rastros de la ‘Idea’ del arquitecto de turno.

2.2.1.4. El problema de la fricción

Carl Philipp Gottlieb von Clausewitz ¹⁰, uno de los más influyentes historiadores y teóricos de la ciencia militar moderna, es uno de los personajes que François Jullien utiliza para ilustrar cómo opera la eficacia. Clausewitz teoriza sobre el modo occidental de encarar la guerra mediante el establecimiento de un plan ideal que se pone a prueba en el campo de batalla, relacionando el éxito militar con la capacidad de hacer coincidir plan y guerra (acción) real.

El propio Clausewitz detecta uno de los grandes problemas de la eficacia occidental: la imprevisibilidad. En una teoría ideal no se pueden predecir las contingencias –fricciones según Clausewitz– surgidas de forma inesperada, con las consecuentes modificaciones de la hoja de ruta previamente marcada.

⁹ JULLIEN, François. *Las transformaciones silenciosas* (2009). Barcelona: Bellaterra, 2010. p. 16.

¹⁰ Carl Philipp Gottlieb von Clausewitz (1780 – 1831) Es conocido, principalmente, por su tratado ‘De la guerra’. En él aborda, a lo largo de ocho volúmenes, un análisis sobre los conflictos armados, desde su planteamiento y motivaciones hasta su ejecución; abarcando comentarios sobre táctica, estrategia e incluso filosofía.

Jullien ahonda en esta cuestión: *“El mundo nunca es del todo receptivo a ese orden que le deseamos: subsistirá inevitablemente una diferencia entre el modelo que proyectamos para actuar y lo que, con los ojos puestos en él, conseguimos realizar. En resumidas cuentas, la práctica traiciona siempre, aunque sea mínimamente, la teoría”*¹¹.

Valorando lo anterior, se puede llegar a cuestionar la validez de idealizar y modelizar dentro de un mundo cada vez más complejo. Incluso cuestionarse la necesidad de que los proyectos arquitectónicos sean siempre documentos –ideas– cerrados (como demanda la legislación actual mediante proyectos de ejecución cerrados herméticamente y poco abiertos a lo inesperado).

El problema de la fricción introduce la frustración como un ingrediente fundamental dentro del pensamiento eficaz de occidente, ya que no siempre es posible que podamos manipular, controlar y sobreproteger las variables que influyen en nuestros proyectos; algo que se ve acrecentado exponencialmente desde el momento en que nuestra mentalidad es maximalista e intrusiva sobre la realidad, e incluye nuestros delirios personales de grandeza.

Cabe aquí recordar, como apunte pertinente, la frase *“No details, Edu!”* que el arquitecto español Eduardo Arroyo recuerda escuchar en boca de Rem Koolhaas (por aquel entonces su jefe, mientras participaba en el proyecto de ejecución del Kunsthall de Rotterdam): *“Estando dibujando unos complejos detalles de encuentros multimateriales del Kunsthall con diversos tipos de vidrio, estructuras de hormigón, suelos de rejillas metálicas, techos móviles de policarbonato y algún cortafuegos escamoteable elegantemente realizado, se presentó Rem y se quedó a mi lado. Para mi sorpresa cogió uno de los ‘edding 3000’ de fieltro grueso y empezó sin ningún disimulo a trazar líneas rectas encima de donde había dibujado complejos encuentros, a eliminar perfiles complementarios que evitarían la explosión de vidrios de tamaños imposibles, a engordar carpinterías donde no era necesario y a cambiar montantes estructurales de aluminio por otros de vidrio (solución que odiaba) sin decir palabra y durante una larga media hora. Cuando terminó con casi una docena de encuentros que había producido en un fructífero mes me miró de una manera entre socarrona y agresiva espetándome magistralmente: No details, Edu!”*¹².

2.2.2. China y la eficiencia

Como alternativa al idealismo de Clausewitz, Jullien pone en valor la forma de entender la guerra en la cultura oriental, concretamente en China. El

¹¹ JULLIEN, François. *Op. cit.* 1999, p. 23.

¹² ARROYO, Eduardo. *Rem Koolhaas. Más que un arquitecto*. Barcelona: ARQUIA, 2009. p. 9-10.

filósofo francés se hace eco del libro ‘El arte de la guerra’¹³ de Sun Tzu¹⁴, que relata otra forma de encarar el acto bélico, para explicitar las diferencias entre eficacia y eficiencia, entre hacer y no hacer, entre actuar y transformar. *“En lugar de elaborar un plan proyectado en el futuro, encaminado a un objetivo establecido, y definir la concatenación de los medios más adecuados para realizarlo, hemos visto que el estratega chino parte de una evaluación minuciosa de la relación de fuerzas en juego para basarse en los factores favorables que implica la situación y explotarlos continuamente a través de las circunstancias que encuentra. Sabemos que las circunstancias son a menudo imprevistas, incluso imprevisibles, o totalmente inéditas, razón por la cual no se puede elaborar un plan con antelación; pero contienen, en cambio, cierto potencial que, gracias a nuestra flexibilidad y disponibilidad, podemos aprovechar. Por eso el estratega chino no proyecta ni construye nada. Tampoco «delibera», ni tiene que «elegir» (entre medios igualmente posibles). Lo que supone que no hay siquiera una «finalidad» para él, establecida a distancia de un modo ideal, sino que no deja de sacar partido de la situación a medida que desarrolla (y lo que lo guía es sencillamente el provecho que pueda obtener). Más precisamente, toda su estrategia consiste en hacer que evolucione la situación de tal manera que el efecto vaya resultando progresivamente por sí mismo y que se imponga”¹⁵.*

“Sigue reduciendo y reduciendo hasta alcanzar el estado de no hacer. No hagas, y, sin embargo, nada quedará sin hacer”¹⁶ podría ser el leitmotiv para este otro tipo de eficacia. En esa frase, escrita por Lao Tse dentro del ‘Tao te Ching’¹⁷, desaparecen el gasto y la acumulación sin fin del heroico activismo occidental.

Esta otra acepción se concentra en la lectura precisa de los procesos en curso y su potencial, apostando por una disminución continua de la injerencia. No significa no hacer, ni dejar de hacer con pasividad, sino reducir el intrusismo dentro de los procedimientos en marcha. El grado activamente perezoso de la acción al que se tiende –exento de nihilismo– corresponde al pleno rendimiento de la eficacia. De hecho, ya no habría que llamarla eficacia, sino eficiencia para no confundirla con la eficacia occidental. *“No es tanto de eficacia propiamente dicha como, más radicalmente, de eficiencia. Por lo menos, desde esta perspectiva se perfila más claramente el concepto. De la eficiencia dependen la fluidez y la continuidad del proceso: abre la eficacia a una aptitud que ya no necesita lo concreto para obrar; procedente de una economía general, prescinde a la vez de objetivo y de esfuerzo; y dado que, en lugar de ser voluntaria, dimana de las condiciones implicadas, no puede faltar ni desviarse de repente”¹⁸.*

¹³ TZU, Sun. *El arte de la Guerra* (1772). Madrid: Alianza, 2013.

¹⁴ Sun Tzu (544 a.C. – 496 a.C.) General, estratega militar y filósofo de la antigua China.

¹⁵ JULLIEN, François. *Op. cit.* 1999. p. 72.

¹⁶ TSE, Lao. *Op. cit.* p. 75.

¹⁷ Libro fundamental de la cultura filosófica china.

¹⁸ JULLIEN, François. *Op. cit.* 1999. p. 201.

2.2.2.1. Wu-wei

Es importante que la frase de Lao Tse sea entendida en su justa medida y dentro de un ámbito ideológico mucho mayor como es el Tao. El Tao puede traducirse literalmente como ‘el camino’ y es el tema principal del taoísmo –sistema filosófico chino–. Su gran principio se basa en entender que nunca se deben forzar los acontecimientos y que hay que sumarse al fluir de los procesos de la naturaleza. *“Tao es simplemente un nombre que designa todo lo que ocurre o, como dijo Lao Tse: «El principio del Tao es lo que acontece por sí mismo [tzu-jan]»”*¹⁹.

Frente a la actitud occidental, donde el fluir se sustituye por la acción y el desvío del ‘camino existente’, el Tao se une a los procesos en marcha después de realizar una tarea de reconocimiento de ellos. La acción occidental es ruidosa e intrusiva, la transformación china es silenciosa y amable, *“silenciosa es más exacto que invisible, incluso más expresiva. Porque no solamente esa transformación no se percibe, sino que se produce sin llamar la atención, sin alertar, «en silencio»: sin hacerse notar y como independientemente de nosotros”*²⁰.

Siendo más precisos, dentro del Tao existe el ‘wu-wei’. Es el principio de la ‘no-acción’, según el cual la forma más adecuada de hacer es ‘no actuar’ o ‘no forzar’. Hay que resaltar que no es lo mismo ‘no actuar’ que ‘no hacer nada’: *“Así, wu-wei, en el sentido de «no forzar», es lo que queremos expresar cuando nos referimos a seguir la corriente, penetrar con el punzón, nadar con la corriente, orientar las velas con el viento, seguir la marea en su fluir y adaptarse para conquistar. Esto se encuentra, quizá, mejor ejemplificado en las artes japonesas del judo y el aikido, en las que un oponente es derrotado por la fuerza de su propio ataque, y el arte más reciente alcanza tal grado de habilidad que he visto a un atacante caer al suelo sin siquiera ser tocado”*²¹.

El ‘wu-wei’ es el estilo de vida de quien sigue los preceptos del Tao. Una forma de relación con el mundo en la que, gracias a el aprovechamiento oportunista de los procesos en marcha, se utiliza la mínima cantidad de energía.

La aplicación arquitectónica del Tao puede ser directa, aceptando que el leitmotiv de Lao Tse no implica un rechazo de la práctica sino establecer otra forma de hacer donde desaparece la finalidad. Tal y como apunta el arquitecto Amos Ih Tiao Chang en su libro ‘El Tao en la arquitectura’: *“Estoy interesado en la aceptación de Lao Tse en el sentido práctico, en lugar de la interpretación filosófica convencional de la inactividad”*²².

¹⁹ WATTS, Alan. *El camino del Tao* (1976). Barcelona: Kairós, 2002. p. 83.

²⁰ JULLIEN, François. *Op. cit.* 2010. p. 12.

²¹ WATTS, Alan. *Op. cit.* p. 107-108.

²² CHANG, Amos Ih Tiao. *The Tao in architecture* (1956). Princeton: Princeton University Press, 1981. p. 5. Traducción propia.

2.2.2.2. Desaparición de la finalidad

El fin como tal no existe en la eficiencia china, puesto que las ideas no se proyectan hacia una meta. Si tuviera que existir algún tipo de meta, solo tendría sentido como un elemento abierto al cambio y a la imprevisibilidad, como un final abierto y no predeterminado.

Una arquitectura abierta no establecería apriorismos que alcanzar y se centraría en eliminar la fricción, reducir el esfuerzo y valorar los potenciales preexistentes. *“En todos esos casos, quien sabe apoyarse en el potencial de la situación puede vencer con facilidad. O, según la expresión de un comentador, «con poco esfuerzo», se puede obtener «mucho efecto»”*²³.

El concepto de lo ‘así hallado’, de Alison y Peter Smithson, es un claro ejemplo arquitectónico sobre la posibilidad de que los proyectos aprecien las oportunidades latentes en la realidad previa.

*“[...] con lo ‘así hallado’ nos referíamos no solo a los edificios adyacentes, sino también a todas las huellas que constituyen recordatorios en un lugar y que deben leerse averiguando cómo el tejido construido existente del lugar ha llegado a ser lo que es. De ahí nuestro respeto por los árboles añejos como los ‘estructuradores’ existentes de un solar donde el edificio es el nuevo por llegar... A medida que la arquitectura empieza a pensarse, su ideograma debería verse afectado por lo ‘así hallado’ [...]”*²⁴.

Alison y Peter Smithson se comportan con excentricidad. El comportamiento arquitectónico más común hubiera sido totalizador e intrusivo, pero ellos deciden apoyarse en los detalles preexistentes de lo ‘así hallado’ (por ejemplo, el muro y el pozo preexistentes del Upper Lawn Pavilion). Se paran a pensar antes de hacer. Utilizan a su favor lo que encuentran, revelando un pensamiento alejado al fin de la eficacia occidental y más cercano a la observación de la eficiencia oriental.

Con lo ‘así hallado’ se produce un decrecimiento de las marcas del arquitecto. Quizá no es un decrecimiento tal que lleve a pensar en algunos proyectos de los Smithson como ejemplarizantes respecto al ‘hacer’ o ‘marcar (casi) nada’, pero sí como para detectar en ellos un cambio de actitud sobre lo encontrado. El cambio radica en que lo ‘así hallado’ demuestra una actitud de transformación, no de acción.

“En lugar de tener la pretensión de «actuar», y por lo tanto de arriesgarse, enfrentarse y deteriorarse, que es lo que implica el epifenómeno de la acción que, en resumidas cuentas, tiene escasos efectos, mejor es «transformar», como la naturaleza. Pero, claro, como es «todo» lo que, poco a poco, y por efecto del

Alison & Peter Smithson
Upper Lawn Pavilion
1959-1962

²³ JULLIEN, François. *Op. cit.* 2010. p. 44.

²⁴ SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. “Lo «así hallado» y lo «hallado»” (1990), en WALKER, Enrique. *Lo ordinario*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010. p. 93-94.

ambiente, se va modificando, desde lo más cercano hasta lo más lejano, no lo discernimos y, por lo tanto, no podemos describirlo, ni contarlo. Nadie nos felicitará. No habrá ni sagas no epopeyas”²⁵.

Es una posibilidad silenciosa que vira hacia pretensiones más sensibles respecto a lo preexistente, pretensiones alejadas del entendimiento finalista de la ‘idea’ platónica.

2.2.2.3. Excentricidad

Como se ha explicitado, la eficacia –occidental– y la eficiencia –oriental– pueden representar dos modos alternativos para abordar y definir situaciones de todo tipo: bélicas, vitales, proyectuales, etc.

En el mundo arquitectónico actual predomina claramente la posición eficaz y heroica que, además, se está expandiendo a marchas forzadas gracias a una globalización unidireccional (desde occidente hacia oriente). Defender otra forma ‘no eficaz’ de encarar un proyecto supone una negación total del método de ‘acción’ convenido, la secuencia clásica: Idea → Medios → Materialización

La eficiencia, de origen chino, revela otra manera excéntrica de encarar la acción o, mejor dicho, la ‘transformación’. Extrapolada a la práctica arquitectónica, representa una interesante alternativa en la que los proyectos no se resolverían a través de manipular de forma intrusiva y violenta la realidad, sino a través de la observar atentamente los procesos en marcha.

¿Podríamos invertir la tendencia globalizadora de la eficacia occidental?

¿Es factible mostrarse excéntrico dentro de nuestra cultura arquitectónica occidental?

2.3. Casuística de la excentricidad

Los casos que de aquí en adelante se presentan, bajo los subapartados: POSIBILIDADES y RECHAZOS, no perseguirán el establecimiento de paradigmas absolutos. Tan solo serán acercamientos prácticos que, a través de sus actitudes, resuenen e interaccionen entre sí.

²⁵ JULLIEN, François. *Op. cit.* 1999. p. 16-17.

POSIBILIDADES

RECHAZOS

2.3.1. Posibilidades

Yves Klein ²⁶ inauguró el 28 de abril de 1958 en la galería parisina ‘Iris Clert’ una exposición fundamental en la historia del arte: ‘La spécialisation de la sensibilité à l’état matière première en sensibilité picturale stabilisée’ (comúnmente conocida como ‘Le Vide’ –el vacío–). Todo fue cuidadosamente preparado por la propietaria Iris Clert, el crítico de arte Pierre Restany y el propio Klein. Fuera, en la calle, referencias a su patentado azul ‘Klein’; dentro, todo blanco como resultado intelectual de la desmaterialización del azul del exterior ²⁷. Klein confiaba en que la estupefacción inicial del público, al encontrar las paredes vacías, se apaciguara cuando fueran capaces de notar la energía que, según él, había depositado en la acción transformadora de pintarlas de blanco. La obra de Klein se concentraba en los dos micrómetros de espesor de la pintura.

Yves Klein
Le Vide
1958

Arman
Le Plein
1960

Dos años después le replicó Armand Pierre Fernandez ²⁸ (más conocido como Arman). En la misma galería, con una exposición titulada ‘Le Plein’ –el lleno–, se afanaba en rellenar todos los metros cuadrados del espacio y criticar irónicamente la supuesta inacción de Klein.

²⁶ Yves Klein (1928 – 1962) La obra de Klein se mueve en torno a conceptos influenciados por la filosofía Zen y el monocromatismo. Él mismo describe ‘Le Vide’ como una especie de nirvana, una zona neutral capaz de provocar la atención, solo, sobre sensibilidades propias.

²⁷ Esta exposición/acción se repitió en otras dos ocasiones. En el museo de Krefeld (Alemania) y en el Museo de Arte Moderno de París. Esta última fue la más radical, puesto que los muros no se llegaron a pintar, sino que se mostraron vacíos de obras de arte tal cual se encontraron.

²⁸ Armand Pierre Fernandez (1928 – 2005) Pintor y escultor francés. Coincidió con Yves Klein en la Escuela de Artes Decorativas de Niza, donde iniciaron una gran amistad que les llevó a trabajar a menudo juntos.

“La superposición de los distintos momentos en el tiempo ofrece el espectáculo de las posibilidades”²⁹. Estas palabras, que Enric Miralles repetía y ponía en práctica constantemente, inciden en la disparidad artística entre Klein y Arman y en algo que ya sabemos acerca del proyecto arquitectónico: la no existencia de una solución única.

Un mismo emplazamiento se convierte en polisémico desde el momento en que distintos profesionales de la arquitectura posan y proyectan su mirada sobre él. En este sentido, el rango del ‘espectáculo de las posibilidades’ es de tal amplitud que no es difícil rastrear enfoques heterogéneos dentro de un mismo concurso, encargo o metodología de proyecto. Las distintas visiones no tienen por qué conllevar la existencia de una buena y una mala, sino incidir en distintos posicionamientos y aproximaciones. Su ánimo es hacernos abrir con fuerza los ojos, tener una mirada más panorámica.

2.3.1.1. Una parada de autobús era suficiente

Con la publicación en 1973 del primer número de la revista ‘Oppositions’, la intención de Peter Eisenman era crear un marco dialéctico que pusiera en tela de juicio la vigencia del trabajo de sus predecesores y maestros. Su revista, como herramienta crítica, funcionaba a través de la oposición frente a lo normalizado y convenido, “intentando al mismo tiempo cortocircuitar o desenfocar sus términos”³⁰.

Más de 30 años después, en 2005, se inauguró en Berlín el ‘Monumento del Holocausto’ proyectado por Eisenman, una superficie dedicada a honrar a las víctimas judías resultado de ese oscuro episodio histórico. Una inmensa retícula de 2711 bloques de hormigón de 2,38 metros de largo y 0,95 de ancho, cuya altura varía entre 0,2 y 4,8 metros. El monumento más grande del mundo contra el antisemitismo, tal y como toda la prensa pregonó, era y es toda una exhibición visible de producción desde cero, técnica, esfuerzo y notoriedad.

Volviendo atrás, en 1995 existió otra propuesta que ponía en duda toda ideología productiva dentro del concurso internacional para el ‘Monumento del

Peter Eisenman
Monumento del Holocausto en Berlín
2005

²⁹ MIRALLES, Enric; TAGLIABUE, Benedetta. *El Croquis 100-101: Miralles Tagliabue 1996-2000*. Madrid: El Croquis, 2000. p. 35.

³⁰ SOMOL, Robert; WHITING, Sarah. *Notas alrededor del efecto Doppler y otros estados de ánimo de la modernidad*. En *Circo 145*. M+T, Madrid, 2008.

Holocausto'. Los artistas alemanes Renata Stih y Frieder Schnock propusieron una única y reducida materialización física: una parada de autobús, un ataque directo a la línea de flotación maximalista del, a la postre, proyecto ganador de Eisenman. De esta forma, Stih y Schnock parecían aplicar contra el propio Eisenman la actitud 'opositora' que él mismo reivindicaba en su revista.

Esta parada individual formaba parte de una red mayor de ubicaciones diseminadas por Alemania, Polonia y la República Checa, coincidiendo con los antiguos campos de concentración y otros lugares de la tragedia. No concentrándose en un único punto, Stih y Schnock hicieron que su propuesta se convirtiera en un viaje geográfico (y no mental) a los enclaves preexistentes, muchos de ellos abandonados y acuciados económicamente, revitalizándolos y poniéndolos de nuevo en el mapa.

Los elementos de su proyecto: las paradas de autobús, una tabla horaria con todas las salidas/llegadas y unos autobuses de dos plantas al estilo londinense (haciendo un guiño sarcástico y crítico al carácter banal establecido a la hora de abordar la construcción de este tipo de monumentos).

Renata Stih y Frieder Schnock
Monumento del Holocausto en Berlín
1995

Fahrplan <i>Timetable</i>				Bushaltestelle <i>Bus Stop</i>			
MO	DI	MI	DO	FR	SA	SO	
Siedenhorn	Stollhof	Mittelbach	Sandstein	Tellheim			Voght
Riga	Holzmühl	Ramberg	Gersdorf	Tennau	Birkhäuser		Geratal
Lichtberg	Siedenhorn	Ludwig	Heik	Gersdorf	Gersdorf		Alfheim
Wittenberg	Pirna	Holzdorf	Graf Roon	Altenhain	Goldb.		Musch.
Pörsdorf	Prasitz	Engen-Tal	Meißen	Wittenberg	Gersdorf		Wittenberg
Dittelsdorf	Dittelsdorf	Lichtberg	Bath. Burg	Wittenberg	Wittenberg		Wittenberg
Landsberg	Heidenau	Mahrengrund	Bereinig.	Lichtberg	Wittenberg		Siedenhorn
Bereinig.	Mittelbach	Fisch. Wieg.		Elbogen	Ulrich		Zeichen
Hersdorf	Wittenberg	Sandstein	Mahrengrund	Lichtberg	Gersdorf		Tellheim
Zeichen	Pirna	Sandstein	Lichtberg	Wittenberg	Wittenberg		Wittenberg
Kaufberg	Siedenhorn	Mittelbach	Wittenberg	Wittenberg	Wittenberg		Wittenberg

Con esta estrategia, de rastros acotados y lejanos en valor a los 25 millones de euros invertidos por Eisenman, Stih y Schnock armaban una experiencia territorial que no construía un monumento. Ellos decidieron sobrepasar los límites del solar del concurso y lanzarse a postproducir el valor intelectual de lo que existía más allá: las experiencias en los lugares reales de la tragedia. Reprogramaron el escenario para poner en valor lo preexistente y apenas dejaron marcas.

Para una exposición durante el año 2000 en la Kunsthalle de Berna, la artista alemana Maria Eichhorn ³¹ hizo una propuesta análoga a la de Stih y Schnock. Titulada ‘Money at Kunsthalle Bern’ ³², Eichhorn rechazó realizar una muestra convencional sobre su obra e hizo una propuesta alternativa, en la que las paredes del museo quedaron vacías. Después de una concienzuda investigación sobre el museo, la artista decidió gastar el presupuesto disponible para ella en reparar falsos techos

³¹ Maria Eichhorn (1962 –) Artista que trata cuestiones como la relación entre obra y espectador, la autonomía o los procesos de valor añadido. Sus proyectos, usando un lenguaje estético muy reducido, tienen una gran relevancia social y política.

³² AAVV. *Voids*. París: Centre Pompidou, 2009. p. 143.

obsoletos, calentadores de agua inexistentes, paredes agrietadas y toda una serie de desperfectos cuidadosamente inventariados, presupuestados y mostrados en la tarjeta de invitación, el poster y la portada del catálogo de la exposición.

Maria Eichhorn
Money at Kunsthalle Bern
2000

Esta postproducción eficiente, que no eficaz, se centró en la experiencia colectiva y no en el gesto personal de la artista. Dentro, los obreros podían ser vistos mientras trabajaban y reparaban los desperfectos consecuencia de la falta de mantenimiento, brindando, incluso, la oportunidad de entrar a lugares hasta entonces ocultos para el público. El proyecto podría parecer inexistente, pero la realidad es que limitaba las marcas dejadas por su autora y se sumaba al bien común de la institución artística.

¿Qué pasaría si Eisenman hubiera utilizado su presupuesto para pensar de esta otra forma? ¿Qué pasaría si hubiera declinado dejar su rastro personal? Quizá hubiera actuado como el artista estadounidense Bruce Nauman³³ que, sondeado por la ciudad de Hannover para hacer otro ‘Monumento del Holocausto’, respondió: *“Mi idea es hacer solo una pieza que sea la siguiente frase: «Pedimos perdón por lo que hicimos y prometemos no volver a hacerlo».”*

2.3.1.2. Un pulmón para Manhattan

³³ Bruce Nauman (1941 -) Artista estadounidense cuya obra abarca una gran variedad de medios como la escultura, fotografía, video, dibujo o performance. Su trabajo se caracteriza por un interés en el lenguaje y en su capacidad ambivalente.

Emplazamiento del concurso del CCA

En noviembre de 1998, el 'Canadian Centre for Architecture' (CCA) puso en marcha 'New York: The CCA Competition for the Design of Cities'. Un concurso internacional de ideas sobre, según ellos, uno de los mayores problemas en las ciudades del siglo XXI: los vacíos urbanos liberados por vastas infraestructuras de transporte obsoletas o en proceso de serlo. El emplazamiento elegido, por su carácter extremo, fue una extensa área de vías de tren de la ciudad de Nueva York, situada en el barrio de Chelsea entre el río Hudson y Penn Station.

En febrero de 1999, cinco finalistas fueron seleccionados para llevar a cabo la fase final del concurso:

- Peter Eisenman, Eisenman Architects, Nueva York.
- Thom Mayne, Morphosis, Santa Monica.
- Jesse Reiser y Nanako Umemoto, Reiser + Umemoto RUR Architecture P.C., Nueva York.
- Ben van Berkel y Caroline Bos, Van Berkel & Bos UN Studio, Ámsterdam.
- Cedric Price, Cedric Price Architects, Londres.

Eisenman Architects
Ganador del concurso del CCA
1999 Morphosis
Finalista del concurso del CCA
1999 RUR Architecture
Finalista del concurso del CCA
1999 UN Studio
Finalista del concurso del CCA
1999

En junio de 1999, la propuesta de Peter Eisenman fue declarada ganadora. El propio arquitecto la definió como *"el primer icono urbano del nuevo milenio"* y, al igual que en el 'Monumento del Holocausto', el proyecto es un claro ejemplo de grandiosidad, esfuerzo y presencia. Una acción que superpone, colmata y sella todo el suelo de solar para integrarlo dentro de la tan característica trama urbana de Nueva York. Esta manera de enfocar la resolución del concurso fue utilizada igualmente por la gran mayoría de estudios de arquitectura participantes, salvo por Cedric Price y su controvertida propuesta.

El propio Cedric Price cuenta la anécdota de cuando recibió el encargo de proyectar una casa para un joven matrimonio. Reunido con la pareja, y después de que cada uno explicara sus expectativas para la vivienda, el marido y la esposa comenzaron a discutir acaloradamente sobre sus diferentes deseos e ideas para el encargo. Harto de escucharlos, Price los interrumpió con brusquedad diciendo que lo

que necesitaban no era un arquitecto, sino un abogado especialista en divorcios ³⁴. Pese a lo que pueda parecer, Price no rechazó el encargo, solo hizo ver a sus clientes que en realidad necesitaban otra cosa, otro tipo de profesional para su maltrecha relación, no uno que les construyera una casa.

Situación análoga a la escena del matrimonio debió pasar por la mente de Price durante el desarrollo del concurso en Nueva York, porque su propuesta daba un golpe sobre la mesa y rechazaba cualquier tipo de marca pesada y notoria. Para Price, ese lugar era uno de los últimos reductos de tierra dentro de la híper construida Nueva York, uno de los *“últimos pulmones de la ciudad”*³⁵. El proyecto se resolvía haciendo (casi) nada, solo una serie de actuaciones ligeras e imperceptibles que establecían vagas modificaciones sobre la situación preexistente.

Como era de esperar, Price no ganó el concurso ³⁶: *“No fui el ganador, no estoy sorprendido, porque mi proyecto requería de un compromiso a largo plazo. Sugería que esta zona del West Side era la última zona vacante que permitía introducir aire fresco del río dentro de la ciudad y, por lo tanto, habría que hacer muy poco en ella; lo último que deberían hacer es cubrir las vías de tren y construir sobre ellas. [...] Las condiciones existentes eran ideales sin necesidad de hacer nada”*³⁷.

Lejos de ser una aproximación romántica al emplazamiento, como se podría pensar, Price entiende de manera pragmática que el hecho de dejar el área desprogramada es la mejor forma para que sus bondades reverberen dentro de la isla de Manhattan (mediante las inmejorables vistas, mediante las refrescantes corrientes de aire del río, etc.).

Price enumera una reducida serie de transformaciones que no tienen un fin en sí mismo –como sí sucedía en las propuestas de los otros participantes en el concurso–, son ideas livianas que optimizan el carácter vacante y en barbecho del lugar: *“Las líneas de tren deben permanecer descubiertas tal cual están, y debe llevarse a cabo un estudio geotécnico para determinar las zonas de escorrentía y los posibles movimientos de tierra futuros. [...] Todos los viales elevados superfluos deberán ser eliminados inmediatamente”*³⁸.

Otras modificaciones sugeridas eran más simbólicas en su inmaterialidad como, por ejemplo, su propuesta para enmarcar el solar con unas aristas conformadas

Cedric Price
Finalista del concurso del CCA
1999

³⁴ Ver RUBY, Ilka; RUBY, Andreas. “Reprogramming architecture”, en BOUMAN, Ole; KOOLHAAS, Rem; WIGLEY, Mark. *Volume 2: doing (almost) nothing*. Ámsterdam: Archis, 2005. p. 5.

³⁵ Ver HARDINGHAM, Samantha. *Cedric Price OPERA*. Wiley: Londres, 2003. Traducción propia.

³⁶ *“Usted propondría sin duda a Cedric Price, y estoy de acuerdo, pero si su propuesta es la ganadora, el concurso perderá toda su significación social. Es una lástima”*. Phillip Johnson comentando junto a Arata Isozaki, ambos miembros del jurado del concurso, la propuesta de Cedric Price. En PRICE, Cedric. *Re: CP*. Birkäuser, Basilea, 2003. p.46. Traducción propia.

³⁷ *Ibíd.* p. 53-54.

³⁸ *Ibíd.* p. 50.

Cedric Price
Croquis del concurso del CCA
1999

con láser ³⁹, criticando con sarcasmo el 'volumen inmobiliario capaz' perdido: *"Seis torres de acero de transmisión láser: estos rayos láser abarcan todo el sitio a una altura de ochenta y cinco pies sobre el nivel del suelo, lo que conforma un recordatorio visual aproximado sobre los antiguos requisitos de zonificación para esta área"* ⁴⁰.

Las transformaciones que sugiere Price pueden recordar a las propuestas inmateriales del artista Robert Barry ⁴¹. Barry realiza instalaciones cuyo interés no radica en el objeto final, sino en los procesos que lo evocan; un comportamiento con el que podría coincidir con la posición eficiente de la cultura china.

Robert Barry
Four Corner Piece
1967-1968

Robert Barry
Nylon Monofilament
1968

Robert Barry
Inert Gas Series
1969

En 'Four Corner' (1967-68) existe un parentesco con el propósito de los láseres de Price, puesto que Barry nos sugiere la forma reconocible de un cuadrado sin tener que materializarla en su totalidad, solo remarcando sus esquinas perimetrales. En 'Nylon Monofilament' (1968) repite el sentido de la acción anterior, pero a la inversa, ahora se marcan las aristas mediante unos hilos de nylon imperceptibles que van de suelo a techo ⁴². La situación más inmaterial de todas es la que propone en 'Inert Gas Series' (1969), donde decide emitir gases inertes inodoros e incoloros en diferentes puntos de la geografía estadounidense. Barry documenta todo el proceso, mediante unas fotografías donde no se observa nada especial, reivindicando así su carácter etéreo. Esta situación es similar a la que realiza Price a la hora de reclamar la puesta en valor de las inmateriales corrientes de aire proveniente del río.

Las obras de Barry y la propuesta de Price para el solar de Nueva York tienen en común la alta dificultad para ser expresadas siguiendo los patrones convencionales de sus respectivas disciplinas. Al final acaban encontrando su forma

³⁹ Mucho antes, en 1972, Archizoom ya había realizado 'Gazebo a escala territorial'. Una propuesta utópica muy similar, pero de una escala territorial mayor.

⁴⁰ PRICE, Cedric. *Op. cit.* p. 50. Traducción propia.

⁴¹ Robert Barry (1936 -) Artista americano que ha producido obras inmateriales, instalaciones y performances usando una gran variedad de medios. En 1968 llegó a decir: *"La nada me parece la cosa más potente del mundo"*.

⁴² Similar a la instalación de Junya Ishigami para la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2010, ganadora del León de Oro. En ella se utilizaba esta misma estrategia, mediante una serie de ínfimos hilos que contenían y enmarcaban un volumen virtual.

de existencia no en dibujos, sino en sendos registros de las transformaciones ya conseguidas –en el caso de Barry– o por conseguir –en el caso de Price–.

Cedric Price
Registro escrito de la propuesta para el concurso del CCA
1999

*"Lo que Cedric hizo mejor que los demás es ver cómo [...] el arquitecto no tiene por qué limitarse a la construcción, sino también a la solución de problemas en general. Esta puede ser una gran estrategia [...] cuando está aliada con el optimismo. Puede ser que sus proyectos más importantes sean aquellos que no se han construido, porque han sido proyectos de no construcción"*⁴³.

Existe en Price un entendimiento positivo del hacer (casi) nada. Su propuesta no rechaza de plano el hecho de dejar marcas, todo lo contrario, solo deja las estrictamente necesarias. Se instala en el intervalo postproductivo del (casi), donde se suma de forma silenciosa al desarrollo de las cosas, sin alterarlas. Su respuesta no es como la del resto de participantes del concurso, otra construcción que complete el solar y la ciudad, su proyecto es silencioso y actúa en contra del significado occidental del silencio: *"Pues el silencio, visto desde una perspectiva productiva y comercial, no sirve para nada; ocupa un tiempo y un espacio que podrían ser más productivos si se dedicasen a otros objetivos que les propiciase un mayor rendimiento. Para la modernidad, el silencio es un residuo a la espera de un uso más fructífero, es como un solar en el centro de la ciudad, una especie de reto que pide su rentabilización, que se le dé la utilidad que sea, ya que permaneciendo como está no es más que una pura pérdida"*⁴⁴.

Casos como el de este apartado prueban cómo la primera pregunta de un arquitecto no siempre tiene que ser: ¿Qué hacer?, sino: *"¿Qué es lo poco que necesita ser hecho?"*⁴⁵. Price reformuló las premisas del solar neoyorquino, proponiendo una

⁴³ GLANVILLE, Ranulph. "Cedric Price, Precisely", en *Cedric Price: Works II*. Londres: The Architectural Association, 1984. p. 28. Traducción propia.

⁴⁴ LE BRETON, David. *El silencio* (1997). Madrid: Sequitur, 2001. p. 133.

⁴⁵ PRICE, Cedric. *Op. cit.* p. 103. Traducción propia.

dirección muy distinta a la esperada por los organizadores del concurso. Demostró categóricamente que lo que se necesitaba ‘no era un arquitecto’, al menos no un tipo de ‘arquitecto convencional’.

2.3.1.3. El proyecto de parque que ya existía

El 20 de septiembre de 2012, Elizabeth Diller impartió una conferencia ⁴⁶ titulada ‘Almost nothing’ (Casi nada) en el ‘Canadian Centre for Architecture (CCA)’ de Montreal. En ella expuso una serie de proyectos realizados en su estudio, todos ellos agrupados por ser ejemplos de un supuesto hacer arquitectónico con ‘casi nada’. Dentro de los sesenta minutos que duró la conferencia, dos fueron los proyectos que ocuparon el mayor espacio de tiempo: ‘Blur Building’ ⁴⁷, construido para la Expo 2002 de Suiza, y el parque elevado ‘The High Line’ de Nueva York.

‘Blur Building’ surge de una invitación directa a Diller y Scofidio para formar parte de un grupo multidisciplinar encargado de proyectar el Pabellón de Exposiciones de la Expo, situado en el Lago Neuchatel de Yverdon-les-Bains.

En este tipo de acontecimientos siempre existe una alta predisposición por producir pabellones que aglutinen materiales y formas muy novedosas, construcciones ‘ex novo’ que, en su mayoría, se desmontan una vez acabado el evento. Diller y Scofidio no se apartaron de seguir esa tendencia y decidieron, como ellos mismos explicaban, “*construir nada*”⁴⁸. ‘Blur’ era un objeto “*sin forma, sin color, sin peso, olor, sin escalas, y sin significado aparente*”⁴⁹.

Diller y Scofidio
Blur Building
2002

La visión informe final de esa ‘nada’ suspendida en el aire, sin embargo, necesitaba de una sofisticada y extremadamente costosa estructura tubular, apoyada en cuatro puntos anclados sobre grandes pilotes clavados en el lecho del lago.

Este ejemplo, contado con orgullo por Elizabeth Diller como un ejemplo de ‘casi nada’, presenta el mismo problema de los ‘falsos silencios’ minimalistas. Hacer

⁴⁶ DILLER, Elizabeth; SCOFIDIO, Ricardo. *Almost nothing*. Montreal: CCA, 2012.

Recuperado el 18 de mayo de 2015 de <http://www.cca.qc.ca/en/study-centre/1807-almost-nothing>

⁴⁷ DILLER, Diller; SCOFIDIO, Ricardo. *Blur: The making of nothing*. Harry N. Abrams, Nueva York, 2002.

⁴⁸ *Ibíd.* Traducción propia.

⁴⁹ *Ibíd.*

(casi) nada, en este caso marcar (casi) nada, no es solo una cuestión de imagen final, sino también de esfuerzo. Detrás de la imagen borrosa de ‘Blur Building’ existía una historia oculta de enorme esfuerzo, gasto e intrusismo no eficiente. En el proyecto ‘The High Line’ la situación es análoga.

‘The High Line’ nació como una vía férrea de 2,3 kilómetros –parte de los cuales discurren por el solar del apartado anterior–. Fue inaugurada en 1934 para favorecer la distribución terrestre de mercancías, llegadas por barco al río Hudson, y junto a ella se desarrollaron edificios y fábricas de todo tipo (con sus respectivos accesos directos a la vía). Con su construcción elevada se eliminó el tráfico compartido de trenes, vehículos de motor y viandantes a nivel de calle, erradicando los accidentes que provocaron que la 10ª Avenida fuera conocida como la ‘Avenida de la Muerte’. En 1980, tras décadas de abandono progresivo debido a la mejora del transporte terrestre de mercancías, ‘The High Line’ fue clausurada y se convirtió en un espacio baldío dentro de la ciudad. Acceder a ella suponía arriesgarse a ser multado por las autoridades locales.

Inmediatamente después de su abandono, de forma continua, fueron apareciendo múltiples intentos fallidos para reinsertar ‘The High Line’ dentro de la vida urbana de la ciudad. Como propuesta relevante, por su peculiaridad, la que propuso en 1981 un joven Steven Holl, colmatando la longitud de la vía con una serie de edificios de viviendas de formas postmodernas. Un ‘puente de casas’, así denominó Holl a su propuesta.

Volviendo a la historia de ‘The High Line’, tras la eliminación de un tramo y un intento fallido de demolición total a mitad de los años 80, el lugar acabó adquiriendo su propia idiosincrasia ajena al resto de la ciudad (debido al crecimiento y establecimiento espontáneo de todo tipo de flora y fauna). En 1999, una asociación de vecinos llamada ‘Friends of The High Line’ promovió activamente su reconversión en un espacio público, abierto al disfrute de todos los neoyorquinos. Finalmente, en 2004, dicha reivindicación llegó a buen puerto, y Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio, Charles Renfro y James Corner –junto a influyentes artistas como Olafur Eliasson y otros agentes urbanos– fueron seleccionados como los ganadores del concurso internacional convocado⁵⁰ para intervenir en la zona. La primera fase de su proyecto fue inaugurada en 2009, la segunda fase en 2011, y la tercera fase a finales de 2014.

El punto más relevante de la propuesta ganadora era su interés por el cuidado y respeto del “*otro mundo*”⁵¹ que conformaban todos los ecosistemas naturales que se habían establecido, después de tanto tiempo en barbecho, en ‘The High Line’. Para abordarlo se ideó un eficiente sistema de pavimentación que se hibridaba con la flora existente, permitiendo distintos porcentajes de mixtura –desde

The High Line
Años 30

Steven Holl
Propuesta de reconversión de The High Line
1981

Situación de The High Line

⁵⁰ Entre los cuatro finalistas también se encontraban estudios de arquitectura de reconocido prestigio como los de Zaha Hadid o Steven Holl.

⁵¹ Ver memoria del proyecto en *a+t In Common I*. Barcelona: a+t ediciones, 2005.

Diller Scofidio + Renfro, Corner
The High Line
2009

100% de zona pavimentada a 100% de zona vegetal, pasando por todos los estados intermedios posibles-.

Diller Scofidio + Renfro, Corner
Catálogo de pavimentos de The High Line
2009

Insertar unas piezas tan altamente diseñadas provocó la domesticación total del paisaje y no la postura inversa, una adaptación amable de lo encontrado. Y, lo que es más importante, supuso un intrusismo que llegó a extremos como desmontar e inventariar toda la estructura preexistente para, una vez tratada, volver a recolocarla. Lo mismo sucedió con la flora, eliminada para después ser replantada.

Diller Scofidio + Renfro, Corner
The High Line: Desmontaje y montaje de vías
2009

Antes de la archiconocida reconversión arquitectónica 'The High Line', en el año 2000, el reconocido fotógrafo estadounidense John Sternfeld ⁵² decidió saltarse la ley y acceder a ese 'oasis' al que la ciudad había dado la espalda y del que pocos conocían su existencia. Esta acción, que bien podría emular a la que Robert Smithson realizó cerca en Passaic ⁵³, cristalizó en 2002 con la publicación de un

⁵² John Sternfeld (1944 -) Fotógrafo estadounidense nacido en Nueva York. Pionero del color, es conocido por sus imágenes documentales de gran formato.

⁵³ SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey* (1967). Gustavo Gili, Barcelona, 2006. En septiembre de 1967, acompañado de su cámara fotográfica Instamatic, Robert Smithson emprende un viaje por Passaic, su ciudad natal convertida en un suburbio deprimente de Nueva Jersey. Este texto cuenta lo que allí encontró: un paisaje fascinante conformado por los restos de un territorio industrial desolado pero, no obstante, con una gran capacidad de evocación. El viaje de Smithson interpreta las instalaciones industriales devastadas en términos estéticos, como ruinas capaces de alcanzar la inmortalidad del monumento, como memoria de un paisaje industrial agotado y entrópico.

libro ⁵⁴ lleno de espléndidas fotografías. Las imágenes sacaban a la luz tanto la existencia de un paisaje desconocido, como su alto grado de realidad, autonomía y consolidación (dos años antes de realizarse el concurso de arquitectura y siete años antes de inaugurarse la primera fase).

John Sternfeld
Fotografías de The High Line
2000

El acto de Sternfeld puso de manifiesto que el proyecto de parque ya existía, mucho antes que cualquier intervención arquitectónica de mayor o menor grado de intrusismo. Ya era posible recorrerlo y disfrutar de ese ‘otro mundo’. El único nexo que lo separaba de la realidad urbana era su inaccesibilidad legal, debido a la prohibición de las autoridades locales para acceder a él. Nada más, pero tampoco nada menos.

Desde un punto de vista meramente visual, las imágenes de Sternfeld podrían recordar ⁵⁵ a la intervención ‘Wheatfield’ que la artista Agnes Denes ⁵⁶ realizó en Nueva York en 1982. En el verano de ese año, Denes plantó un campo de cereales de dos acres de superficie en ‘Battery Park’, cerca de ‘Wall Street’ y el ‘World Trade Center’.

La siembra y cosecha de un campo de trigo situado en una porción de tierra valorada en 4,5 billones de dólares creó una poderosa paradoja. ‘Wheatfield’ era un símbolo, un concepto universal; representaba la comida, la energía, el comercio y la economía. Manifestaba la mala gestión, el despilfarro, el hambre y las preocupaciones ecológicas. Una llamada de atención sobre nuestras desacertadas prioridades.

Entendiendo el proyecto de Denes desde la dualidad eficacia-eficiencia y relacionándolo con las fotografías de Sternfeld, ambos son actos de denuncia y crítica de sus respectivos entornos; sin embargo, el cómo llegan a ello es bien distinto. La intervención de Denes es intrusiva, es una acción que deviene de establecer un fin al que aspirar –el campo de trigo rodeado de rascacielos– para el cual se utilizan todos los medios y modificaciones necesarias –200 camiones de tierra sobre los que se

Respuesta de un vecino a una campaña de participación ciudadana llevada a cabo por ‘Amigos del High Line’
2003

Agnes Denes
Wheatfield
1982

⁵⁴ STERNFELD, Joel. *Walking the High Line*. Gotinga: Steidl, 2002.

⁵⁵ También pueden recordar a los fotomontajes ‘Salvataggio di Venezia’ (1971) de los radicales italianos Grupo 9999.

⁵⁶ Agnes Denes (1931 –) Artista conceptual estadounidense. Es conocida por su incursión en un amplio rango de formatos, desde la poesía y los escritos filosóficos, hasta complejos diagramas a mano o informáticos, esculturas o instalaciones paisajísticas.

crearon 285 surcos donde plantar las semillas-. Se trata de una intervención eficaz que deja marcas notables.

Las fotografías de Sternfeld no pretendían modificar ningún elemento físico, solo retratarlo. Su aspiración es transformar silenciosamente el paisaje a través de difundirlo y ponerlo en valor. Su empeño es ser eficiente, puesto que no deja (casi) marcas y no es intrusivo.

Como queda manifiesto, dos imágenes, dos naturalezas que podrían ser similares si las observamos superficialmente, en realidad nacen desde ópticas radicalmente distintas y excéntricas la una respecto de la otra. No es lo mismo ser eficaz que eficiente.

2.3.1.4. Los perímetros de luz

Las Torres Gemelas de Nueva York –WTC 1 y 2–, diseñadas por el arquitecto estadounidense Minoru Yamasaki y construidas entre 1966 y 1973, formaban parte del complejo conocido como World Trade Center. Dicha operación urbanística, que englobaba cinco edificios más ⁵⁷ –WTC 3, 4, 5, 6 y 7–, surgió durante la década de los sesenta como medida de revitalización del Bajo Manhattan, que languidecía frente a la efervescencia edificatoria del Medio Manhattan y sus imponentes rascacielos –Rockefeller, Chrysler, Empire State, etc– ⁵⁸.

Minoru Yamasaki
Torres Gemelas
1973

El 11 de septiembre de 2001, las torres gemelas sufrieron uno de los ataques terroristas más violentos e impactantes de la historia contemporánea. Dos aviones de pasajeros, el vuelo 11 de American Airlines y el 175 de United Airlines, fueron secuestrados por miembros de la red yihadista Al-Qaeda y estrellados deliberadamente contra ambas torres, provocando el colapso y derrumbe casi inmediato de cada una de ellas.

⁵⁷ En el momento de su finalización, el World Trade Center 1 (la Torre Norte) y el World Trade Center 2 (la Torre Sur) eran los edificios más altos del mundo. El resto de edificios del conjunto eran el WTC 3 (el Marriott World Trade Center), el WTC 4 (donde además de oficinas funcionaban diversas bolsas de valores), el WTC 5, el WTC 6 (que contenía a la Oficina de Aduanas y Protección Fronteriza) y el WTC 7. Todos fueron construidos entre 1975 y 1985, con un coste total de 400 millones de dólares.

⁵⁸ STEPHENS, Suzanne; LUNA, Ian; BROADHURST, Ron. *Imagining Ground Zero: Official and unofficial proposals for the World Trade Centre competition*. Londres: Thames & Hudson, 2004. p. 17-18.

Debido a la singularidad del lugar y a la profunda herida abierta –física y sentimental–, de inmediato se generó un gran debate entre todos los agentes de la sociedad neoyorquina sobre qué hacer con tan señalado emplazamiento, cómo reconstruirlo, cómo recuperarlo, cómo postproducirlo. Desde ese instante, de forma incesante, empezaron a aparecer propuestas arquitectónicas que imaginaban un futuro optimista para la denominada ‘Zona Cero’. Propuestas no solo oficiales –como la que se acabó construyendo bajo la oficialidad de las instituciones y el propietario del suelo de la Zona Cero, Larry Silverstein–, sino también desde concursos paralelos auspiciados por otras entidades ⁵⁹ o simplemente desde iniciativas personales.

Viñoly + Ban + Etc.
Propuesta de reconstrucción del WTC
2002

Meier + Eisenman + Holl + Etc.
Propuesta de reconstrucción del WTC
2002

Norman Foster
Propuesta de reconstrucción del WTC
2002

FOA + RUR + UN Studio + Etc.
Propuesta de reconstrucción del WTC
2002

Arquitectos de renombre, junto a profesionales menos mediáticos, volcaron sus mejores ideas sobre el lugar. Se creó una amalgama de propuestas que, en su mayoría, apostaban por la reconstrucción y restitución de la imagen que un día existió, una imagen colosal que representaba el poderío de la técnica y el esfuerzo; una respuesta simbólica de la sociedad estadounidense frente al miedo infundido por los terroristas. Si Al-Qaeda destruyó uno de sus símbolos de poder, los neoyorquinos responderían con otro símbolo más alto, más grande y más espectacular (inmerso dentro de la cultura arquitectónica de la ‘banda ancha’ y el ‘siempre más’).

En 2003, la ‘Lower Manhattan Development Corporation’ (LMDC) anunció que la propuesta del arquitecto Daniel Libeskind era la ganadora del concurso para desarrollar el ‘Master Plan’ de la ‘Zona Cero’; otra exhibición de técnica, esfuerzo, presencia y notoriedad, que suponía la construcción de cinco nuevos rascacielos y otros tantos edificios de menor escala. Un enorme proyecto urbano que, a día de hoy, sigue ejecutándose.

Recientemente, en noviembre de 2014, se inauguró el edificio estrella del conjunto: la ‘Torre de la Libertad’ del arquitecto David Childs de SOM (Skidmore, Owings and Merrill). El edificio alcanza una altura de 541 metros, frente a los 526 de las Torres Gemelas, y ha supuesto una inversión de 3,9 billones de dólares durante sus 8 años de construcción.

Daniel Libeskind
Master Plan de la Zona Cero
2003

⁵⁹ Como los convocados por ‘The New York Times Magazine’ (comisariado por el crítico de arquitectura Herbert Muschamp), por ‘New York Magazine’ (comisariado por el también crítico Joseph Giovannini) o por la galería de arte y arquitectura ‘Max Protetch’.

Freedom Tower's Evolution

Evolución formal de la Torre de la Libertad
2002-2005

Bonevardi + Bennet
Propuesta de reconstrucción del WTC
2001

“Puede que los dos proyectos arquitectónicos más comentados del momento sean el diseño de Daniel Libeskind para la Zona Cero y el Monumento del Holocausto de Peter Eisenman en Berlín. Ambos proyectos giran en torno a llenar una ausencia traumática, tanto física como moralmente. Ambos implican construir en un lugar marcado por lo terrorífico, y en ambos casos la solución es un gesto de dimensiones máximas: el monumento más grande y la torre más alta en el mundo. También existían propuestas para ambos lugares cuya meta era la exactamente opuesta. Eran pequeñas, sutiles sugerencias que no querían ni negar el vacío ni marcarlo. Esos diseños han permanecido prácticamente desconocidos, incluso entre arquitectos, y por supuesto no tuvieron ninguna oportunidad de ser nunca construidos”⁶⁰. Las palabras de Ole Bouman nos ponen sobre la pista de una ‘cara b’ del proyecto de la ‘Zona Cero’ de Libeskind (al igual que sucedía con el proyecto de Eisenman en Berlín y la propuesta alternativa de Renata Stih y Frieder Schnock).

De la misma forma que John Sternfeld empatizó con el estado salvaje de ‘The High Line’ y decidió hacer, con valentía, unas fotografías que tuvieron gran repercusión entre los vecinos y autoridades de Nueva York, una situación análoga de experiencia directa fue la desencadenante de una propuesta ‘fuera de guion’ para la ‘Zona Cero’.

La mañana del 11 de septiembre, el arquitecto neoyorquino Gustavo Bonevardi sintió el impulso de canalizar su estupefacción ante el vacío dejado por las torres gemelas: “[...] crecí en el Meat-Packing District donde aún hoy vivo y trabajo, y

⁶⁰ BOUMAN, Ole. “Doing (almost) nothing is (almost) all right”, en BOUMAN, Ole; KOOLHAAS, Rem; WIGLEY, Mark. *Volume 2: doing (almost) nothing*. Ámsterdam: Archis, 2005. p. 1. Traducción propia.

donde la construcción de las torres fue un telón de fondo para mi infancia. [...] Luego de ver cómo se desplomaban las torres, en lo único que pude pensar fue en que quería de vuelta todo tal como estaba antes. [...] Mi compañero creativo, John Bennett, y yo queríamos hacer algo para ayudar, y experiencias anteriores nos habían enseñado que eso era posible a través de la arquitectura, para responder a las necesidades y marcar la diferencia. En algún momento de esa noche se nos ocurrió la manera en que podía hacerse y comenzamos a percibir un sentido de propósito y urgencia”⁶¹.

De forma simultánea al impulso creador de Bonevardi y Bennet, el ‘New York Times Magazine’ publicó una portada ilustrada con la propuesta para intervenir en la ‘Zona Cero’ de los arquitectos Julian LaVerdiere y Paul Myoda. Su idea formaba parte de uno de los concursos no oficiales, en este caso el llevado a cabo por el ‘New York Times’. La coincidencia con la propuesta de Bonevardi y Bennet era tal que ambos equipos decidieron aunar sus fuerzas ⁶² para materializarla. Recibieron apoyos tan notables como los de Terence Riley ⁶³ o Herbert Muschamp ⁶⁴, y el proyecto ‘Tributo de Luz’ se convirtió en realidad el 11 de marzo de 2002.

En la cubierta de un edificio contiguo a la ‘Zona Cero’, 88 luces láser de alta intensidad postprodujeron las siluetas de las Torres Gemelas de forma temporal, inmaterial y evanescente –una estrategia similar a la usada por Cedric Price, para poner de manifiesto el volumen teórico del solar junto al río Hudson, o a las propuestas artísticas de Robert Barry–.

Fue tal el éxito y la aceptación del ‘Tributo de Luz’ que, un proyecto pensado para existir tres días, ha vuelto a aparecer durante todos los aniversarios del 11 de septiembre.

LaVerdiere + Myoda
Propuesta de reconstrucción del WTC
2001

Bennett + Bonevardi + LaVerdiere + Myoda + Nash Gould
Esquemas de Tributo de Luz
2002

Frente a los 3,9 billones que costó la ‘Torre de la Libertad’, el valor de la propuesta lumínica fue infinitamente menor (sirva de ejemplo el coste energético durante 24 horas: 1.858,56 dólares –0,11 dólares por kW/h consumido–).

⁶¹ BONEVARDI, Gustavo. *Bonevardi Works. Bennett – Bonevardi Collaborations*. Buenos Aires: Fundación Alon para las Artes, 2012. p. 75-76. Traducción propia.

⁶² También se unió a ellos el arquitecto Richard Nash Gould.

⁶³ Comisario, por aquel entonces, del departamento de arquitectura del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA).

⁶⁴ Herbert Muschamp (1947 – 2007) Influyente crítico estadounidense de arquitectura.

Bennett + Bonevardi + LaVerdiere + Myoda + Nash Gould
Tributo de Luz
2002

Así vistos, los números pueden ser muy fríos. Sin embargo, entrañan dos posicionamientos muy distintos sobre qué marcas o rastros dejar a la hora de postproducir la memoria de un lugar. Por una parte, posiciones donde la eficacia dicta la introducción de operaciones megalómanas para recuperar una imagen que desapareció. Por otra, un acercamiento eficiente donde la recuperación de la imagen no es literal y sí más veloz, menos costosa y de resultados emocionantes.

La propuesta de Bennett, Bonevardi, LaVerdiere, Myoda y Nash Gould era una solución excéntrica a la hora de afrontar la reconstrucción de la 'Zona Cero'. Su crítica silenciosa fue tal que, sin duda, ayudó a desencadenar las transformaciones de otros personajes, que también buscaban alejarse de las marcas –torres– que, supuestamente, había que volver a dejar.

2.3.1.5. Micrómetros de pintura

Ellsworth Kelly
Ground Zero
2003

El 11 de septiembre de 2003, coincidiendo con el segundo aniversario de la catástrofe de las Torres Gemelas, el periódico 'The New York Times' publicó un artículo del crítico de arquitectura Herbert Muschamp –ya citado antes– en el que relataba como recibió una sorprendente carta del artista estadounidense Ellsworth Kelly⁶⁵. Kelly le decía: *"El 19 de octubre de 2001 le escribí una carta (que nunca mandé) en respuesta a un artículo del 'New York Times' que trataba sobre la controversia de lo planificado para la 'Zona Cero' y las opiniones de artistas y otras personas. [...] En ese momento, mi idea para el World Trade Center era un enorme montículo de hierba. [...] Recientemente vi una fotografía aérea del lugar en la portada de la sección 'Arts & Leisure' del New York Times. Estaba emocionado viendo el lugar desde ese punto de vista. Estaba inspirado e hice un collage de mi idea para el lugar, el cual te mando"*⁶⁶.

Muschamp reconoció que la propuesta de Kelly era diferente a cualquiera de las muchas que había examinado durante los últimos años, la superposición de ese trapecio verde sobre la hoja de periódico era muy distinta. El collage sugería que, frente a la sobrecogedora tragedia, la respuesta más adecuada era el silencio, al igual que el 'Tributo de Luz' –que Muschamp también apoyó–.

⁶⁵ Ellsworth Kelly (1923 –) Escultor y pintor abstracto estadounidense, célebre por sus experimentaciones cromáticas.

⁶⁶ MUSCHAMP, Herbert. "One Vision: A Hill of Green at Ground Zero", en *The New York Times*. Nueva York: 11/10/2003. Traducción propia.

Siguiendo con la carta de Kelly a Muschamp, el propio Kelly hablaba de una propuesta del japonés Tadao Ando para la ‘Zona Cero’ como una posibilidad en términos similares a la suya. Ando propuso –a título personal, sin ningún concurso o requerimiento de por medio– la construcción de una silenciosa colina de 30 metros de alto y 200 de diámetro y aseveraba: *“Lo que sea que se construya en ese sitio será el centro simbólico del mundo. Por lo tanto, debería ser algo que estimule a la gente a pensar en cómo vamos a vivir juntos en este planeta”*.

Pero, ¿cuál sería la inversión necesaria para ese silencio?, ¿qué tipo de esfuerzo implicaría? La propuesta de Ando recuerda a un ‘falso silencio’ occidental, su rotunda condición minimalista conllevaría, en realidad, una gran cantidad de trabajos ocultos. Alcanzar su formalización introduciría un entendimiento eficaz e intrusivo –al igual que en la torre de Childs–, estableciendo un final idílico al que aspirar utilizando todos los medios disponibles. Un final ajeno a la situación/destrucción real del solar, a sus procesos en marcha. Un final no postproductivo.

¿Era el proyecto de Ando la materialización más fidedigna del silencioso trapecio teórico de Kelly? ¿Acaso no sería más consecuente otro en el que el silencio se hubiera conseguido de una forma estrictamente silenciosa, sin dejar apenas marcas ni esfuerzos?

Llegado este punto es pertinente introducir un proyecto del artista holandés Florentijn Hofman ⁶⁷ en Delfshaven, Rotterdam. En el año 2004, la manzana de Beukels –otro conglomerado más de edificios dentro de la ciudad– se encontraba afectada por un abandono y ruina acuciante. Ante esta situación, el ayuntamiento decidió repetir el procedimiento habitual para resolver el problema: convocar un pomposo concurso de arquitectura.

Sin embargo, los vecinos presionaron y exigieron una acción inmediata para la languideciente manzana. No estaban dispuestos a que las autoridades locales, amparadas en la incertidumbre sobre cuál era el mejor proyecto urbanístico para el futuro, no intervinieran en la situación presente.

Era necesaria una transformación inmediata –no exenta de fecha de caducidad– y la tarea recayó en Hofman. Su propuesta consistió, simplemente, en aplicar una capa de pintura azul de 2 micrómetros de espesor sobre una superficie de fachada de 115 metros de largo y 15 de alto, convirtiendo un lugar anodino y abandonado en la *“manzana más fotografiada de Rotterdam”*⁶⁸.

“Redecorando esta manzana, que fue construida en los primeros años del siglo XX, la gente comienza a mirar otra vez lo que allí existió y existe, y tal vez piensan en lo que van a obtener a cambio. También pone en perspectiva las manzanas

Tadao Ando
Propuesta de reconstrucción del WTC
2001

Florentijn Hofman
Beukelsblauw
2004

⁶⁷ Florentijn Hofman (1977 –) Artista holandés conocido por sus coloridas y lúdicas instalaciones.

⁶⁸ AAVV. *Reactivate!! Espacios remodelados e intervenciones mínimas*. Castellón: EACC, 2008. p. 141.

de viviendas como tales, las 'modas' arquitectónicas y los procesos demográficos como las migraciones dentro de la ciudad", explica Hofman.

Frente a la demolición y nueva construcción convenida por el ayuntamiento, un hecho muy poco costoso fue capaz de generar soluciones alternativas (igual de profundas y convenientes). Este es un caso claro de alta influencia mediante pocas transformaciones, un ejemplo eficiente resultado de pocas marcas y esfuerzos.

Dos años después, este paisaje azul desapareció y dejó paso a la especulación inmobiliaria. Aun así, estaba tan arraigado en el imaginario colectivo que no fueron pocas las protestas ante su derribo inminente.

Bernard Tschumi
Cubierta pública del Nuevo Museo de la Acrópolis
2008

Saltando a otro caso, esta vez con arquitectos involucrados, la transformación de Hofman recuerda, sin duda, a una propuesta de concurso de los arquitectos griegos Point Supreme. La introducían de la siguiente manera: *"Hemos desarrollado una obsesión hacia transformaciones, como esta, donde el problema se resuelve con los mínimos medios posibles"*⁶⁹.

En 2008, la construcción del Nuevo Museo de la Acrópolis –proyectado por Bernard Tschumi– supuso una compleja operación urbanística que demolía casi por completo una manzana del centro de Atenas; dos edificios se conservaron porque sus fachadas principales eran valiosos ejemplos de estilo modernista. El resultado era que, desde el espacio público de la cubierta del museo, se percibían sus mundanas fachadas traseras –blancas y nunca pensadas para ser vistas–, entorpeciendo la relación visual libre de obstáculos con la Acrópolis.

Point Supreme
Dionysiou Aeropagitou
2008

El concurso en el que participó Point Supreme demandaba ideas para solucionar esta extraña relación. Su propuesta fue pintar las fachadas traseras de color dorado ⁷⁰, convirtiendo lo simple y mundano en atractivo y lujoso por el simple hecho de agregarle una eficiente capa de menos de 50 micras.

Volviendo al trapecio de Kelly, las ruinas de la 'Zona Cero' pintadas literalmente de verde –a imagen y semejanza de la capa azul de Hofman o la dorada de Point Supreme– sí que podrían haber supuesto una alternativa eficiente al 'falso silencio' arquitectónico de la colina de Ando. Una transformación realmente inmediata, rápida y silenciosa capaz de hacer reflexionar sobre nuestro comportamiento frente a las heridas abiertas en la ciudad contemporánea.

⁶⁹ PANTAZIS, Konstantinos; RENTZOU, Marianna. *Preexistence-Persistence*. Madrid: ESTAM, 2015. [Conferencia realizada en el marco de las jornadas inaugurales de la 7ª edición del Máster de Proyectos Arquitectónicos Avanzados 2015/16 (MPAA 7) de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM)]. Traducción propia.

⁷⁰ El hipnotizador valor de lo dorado es algo que Eloy Fernández Porta relata, con ironía, en su texto "El Ferrero Rocher (que llegó a ser un Godiva)", en *Homo Sampler*. Barcelona: Anagrama, 2008. p. 341-344.

La realidad es que Nueva York y la sociedad estadounidense celebran su nuevo símbolo, su nueva torre, su nuevo memorial, su nuevo gran esfuerzo heroico.

“Este edificio completa el paisaje de Nueva York y supone una vuelta a la normalidad trece años después de los atentados del 11-S”⁷¹, afirma Patrick Foye, director ejecutivo de la Autoridad Portuaria de Nueva York y Nueva Jersey.

2.3.1.6. Concursando a contracorriente

EUROPAN es un concurso bianual de arquitectura cuyo objetivo es propiciar una investigación, a nivel europeo, sobre vivienda y urbanismo. En torno a un tema, reglamento y calendario común a todos los países que lo organizan, los arquitectos europeos menores de cuarenta años son convocados a reflexionar sobre distintos emplazamientos urbanos.

Dentro de los cuatro enclaves españoles de la duodécima edición (año 2013) destacó el municipio extremeño de Don Benito. Resultó ser el emplazamiento europeo con más equipos inscritos (166) y con mayor número de proyectos entregados (74) –seguido por París con 103 y 66 respectivamente–.

Un rastreo superficial de las 74 propuestas entregadas en Don Benito no supondría encontrar ninguna crítica hacia las tendencias y reglas que EUROPAN ha cultivado durante sus ediciones previas: soluciones de vivienda que pretenden ser innovadoras, edificios singulares dispuestos a redefinir el concepto de icono o impactantes tramas extensivas conformando nuevos tejidos urbanos.

Sin embargo, el proyecto que el jurado designó como ganador rompía con todas las reglas no escritas de EUROPAN, no las seguía. El primer premio, de la organización ⁷² española de arquitectos n'UNDO, lanzaba el guante para actuar de una manera distinta a la esperada o preestablecida –desafiaba los programas y metros cuadrados requeridos en el concurso–.

En origen, la propuesta ganadora debía ocuparse de postproducir comúnmente un vacío urbano del centro de Don Benito, resultante del progresivo abandono y desinterés en la zona (debido al movimiento de la población hacía la

⁷¹ JIMÉNEZ, Vicente. “541 metros de orgullo”, en *El País*. Madrid: 14/11/2014.

⁷² Así es como se autodenominan.

periferia, en busca de mejores oportunidades habitacionales). El solar, usado de forma informal como aparcamiento para coches, era un auténtico caramelo para dar rienda suelta a la imaginación de los 74 grupos de arquitectos participantes y seguir las exigencias que, si bien no imponían, sí que sugerían la creación de un aparcamiento subterráneo, completado en superficie por toda suerte de soluciones de vivienda, comercio o equipamientos públicos.

Jorge Ruiz Boluda y Javier Cortina
Europán 12 Don Benito
2013

Basta observar la maqueta de los ganadores del segundo premio ⁷³ –aunque con toda seguridad podrían servir de ejemplo cualquiera de las propuestas, a excepción de la de n'UNDO– para confirmar que actuaron de una manera diligente, haciendo caso al comportamiento inherente de EUROPAN y a las exigencias sugeridas por los organizadores: edificios que completan la trama, aparcamiento subterráneo y coloridos elementos que colonizan todo el solar.

Por el contrario, los ganadores se mostraron excéntricos frente a la respuesta esperada y los tres paneles que presentaron huían de artificios gráficos –los pocos dibujos que aparecían ocupaban gran espacio pero, en el fondo, lo hacían de un modo casi testimonial–. Se aprovecharon al cien por cien de lo preexistente y de los procesos en marcha como, por ejemplo, la extensa red de patios públicos y privados que detectaron en la ciudad; decidieron aceptar las marcas latentes durante años sobre el suelo y obviar, decididamente, la introducción de nuevas.

*“No construir nada que no sea necesario, siendo cautos y sopesando la pertinencia de cualquier nueva construcción”*⁷⁴. Es importante puntualizar que la propuesta de n'UNDO, como proyecto activamente perezoso que era, no suponía una negación nihilista, sino que proyectaba un futuro alternativo a través de la acción mínima (distinta de la minimalista).

n'UNDO
Europán 12 Don Benito
2013

⁷³ Los arquitectos españoles Jorge Ruiz Boluda y Javier Cortina.

⁷⁴ N'UNDO. “El patio de Don Benito”, en *Europán 13*. Madrid: CSCAE, 2014. p. 38.

Su proyecto recuerda más a una enumeración escrita de micro transformaciones, como las de Cedric Price en el solar de Nueva York, que a una orgía de materiales y dibujos preparados para abrumar y convencer al cliente. Ni rastro de maquetas, fotomontajes o distribuciones de vivienda. Su propuesta se encontraba en el texto, que distinguía entre operaciones de ‘no construcción’, ‘minimización’, ‘reutilización’ y ‘desmantelamiento’ para postproducir silenciosamente este lugar tan emblemático de Don Benito.

La utilización del texto como elemento proyectual es llevada al extremo por n’UNDO en el concurso ‘Piensa Sol’ (2014), para remodelar la Puerta del Sol de Madrid. Esta vez, su propuesta tampoco deja marcas físicas y apuesta por transformar la plaza de manera silenciosa, a través de un proceso participativo virtual. Esta decisión se traslada a los dos paneles del concurso que, a simple vista, no contienen prácticamente nada; el primero solo alberga un código ‘bidi’ que redirige al texto-manifiesto y, el segundo, remite a un ‘hashtag’: #¿SolPiensa?

La selección del negro –un color plano, isótropo y a-referencial–, para mostrar su determinación proyectual de marcar (casi) nada, es algo que resuena con los casos artísticos ya reseñados: el collage verde de Kelly o las fachadas azules de Hofman.

Quizá, el trasvase desde lo artístico hacia lo arquitectónico de esta condición pictórica homogénea, capaz de reflejar la ausencia o rechazo a dejar (casi) marcas, pasaría por la negación de los formatos y documentos típicos de los concursos o proyectos de arquitectura. Por lo tanto, como respuesta complementaria, aparecerían contundentes manifiestos o precisas instrucciones escritas, como las de Cedric Price, Renata Stih y Frieder Schnock, n’UNDO o las que veremos a continuación de Point Supreme, Jaime Lerner o Carlos Mijares.

n’UNDO
Panel del concurso Piensa Sol
2014

2.3.2. Rechazos

“La figura del arquitecto que trabaja «por negación» no será tanto la no tan inusual correspondiente a aquel profesional que selecciona cuidadosamente sus encargos de manera que estos se adapten a sus habilidades y favorezcan a su lucimiento personal, sino que se acercará más a aquella que desborde los límites disciplinares para cuestionar la propia necesidad de arquitectura tal y como tradicionalmente se entendió e instalarse en la duda productiva que le permita imaginar futuros alternativos”⁷⁵. Como bien apunta el arquitecto Jacobo García-Germán, la condición de rechazo está dentro del profesional que opera desde una

⁷⁵ GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. “Substracción, observación y documentación”, en *Estrategias operativas en el proyecto arquitectónico. Procesos, herramientas y protocolos*. Madrid: UPM, 2010. p. 196-197.

pereza activa. Sin embargo, es un rechazo positivo que insta a una respuesta alternativa a la convenida, una respuesta excéntrica que apenas deja rastros y marcas. Se produce una reformulación de la naturaleza del encargo para, poniendo en cuestión la teoría previa consolidada, enclavarlo dentro de una posición más real (desde la perspectiva del arquitecto implicado).

2.3.2.1. Dos lugares que ya eran hermosos

Point Supreme
Jardín del Six d.o.g.s.
2010

En 2010, los arquitectos griegos Point Supreme alteraron la demanda de sus clientes para intervenir y ‘embellecer’ el patio posterior del bar ateniense ‘Six d.o.g.s.’. El estado preexistente les pareció magnífico per se, con sus árboles, su suelo, su desconexión del mundo exterior... *“La pelea, el esfuerzo que hicimos como oficina tuvo que ver con evitar que los clientes añadieran ‘diseño’, porque ellos siempre querían comprar y añadir elementos diseñados. [...] El esfuerzo que hicimos fue convencerlos para que no hicieran nada. Por ejemplo, dejar el suelo tal cual, no cortar ningún árbol, etc. Y funcionó”*⁷⁶. Su única labor fue dibujar lo que ya había y las únicas huellas resultaron de la introducción de un repetitivo y básico mobiliario de madera, unos objetos livianos muy poco diseñados que se movían con libertad, aparecían y desaparecían, se usaban o se apartaban, etc. Son los arquitectos los que modifican el enunciado propuesto por sus clientes y no al revés.

Point Supreme
Jardín del Six d.o.g.s.
2010

⁷⁶ PANTAZIS, Konstantinos; RENTZOU, Marianna. *Op. cit.* Traducción propia.

La premura con la que Point Supreme detectó las necesidades reales en su proyecto contrasta con el error de apreciación que sufrió el arquitecto brasileño Jaime Lerner. Lerner fue alcalde de la ciudad brasileña de Curitiba en tres ocasiones (de 1971 a 1975, de 1979 a 1983, y de 1989 a 1992). Durante sus mandatos hizo grandes progresos en toda la ciudad, especialmente en materia de movilidad, a través de lo que él denomina como ‘acupunturas urbanas’. Las acupunturas son transformaciones localizadas que *“tocan un área de tal modo que puedan ayudar a curar, mejorar, crear reacciones positivas y en cadena. [...] El principio de recuperar la energía de un punto enfermo o cansado por medio de un simple pinchazo tiene que ver con la revitalización de ese punto y del área que hay a su alrededor”*⁷⁷.

El arquitecto relata en su libro titulado de igual forma, ‘Acupuntura urbana’, lo estupefacto que quedó al recibir un toque de atención respecto a uno de sus pinchazos allá por 1971: *“En mi primera legislatura como alcalde de Curitiba, una de las primeras decisiones que tuve que tomar fue cuando recibí una solicitud de una asociación de vecinos que pedían algo muy extraño: que el Ayuntamiento no hiciera nada en aquella vecindad. Le indiqué al concejal de obras que verificara la situación. Descubrimos que la petición, a pesar de ser insólita, tenía un origen lógico. El ayuntamiento estaba realizando obras en la zona y la preocupación de los vecinos era que las máquinas acabaran cubriendo un pequeño manantial. Mi despacho fue lacónico pero decisivo: No hacer nada, con urgencia”*⁷⁸.

Rápidamente, Lerner comprendió que los vecinos tenían razón ⁷⁹, fueron ellos los que reivindicaron la no introducción de nuevas huellas que hicieran desaparecer el manantial, uno de sus activos más preciados. El arquitecto dio honradamente la orden de parar, de variar el enunciado de su propio proyecto y hacerlo coincidir con una realidad que no había examinado con precisión y detenimiento.

En definitiva, dos lugares en Atenas y Curitiba que ya eran hermosos y en los que había muy pocas marcas que dejar por parte de los arquitectos.

2.3.2.2. La plaza de toros que no necesitaba ser permanente

▼
Postproducción Silenciosa

⁷⁷ LERNER, Jaime. “No hacer nada, con urgencia”. En *Acupuntura urbana*. Actar, Barcelona, 2003. p. 6.

⁷⁸ *Ibíd.* p. 17.

⁷⁹ Situación similar ocurrió en el abandonado aeropuerto de Tempelhof de Berlín, reclamado por los ciudadanos para su disfrute personal. No fueron necesarios cambios, tan solo ‘abrir las puertas’ para que la gente lo colonizara exitosamente.

Carlos Mijares, arquitecto recientemente fallecido y figura importante del panorama mexicano de las últimas décadas, recibió un encargo proveniente de una pequeña ciudad situada al suroeste de México.

El alcalde del municipio de Villa Álvarez, enclavado en el estado de Colima, soñaba con convertir su plaza de toros temporal en un edificio permanente con un diseño más innovador y moderno. Con la excusa de dinamizar el turismo cultural, el dirigente pretendía hacer lo que muchos alcaldes, crear un hito arquitectónico reconocible e identificable con su mandato.

Mijares viajó a la ciudad y visitó el lugar coincidiendo con los meses de enero y febrero, en los que la plaza estaba en pie y operativa al cien por cien ⁸⁰. Quedó sorprendido y maravillado por el proceso participativo de su construcción, por el resultado formal y por su relación con el entorno.

Desde ese preciso instante entendió que un nuevo proyecto de arquitectura no era necesario y rechazó el encargo. Aunque, siendo más precisos, lo que hizo fue desviarlo, autoimponiéndose otra tarea: realizar un libro sobre ‘La Petatera’ –así se llama la plaza– para reivindicarla y ponerla realmente en valor ⁸¹.

El origen de la plaza de toros de ‘La Petatera’ está unido a las celebraciones en honor a San Felipe de Jesús, patrón de la ciudad. Los festejos comenzaron en 1658, como respuesta de gratitud por la protección que el santo realizaba frente a catástrofes naturales como incendios o terremotos (habituales en la zona).

Plaza de toros de La Petatera

Junto a bailes y otros eventos, las corridas de toros se introdujeron gracias a la herencia cultural española de los señores adinerados de la ciudad. Inicialmente, dichas corridas tenían lugar en la plaza cuadrada –espacio público– del pueblo, que se acondicionaba temporalmente durante los festejos. Sin embargo, desde el año 1850 debido a la necesidad de un recinto específico para las corridas, las afueras del

⁸⁰ Su montaje comienza a finales de noviembre y ocupa, habitualmente, seis semanas, estando lista a principios de enero. Su desmontaje tan solo lleva un día y se realiza a finales de febrero.

⁸¹ MUJICA, Marte; VILLAMAYOR, Roberto. *Jai tek: tecnología feliz*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2007.

municipio empezaron a acoger estructuras circulares temporales pensadas para ese uso específico. Con el paso del tiempo, en un proceso de depuración de la sabiduría popular, el sistema de montaje temporal de la plaza se fue decantando y mejorando.

La plaza de toros de Villa Álvarez no era la única en la zona, había más ejemplos cercanos que repetían el sistema y sus condicionantes. Lo que convertía en especial a ‘La Petatera’, y por lo que Mijares la reconoció como un caso arquitectónico digno de un libro, fue una triple condición. Por una parte, el hecho de que ser la única que sobrevive a día de hoy, 150 años después, librándose de la sustitución por otra más moderna y contemporánea. Por otra parte, el curioso hecho que le da nombre. Y por último, lo peculiar de su sistema de montaje, un acto colectivo por parte de los habitantes.

El nombre ‘Petatera’ viene de ‘petate’, el sistema indígena de tejer el tule mediante un tipo de trenzado similar al de la palma. El destino habitual de este trenzado era la confección de colchones pero, en este caso, el ‘petate’ se disponía en vertical convirtiéndose en el cerramiento de la plaza.

La cultura del trenzado era muy importante en la ciudad –también se confeccionaban canastas y utensilios– y explica la tercera condición que interesó a Mijares. Los elementos estructurales de ‘La Petatera’ funcionan como un trenzado de maderas y sogas que arman un conjunto tremendamente estable. *“En la estructura, otates (varas) de guadua (caña gruesa y alta) y diferentes maderas de la zona son usadas en función de sus cualidades portantes y resistentes. Dichos elementos se sujetan sin utilizar ensambles, ni empotramientos, sino exclusivamente con amarres de mecates (sogas) de ixtle”*⁸².

Mediante un dibujo de replanteo se fija el centro de la circunferencia y la plaza se divide en tablados –porciones concéntricas–, que son el módulo estructural y constructivo. Cada tablado es propiedad de una familia del pueblo, que debe montar y desmontar su parte a tiempo y hacerse cargo de guardarlo el resto del año. La comunidad se convierte en parte fundamental del proyecto.

Cada año, cuando la plaza se desmonta, se marca el centro con una señal. Para que resista a la lluvia y a nadie se le ocurra cambiarlo de sitio, se marca con aceite y se entierra junto a un tubo de plástico. Desde ese punto comenzará el proceso constructivo el año siguiente y así sucesivamente.

Mijares quedó impresionado por *“una manera que reconoce y aprecia las características de los materiales; que acierta en el uso apropiado de las herramientas disponibles; que resulta ingeniosa en la solución de problemas, eficiente y versátil en el manejo de sus procedimientos; que es concisa para transmitir, cuidadosa para mantener y sencilla para comunicar la información; sintética y sagaz para detectar lo*

Dibujo de replanteo de la plaza de toros de La Petatera

⁸² CALDUCH, Joan. “Arquitectura sin planos: plaza de toros la Petatera”, en *EGA: Revista de expresión gráfica arquitectónica* 17. Valencia: UPV, 2011. p. 129.

mínimo suficiente; generosa y enriquecedora en sus implicaciones sociales y, por si esto fuera poco, productora de obras con una calidad plástica sorprendente”⁸³.

El proyecto del arquitecto no era un edificio, sino un libro que, de forma respetuosa, reconociera lo que otras personas ya habían hecho. No existía ninguna necesidad de marcar el lugar con nuevas huellas arquitectónicas, la huellas que ya existían eran valiosas y tenían un centro geométrico situado de forma muy precisa.

2.4. Arquitectos fuera de órbita

Varias realizaciones arquitectónicas de los apartados previos forman parte de un comportamiento plenamente occidental, manifestado en su adopción de la eficacia como una forma de relación heroica entre el modelo ideal, los medios y el resultado obtenido.

Peter Einseman, en el primer y segundo caso, establece un fin evidente a sus proyectos: ser una materialización grandiosa. Usando todas las capacidades técnicas disponibles –los medios más modernos–, genera una arquitectura repleta de dominio frente a la historia –en el caso del Monumento del Holocausto– y frente a la obsolescencia industrial –en el caso del solar de Nueva York–.

Diller, Scofidio, Renfro y Corner se convierten, también, en intrusos de una realidad que ya tenía su propio rumbo. Un estado preexistente que, como advertían en la memoria del concurso, ya tenía un marcado carácter de ‘otro mundo’. Al intentar añadir su propia firma y fin a ‘The High Line’ acaban, por el contrario, restándole gran parte de su particular carácter.

Situación análoga ocurre en los casos de Daniel Libeskind, David Childs y Tadao Ando para recuperar la devastada ‘Zona Cero’ de Nueva York. O en los proyectos cien por cien arquitectónicos (en un sentido convencional) de los participantes de European 12 en el solar de Don Benito.

En todos ellos, la eficacia va unida a situaciones intrusivas necesitadas de grandes dosis de esfuerzo. No se unen al curso evidente de los procesos en marcha, sino que los modifican, los bifurcan, para llevarlos hacia otro lugar fruto del deseo personal del arquitecto. Son procesos donde se generan grandes marcas.

⁸³ MIJARES, Carlos. *La Petatera de la Villa de Álvarez En Colima: Sabiduría Decantada*. Colima: Universidad De Colima, 2000. p. 37.

Por el contrario, el resto de componentes de esta casuística se engloba en un comportamiento cuya posición es distinta a la de la eficacia occidental; otro entendimiento que emite eficiencia, heredero –consciente o inconsciente– de una raíz cultural china.

Cedric Price, John Bennett, Gustavo Bonevardi, Julian LaVerdiere, Paul Myoda, Richard Nash Gould, n'UNDO, Point Supreme, Jaime Lerner o Carlos Mijares trasladan a la práctica arquitectónica esta última acepción. Reivindican la introducción explícita de una manera de proceder en la que, a veces, la mejor opción, la más sostenible, puede ser precisamente 'hacer nada' (pero que nada quede sin hacer) o 'hacer (casi) nada'. Esta actitud, aplicada en su justa medida, escapa de la paradoja radicada en la falsa creencia de que 'hacer muy poco cuesta mucho'. En caso de ser cierta sería porque, desafortunadamente, no hemos acabado de abandonar nuestro arraigado pensamiento occidental de la eficacia.

Pese a no ser arquitectos, Renata Stih, Frieder Schnock, Ellsworth Kelly, Maria Eichhorn, Robert Barry, Florentijn Hofman o John Sternfeld representan comportamientos igual de valiosos porque, sobre todo, nos despiertan pensamientos y traslaciones arquitectónicas. Frente a su actuación intrusiva, ¿qué hubiera pasado si Diller y Scofidio solo hubieran propuesto para 'The High Line' un 'camino de baldosas amarillas' ⁸⁴ perfectamente fundido con el paisaje?

Toda la casuística sobre 'marcar (casi) nada' ha revelado una valiosa característica: la pereza activa forma parte de una condición de personalidad múltiple. La decisión de 'hacer (casi) nada' en un proyecto en particular no implica arrastrarla a todos los encargos futuros de un arquitecto, solo es una adopción puntual que deviene de evaluar las propiedades de cada realidad preexistente. No es una actitud que deba acompañar de por vida, porque las personalidades de un arquitecto son tantas como sus ocasiones de trabajo. Por ejemplo, no podemos imaginar a Cedric Price resolviendo todos sus proyectos de igual forma que el del solar neoyorquino y aceptamos dichos bandazos con total naturalidad.

También es importante delimitar con precisión aquellos proyectos en los que la ausencia de marcas se combina con la intangibilidad, aquellos en los que el 'marcar (casi) nada' podría verse contaminado por la inmaterialidad física de la propuesta. 'Blur Building' es un claro ejemplo. Una imagen etérea no siempre implica un estado activamente perezoso o de hacer (casi) nada. Por el contrario, el 'Tributo de

⁸⁴ El 'camino de baldosas amarillas' es célebre desde su aparición en 1899 en la novela 'El Mago de Oz' de L. Frank Baum. Así como por aparecer en la película de 1939 producida por Metro-Goldwyn-Mayer y dirigida por Victor Fleming, que contó con las actuaciones de Judy Garland, Frank Morgan, Ray Bolger, Jack Haley, Bert Lahr, Billie Burke y Margaret Hamilton. Es, probablemente, la película más vista de la historia.

Luz', incidiendo de igual forma en una naturaleza invisible, lo hace de una forma mucho más sincera respecto al esfuerzo de materialización necesario.

Quizá el elemento capaz de esbozar la delgada línea entre inmaterialidad y 'hacer (casi) nada' puede ser la necesidad o no del dibujo. Los proyectos que se vanaglorian en su falsa inmaterialidad –respecto al esfuerzo– acaban necesitando, paradójicamente, de un ingente soporte gráfico para concretarse. Las propuestas que entienden la eficiencia como una forma real de dejar el número mínimo de marcas, apenas necesitan de dibujos arquitectónicos para verse realizadas.

La necesidad de dibujos nos sitúa en el terreno de la acción, en la exigencia de representaciones gráficas que testen, sobre la realidad, el modelo ideal proyectado. La no necesidad de ellas nos posiciona en la transformación, en asumir el curso paciente de las cosas. La acción es eficaz. La transformación es eficiente y opera fuera de órbita.

Este capítulo ha puesto de manifiesto la existencia de una metodología excéntrica dentro de la arquitectura. Una metodología complementaria, no opuesta, que opera desde una voluntad de marcar (casi) nada, de hacer pocas pero precisas y eficaces manipulaciones sobre lo preexistente (intelectual o físico, propio o ajeno). Una forma de proceder capaz de detectar cuándo mostrarse no invasivo y hacer (casi) nada es la mejor opción. Un comportamiento más cercano a la eficiencia oriental que a la eficacia occidental.

2.5. Bibliografía

- AAVV. *Reactivate!! Espacios remodelados e intervenciones mínimas*. Castellón: EACC, 2008.
- AAVV. *Voids*. París: Centre Pompidou, 2009.
- BONEVARDI, Gustavo. *Bonevardi Works. Bennett – Bonevardi Collaborations*. Buenos Aires: Fundación Alon para las Artes, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. “El Aleph”, en *El Aleph* (1949). Barcelona: Debolsillo, 2011.
- BOUMAN, Ole; KOOLHAAS, Rem; WIGLEY, Mark. *Volume 2: doing (almost) nothing*. Ámsterdam: Archis, 2005.
- CALDUCH, Joan. “Arquitectura sin planos: plaza de toros la Petatera”, en *EGA: Revista de expresión gráfica arquitectónica 17*. Valencia: UPV, 2011.
- CHANG, Amos Ih Tiao. *The Tao in architecture* (1956). Princeton: Princeton University Press, 1981.
- CLAUSEWITZ, Carl Philipp Gottlieb von. *De la guerra* (1832). Madrid: La Esfera De Los Libros, 2014.
- DAVID, Joshua; HAMMOND, Robert. *High line. The inside story of New York City’s park in the sky*. Nueva York: FSG Originals, 2011.
- DENES, Agnes. “Campo de trigo: una confrontación”, en *Oeste 15*. Mérida: Colegio Oficial de arquitectos de Extremadura, 2002.
- DILLER, Elizabeth; SCOFIDIO, Ricardo. *The High Line*. Londres: Phaidon, 2015.
- . *Almost nothing*. Montreal: CCA, 2012. Recuperado el 18 de mayo de 2015 de <http://www.cca.qc.ca/en/study-centre/1807-almost-nothing>
- . *Blur: The making of nothing*. Nueva York: Harry N. Abrams, 2002.
- EICHHORN, Maria. *Money at the Kunsthalle Bern*. Berna: Kunsthalle, 2001.
- EISENMAN, Peter. *Holocaust memorial Berlin*. Zúrich: Lars Müller Publishers, 2005.
- GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. “Substracción, observación y documentación”, en *Estrategias operativas en el proyecto arquitectónico. Procesos, herramientas y protocolos*. Madrid: UPM, 2010.
- GLANVILLE, Ranulph. “Cedric Price, Precisely”, en *Cedric Price: Works II*. Londres: The Architectural Association, 1984.
- HARDINGHAM, Samantha. *Cedric Price OPERA*. Wiley: Londres, 2003.
- HAYDEN-GODOY, Víctor H. “Wu-Wei: La actividad perfecta”, en *Konvergencias 17*. Buenos Aires: Asociación de Filosofía y Cultura (ADEFYC), 2008.
- HOLL, Steven. “Bridge of Houses”, en *Pamphlet Architecture 1-10*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1998.

- JULLIEN, François. *Las transformaciones silenciosas* (2009). Barcelona: Bellaterra, 2010.
- . *Conferencia sobre la eficacia*. Buenos Aires: Katz, 2006.
- . *Tratado de la eficacia* (1996). Madrid: Siruela, 1999.
- LERNER, Jaime. “No hacer nada, con urgencia”, en *Acupuntura urbana*. Barcelona: Actar, 2003.
- LICHTENSTEIN, Claude; SCHREGENBERGER, Thomas. *As found: the discovery of the ordinary*. Zúrich: Lars Müller, 2001.
- LOY, David. “Wei-Wu-Wei: Nondual action”, en *Philosophy East and West* 35. Honolulu: University of Hawai Press, 1985.
- MIJARES, Carlos. *La Petatera de la Villa de Álvarez En Colima: Sabiduría Decantada*. Colima: Universidad De Colima, 2000.
- MUJICA, Marte; VILLAMAYOR, Roberto. *Jai tek: tecnología feliz*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2007.
- MUSCHAMP, Herbert. “One Vision: A Hill of Green at Ground Zero”, en *The New York Times*. Nueva York: 11/10/2003.
- N’UNDO. “El patio de Don Benito”, en *Europas* 13. Madrid: CSCAE, 2014.
- PANTAZIS, Konstantinos; RENTZOU, Marianna. *Preexistence-Persistence*. Madrid: ESTAM, 2015. [Conferencia realizada en el marco de las jornadas inaugurales de la 7ª edición del Máster de Proyectos Arquitectónicos Avanzados 2015/16 (MPAA 7) de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM)].
- . “Six d.o.g.s., Cultural Space and Garden, Athens – GR”, en *Domes: SHOP ARCHITECTURE II*. Atenas: 2014.
- PRICE, Cedric. *Re: CP*. Birkhäuser, Basilea, 2003.
- SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. “Lo «así hallado» y lo «hallado» (1990), en WALKER, Enrique. *Lo ordinario*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey* (1967). Gustavo Gili, Barcelona, 2006
- STEPHENS, Suzanne; LUNA, Ian; BROADHURST, Ron. *Imagining Ground Zero: Official and unofficial proposals for the World Trade Centre competition*. Londres: Thames & Hudson, 2004.
- STERNFELD, Joel. *Walking the High Line*. Gotinga: Steidl, 2002.
- TSE, Lao. *Tao Te King*. Madrid: EDAF, 1993.
- TZU, Sun. *El arte de la Guerra* (1772). Madrid: Alianza, 2013.
- VALLE, Raúl del. “Mucho con casi nada”, en *El Cultural*. Madrid: 29/05/2008.
- WATTS, Alan. *El camino del Tao* (1976). Barcelona: Kairós, 2002.

3

PREFIRIENDO
N O M B R A R
(CASI) NADA

3. PREFIRIENDO N O M B R A R (CASI) NADA

3.1. La agramaticalidad inherente en nombrar (casi) nada

3.2. Por qué nombrar no siempre tiene sentido

- 3.2.1. Gramáticas
- 3.2.2. La agramaticalidad del 'I would prefer not to'
 - 3.2.2.1. Traducciones inexactas
 - 3.2.2.2. Agramaticalidad generativa
 - 3.2.2.3. Agramaticalidad transformacional
 - 3.2.2.4. Agramaticalidad intuitiva
- 3.2.3. Arquitectura y gramática
- 3.2.4. Agramaticalidad arquitectónica
- 3.2.5. ¿Nombrar es conocer?

3.3. Casuística de la agramaticalidad

- 3.3.1. Gémenes
 - 3.3.1.1. El espacio para 'otras cosas'
- 3.3.2. Agnosias
 - 3.3.2.1. Mesas con distintas resoluciones
- 3.3.3. Ópticas
 - 3.3.3.1. Percepciones desviadas con eficiencia
- 3.3.4. A-reconstrucciones
 - 3.3.4.1. Zonas restringidas

3.4. Indolencia agramatical calculada

3.5. Bibliografía

3.1. La agramaticalidad inherente en nombrar (casi) nada

Palabras clave:

NOMBRES INCERTIDUMBRE SIGNIFICADOS MÚLTIPLES

*"Ya medida que disminuye el prestigio del lenguaje, aumenta el del silencio"*¹.

La agramaticalidad nos traslada a un intervalo lingüístico donde encuentra acomodo el 'preferiría no hacerlo', la frase de Bartleby. Un lugar 'entre el sí y el no' donde no se afirma –lo que representaría un carácter productivo–, ni se niega –lo que representaría un carácter nihilista–. Un lugar en el que, en realidad, se 'declina' activamente.

En ese entorno, la fórmula de Bartleby ² abre un vacío en el lenguaje y *"desconecta las palabras de las cosas"*³; es decir, desconecta las palabras –unidades mínimas de una frase– de sus ideas asociadas. Se produce una carencia –prefijo 'a–' de agramaticalidad– en la relación directa entre significante y significado ⁴, entre verbos y objetos de dichos verbos.

Trasladando el comportamiento anterior hacia la arquitectura:

¿Cómo sería una arquitectura que desconecte, a través del silencio, alguno de los enlaces directos entre objetos o espacios preexistentes (significantes) y usos preexistentes (significados)?

¿Cómo sería una arquitectura que decide nombrar (casi) nada y se instala en la misma agramaticalidad que Bartleby?

¹ SONTAG, Susan. "La estética del silencio", en *Estilos radicales* (1967). Madrid: Debolsillo, 2014.

² Así denomina Deleuze a la frase de Bartleby.

³ DELEUZE, Gilles. "Bartleby o la fórmula". En MELVILLE, Herman; DELEUZE, Gilles; AGAMBEN, Giorgio; PARDO, José Luis. *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos*. Valencia: Pre-textos, 2000. p. 67.

⁴ El signo lingüístico es la unidad mínima de toda oración, en la cual hay un significante y un significado que están vinculados de manera inseparable a través de la significación.

3.2. Por qué nombrar no siempre tiene sentido

3.2.1. Gramáticas

Según el diccionario de la Real Academia Española, la gramática es la ciencia que estudia los elementos de una lengua y sus combinaciones. Se ocupa de cómo las palabras –componentes mínimos– se combinan en sintagmas ⁵, que su vez se agrupan formando oraciones autónomas y estas a su vez se reúnen formando discursos complejos. Las estructuras lingüísticas son fruto de las relaciones sistemáticas entre sintagmas, oraciones y discursos, cuyo fin último es la comunicación de nuestros pensamientos, deseos, ideas, etc. Aparece, por la tanto, una doble circunstancia, la de las reglas y la de los sujetos que hacen uso de ellas.

Es importante distinguir con claridad entre ‘gramática’ y ‘sintaxis’, la ‘sintaxis’ es solo una parte de la primera que tiene como objeto mostrar, de una forma precisa e inequívoca, como se unen las palabras para crear sintagmas, frases y discursos. Se abstrae de la relación entre vocablos y el fin con el que los intérpretes los usan, es neutra al respecto.

Volviendo al todo, a la gramática, existen distintas ramas en función del enfoque más o menos acotado de su interés y/o campo de acción. Podemos encontrar –por orden alfabético–: la gramática comparada ⁶, la descriptiva ⁷, la especulativa ⁸, la funcional ⁹, la general ¹⁰, la generativa, la histórica ¹¹, la normativa ¹², la tradicional ¹³, o la transformacional.

Interesan particularmente dos de las anteriores: la generativa y la transformacional. La primera de ellas, la generativa, estudia las limitadas reglas capaces de generar o producir todas las oraciones posibles y aceptables de un idioma, y establece qué combinaciones sintácticas son correctas para la construcción de frases y discursos.

Esta parte de la gramática se acerca a la condición neutra de la ‘sintaxis’ y desprende, por ello, un marcado carácter cuantitativo; si se cumplen un cierto número de reglas, una frase es correcta.

⁵ Grupos de palabras.

⁶ La que estudia las relaciones que pueden darse entre dos o más lenguas.

⁷ La que estudia sincrónicamente una lengua, sin considerar los problemas diacrónicos.

⁸ La que trata de explicar los fenómenos lingüísticos por principios constantes y universales.

⁹ La que estudia las funciones de los elementos que constituyen una lengua.

¹⁰ La que trata de establecer principios comunes a todas las lenguas.

¹¹ La que estudia las evoluciones que una lengua ha experimentado a lo largo del tiempo.

¹² La que define, mediante preceptos, los usos correctos de la lengua.

¹³ La que estudia las ideas que sobre el lenguaje y su estudio aportaron los filósofos griegos. Se desarrolló hasta la aparición de la gramática estructural, en la primera mitad del siglo XX.

La segunda de ellas, la transformacional, es aquella que además establece que de una determinada oración a otra se puede pasar por la aplicación de determinadas reglas cualitativas. Lo cualitativo depende de la percepción social o educativa; a diferencia de lo cuantitativo, es mucho más difuso porque interviene la subjetividad de los intérpretes. Veamos unos ejemplos:

Ejemplo 1: El enorme edificio asombró al arquitecto.

Ejemplo 2: El edificio, que era enorme, asombró al arquitecto.

Ejemplo 3: El edificio era enorme. Asombró al arquitecto.

Las tres frases significan lo mismo. Desde un punto de vista generativo tienen idéntica estructura profunda. Sin embargo, desde un punto de vista transformacional, tienen distinta estructura superficial. Las transformaciones principales que tienen lugar son:

Ejemplo 1: Transformación adjetivadora → enorme (adjetivo)

Ejemplo 2: Transformación relativa → que (pronombre relativo)

Ejemplo 3: Transformación de supresión → el edificio (se suprime en la segunda oración)

Según el lingüista Noam Chomsky ¹⁴, las lenguas se diferencian exclusivamente en la estructura superficial de sus oraciones (en la que intervienen los sujetos), no en su contenido profundo.

3.2.2. La agramaticalidad del 'I would prefer not to'

3.2.2.1. Traducciones inexactas

El escritor Herman Melville utiliza su lengua materna, el inglés, para construir la gramática de la fórmula de Bartleby: 'I would prefer not to'. La traducción al español –por lo menos la más exitosa y perdurable– la realiza Jorge Luis Borges: 'preferiría no hacerlo'. Es relevante que Borges introdujera una palabra –verbo– que no se encontraba en la construcción original.

"No hay que olvidar nunca que la literatura está compuesta de textos contruidos con palabras, discursos, además de las ideas que puedan transmitir. Uno de los elementos novedosos de Bartleby es su discurso, y dicho discurso plantea la oposición al discurso dominante, pero no una negativa a la acción, como quiere

¹⁴ Noam Chomsky (1928 –) Lingüística y filósofo estadounidense que, tratando de dar respuesta a la pregunta: ¿qué conocimiento de su lengua tiene el hablante, que le permite construir y entender oraciones que nunca ha oído?, concluyó con la existencia de estructuras profundas y superficiales, atravesadas por transformaciones gramaticales.

Borges. Incluso resultando incómoda, por ser casi agramatical, la traducción honesta debería transitar por «preferiría que no», «mejor que no» o soluciones similares”¹⁵.

El verbo, el ‘hacerlo’ que introduce Borges, resulta determinante porque sitúa a Bartleby en el lugar erróneo de aquel que se niega a la acción sin motivo alguno, que la rechaza de un modo nihilista. La situación original es distinta y supone un avance y no un rechazo, como apunta Agamben solapando sus reflexiones con las de Deleuze y Pardo: “*Jaworski, por su parte, ha observado que la fórmula no es afirmativa ni negativa, que Bartleby no acepta ni rechaza sino que avanza y se retira en su mismo avanzar; es decir, tal y como sugiere Deleuze, que abre una zona de indiscernibilidad entre el sí y el no, entre lo preferible y lo no preferido [...] Una fórmula que se mantiene a medio camino entre la afirmación y la negación, entre la aceptación y el rechazo, entre el poner y el quitar*”¹⁶.

Como consecuencia de la problemática expuesta sobre la traducción de la fórmula de Bartleby, desde este momento se hará solo uso de su expresión original inglesa: ‘I would prefer not to’, y no la distorsionada e inexacta que Borges introdujo en su traducción –puede que con suma premeditación– ¹⁷.

3.2.2.2. Agramaticalidad generativa

¿Es ‘I would prefer not to’ agramatical desde un punto de vista generativo?

Desde este punto de vista, son muy claras las reglas y estructuras –tipos de oraciones– capaces de confirmar que sea, o no, una oración aceptable lingüísticamente y, por extensión, gramatical o agramatical.

La gramática inglesa distingue entre cuatro tipos principales de oraciones, según su propósito: ‘declarative sentences’, ‘interrogative sentences’, ‘imperative sentences’ y ‘conditional sentences’. Es evidente que la fórmula de Bartleby no es ni una pregunta ni una orden, por lo que no puede ser considerada como una oración ‘interrogative’ o ‘imperative’. Pero, ¿podría ser una ‘declarative sentence’ o una ‘conditional sentence’?

¹⁵ JIMÉNEZ MORATO, Antonio. “Preferiría que no. En torno a Bartleby, el escribiente”, en *Revista Quimera* 305. Barcelona: 2009. p. 32.

¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. “Bartleby o de la contingencia”. En MELVILLE, Herman; DELEUZE, Gilles; AGAMBEN, Giorgio; PARDO, José Luis. *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos*. Valencia: Pre-textos, 2000. p. 113-114.

¹⁷ El docente e investigador argentino Sergio Waisman ha puesto de manifiesto, en su libro ‘Borges y la traducción’, como la tarea de traductor entendida por Borges pasaba no por una transcripción directa; Borges reinterpretaba los textos haciéndolos suyos y reescribiéndolos según sus temas obsesivos. Traducir no es solo trasvasar un texto de un sistema lingüístico a otro, es también, como mínimo, reescribirlo en otro sistema literario, en el contexto de la lengua destino.

¿Podría ‘I would prefer not to’ ser una ‘declarative sentence’ capaz de afirmar algo? No puede serlo, si lo fuera encarnaría un carácter productivo de ‘amor al trabajo’. Además, es clarificadora la aparición del componente negativo ‘not’.

Entonces, ¿podría ‘I would prefer not to’ ser una ‘declarative sentence’ capaz de negar algo? No puede serlo, si lo fuera representaría un carácter nihilista de rechazo. No hay un rechazo, sino una ‘declinación’ situada en el intervalo ‘entre el sí y el no’ donde la ‘pereza activa’ es posible. La terminación abrupta e incompleta de la frase, ‘not to’, y la falta de verbo dejan la construcción gramatical a medias: “[...] *su abrupta terminación NOT TO, al dejar en lo indeterminado aquello que rechaza, le confiere un carácter radical, una especie de función-límite*”¹⁸.

Continuando con las posibilidades, si no afirma ni niega, ¿podría ‘I would prefer not to’ ser una ‘declarative sentence’ capaz de manifestar un deseo o preferencia mediante el uso de ‘prefer’? Las oraciones afirmativas o negativas establecen una declaración directa, mientras que las que expresan un deseo lo hacen de forma indirecta; un deseo cuyo cumplimiento es siempre externo al sujeto que realiza la declaración. En este caso, el deseo ‘mejor que no’ de Bartleby no es una decisión externa a él, es su propio parecer frente a los requerimientos externos de su jefe (para hacerlo trabajar).

Además, por regla general, las oraciones que expresan deseo lo hacen con una entonación similar a la de una oración exclamativa, mientras que la fórmula de Bartleby es “*susurrada con una voz suave, paciente, átona. Se convierte en algo imperdonable, con un aliento único e inarticulado. En este sentido, está dotada de la misma fuerza –y desempeña el mismo papel– que si se tratase de una fórmula agramatical*”¹⁹. Por todo lo anterior, en un entorno desiderativo, tampoco podríamos considerar como gramaticalmente correcta la frase de Bartleby.

Por último, y vista la imposibilidad de considerarla como una ‘declarative sentence’, ¿podría ‘I would prefer not to’ adquirir su deseo inherente por ser una ‘conditional sentence’?, ¿podría expresar el deseo mediante el uso de ‘would’? En este caso particular, la frase podría adscribirse como un ejemplo dentro del segundo condicional de la gramática inglesa –would + infinitive–; expresaría una posibilidad irreal en el presente –como un deseo o un sueño– o una acción en un futuro no tan probable. Sin embargo, la posibilidad no es ficticia y Bartleby lleva a la práctica su fórmula porque “[...] *la aparición del condicional, ese would que modifica de manera radical el verbo principal, prefer, establece una negación del predicado*”²⁰. El predicado deja de ser hipotético para pasar a ser real, a situarse en un terreno difuso entre la afirmación y la negación.

¹⁸ DELEUZE, Gilles. *Op. cit.* p. 59.

¹⁹ *Ibíd.* p. 60.

²⁰ JIMÉNEZ MORATO, Antonio. *Op. cit.*

Además, el uso del condicional implicaría –como su propio nombre sugiere– el cumplimiento de una condición para que se materialice otra circunstancia. En este caso, la interrupción abrupta no da pie a conocer qué hecho se encadena a la preferencia de ‘not to’. La frase es, se mire por donde se mire, gramaticalmente incompleta en su carácter condicional.

Después de todas las exposiciones previas, se puede concluir que, en su generación, la frase de Bartleby no se adapta a ninguno de los esquemas gramaticales que, en teoría, deberían albergarla. Por lo tanto, es una estructura agramatical desde el punto de vista generativo.

3.2.2.3. Agramaticalidad transformacional

¿Es ‘I would prefer not to’ agramatical desde un punto de vista transformacional?

Desde este punto de vista, la fórmula de Bartleby podría ser una ‘función límite’ dentro de una hipotética serie de frases correctas. Todas las frases compartirían estructura profunda, pero sus transformaciones correspondientes les harían tener distinta estructura superficial.

Como explica Deleuze: *“Quizá pudiéramos echar mano de un ejemplo en francés, en un contexto práctico: alguien que tiene en la mano unos cuantos clavos para fijar algo en una pared y exclama ‘J’EN AI UN DE PAS ASSEZ’ [Me falta uno de más / Me sobra uno de menos]. Sería la fórmula agramatical que actuaría como límite de una serie de frases correctas: ‘J’en ai un de trop’ [Tengo uno de más], ‘Je n’en ai pas assez’ [No tengo bastantes], ‘Il m’en manque un’ [Me falta uno]. ¿No sería de esta clase la fórmula de Bartleby, al mismo tiempo un estereotipo del propio Bartleby y una gran expresión poética de Melville, límite de una serie como ‘preferiría esto, preferiría no hacer aquello, no es eso lo que yo preferiría...’? Pese a ser una construcción normal, suena como una anomalía”*²¹.

Con toda probabilidad, la anomalía del ‘I would prefer not to’ radica en que, en realidad, no comparte estructura profunda ni superficial con el resto de frases de su conjunto; es un eslabón perdido situado en la posición borrosa ‘entre el sí y el no’, pasando por encima de las transformaciones que la anclarían profundamente a su serie gramatical. *“O sea, distorsiona el lenguaje –otra herramienta de dominación– para expresar su renuncia ante las órdenes del amo, del patrón. No dice «No quiero hacerlo», sino que dice «Preferiría», que debe ser entendido de modo literal –en ese punto incide especialmente Deleuze, tirando del hilo de la mirada humorística que despliega sobre la realidad el texto–, y que podría ser traducido, quizá, por «querría». Eso establece una nueva línea de oposición, que no es frontal, sino que establece un nuevo marco de acción, fuera de la confrontación directa. Un lenguaje nuevo, que*

²¹ DELEUZE, Gilles. *Op. cit.* p. 60.

muestra realidades nuevas y ofrece nuevos espacios para del debate. Un discurso revolucionario que se filtra en los enunciados de los representantes del discurso hegemónico y que debe ser leído por parte del lector”²².

La fórmula desconecta tanto su significado (estructura profunda) –parece ser sintácticamente correcta, pero en realidad, no lo es–, como su significante (estructura superficial) –parece ser una negación, pero, en realidad, no lo es–. Desconecta las palabras de las cosas y los verbos de sus acciones o, mejor dicho, omite con premeditación los verbos, no completando el sintagma ‘not to’.

Por lo tanto, también desde un punto de vista transformacional, la frase de Bartleby es una estructura agramatical.

3.2.2.4. Agramaticalidad intuitiva

Chomsky explica que, no solo las frías reglas –las que se han tratado en los puntos anteriores– son capaces de demostrar la gramaticalidad o no de una frase. Para él, también influye algo difícilmente clasificable como es la intuición. Según sostiene, el simple hecho de que a un hablante nativo le parezca imposible o difícil de entender determinada secuencia gramatical –más allá de si su sintaxis es correcta–, ya la convierte en una situación agramatical.

La aplicación directa del sentido común nos puede hacer entender que, tal y como dice Chomsky, la frase ‘hombre el mordió perro el’ no es correcta ni tiene sentido; así como la frase ‘incoloras verdes ideas duermen con fiereza’ sí es correcta, pero no tiene sentido.

Recuerda esa cualidad intuitiva al concepto de ‘conocimiento tácito’ tratado por el filósofo Michael Polanyi ²³. Según él, “*conocemos más de lo que podemos decir*”²⁴, y es que disponemos de cierto tipo de sabiduría que no sabemos explicitar de manera verbal, simplemente los conocemos y los usamos según nos convienen. Esta afirmación chocaba con un entendimiento positivista del mundo, en el cual, por ejemplo, todo debería ser gramaticalmente correcto para poder existir.

Es nuestro conocimiento tácito el que nos sugiere, fuera de reglas y preceptos, que algo ‘chirría’ en la fórmula ‘I would prefer not to’. Sin embargo, la frase de Bartleby no nos produce una inquietud negativa, sino que nos despierta una poderosa incertidumbre positiva que nos dirige hacia un nuevo lenguaje, hacia un discurso crítico desde su posición activamente perezosa.

²² JIMÉNEZ MORATO, Antonio. *Op. cit.*

²³ Michael Polanyi (1891 – 1976) Filósofo británico nacido en Hungría. Sus ideas se oponían a cualquier interpretación positivista de la ciencia, haciendo hincapié en el valor del conocimiento individual.

²⁴ POLANYI, Michael. “Tacit knowing”, en *The tacit dimension* (1966). Chicago: University of Chicago Press, 2009. p. 4. Traducción propia.

De alguna manera, ¿podría la arquitectura insuflarnos también ese tipo de incertidumbre positiva? ¿Podría provocar una ruptura agramatical con el modo de hacer preestablecido?

3.2.3. Arquitectura y gramática

La búsqueda de un 'lenguaje' común siempre ha sido, históricamente, objeto de interés disciplinar. De una manera u otra, siempre ha existido la atracción por establecer gramáticas arquitectónicas (reglas profundas) que pudieran ser compartidas por todos. El lenguaje y órdenes clásicos fueron los primeros ejemplos de establecimiento de ciertas unidades elementales –palabras– que se combinaban formando sistemas –sintagmas–, que formaban a su vez edificios –frases– o ciudades –discursos–.

Sin embargo, pese a la fascinación latente por encontrar unas reglas comunes (estructura profunda) a toda la arquitectura, las diferencias con el lenguaje son importantes: *“Por un lado las reglas en arquitectura son transitorias. No son preceptivas, ni universales a ese lenguaje. No son hechos socialmente aceptados. En cambio, en el lenguaje la estabilidad en el tiempo es una garantía de comunicabilidad. Y a la inversa. Las estructuras de los lenguajes son más amplias que las arquitectónicas. Aunque exista la intuición de una gramática universal, las lenguas son numerosísimas. Los sistemas arquitectónicos son muy reducidos. Todos responden al mismo armazón”*²⁵.

Otra diferencia notable es que, si en el lenguaje la palabra es la unidad neutral mínima, en la arquitectura no existen tales elementos ²⁶ sin contenido. *“En el lenguaje la palabra es una unidad. Si cambia algo, una entonación, es otra palabra. Las palabras son diferentes por sus significados y su uso pero pueden ordenarse en configuraciones abiertas. Un elemento de arquitectura, un signo, puede ser reconocido aunque tenga distintas configuraciones o formas. Ese elemento nunca está fuera de un contexto de códigos asociados. No son unidades aisladas. Trabajan en parejas. En oposiciones binarias. Muro-hueco, separación-conexión, movimiento-objetivo, horizontal-vertical, etc. Un elemento de arquitectura tiene un contenido, un uso, y una forma, una expresión del mismo. Además tienen también significados históricos, sociales, económicos, políticos asociados que conforman una cierta genealogía del elemento. Más que elementos son dispositivos”*²⁷.

²⁵ SORIANO, Federico. “Grammati©als”, en SORIANO, Federico; URZAIZ, Pedro. *Grammati©als*. Madrid: Fisuras, 2014. p. 13-14.

²⁶ Suelos, muros, techos, tejados, puertas, ventanas, fachadas, balcones, pasillos, chimeneas, aseos, escaleras, escaleras mecánicas, ascensores o rampas son los quince elementos que, según Rem Koolhaas, componen la arquitectura. Dentro de la exposición ‘Elements of Architecture’, en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2014 de la que fue comisario.

²⁷ SORIANO, Federico. *Op. cit.* 2014. p. 14.

Con toda seguridad, Peter Eisenman ha sido el arquitecto que más ha trabajado en pos de utilizar la gramática como herramienta proyectual. Durante los años 70, en su empeño por la búsqueda de una nueva sintaxis arquitectónica, se alimentó directamente del campo de la lingüística estructural investigada por Noam Chomsky. Su objetivo era *“liberar la arquitectura del propio lenguaje e intereses tradicionales”*, manifestando la importancia de las estructuras profundas frente a las superficiales. En las superficiales el arquitecto se ve influenciado por su entorno y por estériles condicionantes culturales, históricos, geográficos, etc.; en las estructuras profundas es donde realmente la arquitectura se manifiesta perfectamente autónoma y se convierte en un trabajo de sintaxis ajeno a su contexto, a las percepciones y a las transformaciones.

Pese a las dificultades manifiestas para relacionar gramática y arquitectura, el ejemplo de Eisenman es uno más dentro de los múltiples intentos de arquitectos ²⁸ por establecer estructuras profundas comunes. Históricamente, este tipo de movimientos han intentado avanzar sobre la tradición clásica, sustituirla o modificarla, pero siempre desde la creación de nuevas gramáticas arquitectónicas que inventaban nuevas palabras, nuevas sintaxis, nuevas frases y nuevos discursos. Siempre desde una posición de reinención de las reglas, pero no de abandono de ellas; de hecho, *“hay autores que afirman que, aunque el estilo sea diferente, seguimos en otra fase más de un único movimiento: la arquitectura clásica”*²⁹.

3.2.4. Agramaticalidad arquitectónica

El estructuralismo de Eisenman y el lenguaje preestablecido frente al que se rebelaba no son, desde un punto de visto gramatical, tan distintos. Ambos acercamientos acaban generando órdenes y automatismos derivados de su interés por las estructuras profundas del lenguaje, ambos acaban creando otras gramáticas que establecen otras reglas.

¿Cómo sería una arquitectura agramatical apartada de ciertas reglas preestablecidas? ¿Cómo sería una arquitectura que decidiera instalarse en la misma agramaticalidad que Bartleby? ¿Sería capaz de insuflarnos incertidumbre positiva?

La agramaticalidad, la privación de gramaticalidad, sugiere la inexistencia de ciertas condiciones tipificadas de antemano. *“Debemos comenzar a eliminar la condición de orden del lenguaje sustituida por lo contrario: improvisación. Lo opuesto a orden no es desorden sino improvisación. Si eliminamos las reglas generativas o transformacionales y si renunciamos a asignar a los signos significados previos no*

²⁸ También J.N.L. Durand.

²⁹ SORIANO, Federico. *Op. cit.* 2014. p. 14.

*existe condición de mandato, de órdenes*³⁰. Sin ciertas reglas, la arquitectura derivada sería agramatical. Supondría un cortocircuito igual al provocado por la frase ‘I would prefer not to’ (con su existencia límite y su final abrupto).

En la frase de Bartleby desaparece el verbo. ¿Qué podría desaparecer para que la práctica arquitectónica fuera agramatical? La siguiente declaración de Anne Lacaton sobre el Palais de Tokyo, desarrollado a final de la década de los 90, nos puede dar una pista: *“En este sentido, no queríamos designar los espacios en el interior del Palais. Durante mucho tiempo, hemos intentado no poner nombre a los distintos espacios, incluso aunque fuera lo más conveniente. Pensábamos que, en cada ocasión, todo el espacio debía que ser repensado. Corresponde a cada exposición o evento crear su contexto”*³¹. Lacaton & Vassal apostaron por nombrar (casi) nada, apostaron por una postproducción arquitectónica silenciosa y agramatical.

Mucho antes que Lacaton y otros referentes arquitectónicos, el singular arquitecto Yago Conde ³² reflexionaba sobre la ‘indeterminación’ ³³ y ya ahondaba en el mismo sentido cercano a la agramaticalidad: *“Es mejor no asignar nombres o significados precisos durante el proceso de proyectar que sobre-determinen innecesariamente el resultado final, sino solo asignaciones provisionales conectables/cambiables”*³⁴.

En este punto y teniendo en cuenta la innegable superabundancia de preexistencias (intelectuales o físicas, propias o ajenas) en la actualidad, ¿y si disminuyeran los nombres en espacios, dispositivos o ideas arquitectónicas previas?

3.2.5. ¿Nombrar es conocer?

*“¡Solamente tu nombre es mi enemigo!
Seas Montesco o no, tú eres el mismo.
¿Qué es Montesco? No es un pie, ni una mano,
no es un rostro, ni un brazo, no es ninguna
parte del hombre. ¡Cambia de apellido!
Porque, ¿qué puede haber dentro de un nombre?*

³⁰ Ibíd. p. 15.

³¹ LACATON, Anne; en CASCARO, David. *Le musée décontracté: Une installation des Lacaton Vassal au Palais de Tokyo*. 2006. Sin publicar. p. 13. Traducción propia.

³² Yago Conde falleció en 1994, con 37 años. En el año 2000 se editó el libro ‘Arquitectura de la indeterminación’, una publicación con escritos de su Tesis Doctoral.

³³ “Entenderíamos, pues, esta ‘indeterminación’ como un cierto estado de suspensión de la significación precisa del objeto, producto del replanteamiento de los límites en que este se inscribe”, en CONDE, Yago. *Arquitectura de la indeterminación*. Barcelona: Actar, 2000. p. 41.

³⁴ CONDE, Yago. *Op. cit.* p. 83.

*Si otro título damos a la rosa
con otro nombre nos dará su aroma*³⁵.

Solemos relacionar, fácilmente, espacios arquitectónicos con nombres preestablecidos. La arquitectura más convencional y directa se ampara en dicha identificación, en la seguridad de saber que los espacios se pueden nombrar y que los planos están llenos de vocablos que nos dan certezas de que algo es –y solo es– una habitación, una cocina, un salón, un aula, una consulta de médico, etc. No solo los espacios, sino también los objetos o dispositivos –mesas, sillas, camas, escaleras, puertas, etc...³⁶– suelen ser nombrados e introducidos en las gramáticas arquitectónicas más comunes.

Marcel Duchamp
Puerta del departamento en el número 11 de la calle Larrey
1927

Al fin y al cabo, según el dicho, *“nombrar es conocer”*³⁷ (o debería serlo para generar certezas positivistas). Sin embargo, en la arquitectura ¿todo se puede o debe nombrar? ¿Se puede nombrar como puerta la singular puerta doble que Duchamp hizo para su departamento parisino de la calle Larrey?³⁸

Los nombres nos generan seguridad, pero también nos alejan de lo inesperado y de la complejidad real de la arquitectura. Como bien apunta el arquitecto Cedric Price: *“Muchos otros campos del conocimiento humano, sobre todo el científico, se generan y sostienen a través de un interés por lo desconocido. [...] De hecho, el deseo abrumador de ‘hacerlo bien a la primera’ dentro de la arquitectura y el planeamiento tan solo alienta la solución segura y el profesional aburrido. [...] Es la reintroducción del elemento de incertidumbre, tanto en la delineación como en la construcción de la arquitectura y el planeamiento, lo que dirige este capítulo...”*³⁹. También va a ser la incertidumbre, a la hora de nombrar lo preexistente, la que dirija los casos de estudio este capítulo de la Tesis.

3.3. Casuística de la agramaticalidad

Si nombramos (casi) nada lo preexistente, las postproducciones silenciosas resultantes no contendrán rígidas instrucciones de uso. Conoceremos su germen inicial, pero nunca la finalidad (de hecho, no existirá, porque serán muchos los finales posibles).

³⁵ Julieta dirigiéndose a Romeo, en la escena segunda del acto segundo de ‘Romeo y Julieta’ de William Shakespeare.

³⁶ Y todos los elementos restantes seleccionados por Koolhaas para la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2014.

³⁷ En latín: *“Nomen est numen”*.

³⁸ La puerta, surgida como solución a la falta de espacio en el diminuto departamento, compartía dos marcos y con ello dos umbrales, sirviendo a tres habitaciones.

³⁹ PRICE, Cedric. *The square book*. Londres: Wiley, 2003. p. 54. Traducción propia.

Si nombramos (casi) nada lo preexistente, las postproducciones silenciosas resultantes serán difíciles de identificar y estabilizar, se impregnarán activamente de designaciones pasajeras y cambiantes. Provocarán agnosia entre sus usuarios.

Si nombramos (casi) nada lo preexistente, las postproducciones silenciosas resultantes sufrirán el mismo contratiempo que Perec cuando intentaba describir e imaginar un ‘espacio inútil’: “*A pesar de mis esfuerzos me fue imposible llevar a cabo este pensamiento, esta imagen, hasta el final. El mismo lenguaje, me parece, se reveló incapaz para describir esa nada, ese vacío, como si solo se pudiera hablar de lo que es pleno, útil y funcional*”⁴⁰. Por ello, deberán recurrir a ópticas alternativas para poder ser visualizadas y descritas.

Si nombramos (casi) nada lo preexistente o, mejor dicho, si nos vemos forzados a nombrarlo (casi) nada será porque el sustrato encontrado ya poseía la característica agramatical en su genética. No tendrá sentido acometer regularizaciones para nombrarlo, sino simplemente reconocerlo y ‘a-reconstruirlo’.

⁴⁰ PEREC, George. *Especies de espacios* (1974). Barcelona: Montesinos, 1999. p. 59-60

Los casos que de aquí en adelante se presentan, bajo los subapartados: GÉR MENES, AGNOSIAS, ÓPTICAS y A-RECONSTRUCCIONES, no perseguirán el establecimiento de paradigmas absolutos. Tan solo serán acercamientos prácticos que, a través de sus actitudes, resuenen e interaccionen entre sí.

3.3.1. Gérm enes

“Los arquitectos no estamos preparados para diseñar gérm enes”⁴¹, asevera Keller Easterling –también arquitecta– y continúa: “[...] deseamos diseñarlo todo como si estuviéramos jugando al solitario”⁴².

Es bien cierto que los arquitectos, con asiduidad, tienden a diseñarlo todo y, con ello, llenar de nombres sus proyectos. Los nombres forman parte de la gramaticalidad preestablecida en la arquitectura, son identificadores de características inamovibles, son creadores de seguridades propias.

Por el contrario, si nombramos (casi) nada rompemos con las reglas ‘sintácticas’ comunes de la arquitectura y los proyectos ya no representan certezas, sino en incertidumbres –tal y como las reivindicaba Price–.

Los nombres nos trasladan a un final esperado y diseñado. La ausencia de ellos nos sitúa en un estado germinal de inicio, en un punto de salida; las posibles características y nombres de los proyectos se descubrirían en su proceso de uso –a posteriori– y no en un reconocimiento previo. De esta manera, el germen es una situación radicalmente agramatical, *“un instrumento flexible –no como el pensamiento modular del arquitecto– que recibe inteligencia desde múltiples formatos y se adapta a las lógicas y circunstancias extrínsecas. Tiene detalladas, pero incompletas, instrucciones iniciales. Entonces, en conjunción con otros, tiene consecuencias que no son controlables ni predecibles”⁴³.*

Las ‘detalladas e incompletas instrucciones germinales’ nos remiten, fácilmente, hacia una atracción manifiesta por las –en apariencia– entidades vacías y desprogramadas; lo cual, a su vez, nos recuerda al interés por el vacío de Lao Tse y la filosofía taoísta: *“El vacío era tan importante en la teoría de Lao Tse porque lo consideraba un proveedor de capacidad de crecimiento, es decir, una potencialidad de*

⁴¹ EASTERLING, Keller. “Not everything”, en BOUMAN, Ole; KOOLHAAS, Rem; WIGLEY, Mark. *Volume 2: doing (almost) nothing*. Ámsterdam: Archis, 2005. p. 42. Traducción propia.

⁴² *Ibíd.*

⁴³ EASTERLING, Keller. *Op. cit.* p. 42. Traducción propia.

ser. La potencialidad implica la capacidad de crecer que tiene una entidad viva, o no viva como el espacio arquitectónico”⁴⁴.

Aplicando dicha concepción espacial en la arquitectura, el libro ‘The tao of architecture’ del arquitecto Amos Ih Tiao Chang insiste en la relación entre nombres, vacíos y gérmenes: “«El Tao que puede ser nombrado no es el Tao permanente; los nombres que se pueden poner no son nombres permanentes.» [...] En la cita anterior del libro ‘Tao Te King’ se establecen las bases del pensamiento de Lao Tse, argumentando que las materializaciones tangibles, los nombres y palabras en particular, tienen significados preconcebidos; sin embargo, asociaciones cambiantes según tiempo y lugar convierten dichos significados en estériles”⁴⁵.

3.3.1.1. El espacio para ‘otras cosas’

Lewis Carroll ⁴⁶ ilustra su poema ‘La caza del Snark’ con un enigmático mapa ‘en blanco’ del océano. Esta representación, entregada por el capitán de un barco a su tripulación, es recibida de muy buena gana.

“Había comprado un gran mapa del mar, sin un solo vestigio de tierra. Y toda la tripulación estaba encantada, al ver que era un mapa comprensible para ellos. ¿Qué utilidad tienen el Ecuador, el Polo Norte y las zonas de Mercator, los Trópicos y las líneas de los Meridianos? Así decía el capitán. Y la tripulación contestaba: ¡Son solamente signos convencionales! Otros mapas tienen formas, con las islas y los cabos, pero nosotros debemos agradecer a nuestro valiente capitán (así hablaba la tripulación) que nos haya comprado el mejor... ¡un perfecto y absoluto mapa en blanco!”⁴⁷.

De forma inesperada, el ‘horror vacui’ que a todos nos paralizaría al encontrarnos cualquier documento análogo ‘en blanco’ –y los arquitectos no seríamos una excepción– desaparece en favor del aprecio total hacia el ‘mejor’ mapa. Pero, ¿qué lo hace ser el ‘mejor’?

Lewis Carroll
Mapa de La caza del Snark
1874

⁴⁴ RANSOO, Kim. “Lao-tzu’s Voids and Mies’ ‘Almost Nothing’”, en *The «Art of building» (Baukunst) of Mies Van der Rohe*. Georgia Institute of Technology: Atlanta, 2006. p. 172. Traducción propia.

⁴⁵ TIAO CHANG, Amos Ih. *The tao of architecture*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1956. p. 3-4. Traducción propia.

⁴⁶ Lewis Carroll (1832 – 1898) Escritor y matemático inglés, célebre por ser el autor de ‘Alicia en el país de las maravillas’.

⁴⁷ CARROLL, Lewis. *La caza del Snark* (1874). Madrid: Libertarias Ediciones, 1982.

Sirvan de inciso unas palabras, otra vez, de Lao Tse: *“Reunimos treinta radios y lo llamamos rueda, pero es en el espacio donde no hay nada de lo que depende la utilidad de la rueda. Giramos el barro para hacer un jarro, pero es en el espacio donde no hay nada de lo que depende la utilidad del jarro. Abrimos puertas y ventanas para hacer una casa, y es en el espacio donde no hay nada de lo que depende la utilidad de la casa. Por lo tanto, tal como nos aprovechamos de lo que es, deberíamos reconocer la utilidad de lo que no es”*⁴⁸.

Volviendo al mapa de Carroll, si nos fijamos en ‘lo que es’, observamos una escala gráfica y un perímetro con nombres de orientaciones geográficas (latitud, north, equator, equinox, etc.). Son unas escuetas informaciones que podríamos utilizar para leer de forma convencional del mapa ⁴⁹, si es que hubiera algo que leer.

Trasladándonos hacia su interior vacío, hacia ‘lo que no es’, el mapa entronca con las palabras de Lao Tse en las que el vacío de la rueda, el jarro, o el muro, no es un residuo inerte surgido de ‘lo que es’, sino un lugar necesario y fundamental. Este mapa ‘en blanco’ tiene en su genética una condición activa/positiva, que lo convierte en un lugar abierto a infinitas posibilidades –para navegar– por descabelladas e inimaginables que puedan ser: *“[...] pronto averiguaron que el capitán, al que ellos tenían en tan buena estima, solo tenía una idea para cruzar el océano, y esta era tocar su campana”*⁵⁰. Por lo tanto, lo importante, aquello que hace al mapa ‘mejor’, es la ausencia de información preconcebida y la posibilidad de adaptarse a sus usuarios –la tripulación–.

Desde un punto de vista ideológico occidental, con toda probabilidad entenderíamos el vacío del mapa como una ausencia de datos para encontrar al ‘Snark’ ⁵¹. Por el contrario, desde un punto de vista oriental –y este es el punto de vista que adquieren los personajes de Carroll– el vacío *“no es la ausencia sino la plenitud de algo, porque ese vacío da sentido y utilidad a las cosas”*⁵². El vacío convierte al mapa en un germen de infinitas posibilidades para encontrar al ‘Snark’.

Trasladando estas ideas hacia la arquitectura, es importante volver al concepto de germen tal y como lo explicaba Keller Easterling: un instrumento con *“detalladas, pero incompletas instrucciones iniciales.”* Habitualmente se identifica espacio vacío con posibilidad; sin embargo, cualquier espacio arquitectónico vacío de nombres no podría asumir la característica germinal del mapa ‘en blanco’, ya que es necesario que ese vacío se cualifique mínimamente –casi nada– para provocar las posibilidades de apropiación.

⁴⁸ Proverbio chino pronunciado por Lao Tse.

⁴⁹ Sin embargo, si atendemos a su colocación –la relación de posición de unos respecto a otros– podemos descubrir que dichos nombres no tienen sentido geográfico (el norte no tiene por qué ser el norte que conocemos, ni el sur el sur, ni el ecuador el ecuador, etc.).

⁵⁰ CARROLL, Lewis. *Op. cit.*

⁵¹ El barco iba en búsqueda de una criatura mitad serpiente (‘snake’), mitad tiburón (‘shark’).

⁵² CALDUCH, Joan. *Espacio y lugar*. Alicante: Editorial Club Universitario, 2001. p. 18.

En esta dirección han trabajado, desde sus inicios, los arquitectos franceses Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal. En su primer proyecto construido, la casa Latapie en Floirac (1993), ensayaron su primer espacio ‘en blanco’. La vivienda, pese su reducido presupuesto, doblaba la superficie requerida por los clientes; lo hacía mediante un espacio posterior añadido, de igual tamaño que el espacio habitable –en un sentido convencional–. Como el propio Jean-Philippe Vassal señalaba: “[...] dos tipos de espacio: uno clásico y otro sin uso prefijado que permite una libertad de uso máxima”⁵³.

Este espacio extra ⁵⁴ es un elemento ambiguo capaz de regular su exterioridad, o interioridad, mediante la manipulación de aperturas y particiones móviles. En definitiva, un lugar sin nombres asociados que va mutando en función de las necesidades y deseos de sus habitantes. Gracias a este ámbito, la casa puede variar según las estaciones, desde la dimensión más reducida hasta fusionar planta baja y mapa –espacio– ‘en blanco’.

En este caso, el germen del que hablaba Easterling se materializa mediante la postproducción silenciosa –directa– del concepto ‘invernadero’. Una solución tecnológica barata, de rapidísimo montaje, en cuyo control climático preciso están insertadas unas instrucciones mínimas, capaces de soportar e iniciar el funcionamiento del espacio (casi) sin nombres.

Lacaton & Vassal realizan un ‘ready-made’ de un invernadero, cuestión debatida hasta la saciedad por lo que no procede explicarla con mayor detalle. Tan solo es importante puntualizar que, a la condición meramente estructural/formal del invernadero se le une otra circunstancia funcional (manipulación y movimiento) y todas ellas conforman las mínimas instrucciones germinales del espacio extra.

Otras casas de Lacaton & Vassal, como las realizadas en Coutras (2000) y Mulhouse (2005), también insisten en el espacio desprogramado –capaz de asumir asociaciones inesperadas–. Estos extraños lugares recuerdan, sin duda, a la historia sobre ‘La habitación sin nombre’ ⁵⁵ que los diseñadores industriales George Nelson ⁵⁶ y Henry Wright relataban en su libro ‘La vivienda del mañana’ (reseñado por Xavier Monteys en su publicación ‘Casa collage’ ⁵⁷). Nelson y Wright anticipan ⁵⁸ en 1945 la necesidad de mapas ‘en blanco’ para las viviendas del futuro:

Lacaton & Vassal
Casa Latapie
1993

⁵³ LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. *2G: Lacaton & Vassal*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p. 147.

⁵⁴ Esta operación de duplicar el espacio también la llevan a cabo en su propio estudio de arquitectura. Cada cierto tiempo alquilan la planta inferior, no para disponer de más puestos de trabajo, sino para proporcionar un espacio nuevo cuya función es estar desprogramado a través de actividades en constante cambio: jugar al ping pong, celebrar pequeñas conferencias, etc.

⁵⁵ NELSON, George; WRIGHT, Henry. “La habitación sin nombre”, en *La vivienda del mañana. Cómo planear ahora su hogar para el futuro* (1945). Buenos Aires: Contemporánea, 1958.

⁵⁶ (1908-1986) Diseñador industrial americano. Algunos de sus diseños forman parte del mobiliario moderno más icónico del siglo XX.

⁵⁷ MONTEYS, Xavier; FUERTES, Pere. “La habitación ideal”, en *Casa Collage*. Barcelona: Gustavo Gili. 2007. p. 52-53.

⁵⁸ Otros conceptos que introdujeron fueron el de ‘habitación familiar’ o ‘pared de almacenamiento’.

George Nelson y Henry Wright
La habitación sin nombre
1945

LA HABITACION SIN NOMBRE

HACE POCOS MESES, un joven arquitecto que estaba trabajando en Washington, entró por casualidad en nuestra oficina para pasar el rato y cambiar opiniones. Sin embargo, era evidente que traía alguna otra idea en la mente. Permanecimos a la expectativa. Muy pronto surgió la idea, junto con un grueso lápiz negro. Buscamos papel y lo empujamos debajo del lápiz. Los arquitectos, como tal vez lo sepan los lectores, son muy aficionados a sazonar la conversación con un poco de dibujo. Una vez más, esperamos.

"¿Quieren ver un plano de vivienda perfecto?", preguntó por fin. Inmediatamente sonrió como disculpándose, pero nosotros permanecimos muy serios. Nuestro visitante era uno de los arquitectos más brillantes del país, y sus ideas siempre tenían sentido y eran con frecuencia muy inspiradas.

"Seguramente que queremos ver el plano de vivienda perfecto. ¡Muéstralo!"

"Bueno —empezó a dibujar— comenzamos

por el living-room. Sólo que no es en realidad un living-room. Demasiado pequeño. Tiene espacio para cuatro o seis personas solamente, y las paredes están cubiertas con estanterías para libros, escritorio empotrado, etc. Supongo que podríamos llamarlo estudio, o salita, o tal vez una habitación íntima. Los padres podrían utilizarlo para aislarse de los niños".

Hasta el momento nos sentimos desilusionados. "¿Y qué? —preguntamos—. Hemos visto estudios antes".

"Todavía no he terminado —y siguió dibujando—. Junto a esta habitación hay una pequeña cocina, para cocinar de un lado, y para comer del otro".

"¿Y luego?"

"Luego, —prosiguió nuestro amigo—, entre esta cocina y una tercera habitación no hay tabique, o en todo caso sólo una mampara de vidrio. La tercera habitación es grande. La más grande de la casa".

"La verdad es que parece muy grande —reconocimos—. ¿Y allí qué sucede?"

"Pues de todo, prácticamente. Ping-pong, bridge, cinematógrafo, baile. Los niños pueden jugar allí, o se puede cocinar en la chimenea. Lindo lugar para servir una cena, además".

"¿Y cómo llamas a ese recinto?"

"Pues, no lo sé —respondió muy preocupado—. Lo pensaba llamar *la habitación sucia*, porque los materiales serían prácticamente indestructibles, y los niños podrían hacer cualquier desastre sin causar perjuicios. Pero ese no es un nombre muy bueno. Va a quedar demasiado lindo una vez amueblado".

"A mí me parece un proyecto muy extraordinario —dijo uno de nosotros desdeñosamente—. ¿Dónde está la entrada? ¿Dónde quedan los dormitorios?"

"Donde uno quiera ponerlos —replicó el arquitecto—. Y de todos modos no es un proyecto, es un diagrama".

"¿Y qué es lo que hace perfecto al plano?"

"Pues la habitación grande, naturalmente. La habitación sin nombre".

Pocos días después nos visitó otro arquitecto, que había llegado desde la costa del Pacífico vía Brasil, y otros puntos al norte de ese país. Por algún motivo que no recordamos, la conversación versó una vez más sobre la vivienda. Nuestro visitante de la costa del Pacífico también tenía una vivienda en la mente. Y esta vivienda también tenía una gran habitación. En realidad, descontando los dormitorios, la casa entera parecía ser una sola habitación de gran tamaño.

En la zona del living-room propiamente dicho había sólo dos separaciones: un tabique o cortina liviana para la cocina, y una barrera algo más maciza que formaba un estudio, espacio para leer o bien un simple rincón aislado. Esta

segunda separación consistía en estantes para libros que no llegaban al techo.

Todo esto nos pareció demasiado bueno para ser una simple coincidencia. ¿Había visto esta persona el primer plano? No, no lo había visto. Había estado perfeccionando esta idea durante mucho tiempo. Hacía pensar en el tipo de vivienda que todo el mundo aspira a tener para sí.

La 'habitación sin nombre' confía su capacidad sobre lo inesperado en su tamaño. De hecho, en algún momento se la adjetiva como el cuarto 'grande'. La confianza en el tamaño exagerado —en la estructura formal— como la única premisa para multiplicar las posibilidades de uso genera, cuanto menos, ciertas controversias: ¿Dónde se encuentran las *"detalladas, pero incompletas, instrucciones iniciales"* de los gérmenes de Easterling? ¿Dónde se encuentra la estructura funcional? ¿No es acaso erróneo e ilusorio pensar que cualquier uso cabría? Es en este punto en el que los proyectos de Lacaton & Vassal son más certeros que las ideas, sobre el papel, de Nelson y Wright. En la 'habitación sin nombre', la ausencia de elementos que, mínimamente, den soporte al espacio en 'blanco' —que permitan leerlo— es un signo de debilidad y, con toda verosimilitud, de fracaso.

La conocida frase de Koolhaas: *“Donde hay nada todo es posible. Donde hay arquitectura nada (más) es posible”*⁵⁹ sería, en el caso de los gérmenes, no del todo cierta. Incluso la ‘nada’, donde a priori todo es posible, necesitaría de ciertas instrucciones arquitectónicas para poder activarse, de unos parámetros mínimos. Por ejemplo, Lacaton & Vassal hacen funcionar sus espacios extra mediante la postproducción de la tecnología, aparentemente invisible, de los invernaderos y su doble acercamiento formal/estructural y funcional.

Cualquier espacio ‘en blanco’ necesita algo más que simple buena voluntad para desarrollarse, necesita de esa otra parte (aunque sea mínima) que no es vacío para poder hacerlo; al igual que el espacio vacío del jarro necesitaba de las paredes laterales para tener sentido global.

Continuando con la trayectoria profesional de Lacaton & Vassal, el proyecto para la Escuela de Arquitectura de Nantes (2008) podría ser su mejor interpretación de lo que debería ser un buen mapa arquitectónico ‘en blanco’, por lo menos desde la gran eficiencia del germen que plantean.

Lacaton & Vassal proponen un edificio que colmata la parcela mediante tres potentes forjados de hormigón armado –capaces de soportar 1000 kg/m² cuando la normativa solo exigía unos 400 kg/m²–, situados a 9, 16 y 22 metros y conectados por una rampa exterior de suave pendiente. *“Las condiciones del solar eran excepcionales, en pleno centro de la ciudad, al borde del Loira, y con unas vistas muy abiertas. Evidentemente, todo esto lo convertía en un solar fuera de lo común y, por tanto, en un solar caro. Ya desde el principio nuestra idea fue multiplicar el suelo, y hacerlo de tal modo que tanto las tres plantas como la terraza de la cubierta se entendieran y funcionaran como una extensión del suelo urbano”*⁶⁰.

Lacaton & Vassal
Sección programática de la Escuela de Arquitectura de Nantes
2008

A la estructura principal se le podía superponer –gracias al sobredimensionado– otra estructura metálica más ligera, capaz de trocear el espacio y acoger los programas requeridos (sombreado verde). El resultado es *“18000 metros cuadrados (26000 metros cuadrados si se incluyen los espacios exteriores) aunque en*

⁵⁹ KOOLHAAS, Rem. “Imagining nothingness”, en *S,M,L,XL*. Nueva York: Monacelli Press, 1995. p. 200. Traducción propia.

⁶⁰ LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. *Op. cit.* 2006. p. 146.

el programa se exigían solo 8500 metros cuadrados”⁶¹. La resta entre 18000 y 8500 son “metros cuadrados que producen metros cúbicos, sin centrarse en lo que van a acoger”⁶². Son áreas que se tiñen de azul en los planos, denominándolas como lugares para “otras cosas”⁶³, como el ‘espacio vacío’ de nombres.

Lacaton & Vassal
Plantas programáticas de la Escuela de Arquitectura de Nantes
2008

La enorme estructura de hormigón armado, pese a duplicar el número de metros cuadrados, consigue ser más barata que una estructura hecha a medida. Lo consigue gracias a un atrevimiento análogo al tomado en la casa Latapie: llevar a cabo un ‘ready-made’, otra postproducción silenciosa. En la Escuela de Arquitectura ya no son saberes derivados de los invernaderos, sino de la prefabricación propia de la obra civil. Sacar de contexto este sistema estructural permitió a Lacaton & Vassal obtener más metros cuadrados, sin que repercutiera negativamente en el presupuesto, y con ello tener el espacio para ‘otras cosas’ que tanto les interesaba.

“Opuestamente a la visión funcionalista de Le Corbusier distinguiendo cuatro actividades humanas a tratar por separado (habitar; trabajar; cultivar cuerpo y mente; desplazarse), Lacaton & Vassal prefieren la indeterminación y la posibilidad de mezcla entre usos. Su estudio de arquitectura, y esto es particularmente significativo en Lacaton & Vassal, es en sí mismo un ser vivo diseñado para acoger actividades que se solapan: cocina, área de siesta, zona de reuniones abierta, zona de reuniones cerrada, etc... Todo ello asociado con un gusto por el nomadismo”⁶⁴.

Lacaton & Vassal
Escuela de Arquitectura de Nantes
2008

Los lugares azules, ecos del mapa ‘en blanco’ de Carroll, se usan como comedores, talleres, zonas para conferencias, etc. Para funcionar nómadamente, no son espacios abandonados a la deriva, sino que llevan implícitas informaciones mínimas que les permiten asumir la indeterminación. Por un lado, confían sus posibilidades en la capacidad funcional de su cerramiento móvil –como en la casa Latapie–.

⁶¹ LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. “Materia al desnudo”, en *Arquitectura Viva* 124. Madrid: 2009. p. 84.

⁶² LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. “L’économie, vecteur de libertés”, en *Constructif* 28. París: 2011. Traducción propia.

⁶³ LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. *Op. cit.* 2009. p. 84.

⁶⁴ CASCARO, David. *Le musée décontracté: Une installation des Lacaton Vassal au Palais de Tokyo*. 2006. Sin publicar. p. 50. Traducción propia.

Por otro lado, añaden complejidad al carácter incierto gracias a la enorme capacidad estructural de su esqueleto portante. Este nuevo grado de libertad, parte de sus instrucciones germinales mínimas, les lleva a admitir usos impensables, pero no imposibles –como impensable, pero no imposible, era cruzar el mapa ‘en blanco’ en busca del ‘Snark’ tocando una campana–. “[...] *Los sistemas constructivos de esqueleto estructural y cerramiento tienen de interesante que no prejuzgan ningún programa y pueden convertirse en lo que proponamos: casas, almacenes, teatros*”⁶⁵, afirmaba Anne Lacaton y, a la vez, seguro que imaginaba la cubierta de la Escuela de Arquitectura colonizada por un circo a 22 metros de altura; al igual que antes, ya imaginó un Palais de Tokyo postproducido como una playa o un bosque.

Lacaton & Vassal
Fotomontaje de la cubierta de la Escuela de Arquitectura
2008

Lacaton & Vassal
Fotomontaje de concurso para el Palais de Tokyo
2000

Lacaton & Vassal
Fotomontaje de concurso para el Palais de Tokyo
2000

Como resumen global de este apartado, se ha apuntado que, si trabajamos con espacios sin nombre y sin prescripciones finalistas de uso, los lugares están positivamente abiertos al cambio (como el mapa del ‘Snark’). Esta predisposición inicial siempre necesita de unas instrucciones mínimas (estructurales, formales, de funcionamiento, etc.), capaces de darles un primer empujón; demanda un entendimiento del proyecto arquitectónico como un germen inicial y no como un estado final prediseñado. Gérmenes capaces de, a través de mínimos protocolos, conseguir máximos resultados; como hacen Lacaton & Vassal, nombrando (casi) nada algunos de sus espacios.

3.3.2. Agnosias

En el apartado anterior se producía un abandono de los lugares profusamente caracterizados e instrumentalizados. Aparecían otros que funcionaban como gérmenes ‘en blanco’, cuyas informaciones y nombres previos eran mínimos y (casi) inexistentes.

⁶⁵ LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe *Op. cit.* 2011. Traducción propia.

Los artefactos del apartado que ahora comienza generan, por encima de todo, extrañamiento. Como el extrañamiento que sufría ‘el hombre que confundió a su mujer con un sombrero’⁶⁶, un caso relatado por el neurólogo Oliver Sacks⁶⁷.

La historia que cuenta Sacks tiene como protagonista a P., un reconocido profesor de música incapaz de identificar y reconocer caras de personas y, por ende, recordar sus nombres. Sí que era capaz de diseccionar, por separado, los distintos componentes faciales –nariz, ojos o boca– e incluso definir sus características particulares con precisión, pero no podía asociar y reunir todas las partes en un todo y unir las a un nombre personal. Este hecho era extensible a los objetos como, por ejemplo, un guante:

*“Pasé a hacer una última prueba. Era un día frío de principio de primavera y yo había dejado el abrigo y los guantes en el sofá-
-¿Qué es esto? –pregunté, enseñándole un guante-
-¿Puedo examinarlo? –preguntó y, cogiéndolo, pasó a examinarlo lo mismo que había examinado las formas geométricas.
-Una superficie continua –proclamó al fin– plegada sobre sí misma. Parece que tiene –vaciló– cinco bolsitas que sobresalen, si es que se las puede llamar así.
-Sí –dije–, ¿y qué contendría?
-¿Contendría su contenido! –dijo el doctor P. con una carcajada–. Hay muchas posibilidades. Podría ser un monedero, por ejemplo, para monedas de cinco tamaños. Podría...
Interrumpí aquel flujo descabellado.
-¿No le resulta familiar? ¿Cree usted que podría contener, que podría cubrir, una parte de su cuerpo?
No a floró a su rostro la menor señal de reconocimiento.
Ningún niño habría sido capaz de ver allí «una superficie continua... plegada sobre sí misma» y de expresarlo así, pero cualquier niño, hasta un niño pequeño, identificaría inmediatamente un guante como un guante, lo vería como algo familiar, asociado a una mano. El doctor P. no”⁶⁸.*

El doctor P. sufría agnosia –del griego ‘ἄγνωσία’: desconocimiento–, la incapacidad de recordar estímulos aprendidos con anterioridad; para ser precisos, al manifestarse sobre todo en las caras, sufría prosopagnosia. Este desorden en la percepción no es un defecto sensorial, ya que el doctor P. podía ver con total normalidad, sino que supone la imposibilidad de interpretar qué se está viendo.

⁶⁶ SACKS, Oliver. *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (1985). Barcelona: Anagrama, 2010.

⁶⁷ Oliver Sacks (1933 – 2015) Neurólogo británico que divulgó ampliamente, en varios libros, todo lo relativo a su especialidad.

⁶⁸ SACKS, Oliver *Op. cit.* p. 32-33.

Un interesante personaje –no ficticio– aquejado de prosopagnosia es el artista Chuck Close ⁶⁹, relevante por su forma de encararla propositivamente ⁷⁰. Su imposibilidad para nombrar caras le llevo a establecer un particular sistema para pintarlas, una especie de terapia autoimpuesta para combatir su incapacidad.

El grueso de su obra son retratos de dimensiones considerables (siendo los más grandes de 2,5 metros de alto y 2 de ancho), los cuales realiza utilizando siempre un mismo procedimiento. Debido a su incapacidad para entender los rostros como un todo, Close parte de una fotografía –de tamaño cercano al real– sobre la que superpone una retícula; esto le permite subdividirla en elementos independientes más pequeños. Desde ese momento, su labor consiste en pintar/copiar cada celdilla; cada una de ellas ya no es una parte que tenga que reconocer dentro de un todo, sino que todas son situaciones autónomas y abstractas que puede reconocer, controlar e interpretar. “[...] divide cada cuadro en centenares, a veces miles, de unidades o celdillas a las que da un mínimo de tres pinceladas. El paralelismo con los píxeles es evidente dado que un píxel (Picture x Element) es la unidad básica de una imagen digital. En efecto, uno de los muchos méritos del artista es que inventó esas celdillas antes de saber qué era un píxel; quizá antes de que los píxeles existieran”⁷¹.

Chuck Close en su estudio

Desde una distancia corta –la que tiene Close mientras pinta– solo reconocemos entidades abstractas independientes, contenidas por cuadrados. Desde una distancia lejana, la gran mayoría podría reconstruir la cara de una persona, pero Close no. Esta doble visión nos permite entender mejor cómo nos sentiríamos padeciendo agnosia, teniendo la disposición de manejar una escala abstracta cercana, pero incapaces de operar con la recomposición –con la escala lejana–.

Chuck Close
Autorretrato
2004-2005

⁶⁹ Chuck Close (1940 –) Pintor estadounidense cuya obra pictórica está formada, mayoritariamente, por grandes retratos basados en fotografías.

⁷⁰ En 1988, otra enfermedad consecuencia de un accidente vascular le dejó tetrapléjico. Pese a ello, siguió haciendo retratos pintando con la boca. Con el tiempo recuperó movilidad y pudo continuar pintando con algo más de normalidad.

⁷¹ AYMERICH, Marisol; FRANCO, Rafael. “Chuck Close y los rostros perdidos”, en *Nuestro tiempo* 679. Pamplona: Universidad de Navarra, 2013. p. 32.

Close no pinta caras ni retratos, su posición es más cercana a la de un ordenador, interpreta píxeles –celdas– individuales que se desligan de un todo. La agnosia que sufre se traduce, artísticamente, en artefactos que ‘parecen pero no son’; que parecen caras pero que, en realidad, solo son una agrupación de individualidades que él nunca recompone.

Hay una disolución manifiesta entre significantes y significados, lo cual convierte esta tesitura en agramatical. Los significantes –las celdas– no llevan implícitos significados de parcialidades de cara, son otras entidades que ya no podemos nombrar como poros, pieles o pelos.

Chuck Close
Método de trabajo

Ahondando en su proceso de trabajo, es interesante reflexionar sobre la malla cuadrículada que superpone a las fotografías iniciales. Con toda seguridad, una de las primeras preguntas que se pudo hacer Close fue cuál era su densidad adecuada, cuál era la cantidad de celdas que tenía que pintar en sus cuadros. Ya que era incapaz de reconocer y nombrar las caras, con toda seguridad la respuesta no tuvo que ver con cómo percibirlas desde la distancia y, por el contrario, sí con una condición más práctica: a celdas más pequeñas menor maniobrabilidad –agravada por sus problemas motores–. La situación inversa, celdas muy grandes, se complicaría por su incapacidad para leer informaciones no abstractas –en una misma celda se cruzarían informaciones irreconocibles de distinta naturaleza como piel, labios o barba–.

La mayor o menor densidad, resolución, lleva también aparejada una determinada cantidad de esfuerzo. A mayor resolución, más celdas, se requeriría más esfuerzo en el desarrollo de la obra. A menor, menos celdas, la correspondencia se invertiría y el esfuerzo decrecería, porque habría que pintar e interpretar menos informaciones de la fotografía original.

Es importante la dualidad que encierra la densidad de la malla, lo es porque produce un momento límite –como ‘función límite’ era la fórmula de Bartleby–. Nosotros, ‘mirones’ libres de agnosia que clavamos nuestros ojos en las obras de Close, graduamos la distancia respecto a ellas y encontramos un momento preciso de alejamiento ‘A’ en el que empezamos a ser capaces de nombrar las caras, un momento en el que, de repente, se tornan reconocibles. Si continuáramos acercándonos hasta cualquier distancia ‘B’, menor que ‘A’, ya solo podríamos reconocer partes concretas, como un ojo o la nariz, pero nunca el todo (por estar demasiado cerca). A cualquier distancia ‘C’, mayor que ‘A’, siempre reconstruiríamos el rostro sin problemas, porque la resolución sería cada vez mayor.

En la distancia límite ‘A’ se produce una convergencia, se unen una baja resolución y un esfuerzo mínimo. Resolución baja porque es ahí donde la capacidad (o no) de nombrar y reconocer empieza y acaba, simultáneamente. Esfuerzo mínimo porque, en ese instante preciso, la densidad de celdas es mínima para así poder conseguir lo anterior.

¿Cómo podría influir lo anterior visto desde un prisma arquitectónico? Si filtráramos algunos proyectos desde el punto de vista de la baja (mínima) o la alta ‘resolución’, quizá podríamos llegar a conclusiones alejadas de toda obviedad.

3.3.2.1. Mesas con distintas resoluciones

En 2005, el arquitecto japonés Junya Ishigami proyecta ‘Table’, un singular artefacto para la galería de arte Koyanagi. Esta ‘mesa’ formó parte de exposiciones, primero en Japón (Tokio y Osaka) y después en Basilea (Suiza) como parte de la Feria Internacional de la ciudad ‘Art Basel 2006’^{72 73}.

Junya Ishigami
Table
2005

*“En este proyecto estaba pensando en hacer una mesa ligera como si se tratara de arquitectura de pequeña escala. No solo hacer una pieza de mobiliario, sino algo nuevo. Esta mesa es tan resistente como la arquitectura y tan fina como una hoja de papel”*⁷⁴. La mesa tenía 9,5 metros de largo, 2,6 de ancho y 1,1 de alto⁷⁵ y estaba resuelta mediante una única plancha metálica de solo 3 milímetros de espesor, apoyada en cuatro patas del mismo espesor y material⁷⁶.

⁷² La feria de arte más prestigiosa del mundo, celebrada anualmente desde 1970.

⁷³ Durante la feria la mesa fue adquirida por el ‘Museo de Israel’, su propietario actual.

⁷⁴ Ver minuto 8:24 de ISHIGAMI, Junya. *Junya Ishigami: Recent Work*. Harvard GSD, 2011. Traducción propia. Recuperado el 22 de septiembre de 2015 de https://youtu.be/tglelBds_OQ

⁷⁵ Previamente ensayó con mesas para un restaurante, con tamaños más reducidos. Véase ISHIGAMI, Junya. *Small images*. Tokio: INAX Publishing, 2008. p. 7.

⁷⁶ Por establecer un orden de magnitud y comparación, la mesa más vendida de IKEA –la mesa auxiliar LACK– tiene unas dimensiones de 0,55 x 0,55 x 0,45 metros y un espesor de 5 centímetros.

Junya Ishigami
Table
2005

Jean Nouvel
Less Table
1994

A primera vista, aunque sus proporciones no nos sean familiares, somos capaces de reconocer y nombrar al artefacto de Ishigami como una mesa; es más, puede que sus esbeltas patas y su tablero ingrávido nos la presenten como un objeto de baja resolución. Baja resolución porque, como ya se expuso antes, el proyecto parece situarse en una distancia ‘A’ en la que nada falta y nada sobra, en la que parece existir un esfuerzo mínimo para conseguir tal sofisticación. Para los visitantes parecía, incluso, mágica ⁷⁷ y se agachaban para investigar qué hacía posible semejante equilibrio inverosímil. La mesa quería ser solo una línea, en el dibujo y en la realidad.

Aunque el caso de Ishigami puede parecer el más extremo, las mesas que son líneas es un clásico dentro de la arquitectura y existen otros ejemplos análogos. Uno de ellos es el de Jean Nouvel que, como complemento para su edificio de la Fundación Cartier en París, diseña ‘Less Table’ –‘la mesa menos’ o ‘la mesa con menos’–; es innegable que su nombre anticipa lo que nos vamos a encontrar. Según el propio Nouvel: *“Creé ‘Less’ en 1994 [...] Ya había estado diseñando mesas para exposiciones y estaba llevando a cabo investigaciones sobre ‘la esencia’ de ese objeto en particular. Quería crear una mesa muy esbelta, muy fina, que pareciera milagrosa. Quería que la gente se preguntara: ¿de qué está hecha?, ¿cómo se mantiene en pie?”*⁷⁸.

¿No serían esas mismas preguntas aplicables en el caso de Ishigami?

Ambas versiones de mesas esconden, bajo una pretendida imagen de ‘baja densidad’, sendas verdades a medias. En el caso de Nouvel, bastaba con espiar por debajo para notar que el espesor ínfimo del tablero era un truco geométrico visual. En todo caso, un engaño muy lejano a la luz de 9,5 metros de Ishigami (‘Less Table’ tenía un máximo de 2,8 metros entre apoyos, con un espesor mínimo de 9,5 milímetros).

Junya Ishigami
Diagrama de pretensado de Table

La resolución de ‘Table’ de Ishigami no era un simple trampantojo, sino un alarde estructural de gran complejidad. Siguiendo las leyes físicas de deformación de su modelo estructural –una viga biapoyada–, la plancha metálica se pretensó (inversamente) en taller; de esta forma, una vez recibió las cargas de peso propio –700

⁷⁷ En algunas revistas la mesa se denomina como ‘Magic Table’.

⁷⁸ Explicación de Jean Nouvel en el catálogo de UniFor, marca que produce y distribuye la mesa.

kilos– y de los objetos superiores –colocados de forma matemática y precisa en el plano horizontal–, adquirió su estado final en el límite de la inestabilidad ⁷⁹.

Si conociéramos cada una de las acciones veladas que hay detrás del producto final, sufriríamos cierta agnosia al contemplar la mesa. Ya no podríamos, ni siquiera, nombrarla como tal y entenderíamos que, bajo esa capa superficial de objeto de ‘baja densidad’, existen operaciones que lo convierten en denso y complejo. Sin embargo, su imagen ‘mínima’, junto a la amabilidad y cotidianeidad de los elementos que la pueblan (flores, frutas, cuencos, libros, velas, etc.), dulcifican un objeto que, en realidad, es un ‘retrato hiperrealista’. Alta resolución. En realidad, encarnaría más un comportamiento a lo ‘Antonio López’ que a lo ‘Chuck Close’.

Junya Ishigami
Proceso de pretensado de Table
2005

Junya Ishigami
Dibujo en planta de los objetos de Table

Existe cierta prestidigitación en el proyecto de Ishigami, haciéndonos creer que es una mesa cuando, ciertamente, es difícil catalogarla como tal. Nos inculca una cuestionable imagen de facilidad perezosa –falsa baja resolución–, apoyada en su fina retórica, sus delicados dibujos y en la tentadora creencia de que cualquiera de nosotros podría haberla ideado y producido. Detrás quedan relegados los ingentes procesos técnicos que la hicieron posible.

Tanto ‘Table’ como ‘Less Table’ presentan un importante desfase frente a una hipotética distancia ‘A’, señal de una baja resolución real –resolución límite–. Podemos creer erróneamente que, sobre ambos casos, se han superpuesto unas mallas teóricas –como las de Close– que los han abstraído hasta hacerlos mínimos, fruto de una pereza activa. Sin embargo, les delatan tanto los precisos nombres ⁸⁰ que sus autores les atribuyen, como el esfuerzo oculto que conllevan. Son elementos de alta resolución.

⁷⁹ El propio Ishigami muestra en su conferencia (*Junya Ishigami: Recent Work*. Harvard GSD, 2011) un vídeo donde se puede comprobar cómo, en este estado cero de equilibrio, la plancha metálica se comporta y deforma como si se tratara de un fluido.

⁸⁰ En 2012 Nouvel hizo una revisión de su propia mesa e insistió en el valor de su nombre, duplicando el ‘Less’ y pasando a denominarla como ‘Less Less Table’.

Nos trasladamos ahora hasta una mesa de baja resolución real, no una verdad a medias como las anteriores. Se encuentra en la ‘kunstverein’ de Múnich y es obra del arquitecto alemán Jesko Fezer, en colaboración con IFAU (Instituto de Urbanismo Aplicado de Berlín).

Fezer + IFAU
Maqueta de la mesa de la 'kunstverein' de Múnich
2005

Una ‘kunstverein’ es una asociación de artistas que cumple con un doble cometido, albergar exposiciones de arte contemporáneo y convertirse en un espacio de pensamiento crítico. Desde esa posición tan clara, Stefan Kalmár, responsable de la ‘kunstverein’ de Múnich en 2005, detectó que el enorme vestíbulo de su sede funcionaba de una manera muy rígida. Por ello, encargó a Fezer pensar en ideas para aumentar su potencial de interacción. “[...] y a partir de ahí diseñamos el plan: la entrada debería funcionar como sede de eventos, archivo, cafetería, sala de exposiciones, lugar de reunión y área de comunicación. Valiéndonos de la modificación de escalas y funciones, pretendíamos crear una especie de disfuncionalidad que estimulara la revisión de ciertos usos. Debería sugerir formas de uso mientras que eliminaba otras. La intervención principal consistió en la colocación de una mesa enorme (8 metros de largo por 1,10 metros de alto y de ancho) en el centro de la sala”⁸¹, explicaba Fezer. ¿Acaso no recuerda al tamaño de ‘Table’ de Ishigami?

Fezer continuaba diciendo: “Ahora bien, debido a sus dimensiones, no era idónea para usos como comer, conferencias, cafetería, mostrador o la lectura. [...] Por ejemplo, la mesa no puede utilizarse en los modos tradicionales de barra o mostrador de bebidas puesto que se ubica en el centro de la sala, y la distancia a una de las paredes es mayor que la distancia a otra pared donde se sitúa la barra. Además, no hay una gran barra o estantería de bebidas detrás de la mesa, solo un sencillo fregadero atornillado a la pared, una nevera muy básica y una mesita donde reposa una máquina de café, y donde se puede apilar un par de cartones de cerveza”⁸².

Fezer + IFAU
Mesa de la 'kunstverein' de Múnich
2005

⁸¹ FEZER, Jesko. “¿Hasta dónde puede llegar el minimalismo?”, en AAVV. *Reactive!! Espacios remodelados e intervenciones mínimas*. Castellón: EACC, 2008. p. 77.

⁸² *Ibíd.*

Algo importante del proyecto de Fezer es que su transformación del espacio no es la que se esperaría, a priori, de un arquitecto disciplinar (y disciplinado). Lo que propone no es un estilismo arquitectónico, sino la leve postproducción intelectual de un objeto cotidiano archiconocido por todos: una mesa. El resultado no es la mesa más grande, delgada e increíble, no es un alarde estructural de aspecto intangible, no es un artefacto ajeno a la interacción. Por el contrario, es una mesa normal con un espesor normal, ‘un poco más alta de lo normal’, un ‘poco más ancha de lo normal’ y ‘un poco más larga de lo normal’. Nacida desde una óptica activa de la pereza, es un artefacto capaz de generar interferencias e inducir al término ‘unaufgeräumt’, que el propio Fezer explica: “[...] *(desordenado o descuidado) nos parece interesante en la medida que expresa un estado que no está sujeto a un control absoluto*”⁸³.

La mesa de la ‘kunstverein’ de Múnich generaba extrañamiento entre sus usuarios y los predisponía a apropiarse de ella de múltiples maneras. Llegó a acoger desfiles de moda, conciertos, instalaciones o retransmisiones radiofónicas; usos todos inesperados y difícilmente imaginables que provocaron, más de una vez, la reparación y refuerzo ⁸⁴ de su sencilla estructura metálica y tableros de madera. Una realidad de gran potencial y eficiencia, patente en las infinitas funciones que soportó.

*“No hay mucho que ver: nuestra intervención es tan mínima, tan modesta que uno tiene la impresión de que sea intangible. La percibimos como la creación de un potencial: cómo pueden unirse la arquitectura y el uso de un modo bastante más dinámico, en vez de esa forma de observación distante y separada o el asombro ante los artefactos”*⁸⁵.

Al igual que Chuck Close era capaz de establecer una malla sobre sus retratos y reducir su densidad, el ejemplo de la ‘kunstverein’ de Múnich opera de forma equivalente. La resolución final es de una ‘baja densidad’ manifiesta, Fezer + IFAU establecen una mirada perezosa en la postproducción que hacen del concepto ‘mesa’. Observándola, no dejan de ser unas patas y unos tableros convencionales que nos generan cierta agnosia arquitectónica; somos capaces de reconocer sus sencillas partes, pero no reconstruirla como un todo (es demasiado alta, baja o ancha para ser una mesa).

Expuesto todo lo anterior, ¿podríamos seguir llamándola mesa? ¿Tiene sentido ponerle nombre a un objeto ajeno a una única funcionalidad?

Qué gran diferencia entre los acercamientos de Ishigami y Fezer, qué diferentes resoluciones.

⁸³ Ibíd.

⁸⁴ Jesko Fezer consideraba esto un cumplido.

⁸⁵ FEZER, Jesko. *Op. cit.*

3.3.3. Ópticas

“N. tenía una peculiar curiosidad. Se había hecho fabricar unos escalímetros distintos. Su aspecto no se distinguía de los corrientes, pero su calibración anómala producía disparidades. No era una regla entre metros y milímetros, entre pulgadas y pies. Era un escalímetro que relacionaba milímetros con luz eléctrica, centímetros con montañas, metros con aviones... Los proyectos resultaban distintos. No era lo mismo diseñar una vivienda cuando el dormitorio debe tener 12 m² a cuando tiene un coche cuadrado. No resulta la misma torre de oficinas cuando los despachos miden dos meandros. O cuando un teatro ocupa 1.200 fluorescentes o un polideportivo alcanza un Boeing 747. [...] Cuando los espacios se construían no había nada en particular; la gente se sentía un poco más ancha, un poco más estrecha, un poco más alta, un poco más baja. Tampoco era capaz de decir por qué. Era más excitante la experiencia de N. Cuando medía una puerta le parecía una plaza. Cuando dibujaba un patio le parecía una ventana. Cuando proyectaba un hotel le salía un pez”⁸⁶.

N. tenía, seguramente, un cerebro sinestésico. La sinestesia implica una indefinición de los sentidos, de forma que una percepción externa puede activar y cruzar varios de ellos. Alguien con este rasgo es capaz de ver un sonido, escuchar un color o percibir estímulos gustativos al tocar la textura de un objeto.

N. debía ser pariente –no muy lejano– de S., el periodista que protagonizaba ‘El pequeño libro de una gran memoria’ de Aleksander Romanóvich Luria ⁸⁷, una historia real. *“Su mundo es distinto del nuestro. No hay para él límites entre los colores y los sonidos, entre las sensaciones gustativas y táctiles... Los sonidos lisos y fríos, los colores rugosos, los tonos salados, los olores luminosos y punzantes se mezclan, se entrelazan en su mente y resulta difícil distinguir unos de otros”⁸⁸*. Debido a que la mente de S. guardaba todas sus experiencias vitales usando sinestesias, era capaz de recordar cualquier hecho acaecido en su vida ⁸⁹.

Cada recuerdo tenía asociado una imagen, un gusto, un sonido, un tacto y un olor. Esta sobreinformación conllevaba disponer de rastros quíntuples de cualquier suceso, algo así como una copia de seguridad redundante que no dejaba resquicio al olvido.

Desde el punto de vista arquitectónico, lo interesante de la actitud de S. no es su incapacidad para olvidar, sino el hecho de que –como también le sucedía a N.– podía leer elementos desde otras ópticas. Como el propio S. explicaba: *“Para mí el 2, el 4, el 6, no son cifras simplemente. Tienen forma... el 1 es algo agudo,*

⁸⁶ SORIANO, Federico. *100 Hipermínimos*. Madrid: Lampreave, 2009. p. 16.

⁸⁷ Aleksander Romanóvich Luria (1902 – 1977) Neuropsicólogo y médico ruso.

⁸⁸ LURIA, Alexander Romanovich. *Pequeño libro de una gran memoria. La mente de un mnemonista* (1987). Oviedo: KRK, 2012. p. 87.

⁸⁹ Puede recordar, también, al cuento ‘Funes el memorioso’ de Jorge Luis Borges.

independiente de su trazado gráfico, es una cifra acabada. El 2 es más plano, rectangular, blancuzco, suele ser algo grisáceo... El 3 es un trazo agudizado que gira; el 4 también es cuadrado, obtuso, parecido al 2, pero más voluminoso, grueso... El 5 está completamente rematado en forma de cono, de torre, algo fundamental; el 6 ocupa el primer puesto después del 5, es de color blancuzco; el 8 tiene un aire inocente, de un azulado lechoso, parecido a la cal, etc”⁹⁰.

¿No podríamos releer espacios arquitectónicos con ópticas y nombres diferentes a los habituales? ¿Qué sucedería? Los nombres ya no serían contenedores estancos. Frente al nominalismo absoluto que relaciona unívocamente espacios con actividades, se superpondría un entendimiento en el que los lugares se definirían de forma más indeterminada, inesperada y cambiante. Se generaría más de un significado por espacio y, por lo tanto, más de una actividad posible. Ya no existiría un solo nombre preestablecido, sino múltiples.

Este es un rasgo agramatical resultado de manipulaciones mínimas y casi imperceptibles. Como ya reconocía N.: *“Cuando los espacios se construían no había nada en particular; la gente se sentía un poco más ancha, un poco más estrecha, un poco más alta, un poco más baja”⁹¹*. Con el simple y directo hecho de provocar un cambio perceptivo, un espacio u objeto preexistente puede adoptar eficientes cambios radicales. El filósofo Richard Rorty ⁹² ya apuntaba, para la lingüística, como *“describir muchas cosas de una manera nueva”⁹³* podía, en su caso, provocar nuevos comportamientos desconocidos *“haciendo así buscar nuevas formas de conducta no lingüística”⁹⁴*.

Si dejamos de lado la obcecación nominativa y, perezosamente, rehuimos los nombres ‘oficiales’ de objetos y espacios, se producirán desviaciones aptas para la generación de nuevas conductas o percepciones en las que hacer (casi) nada.

3.3.3.1. Percepciones desviadas con eficiencia

⁹⁰ LURIA, Alexander Romanovich. *Op. cit.* p. 35.

⁹¹ SORIANO, Federico. *Op. cit.* 2009. p. 16.

⁹² Richard Rorty (1931 – 2007) Filósofo pragmático estadounidense.

⁹³ RORTY, Richard. “La contingencia del lenguaje”, en *Contingencia, ironía y solidaridad* (1989). Barcelona: Paidós, 1991. p. 29.

⁹⁴ *Ibíd.*

Desviar implica apartar algo de su camino –función– original. No obstante, ese alejamiento puede comprender desde desviaciones mayúsculas de 180 grados –eficaces–, hasta desviaciones infinitesimales –eficientes–.

La condición mínima de lo infinitesimal resuena con el trabajo de la fotógrafa suiza Corinne Vionnet ⁹⁵. En su investigación ‘Photo Opportunities’ (2005-2011), decidió aprovechar todas las imágenes subidas a Internet de determinados hitos turísticos; las acabó superponiendo y comprobando que los puntos de vista anclados en nuestro imaginario colectivo pocas veces se trasgreden, parecen calcos los unos de los otros. La obra revela, de forma indirecta, nuestra poca predisposición para aventurarnos hacia nuevas posibilidades, *“demuestra que no deseamos conocer sino reconocer”*⁹⁶. Pese al decalaje visual que se crea, en las imágenes de Vionnet podemos seguir nombrando al ‘Big Ben’ o a la ‘Puerta de Brandenburgo’.

Corinne Vionnet
Photo Opportunities
2007-2011

‘Photo Opportunities’ también puede entenderse desde una óptica más propositiva. Parece alertarnos, y a la vez sugerirnos, que gran parte de las actitudes contemporáneas radican ya en pequeñas desviaciones y resquicios, no tanto en grandes manipulaciones –como ha podido ocurrir en la ‘barra libre’ de períodos anteriores–.

Sin embargo, los movimientos infinitesimales no siempre desembocan en el mantenimiento inalterable del significado –como sí sucedía en las imágenes de Vionnet–. A veces, desenfoques mínimos ya no nos permiten nombrar como tales a determinados objetos o imágenes. Ciertas propuestas demuestran que, desde pequeñas desviaciones, también podemos ‘desear reconocer (y no solo conocer)’.

El piano preparado de John Cage es uno de los casos que, atesorando grandes resultados, operaba desde pequeñas y perezosas modificaciones ‘ópticas’. Como relata Fernando Castro Flórez: *“Cage señaló [...] que los materiales para la preparación del piano «se elegían como se eligen conchas caminando por la playa» y, sin embargo, la música que generaba no era precisamente fácil”*⁹⁷.

En 1938, Cage trabajaba como pianista en las clases de Bonnie Bird, profesora de danza moderna en la ‘Cornish School of the Arts’ de Seattle. Syvilla Fort, una de las alumnas más brillantes de la clase ⁹⁸, encargó a Cage componer la música para su coreografía ‘Bacchanale’ y, como evocaba a su procedencia africana, la percusión parecía la sonoridad más pertinente.

El teatro que iba a acoger la actuación no tenía foso de orquesta o espacio suficiente en las alas, por esas razones era físicamente inviable colocar y usar

⁹⁵ Corinne Vionnet (1969 –) Fotógrafa suiza interesada en investigar y reutilizar imágenes volcadas en Internet.

⁹⁶ FONTCUBERTA, Joan. “Por un manifiesto posfotográfico”, en *La Vanguardia*. Barcelona: 11/05/2011. p. 4.

⁹⁷ CASTRO FLÓREZ, Fernando. “El ruido del silencio (4 fragmentos, sin cronómetro y 33 notas a pie de página)”, en *Bartlebooth 3: Los opuestos*. La Coruña: 2014.

⁹⁸ Su alumno más ilustre fue Merce Cunningham.

instrumentos de percusión, tan solo cabía un piano en la parte frontal del escenario. Ante este condicionante Cage intenta, durante dos días, componer una pieza para piano que no echara en falta la sonoridad de la percusión. Acabando insatisfecho con todos sus intentos, concluye que era necesario modificar el sonido del piano.

Durante su época de estudiante, Cage ya había observado cómo, tocando las cuerdas con los dedos o la palma de la mano, ciertos profesores experimentaban alterando el sonido del piano. Con toda seguridad, eso le sirvió para pensar cómo se podía modificar su sonido buscando aproximaciones más cercanas a la percusión. Pretendía realizar un traslado sinestésico, un traslado desde un instrumento común de cuerda hasta un instrumento de cuerda que debía sonar como uno de percusión.

Para alterar su sonoridad, Cage comienza colocando un plato sobre las cuerdas, pero la vibración lo movía y era muy difícil conseguir la repetición estable de un mismo sonido. Al intento del plato le siguió otro con clavos, entrelazados entre las cuerdas, pero sufría el mismo problema de inestabilidad. La solución final fue sencilla, fijar tornillos y tuercas ⁹⁹ para asegurar que los ‘intrusos’ no se movieran de su posición y así controlar la sonoridad resultante.

El piano preparado nace así, como una orquesta de percusión completa bajo el control de un solo intérprete, el pianista. Supone la postproducción silenciosa de un objeto preexistente, capaz de hacer sonar una gama más amplia de ‘colores’ y timbres musicales.

Otra persona habría sucumbido en componer una pieza de piano al uso, en exigir el cambio de teatro o en ‘repetir la foto’ –como en los ejemplos de Vionnet–. Sin embargo, Cage trabajó en ese intersticio figurado mínimo y consiguió salir airoso, a través de una sencilla ‘preparación’.

¿Piano? Ya no lo podríamos nombrar así, debido a las ligeras desviaciones creadas por tornillos y tuercas. Preferiríamos nombrar (casi) nada.

Cambiando radicalmente de escala física, pasando de una condición objetual (piano) a otra urbana (espacio público), encontramos otro caso de desviación mínima: la ‘restauración de las cumbres del Turó de la Rovira’ ¹⁰⁰ en Barcelona, de los estudios de arquitectura Jansana-de la Villa-de Paauw y AAUP.

El Turó de la Rovira se sitúa a 262 metros sobre el nivel del mar y es la zona más elevada del tejido urbano de Barcelona. Esta posición privilegiada, con vistas a toda la ciudad y al mar, fue ocupada cronológicamente por un poblado ibero, un asentamiento agrícola, una batería antiaérea republicana, un asentamiento espontáneo y, en la actualidad, un particular espacio público.

John Cage
Piano preparado
1938

Turó de la Rovira
1992

⁹⁹ Posteriormente complejizó la situación introduciendo otros objetos como cucharas.

¹⁰⁰ Es así como los autores titularon el proyecto para su candidatura al Premio Europeo del Espacio Urbano 2012.

Plano del Turó de la Rovira
Años 30

Baterías antiaéreas en el Turó de la Rovira
Años 30

Chabolas en el Turó de la Rovira
Años 80

Durante la Guerra Civil española (1936-1939), Barcelona fue objeto de ataques aéreos por parte de la aviación fascista italiana, provocando alrededor de 800 muertos, más de 1000 heridos y la destrucción de parte de la ciudad. Barcelona tenía, como único modo de defensa, una amplia red de refugios subterráneos construidos por sus propios habitantes; sin embargo, esto solo les permitía resguardarse y no contraatacar. Ante esta situación, el Gobierno de la República decidió instalar una serie de baterías antiaéreas, colocándose la primera de ellas en el estratégico Turó de la Rovira. La infraestructura disponía de siete plataformas circulares de tiro, una plataforma rectangular de mando y pabellones para los soldados.

Una vez finalizado el conflicto militar, este enclave de ataque quedó abandonado y sus construcciones fueron reutilizadas por inmigrantes, venidos a la ciudad en época de posguerra. Su establecimiento se produjo de forma informal, ante la falta o imposibilidad de alcanzar otras oportunidades habitacionales en la ciudad consolidada. Nació así el, popularmente llamado, asentamiento de ‘Els Canons’. Allí llegaron a existir más de cien casas autoconstruidas, casas que los vecinos gestionaban y mantenían con tremenda organización, a la espera de obtener viviendas más dignas. Las reivindicaciones de los vecinos acabaron colmándose cuando, a finales de la década de los 80, fueron realojados paulatinamente en viviendas de protección oficial del cercano barrio del Carmel.

Todas las chabolas autoconstruidas fueron derribadas antes de la celebración de los Juegos Olímpicos, en el año 1992, dejando el terreno lleno de ‘heridas’ en forma de heterogéneas baldosas hidráulicas, fragmentos de escaleras y muros de carga descabezados. Desde 1992 hasta 2011 el lugar permaneció olvidado y denostado, viendo pasar el tiempo, llenándose de matorrales, pintadas, basuras, etc.

Turó de la Rovira antes de su recuperación
2010

En 2011, activistas y agentes públicos del Distrito de Horta Guinardó, la Agencia del Carmel y el MUHBA (Museo de Historia de Barcelona) reclamaron y consiguieron la reactivación del lugar. Se pretendía consolidar un “*suelo en descomposición*”¹⁰¹, para compartir con todos su historia y vistas privilegiadas.

¹⁰¹ Imma Jansana, una de las arquitectas del proyecto. En COLOMA, Carlota; LAHUERTA, Adrià. *Op. cit.* min. 14’43”

ANTES

DESPUÉS

Jansana-de la Villa-de Paauw y AAUP
Turó de la Rovira
2011-2012

Jansana-de la Villa-de Paauw y AAUP, arquitectos del proyecto, entendieron a la perfección que la propuesta no pasaba por resolver el espacio público de una forma estándar, no consistía en un simple añadido de mobiliario urbano genérico: *“Todas las veces que visitamos el Turó [...] siempre teníamos la sensación de estar trabajando en un material, en un suelo, en descomposición. Entonces, el proyecto quería mostrar esa descomposición y por tanto no introducir elementos muy potentes, sino que todos los elementos y materiales que hemos introducido para dar este nuevo uso al espacio han sido materiales que de alguna manera también reflejan un cierto deterioro. Por ejemplo, las barandillas se han hecho con hierro oxidado y barnizado. Los pavimentos antiguos se han mantenido y se han hecho parches, no se han vuelto a hacer enteros. Este parcheado, este oxidado, ayudan a mantener, a tener esta percepción de descomposición de todo el sitio”.*¹⁰²

¹⁰² Imma Jansana, una de las arquitectas del proyecto. En COLOMA, Carlota; LAHUERTA, Adrià. *Op. cit.* min. 14’29”

Jansana-de la Villa-de Paauw y AAUP
Pavimentos encontrados en el Turó de la Rovira
2011-2012

En la misma línea se expresaba el jurado del Premio Europeo del Espacio Urbano 2012, del que la ‘restauración de las cumbres del Turó de la Rovira’ resultó primer premio ‘ex aequo’: *“La actuación partía de la conciencia de que trataba con un emplazamiento dinámico, confirmándose a medida que los trabajos de limpieza y desbroce aportaban nuevos parámetros a la idiosincrasia del lugar. Las pendientes pronunciadas aumentaron la dificultad de unas obras que debían respetar, consolidar y proteger restos frágiles y valiosos. Se destiló hasta mínimos imprescindibles la incorporación de nuevos elementos, para los que se emplearon materiales constructivos básicos y metales en proceso de oxidación”*¹⁰³.

En el Turó de la Rovira ya existía un sustrato informado, solo había que manipularlo ‘invisiblemente’. Los ‘mínimos imprescindibles’ consistieron en acciones postproductivas de limpieza de lo superfluo: matorrales, pintadas, basuras, etc. Lo que antes eran muros ahora podían ser percibidos como enormes bancos corridos, los pavimentos de antiguos salones como suelos de nuevos miradores, etc. Todo ello haciendo (casi) nada.

Este desplazamiento en el significado de las cosas es una minúscula ‘manipulación óptica’ capaz de releer elementos, heredados de otras épocas y posiciones, desde prismas –sentidos– diferentes. Además, no es un comportamiento estático, sino dinámico, ya que los elementos del Turó pueden ser nombrados de forma pasajera. Lo que antes era una plataforma circular para alojar un cañón, ahora puede ser un ring de boxeo, un set para fotos, el lugar de una reunión o el escenario para un concierto. Entendiendo así el lugar, los arquitectos expresaban su incapacidad para tomar una foto fija: *“Era un proyecto en el que no existían unos planos únicos”*¹⁰⁴. No pusieron nombres, ni transformaron los elementos que encontraron en el particular paisaje preexistente, dejaron esa posibilidad en manos de cada usuario.

Si superpusiéramos las parejas anteriores de fotos ‘antes/después’ encontraríamos, visualmente, las desviaciones mínimas donde se instala el proyecto de Jansana-de la Villa-de Paauw y AAUP. Es en ese intersticio donde existe y opera su propuesta, en un lugar infinitesimal donde esta ‘intervención invisible’¹⁰⁵ expresa

¹⁰³ Acta del jurado del Premio Europeo del Espacio Urbano 2012.

¹⁰⁴ Jordi Romero, uno de los arquitectos del proyecto, En COLOMA, Carlota; LAHUERTA, Adrià. *Op. cit.* min. 17’31”

¹⁰⁵ Así se tituló el documental de Carlota Coloma y Adrià Lahuerta que tanto ha permitido visibilizar el proyecto.

toda su esencia. Antes nadie visitaba este lugar, ahora es uno de los más visitados en Barcelona.

Sumas 'Antes-Después' del Turó de la Rovira

“La arquitectura también puede ser un acto de dejar de hacer. Un acto que consiste en reconocer el valor de aquello que ya está hecho, construido, y con intervenciones mínimas, las necesarias, poner en valor aquello que ya está construido y no tener que añadir más ladrillos, más hormigón, más materiales, más energía...”¹⁰⁶. Y se podría añadir: y no tener que nombrar (casi) nada.

¹⁰⁶ David Bravo, uno de los arquitectos responsables Premio Europeo del Espacio Urbano. En COLOMA, Carlota; LAHUERTA, Adrià. *Op. cit.* min. 21’25”

Saltando vertiginosamente hacia atrás, ¿podríamos imaginarnos el proyecto de ‘The High Line’ de Nueva York de Diller y Scofidio resuelto de una manera análoga al del Turó de la Rovira? ¿Acaso así no hubiera sido un proyecto cargado de pereza activa y eficiencia?

3.3.4. A-reconstrucciones

Bruno Munari
Reconstrucciones teóricas de objetos imaginarios
1970

Con las siguientes palabras, el artista Bruno Munari ¹⁰⁷ introducía su proyecto ‘Reconstrucciones teóricas de objetos imaginarios’: *“Los arqueólogos encuentran de vez en cuando, en sus excavaciones en el desierto del Sahara o en cualquier gruta que, en tiempos, se hallara a las orillas del mar, algún fragmento de residuo animal y, según examen y estudio riguroso, llegan a saber que era un trozo de diente de un ser que vivió en el período paleolítico superior, cualquier especie de Homo desconocido. El fragmento pasa a manos de otros expertos que intentan reconstruir en su integridad el animal, el hombre o el objeto (en otros casos) a base de su relieve estructural, matérico, etc”*¹⁰⁸. Munari continuaba escribiendo y demandaba el trasvase de información hacia el mundo del arte: *“Traslademos el hecho al campo del arte e intentemos reconstruir con la fantasía, según los datos materiales y estructurales que hallemos, algo que imaginemos desconocido, un cuerpo fantástico e imprevisto del que tengamos, con todo, algún elemento a nuestra disposición”*¹⁰⁹.

Bruno Munari
Reconstrucciones teóricas de objetos imaginarios
1970

Munari experimentó rompiendo documentos de papel en múltiples trozos, dejándolos caer con aleatoriedad sobre una hoja en blanco y completando –reconstruyendo– el tan temido ‘espacio restante’; todo ello de una forma concienzuda y minuciosa: *“Para hacerlo se debe observar la orientación de los contornos de los fragmentos y su estructura interna, si un fragmento fue desgarrado tendrá un contorno distinto al de un fragmento recortado y así la conexión de*

¹⁰⁷ Bruno Munari (1907 – 1998) Artista italiano de gran importancia durante el siglo XX, gracias a sus notables aportaciones dentro del mundo del arte y el diseño.

¹⁰⁸ MUNARI, Bruno. “Reconstrucciones teóricas de objetos imaginarios” (1970), en *Las texturas de la otra cara*. Madrid: Fisuras, 1999. p. 8-9.

¹⁰⁹ *Ibíd.*

fragmentos desgarrados seguirá la forma del desgarramiento y los que unan fragmentos recortados serán segmentos rectilíneos”¹¹⁰.

En este modo de acción existe una voluntad de volver a contextualizar fragmentos que han perdido su nombre. Ya no son facturas, cartas o partituras, son partes ajenas a su origen y gramaticalidad inicial. Emerge un deseo productivo de volver a adherirlos a una nueva estructura formal, de volver a dotarlos de unas reglas –imaginarias– y un significado –aunque sea distinto al original–, de volver a nombrarlos de alguna forma. Al igual que el fragmento solitario encontrado por los arqueólogos se podía reconstruir y volver a denominar como ‘mamut’¹¹¹, el trozo de partitura se puede restaurar y nombrar de cualquier otra forma –por ejemplo, ‘planta de arquitectura’–.

En la arquitectura, nuestra herencia occidental nos conduce a reconstruir automáticamente, somos ‘zombies’¹¹² que solo repiten clichés frente el ‘espacio restante’ del papel. Necesitamos que todo tenga un plan, que todo esté inscrito dentro de una gramática que nos insuffle tranquilidad y seguridad.

¿Qué resultaría de la aplicación de una actitud postproductivamente silenciosa sobre cualquier tipo de fragmento? ¿Qué resultaría de llevar al extremo su agramaticalidad y ausencia de nombres? “¿Qué pasaría si no hubiera plan?”¹¹³ ¿Qué pasaría si detuviéramos, en su primer componente, la secuencia ‘reconocimiento de fragmentos’ → ‘reconstrucción de fragmentos’?

En ese primer momento difuso de tanteo, donde los fragmentos aún no tienen un nombre claro, es donde se podría enclavar la siguiente reflexión teórica de los arquitectos ingleses Reyner Banham, Paul Barker, Peter Hall y Cedric Price. En el número 338 de la revista ‘New Society’ (1969) publican un texto titulado ‘Sin plan: un experimento sobre la libertad’. En él critican el intrusismo de los procesos de planeamiento urbano: “*De algún modo, todo tiene que observarse; no debe permitirse que nada «ocurra» simplemente. [...] todos los proyectos deben sopesarse, planificarse y aprobarse, y cuando estén contruidos, y solo entonces, puede descubrirse que al fin y al cabo resultan tópicos*”¹¹⁴.

Banham, Barker, Hall y Price reivindicaban todo lo contrario: “*Esto es lo que proponemos: un experimento preciso y cuidadosamente vigilado sobre la no*

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Existe otro ejemplo en el que el fragmento inicial es un texto. En 1515, el artista alemán Albrecht Dürer reconstruye –dibuja– la imagen de un rinoceronte sin haber visto ninguno antes. Lo hace sirviéndose de una descripción escrita por un desconocido. El resultado es el dibujo de un animal falso que fue aceptado como real durante más de 200 años, antes de que se pudiera comprobar, con avistamientos reales, cómo eran en realidad este tipo de animales.

¹¹² “*No existe el autor, autor de carne y hueso (y vísceras), sino su simulacro zombi, adherido a los designios de la moda*”. Estos son los zombies a los que hace referencia Jorge Fernández Gonzalo en su libro *Filosofía Zombi*. Barcelona: Anagrama, 2011.

¹¹³ BANHAM, Reyner; BARKER, Paul; HALL, Peter; PRICE, Cedric. “Sin plan: un experimento sobre la libertad” (1969), en WALKER, Enrique. *Lo ordinario*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010. p. 41.

¹¹⁴ Ibid. p. 37.

planificación”¹¹⁵. Con su decisión, rechazaban adherir más áreas territoriales a cualquier gramática tradicional, preferían no nombrar ‘zonas verdes’, ‘áreas de reparto’, ‘zonas urbanizables’ o cualquier otra terminología que podamos imaginar del urbanismo más disciplinar y arraigado. Impugnaban completar los ‘espacios restantes’ entre elementos preexistentes, limitando su acción a observar y evaluar lo encontrado. Es ahí donde su ‘non-plan’ –en inglés– encontraba su especificidad y fortaleza. Un plan establece un fin, un ‘non-plan’ establece un proceso abierto en el que no existen los nombres y no se reconstruyen partes de un todo.

‘A-reconstrucciones teóricas de objetos urbanos’, así hubiera llamado Munari al artículo de Banham, Barker, Hall y Price, utilizando el prefijo ‘A-’ como un signo de ‘privación o carencia’. Los casos arquitectónicos que vienen a continuación podrían formar parte de ese hipotético artículo, ya que nombran (casi) nada y con ello rechazan cualquier tipo de reconstrucción (no suponiendo un rechazo al proyecto arquitectónico, sino un entendimiento desde un punto de vista más perezoso y eficiente).

3.3.4.1. Zonas restringidas

El mérito de las siguientes ‘a-reconstrucciones’ es vaciar de nombres ciertas superficies, caracterizarlas como zonas restringidas impasibles a lo que sucede a su alrededor. Se decide hacer (casi) nada, no establecer conexiones, respetar su borde como si se tratara de un corte ‘a sangre’. Dentro de ellas predomina un mutismo extraordinario. Fuera, en el ‘espacio restante’, el proyecto arquitectónico se aferra a la convencionalidad.

En 1987, OMA participa en el concurso para la nueva ciudad de Melun-Sénart, al sureste de París ¹¹⁶. A las primeras de cambio, Koolhaas y su equipo quedan impactados por la calidad y belleza de gran parte del paisaje preexistente, el cual consideran un proyecto completo y cerrado en sí mismo. Por ello, su propuesta de ciudad engloba unas áreas mudas –vacíos–donde no se establece ningún plan.

¹¹⁵ Ibid. p. 41.

¹¹⁶ Esta fue la última de las ‘Villes Nouvelles’ planeadas para rodear París. Su objetivo era combatir la excesiva densidad urbana en el centro de la capital, en favor de un desarrollo múltiples de polos urbanos disgregados por el territorio.

“El emplazamiento de esta última ‘Ville Nouvelle’ parisina de Melun-Sénart es demasiado bello como para limitarse a concebir otra ‘Ville Nouvelle’ con inocencia e impunidad. [...] El área construida, ‘lo lleno’, es incontrolable –sujeto al remolino de las fuerzas políticas, financieras y culturales– en una transformación perpetua. Esto mismo no se puede afirmar de ‘lo vacío’, puede que la ‘nada’¹¹⁷ sea el tema donde las certezas arquitectónicas continúan siendo convincentes. La esencia de nuestro proyecto es un sistema de vacíos y de ‘cinturones’ que forman un ideograma chino que atraviesa el emplazamiento. Los vacíos son –en parte– conservaciones del paisaje existente, localizadas para concentrar un máximo de belleza y fragmentos de historia”¹¹⁸.

OMA
Planta de vacíos de Melun-Sénart
1987

OMA
Esquemas de usos de Melun-Sénart
1987

Esta gran mancha podría, sin duda, pasar por ser uno de los fragmentos encontrados por Munari. Sin embargo, OMA evalúa su contenido y lo preserva, no trata de reconstruir su relación perimetral. Dentro del ámbito de ‘lo negro’, el proyecto se muestra receloso, no dialoga ni comparte información; fuera del área restringida sí existen nombres, parámetros urbanísticos, ejes, tejidos o usos comunes.

Este mismo recelo es el que incorporan las delimitaciones destacadas por el artista belga Mishka Henner ¹¹⁹, en su serie fotográfica ‘Dutch landscapes’ (2011). En uno de sus muchos vuelos virtuales por Holanda, realizando capturas de pantalla a través de Google Earth, descubrió una serie de parcelas censuradas por su implicación en temas de seguridad. Cada gobierno utiliza sus propios métodos para ocultar zonas restringidas, desde difuminarlos, pixelarlos o fundirlos a blanco o negro. Lo impactante del hallazgo de Henner es el tratamiento que hace Holanda de esas zonas, mediante una sofisticada malla de polígonos irregulares ¹²⁰ cuyo cromatismo se camufla con el entorno. Como el fotógrafo Joan Fontcuberta apuntaba con sarcasmo: *“Parece que hay mucho Mondrian y Van Doesburg agazapado en los servicios de inteligencia militar de la OTAN”*¹²¹.

Mishka Henner
Dutch Landscapes
2011

¹¹⁷ Esta ‘nada’ se refiere al concepto de ‘nothingness’ que Koolhaas expone en *S,M,L,XL*. Nueva York: Monacelli Press, 1995. p. 200.

¹¹⁸ Memoria del concurso, en LUCAN, Jacques. *OMA - Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1991. p. 114. Traducción propia.

¹¹⁹ Mishka Henner (1976 –) Artista belga cuyo principal modus operandi es la apropiación de imágenes. Utiliza Google Earth, Google Street View o YouTube como fuentes para criticar ciertos aspectos de la cultura contemporánea.

¹²⁰ Después de 2011, quien sabe si debido a la repercusión de las fotografías de Henner, el gobierno holandés decidió cambiar el camuflaje de las zonas por otro más sutil.

¹²¹ FONTCUBERTA, Joan. “Por un manifiesto posfotográfico”, en *La Vanguardia*. Barcelona: 11/05/2011. p. 6.

Zona censurada en Google Maps

La mayor o menor ‘capacidad artística’ de los organismos gubernamentales no es relevante. Sí lo es poner de manifiesto la existencia de zonas prohibidas que son sacadas, literalmente, ‘fuera del mapa’. Es la misma operación que realiza OMA en Melun-Sénart, establecer un gran fundido a negro en las áreas cuyos valores se quería proteger a toda costa (alejando de ellas cualquier atisbo de intrusiva producción o postproducción común).

Como el propio Koolhaas afirmaba, en el inicio de su texto ‘Imagining nothingness’ –Imaginando la ‘nadeidad’–: *“Donde hay nada todo es posible. Donde hay arquitectura nada (más) es posible”*¹²². Los ámbitos que OMA propone restringir se convierten en territorios libres de gramáticas arquitectónicas. En ellos no aplica ningún plan, no tiene cabida la imposición de nombres como resultado de los deseos del arquitecto-autor.

OMA
Planta detallada de Melun-Sénart
Proyectos ‘fuera’ del ideograma
1987

Podría ponerse en duda que la de OMA sea, en realidad, una intervención que haga (casi) nada. Quizá esa actitud no es aplicable a toda su superficie, ya que fuera del ideograma se proyecta arquitectura (en su sentido más convencional). No obstante, es de gran valor la incertidumbre que provoca sobre las mismas bases del concurso y la necesidad de planear, indiscriminadamente, todo el territorio. ¿Los encargos que recibimos se pueden afrontar desde una visión crítica análoga? ¿Se pueden transgredir las bases de los concursos? ¿Podemos repensar sus límites físicos? ¿Podría llegar la ocasión en que concluyéramos que todo el solar de un concurso debería ser una gran mancha negra, sin ningún tipo de nombres? OMA no ganó el concurso, pero respondió a todas esas preguntas y a muchas más.

Otro arquitecto que habitualmente también ha utilizado el concepto de ‘nothingness’ es el alemán Florian Beigel. En 1985 formó ARU (Architecture Research Unit) junto al también arquitecto Philip Christou, una oficina/grupo de investigación, asociado a la ‘London Metropolitan University’, que funciona como un laboratorio para la exploración y testeo real de ideas innovadoras sobre el espacio urbano.

En palabras del propio Beigel: *“La clave está en hacer ‘prácticamente nada’, como dijo Mies en una ocasión. Considero que es una afirmación muy provocadora y un buen punto de partida”*¹²³. Temas como la indeterminación o el reciclaje de infraestructuras siempre rondan los proyectos de ARU y cristalizan en una noción sobre la ‘nadeidad’ centrada en el ‘espacio vacío entre cosas’ (edificios u objetos).

Tal y como hacía OMA en Melun-Sénart, existen ‘áreas restringidas’ en algunos proyectos de ARU, en este caso ‘áreas entre cosas’. ‘Paju Book City’ es, con toda seguridad, su proyecto más significativo y complejo al respecto. A finales de los años 90 desarrollan un ‘masterplan’ para alojar y centralizar todas las empresas de Corea del Sur relacionadas con el negocio editorial. Este emplazamiento estaba

¹²² KOOLHAAS, Rem. *Op. cit.* Traducción propia.¹²³ BEIGEL, Florian; CHRISTOU, Philip. *Recycled landscapes*. Madrid: COAM, 2002.

situado en Paju, a 50 kilómetros de Seúl, y era un lugar lleno de humedales (debido a su cercanía con el curso del río Han). Cualquier entendimiento convencional del sitio hubiera pasado por rellenar y eliminar las trazas previas, tan poco propicias para edificar; sin embargo, ARU estableció una estrategia que se acomodaba y postproducía en silencio el paisaje preexistente.

Su modo de abordaje era sencillo pero categórico. Para no alterar un ecosistema natural tan arraigado, solo se ocupaban fragmentos de terreno cuidadosamente seleccionados y delimitados. Se repite, como si fuera un mantra, la condición primordial descubierta en las ‘a-reconstrucciones’: la labor más importante es la detección y delimitación concienzuda de las áreas restringidas, el ‘excedente’ se deja abierto a la posibilidad de que otros vengan y lo nombren (ocupen).

ARU
Paju Book City
1999

Y muestra de que el ‘espacio restante’ no era tan fundamental es que, para su desarrollo, las reglas propuestas por ARU eran mínimas. *“Sin otras limitaciones en términos de estilos, alineaciones o materiales, estos dos parámetros, preservar fragmentos de marismas dentro del área urbanizada y estratificar los volúmenes edificados en una organización topológica proactiva, el planeamiento permitiría infiltrar de consideraciones sobre el paisaje, el vacío y la incertidumbre todo el espectro de escalas, desde la urbana hasta la arquitectónica”*¹²⁴. Trasladaban, con premeditación, la auténtica responsabilidad a los que vinieran después a diseñar cada edificio ¹²⁵.

En Melun-Sénart existía un doble trabajo (definición perimetral de las ‘manchas negras’ y definición arquitectónica de lo que quedaba fuera). ARU va un paso más allá en su ‘Paju Book City’, ya que definen (casi) nada lo ‘forzosamente construido’ de la propuesta.

Si bien, aunque es cierto que la representación gráfica del ideograma de OMA es mucho más llamativa que la del dibujo de ARU, con toda probabilidad, esa

ARU
Paju Book City
1999

ARU
Paju Book City
1999

¹²⁴ GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. “Substracción, observación y documentación”, en *Estrategias operativas en el proyecto arquitectónico. Procesos, herramientas y protocolos*. 2010, UPM, Madrid. p. 2007.

¹²⁵ Cada edificio fue completado por un arquitecto distinto. Entre ellos, Álvaro Siza o Stan Allen.

contundencia no habría tenido una transferencia directa en la realidad construida. ARU consiguió llevar hasta el final su ‘non-plan’ ¹²⁶. OMA, quizá, se hubiera quedado a mitad de camino.

3.4. Indolencia agramatical calculada

“Una arquitectura otra, que deshaga el lenguaje, que cuando menos lo abolle (en el sentido en que Wittgenstein se refería al trabajo de los filósofos como el de producir abolladuras en el lenguaje) puede llegar a aparecer en última instancia, si se dejan los canales abiertos [...]”¹²⁷.

El recorrido global por los casos de estudio de este capítulo de la Tesis ha sido similar al que, con toda seguridad, haríamos frente a uno de los retratos gigantes de Chuck Close. Hemos ido acercándonos y alejándonos, sucesivamente, hacía sus ideologías asociadas, conformando y graduando la visión de un magma heterogéneo hasta alcanzar una precisa distancia ‘A’.

Esa distancia representa la posición límite ‘entre el sí y el no’ del comportamiento agramatical. Un intersticio donde las estructuras profundas del ‘lenguaje’ arquitectónico se distorsionan, provocando una incertidumbre totalmente activa. Un lugar intermedio en el que las entidades preexistentes pueden nombrarse casi nada, para que sean luego los usuarios los que las completen con nombres y formas infinitas, inesperadas y cambiantes.

De esta manera, la arquitectura no siempre será una ‘obra total’, una gramática completa, en la que todo se prevea al máximo –gesamtkunstwerk ¹²⁸–. También pueden existir otras aproximaciones ‘indolentes’, más imprecisas, en las que queden determinados ‘cabos sueltos’. Indolencias ‘calculadas’ porque transgreden, con intencionalidad y positividad, ciertos aspectos de la gramática disciplinar más arraigada.

Por lo tanto, todas las actitudes aquí incluidas cortocircuitan un posible orden sintáctico común de la arquitectura. Se alejan de la ‘frase’ convenida, en la que todo se puede atribuir con facilidad y seguridad.

¹²⁶ En ocasiones, Florian Beigel se ha confesado continuador de muchas de las ideas sobre indeterminación de Price.

¹²⁷ LLINÁS, Josep. “Deshacer y construir”, en Saques de esquina. Valencia: Pre-textos, 2002. p. 67.

¹²⁸ Todo se diseña y pasa por las manos del arquitecto. Es una expresión que se atribuye, en origen, al compositor de ópera Richard Wagner, que la usó para referirse a un tipo de obra de arte que integraba la música, el teatro y las artes visuales. En arquitectura, fue Walter Gropius quien la utilizó para sintetizar los ideales de la Bauhaus.

Los ‘gérmenes’ apostaban por instaurar mínimas instrucciones de inicio. Las ‘agnosias’, por la gradación a la baja de resolución y nombres de objetos. Las ‘ópticas’, por cambios perceptivos infinitesimales, previos a un uso y disfrute diferente. Y, finalmente, las ‘a-reconstrucciones’ establecían perímetros precisos donde la ‘entrada’ del arquitecto quedaba restringida.

‘Gérmenes’, ‘agnosias’, ‘ópticas’ y ‘a-reconstrucciones’ demuestran la posibilidad de *“estar abiertos a situaciones inesperadas, a conexiones imprevistas. Actuar más por transformación que por analogía o simbolismo [...]”*¹²⁹.

Sin duda, resulta interesante esa vertiente activa de lo ‘incierto’ y su preferencia por nombrar (casi) nada, pero estando siempre alerta de no caer en un entendimiento banal y pasivo. Lo ‘impreciso’, mal entendido, siempre corre el riesgo de convertirse en una simple anécdota.

Es un error sucumbir en indefiniciones cien por cien nihilistas que no conducen a absolutamente nada, que no nos dirigen a la búsqueda de ningún ‘Snark’ arquitectónico preexistente.

Donde hay muchos nombres, no todo posible.

Donde no hay absolutamente ninguno, tampoco lo es.

Donde casi no los hay, puede que sí lo sea.

¹²⁹ CONDE, Yago. *Op. cit.* p. 83.

3.5. Bibliografía

- AAVV. *Reactivate!! Espacios remodelados e intervenciones mínimas*. Castellón: EACC, 2008.
- AYMERICH, Marisol; FRANCO, Rafael. “Chuck Close y los rostros perdidos”, en *Nuestro tiempo 679*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2013.
- BANHAM, Reyner; BARKER, Paul; HALL, Peter; PRICE, Cedric. “Sin plan: un experimento sobre la libertad” (1969), en WALKER, Enrique. *Lo ordinario*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- BEIGEL, Florian; CHRISTOU, Philip. *Paju Book City*. Berlín: Architecture Forum Aedes, 2005.
- . *Recycled landscapes*. Madrid: COAM, 2002.
- . “Paisajes épicos”, en *Nuevos paisajes. Nuevos territorios*. Barcelona: Actar, 1997.
- CALDUCH, Joan. *Espacio y lugar*. Alicante: Editorial Club Universitario, 2001.
- CARROLL, Lewis. *La caza del Snark* (1874). Madrid: Libertarias Ediciones, 1982.
- CASCARO, David. *Le musée décontracté: Une installation des Lacaton Vassal au Palais de Tokyo*. 2006. Sin publicar.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando. “El ruido del silencio (4 fragmentos, sin cronómetro y 33 notas a pie de página)”, en *Bartlebooth 3: Los opuestos*. La Coruña: 2014.
- CHANG, Amos Ih Tiao. *The Tao in architecture* (1956). Princeton: Princeton University Press, 1981.
- COLOMA, Carlota; LAHUERTA, Adrià. *La intervención invisible* (documental). España: 2014.
- CONDE, Yago. *Arquitectura de la indeterminación*. Barcelona: Actar, 2000.
- EASTERLING, Keller. “Not everything”, en BOUMAN, Ole; KOOLHAAS, Rem; WIGLEY, Mark. *Volume 2: doing (almost) nothing*. Ámsterdam: Archis, 2005.
- FONTCUBERTA, Joan. “Por un manifiesto posfotográfico”, en *La Vanguardia*. Barcelona: 11/05/2011.
- FRIEDMAN, Martin. *Close Reading: Chuck Close and the Artist Portrait*. Nueva York: Harry N. Abrams, 2005.
- GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. “Substracción, observación y documentación”, en *Estrategias operativas en el proyecto arquitectónico. Procesos, herramientas y protocolos*. 2010, UPM, Madrid.
- ISHIGAMI, Junya. *AV Proyectos 55: Dossier Junya Ishigami*. Madrid: Arquitectura Viva, 2013.

- . *Junya Ishigami: Recent Work*. Harvard GSD, 2011. Recuperado el 22 de septiembre de 2015 de https://youtu.be/tglelBds_OQ
- . *Small images*. Tokio: INAX Publishing, 2008.
- JANSANA, Inma; DE LA VILLA, Concha; DE PAAUW, Robert; ROMERO, Jordi.
“Reparación de pavimentos en un entorno deconstruido”, en *a+t 39-40: RECLAIM Remediate, Reuse, Recycle*. Álava: 2012.
- JIMÉNEZ MORATO, Antonio. “Preferiría que no. En torno a Bartleby, el escribiente”, en *Revista Quimera 305*. Barcelona: 2009.
- KOOLHAAS, Rem. *S,M,L,XL*. Nueva York: Monacelli Press, 1995.
- LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. “L’économie, vecteur de libertés”, en *Constructif 28*. París: 2011.
- . “Materia al desnudo”, en *Arquitectura Viva 124*. Madrid: 2009.
- . *2G: Lacaton & Vassal*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- LUCAN, Jacques. *OMA - Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1991.
- LURIA, Alexander Romanovich. *Pequeño libro de una gran memoria. La mente de un mnemonista* (1987). Oviedo: KRK, 2012.
- MELVILLE, Herman; DELEUZE, Gilles; AGAMBEN, Giorgio; PARDO, José Luis.
“Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos”. Valencia: Pre-textos, 2000.
- MONTEYS, Xavier; FUERTES, Pere. “La habitación ideal”, en *Casa Collage*. Barcelona: Gustavo Gili. 2007.
- MUNARI, Bruno. “Reconstrucciones teóricas de objetos imaginarios” (1970), en *Las texturas de la otra cara*. Madrid: Fisuras, 1999.
- NELSON, George; WRIGHT, Henry. “La habitación sin nombre”, en *La vivienda del mañana. Cómo planear ahora su hogar para el futuro* (1945). Buenos Aires: Contemporanea, 1958.
- PEREC, George. *Especies de espacios* (1974). Barcelona: Montesinos, 1999.
- POLANYI, Michael. “Tacit knowing”, en *The tacit dimension* (1966). Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- PRICE, Cedric. *The square book*. Londres: Wiley, 2003.
- PRITCHETT, James; ROBINSON, Julia; et al. *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*. Barcelona: MACBA, 2009.
- RANSOO, Kim. “Lao-tzu’s Voids and Mies’ ‘Almost Nothing’”, en *The «Art of building» (Baukunst) of Mies Van der Rohe*. Georgia Institute of Technology: Atlanta, 2006.
- ROMERO, Julio. “Entorno al espacio silencioso”, en AAVV. *Entorno. Sobre el espacio y el arte*. Madrid: Editorial Complutense, 1985.

RORTY, Richard. “La contingencia del lenguaje”, en *Contingencia, ironía y solidaridad* (1989). Barcelona: Paidós, 1991.

SACKS, Oliver. *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (1985). Barcelona: Anagrama, 2010.

SONTAG, Susan. “La estética del silencio”, en *Estilos radicales* (1967). Madrid: Debolsillo, 2014.

SORIANO, Federico. “Grammatic©als”, en SORIANO, Federico; URZALIZ, Pedro. *Grammatici©als*. Madrid: Fisuras, 2014.

—. “El escalímetro natural”, en *100 Hipermínimos*. Madrid: Lampreave, 2009.

VIONNET, Corinne. *Photo Opportunities*. Berlín: Kehrler Verlag Heidelberg, 2011.

|||

4

PREFIRIENDO
INTERVENIR
(CASI) NADA

||||

4. PREFIRIENDO INTERVENIR (CASI) NADA

4.1. La desespecialización inherente en intervenir (casi) nada

4.2. Ambigüedad terminológica

4.2.1. Interpretaciones cronológicas de 'intervenir'

- 4.2.1.1. Unificar 'lo construido': El Clasicismo
- 4.2.1.2. Restaurar 'lo construido': Eugène Viollet-le-Duc
- 4.2.1.3. Preservar 'lo construido': John Ruskin
- 4.2.1.4. Conservar 'lo construido': Camillo Boito
- 4.2.1.5. ¿Conservar es distinto a utilizar las 3 erres?

4.2.2. Comportamiento hiperactivo

- 4.2.2.1. Respuesta inmediata
- 4.2.2.2. Mirada retrospectiva
- 4.2.2.3. Hacerse el héroe

4.3. Comportamiento desespecializado

4.3.1. La intervención 'informe'

- 4.3.1.1. Lo genérico
- 4.3.1.2. La desespecialización

4.3.2. Respuesta vacilante frente a respuesta inmediata

4.3.3. Mirada prospectiva frente a mirada retrospectiva

4.3.4. Instalar frente a hacerse el héroe

- 4.3.4.1. Reaccionar frente a lo preestablecido: Asumir lo encontrado
- 4.3.4.2. Comportamiento reversible: Aparecer y desaparecer

4.4. Casuística de la desespecialización

4.4.1. Transformaciones

- 4.4.1.1. Los anti-museos
- 4.4.1.2. Vivir de prestado

4.4.2. Mantenimientos

- 4.4.2.1. Ruinas descubiertas

4.4.3. Percepciones

- 4.4.3.1. Utopías realizables

4.5. Fechas de caducidad

4.6. Bibliografía

4.1. La desespecialización inherente en intervenir (casi) nada

Palabras clave:

GENÉRICO INFORME INSTALACIÓN

Toda actividad arquitectónica, fruto de una pereza activa, nunca debe ser una imposición, sino una decisión atrevida, premeditada y reflexionada. Por ello, 'preferir hacer (casi) nada' conlleva la ampliación del significado 'preestablecido' para la palabra 'acción', incluyendo la posible (casi) inexistencia de ella. Sobre esto ya reflexionaba, en su momento, el arquitecto Cedric Price: *"ACCIÓN se refiere a aquello decidido por mí, y después por la oficina, en respuesta a unos requerimientos expuestos por otros. Dichos requerimientos no tienen por qué ser de naturaleza arquitectónica y, de hecho, con frecuencia conforman retos que no acaban en una respuesta arquitectónica. En este tipo de casos, la respuesta arquitectónica tiene que ser comparada. Primero, con otras posibles respuestas relacionadas con diferentes disciplinas, actividades y productos no arquitectónicos. Y segundo, con la posibilidad de no dar respuesta alguna, debido a la existencia de una razón irrefutable. Esta última opción es la primera 'inacción' constructiva que los arquitectos pueden ofrecer, dándose cuenta ellos mismos de que no son necesarios"*¹.

La primera parte del modo expuesto por Price nos remite a una idea concisa: comparar la respuesta arquitectónica con otras posibilidades. En ese argumento existe una 'desespecialización', una interrupción del comportamiento esperado, un entre-tiempo (tal y como los entiende el filósofo coreano Byung-Chul Han ²). Lo anterior implica, de partida, indagar con detalle en los procesos en marcha asociados al proyecto. Con esa conducta se acepta que rara vez partimos de cero, que ya no existe el prístino 'terrain vague' ³; todo lo contrario, ahora *"hay objetos, ideas, trazos que se niegan a ser borrados, a desaparecer sin más. Con el tiempo reaparecen, nítidos o borrosos. La tinta con la que están impresos deja huellas, marcas, suciedades, raspaduras de ese borrado. Son persistencias ambientales que*

¹ PRICE, Cedric. *The square book*. Londres: Wiley, 2003. p. 18. Traducción propia.

² Byung-Chul Han (1959 –) Filósofo de origen coreano afincado en Alemania. Sus innovadoras ideas sobre las dinámicas de comportamiento contemporáneas lo han convertido en una voz incisiva y agitadora de mentes.

³ Término acuñado por el arquitecto Ignasi de Solà-Morales refiriéndose a las áreas abandonadas y olvidadas de las ciudades contemporáneas, para las que no reclama su reincorporación a la lógica productiva, sino mantener su valor de ruina e improductividad.

seguramente no coinciden con las esperadas o las deseadas"⁴. A la vez que se rechaza la existencia de arquitectura 'desinformada', se está aceptando, de forma implícita, que nuestro trabajo como arquitectos no solo supone la construcción imparable de 'nuevos productos', sino también tratar con 'lo construido'.

La segunda parte de la 'acción' declarada por Price introduce la posibilidad de no dar respuesta. Nos traslada a un segundo momento donde, una vez se ha alcanzado un conocimiento exhaustivo de 'lo construido', llega la hora de evaluar el grado de necesidad arquitectónica, el compromiso o no de 'instalar' nuevas capas. Price insiste que *"las operaciones que supongan la adición de algo nuevo a lo viejo, provocando mejoras y evitando molestias, siempre plantean la cuestión de qué es lo poco que necesita ser hecho"*⁵.

Gracias al interés de las reflexiones anteriores por las preexistencias, el verbo 'intervenir' cobra sentido. ¿Toda intervención tiene que concluir activamente? ¿Todas las acciones devenidas de una intervención implican la misma cantidad de esfuerzo? ¿Se puede responder con una intervención en la que no se interviene (casi) nada?

4.2. Ambigüedad terminológica

Pensar sobre 'lo construido' nos traslada a un ámbito donde tienen cabida palabras tan diversas –y, a simple vista, intercambiables– como restaurar, preservar, conservar, etc. No resulta sencillo establecer, de manera precisa, las diferencias y fronteras de acción de cada una. ¿Es lo mismo restaurar que preservar? ¿Conservar es una consecuencia de restaurar? ¿Preservar implica conservar?

Para clarificar esa ambigüedad, el arquitecto español Ignasi de Solà-Morales introduce el término 'intervención'. Según sus palabras *"[...] cuando hablamos de intervención, debería entenderse cualquier tipo de actuación que se puede hacer en un edificio o en una arquitectura. Las actuaciones que sean de restauración, de defensa, de preservación, de conservación, de reutilización, etc., todas ellas podrían ser designadas con un término máximamente general que sería justamente el de «intervención»"*⁶.

⁴ Texto introductorio aparecido en el folleto de presentación de la 7ª edición del Máster de Proyectos Arquitectónicos Avanzados 2015/16 (MPAA 7) de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), cuya temática global tenía como título 'Pre-Existence/Per-Sistence'.

⁵ PRICE, Cedric. *Op. cit.* p. 18. Traducción propia.

⁶ SOLÀ-MORALES, Ignasi de. "Teorías de la intervención arquitectónica", en *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p. 15.

Por lo tanto, ‘intervención’ es una ‘palabra baúl’ capaz de englobar un amplio espectro de soluciones posibles. Soluciones que, sobre un mismo proyecto preexistente, no son únicas. Cada ‘intervención’ es, en sí misma, un mundo subjetivo, resultado de la aplicación de un determinado pensamiento sobre la realidad construida.

Cronológicamente ordenados, ‘unificar’, ‘restaurar’, ‘preservar’ y ‘conservar’ son los cuatro grandes cuerpos teóricos que Solà-Morales detecta en el devenir histórico. Incidiendo en su significado, ¿qué diferentes esquemas críticos de ‘intervención’ se esconden tras ‘unificar’, ‘restaurar’, ‘preservar’ o ‘conservar’?

A modo introductorio:

‘Unificar’ implica la eliminación de la diversidad, bajo el amparo de un proyecto arquitectónico global.

‘Restaurar’ es el resultado, aparentemente neutro, de una operación lógica de escucha y observación de ‘lo construido’, obteniendo una respuesta externa de cómo debería ser el proyecto.

‘Preservar’ pasa por asumir ‘lo construido’ tal y como es, sin modificarlo ni mejorarlo.

‘Conservar’ surge del acuerdo entre ‘restaurar’ y ‘preservar’ y es la base de la gran mayoría de teorías contemporáneas de ‘intervención’. Aboga por un entendimiento de mínimos; hay que seguir escuchando, pero solo modificando lo esencial.

4.2.1. Interpretaciones cronológicas de ‘intervenir’

4.2.1.1. Unificar ‘lo construido’: El Clasicismo

Antes de irrumpir el Clasicismo, la arquitectura solo se relacionaba con ‘lo construido’ de forma espontánea y no premeditada. Lo preexistente no era más que una simple cantera material para realizar, sin prejuicios, nuevos proyectos. No existía ninguna consideración especial sobre cualquier valor de épocas anteriores.

Con la llegada del Renacimiento la historiografía cobra fuerza, mostrándose un cierto interés por reverdecir períodos ya pasados. La etapa medieval previa era considerada, por parte de los renacentistas, como un oscuro episodio a superar, del que había que renacer; para hacerlo, los arquitectos fijan su mirada en el pasado glorioso de la antigüedad clásica. *“Se plantea por primera vez la actuación de*

arquitectura desde una consideración crítica respecto al lugar donde se interviene y a las condiciones que este lugar ofrece. El problema de la ‘conformitas’, es la cuestión central en las intervenciones arquitectónicas que se producen en un paisaje ya existente”⁷.

Unificar la ciudad es la meta de este tipo de intervención arquitectónica, hacer desaparecer la heterogeneidad y falta de coherencia medieval, para cubrirlo todo bajo el velo de un clasicismo revisitado. Esta ‘nuova maniera’ ya no es una actitud no premeditada, sino que establece una precisa tabla de valores. Lo que es útil y positivo puede mantenerse, lo que se califica como negativo debe unificarse.

Como insiste Solà-Morales: *“Las intervenciones, ya sean puntuales, ya sean más intensamente unitarias, significan siempre el intento de releer esta realidad construida ya existente para intervenir sobre ella con un instrumento que es el proyecto de arquitectura para, a través de esta intervención, conseguir la unificación del espacio de la ciudad”⁸*. Lo interesante de esta posición no es solo el cambio de mentalidad, respecto a actitudes anteriores que obviaban la historia, sino el hecho de que existe una confianza ciega en el proyecto de arquitectura como modo prospectivo de ‘intervención’.

4.2.1.2. Restaurar ‘lo construido’: Eugène Viollet-le-Duc

Tras la Revolución Francesa, que contradictoriamente anhelaba romper con el pasado, emanó un interés total hacia el patrimonio histórico. Catedrales, iglesias y castillos que habían sufrido innumerables destrozos, pasaron a ser considerados como expresiones capitales de la excelencia cultural del país.

En este panorama favorable surge la importante figura del arquitecto francés Eugène Viollet-le-Duc y su teoría sobre ‘restauración’. Para Viollet-le-Duc, cualquier relación con un edificio preexistente debía comenzar desde una actitud neutra de escucha, no con un proyecto estilístico previo. Solà-Morales lo explica con precisión: *“Según Viollet, nuestra relación con los monumentos de la antigüedad o con cualquier edificio existente, ha de partir de una operación lógica que entienda su propio discurso. No un discurso que se le pueda imponer desde el exterior sino, al contrario, que sea el resultado de escuchar la voz que en una determinada arquitectura se encuentra materializada”⁹*. En esa escucha existe una valoración positiva de ‘lo construido’, no como en el Renacimiento donde la pretensión era pasar cuanto antes la página medieval; ahora, todos los edificios –completos o incompletos, en buen estado o no– despiertan mimo e interés como valores culturales que son.

⁷ Ibíd. p. 18.

⁸ Ibíd.

⁹ Ibíd. p. 22-23.

Viollet-le-Duc
Restauración de un edificio de ladrillo
1863

Después de entender y empaparse de las lógicas internas, Viollet-le-Duc tenía claro que *“restaurar un edificio no es preservarlo, repararlo o rehacerlo, es restituirlo a un estado completo que quizá no haya existido nunca”*¹⁰. Restaurar se convierte así en una especie de ‘intervención pasiva’; es una facultad *“puramente técnica”*, donde habría que imaginar cómo el arquitecto original de la obra la hubiera completado si viviera en el tiempo presente (utilizando todos los condicionantes materiales y avances tecnológicos que ello conllevaría).

Por lo tanto, para Viollet-le-Duc, restaurar es algo ajeno a cualquier fidelidad estilística o acuerdo con lo preexistente, es un mero problema *“de ayuda, de clarificación, de distinción, un trabajo analítico para que el edificio hable por sí mismo y de alguna manera él solo explique cómo acabarlo”*¹¹. Un comportamiento, quizá algo ingenuo, muy arraigado en la cultura positivista del siglo XIX y su interpretación taxonómica de la historia. El resultado, y a la postre lo más criticado por sus detractores, fueron las controvertidas arquitecturas ‘pastiche’ resultantes.

Otro inconveniente, ¿qué parte del edificio escuchar cuando, de por sí, sea una construcción tan diversa que no predomine una estructura formal sobre el resto?

4.2.1.3. Preservar ‘lo construido’: John Ruskin

Casi de manera simultánea a Viollet-le-Duc aparece la figura del historiador británico John Ruskin¹², quien ataca abiertamente el posicionamiento del francés: *“El verdadero sentido de la palabra «restauración» no lo comprende el público ni los que tienen el cuidado de velar por nuestros monumentos públicos. Significa la destrucción más completa que pueda sufrir un edificio, destrucción de la que no podrá salvarse la menor parcela, destrucción acompañada de una falsa descripción del monumento destruido. No abusaré sobre este asunto tan importante; es imposible, tan imposible como resucitar a los muertos, restaurar lo que fue grande o bello en arquitectura”*¹³.

Para Ruskin, ‘intervenir’ es algo diametralmente opuesto a lo que hacía Viollet-le-Duc y supone negar cualquier acción sobre ‘lo construido’. Solo cabe perpetuar el valor documental de las preexistencias, sean cuales sean las alteraciones o condiciones encontradas –buenas o malas–; las vicisitudes, devenidas del paso del tiempo, también son parte fundamental. Para él, ninguna actuación que modifique la imagen encontrada en un edificio es válida, solo son aceptables pequeñas operaciones para preservar el mismo estado en que nos llegó.

¹⁰ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. “Defining the Nature of Restoration”, en *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc*. Cambridge: MIT, 1990. p. 269. Traducción propia.

¹¹ SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Op. cit.* p. 24.

¹² John Ruskin (1819 – 1900) Escritor, crítico de arte, sociólogo, artista y reformador social británico.

¹³ RUSKIN, John. “La lámpara del recuerdo”, en *Las siete lámparas de arquitectura* (1849). Barcelona: Alta Fulla, 1987. p. 226-227.

*“No tenemos el derecho de tocarlos. No nos pertenecen. Pertenecen en parte a los que los construyeron y en parte a las generaciones que han de venir detrás”*¹⁴. En este planteamiento existe un firme posicionamiento contrario a la acción, una postura aderezada con un ligero matiz nihilista que se pliega y acepta la realidad encontrada; si la realidad está en estado de ruina se acepta tal cual, entendiendo que ‘lo construido’ es algo perecedero ¹⁵.

‘Restaurar’ y ‘preservar’, Viollet-le-Duc y Ruskin, dos acercamientos distantes. Solà-Morales explica ambas posiciones de una forma muy explícita y gráfica: *“Lo que en un caso se necesitaría sería una especie de fórceps, una ayuda para lo que aún quedara de aquella creación acabara fructificando, mientras que en el otro caso ya no es un fórceps sino más bien un preservativo –es decir, algo que únicamente evite la destrucción de los gérmenes que puedan quedar de aquella obra que la historia ha hecho llegar hasta nosotros– es lo que debe instrumentalizarse”*¹⁶.

4.2.1.4. Conservar ‘lo construido’: Camillo Boito

Es el arquitecto italiano Camillo Boito quien, a finales del siglo XIX, hace converger los extremos ideológicos de Viollet-le-Duc y Ruskin. En su texto ‘I restauri in architettura’ ¹⁷, Boito reflexiona sobre su particular concepto de ‘conservación’ arquitectónica que, en mayor o menor medida, llega hasta nuestros días. Lo hace a través de unos diálogos ficticios entre defensores acérrimos de la ‘restauración’ y la ‘preservación’, desde esa dualidad, poco a poco, va descubriendo las absurdidades y bondades de cada posición.

Boito *“acepta la radical crítica de Ruskin, pero evitando participar de su visión fatalista en cuanto al necesario fin de los edificios, no permitiendo su ruina mediante diversos instrumentos técnicos”*¹⁸. Por lo tanto, no llega al extremo de ‘preservar’ abandonando al edificio a su suerte, pero tampoco al de ‘restaurar’ más de lo debido. Boito concluye su escrito con firmeza, enumerando una relación de puntos que cualquier nuevo añadido –estrictamente necesario– sobre ‘lo construido’ debía cumplir:

- Diferencia de estilo entre lo antiguo y lo nuevo.
- Diferencia de materiales en sus fábricas.
- Supresión de molduras y decoración en las partes nuevas.

¹⁴ Ibíd. p. 229.

¹⁵ En la actualidad el ‘dejar morir’ a los edificios de Ruskin se ha transformado en una forma más de consumismo. La fecha de caducidad asegura la supervivencia de la economía del ‘usar y tirar’ y la arquitectura contemporánea no ha vivido, ni vive, ajena a esa situación perversa.

¹⁶ SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Op. cit.* p. 26.

¹⁷ BOITO, Camillo. “I restauri in architettura” (1893), en CRIPPA, Maria Antonietta. *Camillo Boito. Il nuovo e l'antico in architettura*, Milán: Jaca Book, 1988. p. 107-125.

¹⁸ CAPITEL, Antón. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza, 1988. p. 31.

- Exposición de las partes materiales que hayan sido eliminadas en un lugar contiguo al monumento.
- Incisión de la fecha de la actuación o de un signo convencional en la parte nueva.
- Epígrafe descriptivo de la actuación fijado al monumento.
- Descripción y fotografías de las diversas fases de los trabajos depositadas en el propio monumento o en un lugar público próximo (condición sustituible por su publicación).
- Notoriedad visual de las acciones realizadas.

Bajo todos los epígrafes anteriores subyacen tres comportamientos fundamentales a la hora de ‘conservar’:

1. Minimización: Hacer –obrar– no es la primera posibilidad para ‘conservar’ un edificio. Hay que evitar operaciones complejas y siempre optar por maniobras sencillas, *“de manera que si es posible, para decirlo de manera caricaturesca, una simple repintada, que no se hagan obras”*¹⁹. En el caso de que sean necesarias modificaciones relevantes deberán evitar, en la medida de lo posible, influir en componentes estructurales –en un sentido amplio, no solo físico–. Este primer punto entronca tanto con la pasividad de Ruskin (aunque lo hace desde una posición ligeramente más activa), como con la posición de Viollet-le-Duc (pero sin llegar a caer en una obsesiva hiperactividad de acción).
2. Consistencia: Todas las aportaciones, con una consistencia suficiente, que el edificio haya sufrido y aceptado durante su vida deberán ser asumidas por la ‘conservación’. Este segundo punto se aleja, totalmente, de la conducta de Viollet-le-Duc que abogaba por el reconocimiento y mantenimiento de una única matriz original del edificio.
3. Diferenciación: Toda nueva intervención deberá diferenciarse, ya sea a través del material, la textura o la ejecución; lo nuevo y lo preexistente nunca se confundirán, existirá un límite preciso entre ambas categorías. Este tercer punto parece ser un añadido de Boito, pues ni para Viollet-le-Duc ni para Ruskin era algo relevante, o por lo menos algo que explicitaran como tal.

La teoría de Boito ha llegado hasta hoy. Pasando por las manos de muchos arquitectos y teóricos posteriores, sus ideas se han visto actualizadas y engrosadas mediante otros tres aspectos, surgidos del correspondiente desarrollo cultural contemporáneo:

¹⁹ SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Op. cit.* p. 27.

4. Técnicas: Los avances técnicos serán usados siempre que ‘no molesten’, es decir, siempre que no modifiquen el carácter preexistente del edificio. *“Si más o menos a escondidas los pilares que eran de piedra pueden ser de hormigón, no hay ningún problema; si más o menos a escondidas se pueden pasar los tubos de una calefacción, no hay ningún problema; si más o menos a escondidas se pueden sustituir las piedras por piedras artificiales, tampoco hay ningún problema”*²⁰.
5. Entorno: Los edificios ya no se entienden como objetos autistas, sino que tienen sentido y posición en un determinado entorno construido. Ya no solo se tendrá en cuenta la escala micro del edificio, sino también la escala macro donde se inserta.
6. Reutilización: ‘Conservar’ también significa evitar la degradación, un peligro que es más probable en edificios o entornos cuyo uso haya caducado. Por lo tanto, pensar qué nuevos usos pueden existir es muy necesario e inaplazable.

Términos como el citado ‘reutilización’, junto a ‘rehabilitación’ y otros, se utilizan hoy con poca propiedad. En realidad, representan aspectos asociados solo al uso y, simplemente, son una parte del hecho –los 6 puntos anteriores–. ‘Rehabilitar’ un edificio, por ejemplo, no significa más que volver a habilitarlo con el uso que siempre tuvo. En todo caso, ninguno de los nombres anteriores debe confundirse, ni usarse, para sustituir o englobar la totalidad de la ‘intervención’.

A modo de resumen, seis son los aspectos que la ‘conservación’ ha arrastrado hasta el día presente: (1) Minimización, (2) Consistencia, (3) Diferenciación, (4) Técnicas, (5) Entorno y (6) Reutilización.

4.2.1.5. ¿Conservar es distinto a utilizar las 3 erres?

En la reciente Bienal de Arquitectura de Venecia de 2012 ²¹, el pabellón alemán acogía una exposición titulada ‘Reduce / Reuse / Recycle: Architecture as Resource’ (Reducir / Reutilizar / Reciclar: Arquitectura como Recurso) cuyo comisario era el arquitecto Muck Petzet. El lema era bastante elocuente y premonitorio de lo que podíamos encontrar, 16 ejemplos de arquitectos alemanes sobre uno de los *“temas candentes del momento”*²².

²⁰ Ibid. p. 27-28.

²¹ Comisariada por David Chipperfield bajo el lema ‘Common Ground’ (algo así como ‘sustrato en común’).

²² PETZET, Muck; HEILMEYER, Florian. *Reduce, Reuse, Recycle: Architecture as Resource*. Berlín: Hatje Cantz, 2012. p. 10. Traducción propia.

*“Reducir / Reutilizar / Reciclar aboga por un cambio exitoso del valor de los residuos, convirtiéndolos en materiales reutilizables. Las tres erres encierran una jerarquía sobre lo residual en la que la abstinencia ocupa el primer lugar, seguida del uso directo y, en tercer lugar, el reciclaje modificando las propiedades del material. La misma lógica puede ser aplicada para establecer un nuevo sistema de valores que trate con los edificios existentes: cuantos menos cambios sean hechos y menos energía se use, mejor será el proceso”*²³. A partir de la declaración previa, es interesante apuntar que la idea de las 3 erres ²⁴ (Reducir / Reutilizar / Reciclar) recuerda ²⁵, incluso en orden, a los 3 aspectos iniciales de la teoría de Boito (Minimización / Consistencia / Diferenciación).

Reducir implica abstenerse y acercarse todo lo posible a una intervención mínima. Reutilizar conlleva valorar lo existente, supone examinar la consistencia de las partes del edificio, para mantener su uso o no. Reciclar incluye provocar modificaciones físicas que conlleven nuevos usos, implica diferenciar un antes y un después en las condiciones materiales de los edificios.

Esta correspondencia terminológica es muy significativa, como también lo es la escala de intervención de los 16 ejemplos seleccionados por el pabellón alemán. Todos son casos que entienden el edificio como un ente global. De esta forma, cobra sentido el subtítulo de la exposición (‘Arquitectura como recurso’), ya que la reducción, reutilización y/o reciclaje va más allá de una simple reutilización de materiales –sigue sin haber rastro de aquellas actitudes previas al Clasicismo renacentista, en las que los edificios no eran más que meras canteras–. La Arquitectura –en mayúsculas, como en el subtítulo– se reconoce como un todo indivisible cargado de historia, al igual que la reconocían las teorías de Viollet-le-Duc, Ruskin o Boito, y no como una simple agregación afortunada de elementos.

Por todo ello, no parece que exista una excesiva diferencia entre intervenir utilizando la ‘conservación’ –como posibilidad de acción sobre ‘lo construido’ que se ha ido depurando hasta hoy– y la actual corriente arquitectónica surgida bajo ‘las 3 erres’; parece que, simplemente, nos referimos a lo mismo pero con otra terminología más actualizada y ‘moderna’. Esto ha llegado a tal punto que, incluso, ‘reciclar’ –la palabra más extendida y reconocida dentro de las 3 erres– ha acabado engullendo a ‘reducir’ y ‘reutilizar’, creando una especie de ‘super-término’ que suena mucho más ‘ecológico’ que simplemente decir ‘conservar’ (con todas las implicaciones de marketing que, hoy en día, conlleva y arrastra ‘lo verde’, ecológico o sostenible).

Sin embargo, si indagamos con precisión podemos encontrar una diferencia sustancial entre ‘conservar’ y el sentido ampliado de ‘reciclar’ –que incluye

²³ Ibid.

²⁴ Propuesta de hábitos de consumo popularizada por la organización ecologista Greenpeace.

²⁵ El número recuerda también a ‘Las 3 Ecologías’ de Feliz Guattari: medioambiental, mental y social. Aunque en realidad ‘Reducir / Reutilizar / Reciclar’ solo serían subapartados de una de ellas, la ecología medioambiental (la de carácter más material).

la reducción y la reutilización-. ‘Conservar’ implica responder a la pregunta sobre qué edificios históricos tienen un carácter excepcional, digno de ser conservado, y cuáles no. Se crea una ruptura, sustentada en la legalidad normativa que rige el patrimonio ²⁶.

Por el contrario, ‘reciclar’ puede englobar todo ‘lo viejo’ y ordinario. No se responde a ninguna disyuntiva. Todo es susceptible de ser considerado, no solo lo categorizado como monumental-. *“La sociedad, afanosamente, se ha puesto manos a la obra tratando de aprovechar todos los recursos de los que dispone, sin desperdiciar nada”*²⁷. Existe en ‘reciclar’ una total liberación del carácter histórico, de forma que todo tipo de casos pueden alcanzar ese estatus –aunque sean relatos personales, parciales, cotidianos o no grandiosos-. Se imponen lógicas ajenas a la legislación vigente, acercamientos que inventan *“sobre la marcha la manera de enfrentarse al espacio heredado”*²⁸.

Esta democratización de ‘lo construido’ recuerda al siguiente pensamiento de Rem Koolhaas, pronunciado durante una conferencia en la Escuela de Arquitectura de Columbia (2004) para introducir su particular visión de la ‘conservación’ –preservation–: *“Si nos fijamos en la historia de la conservación en términos de qué había sido conservado, todo empezó lógicamente con monumento antiguos, después edificios religiosos, etc. Más tarde fueron conservadas estructuras con más y más (también menos y menos) contenido sagrado y sociológico, hasta llegar al punto actual en que conservamos campos de concentración, grandes almacenes, fábricas y atracciones. En otras palabras, todo lo que habitamos es potencialmente susceptible de ser conservado”*²⁹.

Para concluir el apartado, reseñar como este recorrido cronológico (Clasicismo → Viollet-le-Duc → Ruskin → Boito → Reciclaje) nos ha conducido desde posiciones de ‘intervención’ más elitistas hasta la abierta coyuntura actual. Ahora, todo producto arquitectónico puede ser ‘intervenido’, eludiendo –tal vez como respuesta desesperada, pero necesaria– a la sociedad de consumo desmedido que arrastramos y vivimos.

4.2.2. Comportamiento hiperactivo

Desde la circunstancia actual, donde todo es susceptible de sufrir una intervención ‘conservativa’, los 16 ³⁰ ejemplos alemanes de la Bienal se organizaban

²⁶ En España la ley de patrimonio actual data del año 1985.

²⁷ MOZAS, Javier. “Los procesos Re- como expiación”, en *a+t 39-40: RECLAIM Remediate, Reuse, Recycle*. Vitoria-Gasteiz: 2012. p. 12.

²⁸ Ibíd. p. 9.

²⁹ KOOLHAAS, Rem. *Preservation is overtaking us*. Nueva York: GSAPP, 2014. p. 15. Traducción propia.

³⁰ Títulos de los ejemplos, según el catálogo de la exposición: – (1) – The Flower Shop

desde *"la menos a la más elaborada intervención"*³¹ –según decía su comisario–. En un orden creciente de esfuerzo, los proyectos quedaban clasificados en 8 familias que llevaban por nombre: Percepción, Mantenimiento, Transformación, Adición, Relleno, Rediseño, Sustracción, y Reciclaje.

(2 ejemplos)

REDUCIR

Λ

[1] 'Percepción' (1 ejemplo). Suponía observar y constatar que algo ya era valioso, no siendo necesaria una gran intervención del arquitecto. Este punto recuerda a casos de capítulos anteriores, como la plaza León Aucoc de Lacaton & Vassal o la plaza de toros de la Petatera de Carlos Mijares.

[2] 'Mantenimiento' (1 ejemplo). Suponía realizar operaciones inaplazables para prolongar, de forma efectiva, la vida del edificio.

(2 ejemplos)

∨

[3] 'Transformación' (2 ejemplos). Suponía la reutilización total de lo construido, actualizado mediante ligeras operaciones arquitectónicas (casi siempre diluidas en el valor total de lo preexistente).

REUTILIZAR
+
RECICLAR

[4] 'Adición' (3 ejemplos). Suponía yuxtaponer nuevas partes sobre arquitecturas preexistentes, para conseguir actualizarlas mediante relaciones simbióticas cercanas al 50%-50%.

(12 ejemplos)

[5] 'Relleno' (2 ejemplos). Suponía el paso de un vínculo simbiótico a uno de fagocitación, donde lo nuevo engulle a lo viejo.

[6] 'Rediseño' (2 ejemplos). Suponía un lavado de cara que rediseñaba por completo alguna parte del edificio preexistente, sobre todo sus fachadas.

[7] 'Sustracción' (1 ejemplo). Suponía la –siempre costosa– supresión de partes del edificio, como respuesta para asegurar su supervivencia.

[8] 'Reciclaje' (4 ejemplos). Suponía el reciclaje formal del edificio preexistente, replicando sus partes desaparecidas para volver a colocarlas donde deberían seguir estando.

in Oberbarmen: The Wuppertal Studio and Seminar, Urs Füssler + Jörg Leiser, 2008–2009. – (2) – College Buildings I and II, Universität Stuttgart, Heinle, Wischer und Partner, 2000–2009. – (3) – Antivilla, Krampnitz, Brandlhuber, 2012. – (4) – Urban Renewal Europareij, Uithoorn, Atelier Kempe Thill Architects and Planners, 2004–2010. – (5) – Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin, RobertneunTM, 2006. – (6) – Cultural Center Alvéole 14, Saint-Nazaire, LIN Architects Urbanists, 2005–2007. – (7) – Lecture Hall, Universität Erlangen-Nürnberg, Schulz & Schulz, 2010–2011. – (8) – Brunnenstrasse, Berlin, Brandlhuber + ERA, 2007–2010. – (9) – High-Rise Student Housing, Munich, Kerner und Lang Architekten, 2010–2012. – (10) – Tower Building C10, Hochschule Darmstadt, Staab Architekten, 2009–2011. – (11) – Dornbusch Church, Frankfurt am Main, Meixner Schlüter Wendt Architekten, 2003–2005. – (12) – Schreiber Residence, Aachen, AMUNT Architekten + Martenson und Nagel Theissen, 2010–2011. – (13) – Building Recycling, Status Quo, 2012. – (14) – Residential Complex, Klostersgarten Lehel Munich, Hild und K Architekten, 2007–2009. – (15) – Fichtelberg Mountain Hut, Tellerhäuser / Erzgebirge, AFF Architekten, 2009–2010. – (16) – East Wing of the Museum of Natural History Berlin, Diener & Diener Architekten, 2008–2010.

³¹ PETZET, Muck; HEILMEYER, Florian. *Op. cit.* p. 10. Traducción propia.

Es innegable que el repertorio de ejemplos del pabellón alemán encarna un panorama muy acotado, solo compuesto por arquitectos germanos, donde probablemente ‘no están todos los que son’ (lo mismo sucedería si nos aventuráramos a realizar una lista mundial). Sin embargo, son relevantes dos situaciones: el significado de las palabras y las cantidades numéricas.

Respecto al significado. ‘Percepción’ y ‘mantenimiento’, las dos primeras familias, son sustantivos que relacionamos con actitudes reflexivas. Si los convirtiéramos en verbos (percibir y mantener), diríamos que son verbos intransitivos o no activos. Este hecho entronca, sin duda, con el valor de la primera de las tres erres: ‘reducir’, convirtiendo la competencia del arquitecto en una labor cercana (solo cercana) a la contemplación y la (casi) inactividad.

Salvo ‘transformación’, el resto de familias nos remiten a posiciones enérgicas, a verbos transitivos (adherir, rellenar, rediseñar, sustraer y reciclar) que derivan en un entendimiento más intrusivo en las dos erres restantes: ‘reutilizar’ y ‘reciclar’. ‘Transformación’ funciona como una zona de nadie entre ‘reducir’ y el conglomerado de ‘reutilizar’ y ‘reciclar’, un lugar donde los proyectos se pueden decantar tanto a un lado como a otro.

Respecto a las cantidades numéricas, son muy diferentes en cada lado de la frontera difusa establecida por el conjunto ‘transformación’ (2 ejemplos en uno y 12 en el otro). Gran parte de los arquitectos actuales se inclina por responder y comportarse con acciones hiperactivas sobre ‘lo construido’, parecen hacer caso a las palabras que utilizaba Vicente Guallart para definir ‘arqueología avanzada’: *“La mejor manera de proteger un patrimonio es aumentarlo”*³².

Aun siendo publicada en 2001³³, el comentario de Guallart sigue vigente a día de hoy y la desigualdad numérica en los ejemplos de la muestra alemana es prueba de ello. Existe en su idea una defensa del avance constante y de la ausencia de titubeos, es un fiel símbolo de la ‘sociedad positiva’ en la que estamos inmersos. El filósofo Byung-Chul Han la define como la que *“evita toda modalidad de juego de la negatividad, pues esta detiene la comunicación”*³⁴. La ‘sociedad positiva’ evita la segunda parte del discurso sobre ‘acción’ de Cedric Price –con el que comenzaba este capítulo–, obvia el momento ‘a posteriori’ en el que el arquitecto podía mostrarse negativo, decir que no y con ello no ‘aumentar’ ningún patrimonio.

Examinar los extremos (el primer ejemplo y el dieciseisavo) del rango de la retrospectiva alemana en la Bienal nos remite a dos posiciones alejadas, pese a

³² GUALLART, Vicente. “Arqueología avanzada”, en *Diccionario Metápolis de arquitectura avanzada*. Barcelona: Actar, 2001. p. 58.

³³ En plena época de ebullición del ‘star-system’ arquitectónico.

³⁴ HAN, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia* (2012). Barcelona: Herder, 2013. p. 23.

pertenecer ambas a la misma ‘pirámide’ invertida de las 3 erres ³⁵. En la parte superior, una experiencia académica con resultado inesperado llevada a cabo en 2008 por los arquitectos alemanes Urs Füßler y Jörg Leeser, junto a sus estudiantes de arquitectura de la Universidad de Wuppertal (Alemania). En la parte inferior, la que más adeptos tiene por ser reflejo de la ‘sociedad positiva’ establecida, el reciclaje/reconstrucción del ala este del Museo de Historia Natural de Berlín, realizado en 2008 por los arquitectos alemanes Diener & Diener.

Urs Füßler y Jörg Leeser impartieron dos cursos para estudiantes de Grado y Máster de la Universidad de Wuppertal. Titulados ‘Findlinge’ ³⁶ y ‘Dramatyp’ ³⁷, su principal interés era acercarse de una forma desprejuiciada a ‘lo construido’ en la propia Wuppertal. Fruto de un reconocimiento atento de la realidad, cada estudiante debía elegir un edificio anónimo (o conjunto de ellos) que percibiera como interesante. Después debía proponer unos clientes, nuevos usos y aplicar sus particulares transformaciones sobre lo preexistente. La mayor parte de los estudiantes fueron obedientes y convirtieron supermercados en casas para sin techo, complejos industriales en escuelas de horticultura o almacenes en centros comunitarios.

Urs Füßler y Jörg Leeser
Fotografía de la tienda de flores de Wuppertal
2008

Todo funcionaba sobre lo esperado hasta que una estudiante, Saskia Boachie, encontró una ‘tienda de flores’. Este extraño edificio, cercano a la estación de tren, según palabras de Leeser *“ilustra como diferentes fuerzas pueden concurrir para acomodarse a tipos edificatorios existentes. Tienes la típica ‘Bergisches Haus’ con dos plantas, cubierta con pizarra del Rin. Pero con el paso del tiempo y a través de proceso de urbanización, la arquitectura moderna de los 70 encontró un lugar en el edificio añadiendo balcones con petos de vidrios tintados, grandes carpinterías de madera, elementos de fachada con reminiscencias de Egon Eiermann ³⁸, y ‘BLUMEN’³⁹ deletreado en cubos. [...] Lo viejo y lo nuevo fueron combinados virtuosamente”⁴⁰.*

Mientras que el resto de los compañeros de Boachie respondían con acciones intrusivas, ella decidió que su proyecto acababa en la observación, no había nada que hacer, ningún resquicio donde aplicar los términos ‘reutilizar’ y ‘reciclar’. Mejor dicho, hipotéticamente sí que se podrían hacer muchas cosas, pero ella reconoció que decir ‘no’ era la situación más valiosa. *“El único problema era que era*

³⁵ En la ‘base’ superior se encuentra ‘reducir’, la acción que menos esfuerzo requiere. Después ‘reutilizar’. Finalmente, ocupando el pico inferior y el mayor esfuerzo, ‘reciclar’.

³⁶ Refiriéndose al término geológico usado para definir a una roca que difiere de otras rocas nativas existentes en la misma zona.

³⁷ Refiriéndose a la respuesta de un organismo frente a una situación excepcional.

³⁸ Egon Eiermann (1904 – 1970) Arquitecto alemán de mitad del siglo XX cuyas estructuras y detalles metálicos destacaban por su delicadeza.

³⁹ En alemán significa ‘flores’.

⁴⁰ FÜSSLER, Urs; LEESER, Jörg. “The Flower Shop in Oberbarmen: The Wuppertal Studio and Seminar”, en *Candice. Journal for Architectural Knowledge*. 04. Barcelona: Actar, 2011. p. 57. Traducción propia.

perfecto, y no hubiera habido nada que añadir o quitar por parte de nuestros estudiantes”⁴¹.

La otra cara de la moneda es el Museo de Historia Natural de Berlín, de los arquitectos Diener & Diener. El ala este del museo, destruida parcialmente durante la II Guerra Mundial, permanecía impasible al paso del tiempo hasta que, en el año 2008, se volvió a incorporar al edificio.

El proyecto de Diener & Diener fue firme y se apartaba de cualquier tipo de vacilación. Si el edificio estaba incompleto no había otra opción que rematarlo. Para ello crearon una serie de paneles prefabricados que, como réplicas agregadas, acabaron por introducirse y completar el plano de fachada que algún día existió.

¿Cómo hubiera reaccionado la estudiante del curso de Füssler y Leeser ante esta misma situación? ¿Hubiera respondido igual que con la ‘tienda de flores’? ¿Hubiera podido encontrar algún valor positivo en la destrozada ala este del museo?

Diener & Diener
Ala este del Museo de Historia Natural de Berlín
1995-2010

Las preguntas anteriores son cien por cien especulativas. Sin embargo, es posible aventurarse a responder que, en el caso de Boachie, su estatus académico no la encorseta y obliga a dar una respuesta inmediata, producto de la hiperactividad.

Por el contrario, Diener & Diener, anclados en la esfera profesional de la disciplina, no encuentran un terreno tan propicio para liberarse del ‘siempre hacer’ y el ‘siempre intervenir’. Sufren el mismo comportamiento hiperactivo que muchos otros arquitectos padecen al enfrentarse a ‘lo construido’. Simbolizan un amplio entendimiento del ‘intervenir’ que es de una especialización total, derivando en la adopción de un sistema de respuesta inmediato, una mirada retrospectiva y un apego por la heroicidad.

“Los conservadores se presentan como especialistas, lo que representa un primer motivo de sospecha, y se destacan del trabajo de la arquitectura sin más, y por otro lado se plantean, se presentan como tales especialistas en nombre de una especie de especialización que no tiene un cuerpo teórico mínimamente sólido. Puede

⁴¹ Ibid.

hacerse la prueba de coger cualquier libro de los que hablan de restauración y darse cuenta de su absoluta inconsciencia; de que son pobres manuales de arquitectura para uso especializado de los restauradores sin otro contenido específico que el de ser una versión simplificada de los problemas genéricos de la arquitectura”⁴².

Como estado heredado de otros ámbitos del mercado laboral, donde los trabajos tienden a trocearse con la promesa de ser más productivos y eficaces, ciertos arquitectos/expertos de la ‘conservación’ han intentado reivindicar y delimitar una cuota propia de mercado. Su entrada en la vorágine de ‘lo especializado’, opuesta a la habitual educación generalista del arquitecto, ha derivado en una teoría subyacente donde los términos de maniobra sobre ‘lo construido’ han quedado fijados –por inercia– en la defensa del ‘siempre hacer’.

Toda especialización arquitectónica puede adolecer de una notable pérdida de mirada global, produciendo un modo de operar que se replica, sin rechistar, en todos los proyectos. La ‘conservación’ más especializada es, casi siempre, una llamada automática a la actividad.

4.2.2.1. Respuesta inmediata

La inmediatez es un signo de total positividad. Una pronta respuesta, sin vacilaciones, garantiza nuestra ‘inexcusable’ pertenencia a la ‘sociedad de la positividad’ expuesta por Byung-Chul Han.

“El hecho de demorarse en lo negativo abandona la carrera loca en lo positivo”⁴³. No dar una respuesta positiva sobre ‘lo construido’ supondría ir en contra del *“torrente liso del capital, la comunicación y la información”*⁴⁴, supondría frenar el desarrollo vertiginoso temporal en el que estamos inmersos. ¿Quién se atrevería a posponer una respuesta sobre algo construido, cuando basta mirar hacia atrás para saber qué es lo que hay que hacer?

4.2.2.2. Mirada retrospectiva

Emerge así una mirada retrospectiva, resultado de la respuesta siempre inmediata del arquitecto ‘hiperactivo’. La misión de este personaje positivo consiste en leer, de manera estanca, las distintas épocas por las que ha pasado el edificio al que se enfrenta. Después, su acción se completa con la elección del momento satisfactorio hacía donde iniciar la regresión. Este tipo de profesional manipula el tiempo de manera aséptica y distante, enfundado en unos higiénicos guantes de látex; su gran preocupación es la restitución heroica del pasado, cueste lo que cueste.

⁴² SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Op. cit.* p. 30-31.

⁴³ HAN, Byung-Chul. *Op. cit.*, 2013. p. 18.

⁴⁴ *Ibíd.* p. 11.

4.2.2.3. Hacerse el héroe

Boito establecía que uno de los preceptos para alcanzar una ‘conservación’ satisfactoria era realizar, solo, operaciones ‘sencillas’ (o simples ⁴⁵). ‘Sencillo’ es, según la Real Academia Española, aquello *“que no ofrece dificultad, que no tiene artificio ni composición, o que carece de ostentación y adornos”*.

El trasvase de esa definición hacia la arquitectura no es inmediato. Como ya se ha expuesto en capítulos anteriores, lo sencillo o lo simple no es siempre sinónimo de poco esfuerzo, ya que entran en juego las apariencias y los falsos silencios.

Las ‘intervenciones’ hiperactivas no escapan a esta situación y detrás de resoluciones de apariencia sencilla pueden esconderse esfuerzos ingentes. ¿No es sino el panel prefabricado de Diener & Diener para el Museo de Berlín un ejemplo de apariencia final sencilla, pero ejecución muy laboriosa? Existe, casi siempre, un gusto por la heroicidad en esta aproximación hacia ‘lo aparente’, una querencia a revertir el pasado sin importar cuánto esfuerzo y medios sean necesarios para ello.

4.3. Comportamiento desespecializado

Se ha constatado cómo la hiperactividad forma parte de una especialización de los protocolos de intervención sobre ‘lo construido’ (respuesta inmediata + mirada retrospectiva + heroicidad).

¿Sería posible un comportamiento alternativo? En este sentido, desespecializarse supondría un alejamiento de tan extendido ritual. Cada proyecto dejaría de ser un cliché repetitivo, para convertirse en una cuestión particular y específica. Desde esta posición sobre ‘lo construido’, y sin caer en el abandono (casi) nihilista de Ruskin, ¿no sería posible percibir en el ala este del Museo de Historia Natural algunos valores con los que intervenir (casi) nada, al igual que sucedía en la tienda de flores de Wuppertal?

⁴⁵ Simple es, según la Real Academia Española: Aquello es que sencillo y no tiene complicaciones ni dificultades.
Por lo tanto, simple y sencillo tienen significados sinónimos, al menos en su entendimiento fundamental.

4.3.1. La intervención 'informe'

Siendo parte de la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2010 ⁴⁶, OMA realizó la exposición 'Cronocaos' ⁴⁷. En ella reclamaba volver a poner la 'conservación' en el primer plano de la arquitectura: *"Los arquitectos –nosotros que cambiamos el mundo– hemos sido ajenos u hostiles hacia las manifestaciones de la conservación. Desde 1981, en la 'Presencia del Pasado' de Portoghesi, casi no se ha prestado atención a la conservación en las sucesivas Bienales"* ⁴⁸.

Con 'Cronocaos', Koolhaas realizaba el *"primer discurso teórico sobre conservación del patrimonio arquitectónico enunciado por un arquitecto no especializado"* ⁴⁹. Una disertación que sería copiada, dos años después, por la citada 'Reduce / Reuse / Recycle: Architecture as Resource' y, banalmente, por otros muchos arquitectos acuciados frente a la crisis sistémica de la profesión.

OMA
Cronocaos
2010

Si algo sorprende y perturba en este enésimo giro conceptual de Koolhaas es su aroma ventajista. Según él, la 'conservación' siempre había sido una de las inquietudes latentes en OMA –algo chocante si recordamos su célebre 'Fuck Context'–. Al principio, dice, solo se manifestaba de forma implícita y 'Cronocaos' fue la oportunidad de exponerla como un refugio: *"Conservación es, para nosotros, un 'refugio' donde evadirnos de la 'Starchitecture'"* ⁵⁰. ¿Koolhaas fuera del 'Star System' arquitectónico? Su idea era (y es) provocadora a la par que contradictoria, al igual que los paneles teorizantes utilizados en la exposición. Como afirma el arquitecto Jorge Otero-Pailos, interesado en estudiar nuevas experiencias relacionadas con la 'conservación', *"Las gráficas y los paneles de la exposición, si bien resultan persuasivos, tienden lamentablemente con demasiada rapidez a la hipérbole y llegan a conclusiones basadas en datos sin diferenciar, por lo que contribuyen más a ocultar que a revelar los cambios contemporáneos en la naturaleza de la relación entre arquitectura y conservación"* ⁵¹. Los paneles manipulaban a su favor datos ⁵² y obviaban a personajes tan relevantes como Camilo Boito, limitándose a reflejar la suculenta y mediática polémica entre Ruskin y Viollet-le-Duc ⁵³.

⁴⁶ Comisariada por Kazuyo Sejima, bajo el lema 'People meet in Architecture'.

⁴⁷ Un año después, en 2011, el New Museum de Nueva York también acogió la exposición.

⁴⁸ KOOLHAAS, Rem. "Cronocaos", en *Log 21*. Nueva York: Anyone Corporation, 2011. p. 119. Traducción propia.

⁴⁹ CASQUEIRO, Fernando. et al. "Arquitectura y transformación", en DOMINGO, María; MUIÑA, Iolanda. *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011.

⁵⁰ KOOLHAAS, Rem. *Op. cit.* 2014. p. 22.

⁵¹ OTERO-PAILOS, Jorge. "Suplemento al manifiesto de preservación de OMA", en *Quaderns 263: Conservado al vacío*. Barcelona: COAC, 2011. p. 45.

⁵² "Por ejemplo, «Cronocaos» formula la reivindicación hiperbólica de que, grosso modo, un 12% del mundo 'ha sido declarado inmutable' por la preservación. La cifra agrupa todos los edificios y paisajes bajo esa designación, pero no diferencia entre la preservación de la naturaleza y la preservación arquitectónica, niveles legales de protección, ni tampoco reconoce que esa designación es a menudo honorífica y no implica restricciones legales en cuanto a transformaciones o incluso demoliciones de los activos establecidos", en OTERO-PAILOS, Jorge. *Op. cit.* p. 45.

⁵³ Otros proyectos anteriores de Koolhaas ya se debatían entre esa dualidad. Es el caso del 'IIT McCormick Tribune Campus Center', donde la preexistencia del 'Commons Hall' de Mies Van der Rohe supuso preguntarse cómo conservarlo: ¿Dejándolo de lado o

OMA
Panel de Cronocaos
2010

Pasando por alto especulaciones y datos pretenciosos –por otra parte, seguro que premeditados–, existía en la exposición un segundo ámbito dedicado a 26 proyectos del estudio. Todos ellos compartían, en distintos niveles de éxito, su pertenencia a la ‘conservación’ no especializada. Un muro lleno de postales, que los visitantes podían recolectar y coleccionar, desgranaba sus distintos posicionamientos.

Cribando ese ‘rompecabezas’ era posible extraer estrategias y posiciones *“que aportan una inusual luz a la asfixiante presión que las condiciones culturales y económicas contemporáneas ejercen sobre la arquitectura, y nos ayudan a comprender algunas de las razones del giro de Koolhaas hacia la conservación”*⁵⁴.

4.3.1.1. Lo genérico

*“El énfasis continuo de la Conservación sobre lo excepcional –lo que merece ser conservado– crea su propia distorsión. Lo excepcional se convierte en lo normal. No hay ideas para conservar lo mediocre, lo genérico”*⁵⁵.

El primer hecho significativo, antes ya apuntado, incide en la no discriminación entre qué es susceptible de ser conservado y qué no. La diversidad ⁵⁶ de los 26 proyectos de OMA demuestra que el valor de lo extraordinario, algo marcado a fuego durante la historia de la ‘conservación’, ha desaparecido.

asumiéndolo? La astuta respuesta hacía ambas cosas, contentando a todas las partes implicadas (técnicos del IIT y arquitecto).

⁵⁴ OTERO-PAILOS, Jorge. *Op. cit.* p. 45.

⁵⁵ KOOLHAAS, Rem. *Op. cit.* 2011. p. 122. Traducción propia.

⁵⁶ Los ejemplos alcanzan desde edificios y paisajes reconocidos desde un punto de vista cultural, hasta ejemplos mucho más anónimos y silenciosos.

OMA
Muro de postales en Cronocaos
2010

Al hecho de que todo sea ‘conservable’ se une otra característica: su tamaño creciente. Primero solo monumentos, luego edificios, después edificios y su entorno, más tarde barrios enteros, paisajes culturales, paisajes histórico-culturales, y pronto... ¿la luna? ⁵⁷.

OMA
Panel de Cronocaos
2010

El interés por lo genérico es algo que comparten ‘Cronocaos’ y ‘Reduce / Reuse / Recycle: Architecture as Resource’, pero la visión de Koolhaas, además de precoz, va mucho más allá e incide en otra idea capital: la desespecialización.

4.3.1.2. La desespecialización

El segundo hecho relevante extraído de ‘Cronocaos’ es que Koolhaas, desde su reducto exterior, irrumpe en un campo vetado a foráneos desespecializados. OMA tantea nuevas formas no hiperactivas de ‘conservar’ y, sobre todo, se pregunta si intervenir es o no necesario –algo impensable en los especialistas más acérrimos–.

OMA
Beijing Preservation: Postal de Cronocaos
2010

De entre los 26 proyectos de la muestra, uno es particularmente interesante por su forma de lidiar con esta idea y por su carácter experimental: ‘Beijing Preservation’ (La ‘conservación’ en Pekín). Su postal asociada mostraba una imagen del tejido urbano de la capital china, al que se le superponía una perfecta y enigmática cuadrícula.

⁵⁷ La antropóloga estadounidense Beth O`Leary propone conservar el área lunar donde aterrizó el Apolo 11. Véase “The Onward March of Preservation” en KOOLHAAS, Rem. *Content*. Colonia: Taschen, 2004.

En 2004, Koolhaas iniciaba su conferencia 'Preservation is overtaking us'⁵⁸ (la conservación nos está adelantando) con las siguientes palabras referidas al proyecto: *"En 2002 fuimos afortunados al recibir un encargo de las autoridades públicas de Pekín que nos permitió investigar y definir una forma específica de conservación para China. Este es uno de esos momentos únicos en que nos acercamos, y debo decir que puede que este proyecto sea en el que más cerca he estado, a uno de mis sueños utópicos que consiste en encontrar una arquitectura que no hace nada. Siempre me ha horrorizado el hecho de que la abstinencia nunca sea considerada como una de las partes del repertorio arquitectónico. Tal vez en la arquitectura, una profesión de la que fundamentalmente se espera la modificación de las cosas que encuentra (normalmente antes de reflexionar), debería haber una parte igualmente importante preocupada por no hacer nada"*⁵⁹.

Puestos a imaginar cómo 'conservar' la esencia de Pekín, Koolhaas rechaza un planteamiento general e hiperactivo (como el que representaría realizar un estudio concienzudo de cuáles son los puntos excepcionales a conservar). Por el contrario, ensaya una serie de patrones genéricos (cuadrícula, barras, cono, bandas y mallas) que se superponen automáticamente a la ciudad⁶⁰ y delimitan qué debe conservarse y qué no.

OMA
Patrones de Beijing Preservation
2003

"Empezamos a concebir e imaginar que podíamos superponer sobre el centro de Pekín una especie de código de barras y declarar que las bandas de ese código podían tanto ser conservadas como sistemáticamente arrasadas. De esa forma,

⁵⁸ Impartida en la Universidad de Columbia (Nueva York) el 17 de septiembre de 2004.

⁵⁹ KOOLHAAS, Rem. *Op. cit.* 2014. p. 13. Traducción propia.

⁶⁰ Como algunas las obras de Sol Lewitt en las que superponía formas geométricas a planos de ciudades como Florencia, Ámsterdam, Chicago o Nueva York.

OMA
Ideograma de Beijing Preservation
2003

tendríamos la certeza de que hemos conservado todo de una forma democrática e imparcial –autovías, monumentos, cosas malas, cosas buenas, cosas feas, cosas mediocres– y, por lo tanto, manteniendo realmente una condición auténtica”⁶¹. Como consecuencia de esa ‘imparcialidad’ aflora, a priori ⁶², una tendencia que favorece los automatismos y la no decisión. Existe una “zona desmoralizada”⁶³, tal y como la denomina Otero-Pailos, un lugar intelectual ajeno a las decisiones personales, ajeno al ‘sí hacer’ productivo y al ‘no hacer’ nihilista, diferente tanto del extremismo de Viollet-le-Duc como del de Ruskin.

Otero-Pailos continúa y define la arquitectura que de ahí surge como aquella basada en “la producción de lo informe”⁶⁴. Se refiere, no tanto a la producción de formas no reconocibles, como a la (casi) inexistencia de ellas; quizá, por ello sería más preciso eliminar la palabra producción y, simplemente, hablar de intervención ‘informe’.

¿No es lo anterior muy similar a lo que reivindicaba Camillo Boito y su teoría de acción mínima? Puede recordar en la aparente (no) forma, nunca mejor dicho, pero no en el fondo. Boito no renunciaba a la acción sobre lo construido, sino que insistía en que, en caso de darse en las partes preexistentes, quedara disimulada e irreconocible. En el resto de partes, no se oponía a nuevos añadidos siempre que estuvieran diferenciados. Tanto una posibilidad como la otra no rechazaban la hiperactividad.

Mientras tanto, en la ‘conservación’ desespecializada de OMA no existe el camuflaje o la oposición, puesto que no hay ‘formas’ materiales sobre las que poder aplicarlos.

4.3.2. Respuesta vacilante frente a respuesta inmediata

*“El trabajo del arquitecto no consiste solo en construir. Primero consiste en considerar una pregunta, una situación, y entonces entender la complejidad de la situación. Finalmente dar una respuesta. A veces la respuesta es construir mucho. A veces es construir muy poco. A veces es construir nada, hacer nada”*⁶⁵.

Ha quedado patente que la evolución de otra respuesta ‘informe’, en la que desaparece lo extraordinario, comienza ya a desbordar a la ‘conservación’ más

⁶¹ KOOLHAAS, Rem. *Op. cit.* 2014. p. 16-17.

⁶² La realidad a posteriori sería bien distinta puesto que esas inofensivas líneas divisorias encerrarían múltiples complejidades y puntos de conflicto, despojando a la yuxtaposición de su, a priori, amable ‘democracia e imparcialidad’.

⁶³ OTERO-PAILOS, Jorge. *Op. cit.* p. 48.

⁶⁴ *Ibid.* p. 50.

⁶⁵ LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. *Freedom of use*. Berlin: Sternberg Press, 2015. p. 57. Traducción propia.

enraizada. Como explica Byung-Chul Han, de forma paralela, este otro tipo de contestación vacilante es un acto contestatario frente a cualquier tendencia hiperactiva: *“La pura actividad solo prolonga lo ya existente. Una verdadera vuelta hacia lo otro requiere la negatividad de la interrupción. Tan solo a través de la negatividad propia del detenerse, el sujeto de acción es capaz de atravesar el espacio entero de la contingencia, el cual se sustrae de una mera actividad. Ciertamente, la vacilación no es una acción positiva, pero vacilar es imprescindible para que la acción no decaiga al nivel del trabajo. Hoy en día vivimos en un mundo muy pobre en interrupciones, en entres y entre-tiempos”*⁶⁶.

Con lo anterior se hacía referencia directa a la ‘sociedad positiva’, pero de igual manera, podría aplicarse al mundo especializado de la ‘intervención’ arquitectónica (una rama que actúa repitiendo sin miramientos las características positivas de su hiperactividad). Huir de tal práctica, llena de formas, pasa por establecer una interrupción de cualquier respuesta inmediata y repetitiva, pasa por instaurar un momento de vacilación en el que contemplar y valorar, con detenimiento, cualquier proyecto preexistente que nos ocupe.

Un contemplar no pasivo, lleno de contenido y crítica, una forma de rebelarse frente a la alienación reinante: *“La ‘vita contemplativa’ [...] no consiste en un Abrir-Se pasivo, que diga Sí a todo lo que viene y a todo lo que sucede. Antes bien, opone resistencia a los impulsos atosigantes que se imponen. En lugar de exponer la mirada a merced de los impulsos externos, la guía con soberanía. En cuanto acción que dice No y es soberana, la vida contemplativa es más activa que cualquier hiperactividad, pues esta última representa un síntoma del agotamiento espiritual”*⁶⁷.

Contemplar ‘lo construido’ y, eventualmente, decidir hacer (casi) nada es una posibilidad que cortocircuita ciertos protocolos arquitectónicos prefijados. Como muestra, la valoración que dio el ayuntamiento de Burdeos cuando Lacaton & Vassal propusieron su célebre ‘respuesta vacilante’ para la plaza Léon Aucoc: *“Vale, ¿pero no queréis hacer nada?... No lo entendemos... normalmente a los arquitectos les gusta cambiar, diseñar mobiliario, bancos...”*⁶⁸.

4.3.3. Mirada prospectiva frente a mirada retrospectiva

Según lo define el historiador George Kubler, el devenir biológico del tiempo conlleva *“[...] duraciones ininterrumpidas de longitud estadísticamente predecible; cada ‘organismo’ existe desde que nace hasta que muere, según una esperanza de vida «supuesta»”*⁶⁹. Kubler, para reprobar la existencia de un relato

⁶⁶ HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio* (2010). Barcelona: Herder, 2012. p. 55.

⁶⁷ *Ibíd.* p. 54.

⁶⁸ LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. *Op. cit.* 2015. p. 57. Traducción propia.

⁶⁹ KUBLER, George. *La configuración del tiempo* (1962). Madrid: Nerea, 1988. p. 70.

único e ininterrumpido en el mundo del arte, continúa y presenta a los ‘estilos’ artísticos como ‘organismos’ que nacen y mueren: *“Los estilos se comportan como una planta. Sus primeras hojas son pequeñas y de configuración imprecisa; las de su vida media están plenamente formadas, y sus últimas hojas vuelven a ser pequeñas, pero de formas intrincadas”*⁷⁰.

En la arquitectura, toda ‘conservación’ especializada de ‘lo construido’ también tiene que ver con la vida y la muerte, con indagar retrospectivamente en los estilos ‘muertos’ del pasado y restituirlos, cueste lo que cueste, en el presente.

A día de hoy, como parte de una etapa más dentro de ese supuesto discurrir biológico del tiempo, ¿en qué estilo nos encontraríamos?

El estilo de las ‘intervenciones’ contemporáneas podría ser el ‘reciclaje’. Prueba de ello, la aparición de múltiples proyectos, publicaciones ⁷¹ y exposiciones –como la del pabellón alemán– que lo han traído hasta el primer plano arquitectónico.

Sin embargo, influido por la ‘positividad’ e inmediatez del mundo en que vivimos, puede que el ‘reciclaje’ –como posible estilo ideológico– se haya visto tan contaminado que ahora solo consista en una cuestión estética. Por desgracia, el arquitecto especialista en ‘conservación’ entiende el ‘reciclaje’ como un simple hecho visual que, retrospectivamente, fija su vista atrás e invoca todas las ‘capas’ muertas del pasado (algo parecido a Boito hablando sobre la consistencia). Desde ese momento, su misión no es vacilar, sino dar una respuesta inmediata que, con velocidad, convierta ‘ruinas’ en ‘ruinas decoradas’ ⁷² (que, paradójicamente, quieren aparentar no estarlo). *“[...] un nuevo barroco surge a través de decoraciones basadas en huellas y cicatrices [...]”*⁷³.

Jean Nouvel
Teatro en Belfort
1984

Llegado este punto, resultan interesantes las palabras que Iñaki Àbalos pronunciaba, en una charla de Lacaton & Vassal en Harvard, para definir la condición estética del estudio francés y que redundan en el aspecto de las ‘ruinas decoradas’: *“Dejadme concluir con un comentario acerca de vuestra estética. Como Jean-Philippe dijo al final, amáis la arquitectura moderna, pero al mismo tiempo, también os gusta una especie de ‘ad hocismo’⁷⁴ para las cosas que están casi en estado de ruina. Una predisposición por dejarlas no como ruinas decoradas, sino como ruinas sin decorar que funcionan bien”*⁷⁵.

⁷⁰ Ibíd. p. 65-66.

⁷¹ Véanse: *Quaderns 263: Conservado al vacío*. Barcelona: COAC, 2011. / *ARQ 88: Patrimonios*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2014. / VALERO, Elisa. *Glosario de reciclaje urbano*. Valencia: TC Cuadernos, 2014. / *ON Diseño 352: Arquitectura y Rehabilitación*. Barcelona: 2015. / Etc.

⁷² En la decoración entran en juego el esfuerzo oculto y los ‘falsos silencios’.

⁷³ LÓPEZ DE LA CRUZ, Juan José. *Proyectos encontrados: Arquitecturas de la alteración y el desvelo*. Sevilla: Recolectores Urbanos, 2012. p. 71.

⁷⁴ Término utilizado por el arquitecto y teórico Charles Jencks para describir el diseño que surge de la combinación de elementos preexistentes, cuyo resultado es un nuevo producto/objeto.

⁷⁵ LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. *Op. cit.* 2015. p. 60. Traducción propia.

Superar la mera decoración de ‘lo construido’ pasa por saltar de una naturaleza retrospectiva a otra prospectiva. Y es que, como Koolhaas detectó en su conferencia ‘Preservation is overtaking us’, puede que ya no estemos ante una actividad que mire hacia atrás. Cada vez más, se está reduciendo el intervalo entre el presente y lo que se puede ‘conservar’: *“En 1818, eran 2000 años. En 1900, tan solo 200 años. Y en los años 60 llegó a ser 20 años. Estamos viviendo un momento interesante, pero absurdo, donde la conservación nos está adelantando. Puede que seamos los primeros en experimentar el momento en que la conservación no sea más una actividad retroactiva sino una actividad prospectiva”*⁷⁶.

OMA
Esquema de ‘Preservation is overtaking us’
2004

En este sentido, y también en el de las frases anteriores de Ábalos, ‘lo construido’ destierra cualquier valor visual y pasa a proyectarse hacia un momento futuro, ajeno a la mirada retrospectiva del tiempo biológico. Ya no hay restitución decorativa del pasado, sino que se proyectan, hacia delante, nuevos grados de libertad ⁷⁷. Como apuntaba Anne Lacaton: *“La libertad también puede ser un tipo de estética”*⁷⁸.

Este otro entendimiento del tiempo recuerda a aquel que Borges relataba en su cuento ‘El jardín de senderos que se bifurcan’: *“A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes,*

⁷⁶ KOOLHAAS, Rem. *Op. cit.* 2014. p. 15-16. Traducción propia.

⁷⁷ Anne Lacaton respondió a la reflexión-pregunta de Iñaki Ábalos diciendo: *“Todo tiene que ver con la libertad. Queremos libertad”*.

⁷⁸ LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. *Op. cit.* 2015. p. 63. Traducción propia.

convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades”⁷⁹.

El entendimiento discontinuo del tiempo parece consecuente con la oportunidad, expuesta en el apartado anterior, de ‘contemplar’ y ‘vacilar’ sobre ‘lo construido’. Para el arquitecto desespecializado, manipular cualquier proyecto preexistente va más allá de una regresión en el tiempo. Para él, ‘intervenir’ no pasa por sentirse obligado a establecer, decorativamente, el renacimiento de un estilo o forma del pasado. ‘Intervenir’ pasa por proyectar posibilidades ramificadas.

Una de esas múltiples posibilidades es una deriva cuyo esfuerzo es de baja intensidad. Un proceso que aparece y desaparece y que, desde una pereza activa, se instala sobre ‘lo construido’.

4.3.4. Instalar frente a hacerse el héroe

Resulta revelador que ‘instalación’ sea un vocablo presente, más de una vez, dentro del discurso de la ‘conservación’ desespecializada (aquella que es ‘informe’, vacilante y prospectiva).

Lo es cuando Jorge Otero-Pailos define ‘Cronocaos’ de Koolhaas como “[...] *un modo de creatividad que no se basa en la producción de nuevas formas, sino en la instalación de estéticas ‘informes’ que median entre el usuario y el edificio*”⁸⁰.

Emerge también cuando Enric Miralles contaba que el proyecto de su propia casa, en la calle Mercaders de Barcelona, sirvió de experimentación para el Mercado de Santa Caterina: “*El proyecto no debe insistir en un momento concreto en el tiempo, sino instalarse en él*”⁸¹.

Y vuelve a aparecer con Lacaton & Vassal hablando de su proyecto para el parisino ‘Palais de Tokyo’: “*El término instalación estaba escrito en el propio título del concurso, sin duda para calificar y subrayar el carácter provisional y puntual del proyecto. [...] Nos apropiamos del término instalación porque correspondía, a la vez, a una práctica del arte contemporáneo y al enfoque que nos parecía más interesante dentro de los requisitos del proyecto: «instalarse» como cuando se busca el mejor*

⁷⁹ BORGES, Jorge Luis. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Sur, 1941.

⁸⁰ OTERO-PAILOS, Jorge. “Supplement to OMA’s Preservation Manifesto”, en KOOLHAAS, Rem. *Op. cit.* 2014. p. 97-98. Resulta inquietante que esta frase desaparezca en el texto traducido al español, publicado en *Quaderns 263: Conservado al vacío*. Barcelona: COAC, 2011.

⁸¹ MIRALLES, Enric; TAGLIABUE, Benedetta. *El Croquis 100-101: Miralles Tagliabue 1996-2000*. Madrid: El Croquis, 2000. p. 36.

*lugar para plantar la tienda de campaña o aparcas la caravana, sin alterar el terreno*⁸².

Desde un punto de vista prosaico, el verbo ‘instalar’ significa: colocar o poner algo en un lugar (un lugar ‘debido’, según la definición de la Real Academia Española). Si transformamos el verbo en sustantivo obtendremos ‘instalación’, que nos remite, probablemente, a las ‘instalaciones’ del mundo del arte. Según desarrolla la historiadora y comisaria artística Mónica Sánchez Argilés, experta en el término ⁸³, “[...] *el arte de la instalación no es otra cosa que el arte de desplegar elementos, aparatos o equipos en el espacio tridimensional y en las coordenadas del tiempo*”⁸⁴.

De igual forma, las ‘instalaciones’ conllevaban la ‘instalación’ del sujeto, el entendimiento de que la obra ya no era un objeto ensimismado, sino un dispositivo con el que interactuar. Esto implicaba, sobre todo, que el espectador pasaba a ser protagonista activo y esencial; la obra estaba a su alrededor, y no frente a él, con lo que su cuerpo, movimientos y decisiones eran partícipes de ella.

Estas prácticas artísticas experimentaron un fuerte impulso durante los años setenta y tenían, y tienen, dos rasgos fundamentales:

- Reaccionar frente a lo preestablecido: Asumir lo encontrado.
- Comportamiento reversible: Aparecer y desaparecer.

Si volvemos nuestra mirada hacia la arquitectura, la ‘conservación’ especializada siempre implicaba revertir el pasado, ‘hacerse el héroe’ sin importar el esfuerzo y medios necesarios. Por el contrario, la ‘conservación’ desespecializada supone ‘instalarse’ sobre ‘lo construido’, mirarlo vacilante y prospectivamente. Es una forma de reaccionar frente a lo preestablecido y pensar en mínimas intervenciones ‘informes’, que pueden aparecer y desaparecer.

4.3.4.1. Reaccionar frente a lo preestablecido: Asumir lo encontrado

*“Cuando los errores o ‘anomalías’ se multiplican dentro de un paradigma, se produce un desquiciamiento del sistema, lo cual trae consigo su reemplazo por otro”*⁸⁵.

El primer rasgo fundamental de una ‘instalación’ artística es su naturaleza heterogénea, repleta de anomalías respecto a posiciones artísticas más académicas.

⁸² VASSAL, Jean-Philippe; en CASCARO, David. *Le musée décontracté: Une installation des Lacaton Vassal au Palais de Tokyo*. 2006. Sin publicar. p. 11. Traducción propia.

⁸³ Su Tesis Doctoral es un preciso recorrido por el término en el mundo del arte. Fue publicada, como libro, por Alianza Editorial en 2009.

⁸⁴ SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. “Aspectos teóricos de la instalación contemporánea”, en *La instalación en España. 1970-2000*. 2006, UPM, Madrid. p. 22.

⁸⁵ VILLALOBOS, Alejandro; “Reflexiones en torno a la Post-Modernidad. Cartografía de una caminata”, en *Cuadernos de Filosofía 15*. Concepción: Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción de Chile, 1997. p. 291-313.

Sus límites son difíciles de establecer porque *“lejos de identificar una técnica, un medio o un género específicos, la idea de ‘instalación’ se ordenaría en torno a aquello que no tuviera cabida bajo las categorías tradicionales, es decir aquello que no fuera ni pintura, ni escultura, ni fotografía, ni grabado, ni dibujo, etc.”*⁸⁶.

También es inclasificable aquello que reclamaba Koolhaas: conseguir que la ‘conservación’ arquitectónica tuviera *“[...] una parte igualmente importante preocupada por no hacer nada”*⁸⁷. Por lo tanto, una hipotética ‘instalación’ arquitectónica sobre ‘lo construido’ y una ‘instalación’ artística parecen compartir el mismo carácter anómalo, capaz de desestabilizar a la más hiperactiva y especializada de las teorías. Tienen en común no solo su talante irregular, sino también su naturaleza contestataria y crítica.

Las ‘instalaciones’ artísticas abandonaron, durante finales de los 60 y principios de los 70, las galerías y museos tradicionales. Era *“[...] un gesto de protesta que cuestionaba la autoridad del museo como institución y la práctica museable. Almacenes, sótanos, edificios abandonados... fueron lugares que sirvieron para crear y exhibir obra, permitiendo una mayor libertad y espontaneidad creativa que si se hubieran llevado a cabo en el interior de una galería o museo”*⁸⁸.

Las ‘instalaciones’ utilizaron soportes arquitectónicos genéricos y anónimos como vía de escape frente a la institucionalización del mundo del arte. Nuevos lugares aceptados tal y como se encontraban, en los que se ‘instalaba’, debidamente, una capa de información más: la intervención del artista.

Queda patente que en ‘asumir lo encontrado’ reverbera, con fuerza, el término ‘instalación’ (el mismo que usaban Otero-Pailos, Miralles o Lacaton & Vassal). Encontrar un lugar y reconocerlo interesante tal y como es, no proponer costosas regresiones al pasado, hacer (casi) nada, intervenir (casi) nada.

Lacaton & Vassal
Palais de Tokyo
2000

La inmaterialidad arquitectónica de una ‘instalación’ puede llegar a tal punto que, como sucede en el ‘Palais de Tokyo’ de Lacaton & Vassal, su mínimo aporte consista en aquello indispensable que permita la entrada de personas: *“Lo que importaba aquí era reabrir el espacio al público y a los artistas, crear así condiciones de confort y de uso en este lugar lleno de potencial, pero inhabilitado a toda utilización”*⁸⁹. Si observamos las imágenes del antes y el después, inundado de gente, tan solo aparecen algunas luminarias y elementos de climatización, nada de operaciones decorativas.

El arquitecto desespecializado se rebela frente a su educación ‘formalista’, la que reconstruye objetos del pasado para ‘mirarlos y no tocarlos’. Sus intervenciones se ‘instalan’ promoviendo una actitud ‘informe’, que tiene que ver con *“añadir lo*

⁸⁶ SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. Op. cit. p. 15.

⁸⁷ KOOLHAAS, Rem. Op. cit. 2014. p. 13. Traducción propia.

⁸⁸ SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. Op. cit. p. 39.

⁸⁹ VASSAL, Jean-Philippe; en CASCARO, David. Op. cit. p. 11. Traducción propia.

específico”⁹⁰ y mínimo sobre ‘lo construido’. Sumar livianas capas de información que aparecen y desaparecen, capaces de establecer vínculos reversibles con sus usuarios.

4.3.4.2. Comportamiento reversible: Aparecer y desaparecer

*“[...] en la actualidad son múltiples las relaciones de significado que una instalación puede mantener con su entorno. [...] el sitio no se halla preestablecido, sino únicamente equipado al servicio de una propuesta artística”*⁹¹.

El segundo rasgo fundamental de las ‘instalaciones’ artísticas tiene que ver con su ambigüedad temporal, desterrando cualquier metáfora biológica *“según una esperanza de vida «supuesta»”*⁹². No son situaciones que nazcan y mueran en un mismo lugar, sino que pueden aparecer y desaparecer de forma intermitente.

Esto es algo que, trasladado a la arquitectura, acentúa un carácter nómada. Por lo tanto, reversibilidad es otro aspecto que distancia a ‘instalación’ de la ‘conservación’ más heroica e hiperactiva.

A modo de resumen global. En el comienzo de este apartado se puso de manifiesto que, sobre ‘lo construido’, la especialización es el modo de acción predominante. Esa actitud repite clichés decorativos y da respuestas inmediatas, las cuales miran retrospectiva y heroicamente al pasado, sin importar cuánto esfuerzo es necesario para restituirlo.

De manera complementaria, han ido apareciendo voces que reclamaban un acercamiento muy distinto, en el que desaparece lo extraordinario y especializado. Una visión alternativa de la ‘conservación’ cuyos resultados son ‘informes’, su respuesta vacilante y su mirada prospectiva. Un marco de acción que asume con tranquilidad ‘lo construido’, proponiendo solo mínimas ‘instalaciones’ reversibles.

En definitiva, dos modos de enfrentarse frente al mismo proyecto: especializándolo o desespecializándolo.

⁹⁰ “La simplicidad consiste en sustraer lo que es obvio y añadir lo específico”, en MAEDA, John. *Las leyes de la simplicidad*. Barcelona: Gedisa, 2006. p. 89.

⁹¹ SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. *Op. cit.* p. 35.

⁹² KUBLER, George. *Op. cit.* p. 70.

4.4. Casuística de la desespecialización

Los casos que de aquí en adelante se presentan quedan incluidos bajo los subapartados: TRANSFORMACIONES, MANTENIMIENTOS y PERCEPCIONES. Estos calificativos coinciden con los títulos de las tres primeras familias de la exposición 'Reduce / Reuse / Recycle: Architecture as Resource'. Son atributos relevantes porque encarnan, en orden decreciente de intrusismo, ciertos procesos 'conservativos' que llevan la intervención a su mínima expresión.

De todos modos, ninguno de ellos perseguirá el establecimiento de paradigmas absolutos. Tan solo serán acercamientos prácticos que, a través de sus actitudes, resuenen e interaccionen entre sí.

4.4.1. Transformaciones

“En lugar de tener la pretensión de «actuar», y por lo tanto de arriesgarse, enfrentarse y deteriorarse, [...] mejor es «transformar», como la naturaleza”⁹³.

Transformaciones son aquellas conductas que, según exponía el filósofo francés François Jullien, presentan una idiosincrasia silenciosa.

Transformar ‘lo construido’ implica, en primer lugar, asumir todo lo encontrado. Después se procede a actualizarlo mediante ligeras operaciones arquitectónicas ‘sin forma’, a través de nuevas capas de información diluidas e instaladas en el valor total de lo preexistente.

La tarea implícita en esas operaciones –que pueden ser reversibles– es evitar, con decisión, la degradación de edificios o entornos cuyo uso original haya caducado.

4.4.1.1. Los anti-museos

Para el arquitecto Josep Maria Montaner, los anti-museos desafían y ponen en crisis *“la caja blanca, pura y definida de la arquitectura moderna”⁹⁴*. Son aquellos que se *“[...] instalan en antiguas estructuras industriales, estaciones, depósitos, almacenes o cárceles, recreando un carácter contrapuesto al museo como lugar de lujo, sobrediseñado y acabado”⁹⁵*.

¿Es casual que en las palabras de Montaner reaparezca el verbo ‘instalar’? Quizá no lo sea, puesto que los anti-museos repiten la actitud contestataria de las instalaciones artísticas y se rebelan frente a los lugares extraordinarios.

⁹³ JULLIEN, François. *Tratado de la eficacia*. Madrid: Siruela, 1999. p. 16-17.

⁹⁴ MONTANER, Josep Maria. “El anti-museo”, en *Museos para el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p. 110.

⁹⁵ Ibíd.

Son dos los anti-museos que nos van a permitir abordar los diferentes entendimientos –especializado y desespecializado– de la ‘conservación’ arquitectónica: la Pinacoteca de São Paulo, del arquitecto brasileño Paulo Mendes da Rocha, y el ya apuntado ‘Palais de Tokyo’, de los franceses Lacaton & Vassal.

Resulta interesante explicar que, a simple vista, ambos casos parecen compartir un origen desespecializado, parecer ser una misma apuesta por hacer e intervenir (casi) nada. Sin embargo, a veces, la vista nos juega malas pasadas e interpretamos simples decorados como realidades plausibles.

Alzado proyectado de la Pinacoteca de São Paulo

Mendes da Rocha
Pinacoteca de São Paulo
1998

La Escuela de Artes y Oficios de São Paulo (Brasil) fue inaugurada en el año 1900. Estaba proyectada como un edificio clasicista de planta rectangular, culminado con una gran cúpula. El remate nunca llegó a materializarse y, durante décadas, el inmueble evidenció sin pudor ciertos muros, dinteles y mechinales, en principio ideados para recibir las cargas superiores. Estos elementos permanecieron desnudos y ajenos al maquillaje, de refinados acabados, que sufrió el resto de la obra.

En 1982, las autoridades locales deciden convertirlo en la Pinacoteca de São Paulo, encargando el proyecto (1993-1998) a los arquitectos Paulo Mendes da Rocha, Weliton Ricoy Torres y Eduardo Colonelli. El rastro de los elementos descarnados fue definitivo para su propuesta, decidiendo que había que incidir en despojar de su ‘disfraz’ al edificio entero.

*“No hice nada, ya era un buen edificio, solo tuve que quitar algunas capas decorativas y transformar la rígida planta ‘palladiana’ cubriendo los patios e introduciendo nuevas circulaciones [...]”*⁹⁶. Así explicaba Mendes da Rocha su ‘conservación’, una intervención que borra y retira de manera obsesiva todas las capas accesorias –decorativas– del edificio. Se revelaba con crudeza la materialidad e historia de la fábrica de ladrillo. Se apostaba por recuperar la imagen que, en algún momento intermedio de puesta en obra, se supone tuvo. La opción es llevada hasta tal extremo que, incluso, se eliminaron las carpinterías interiores, sacando de contexto y congelando en el tiempo los huecos para ventanas.

Mendes da Rocha
Pinacoteca de São Paulo
1998

⁹⁶ BRILLEMBOURG, Carlos. “A visit to Paulo Mendes da Rocha's studio”, en *Domus*. Milán: 2013. Traducción propia. Recuperado el 27 de diciembre de 2015 de <http://www.domusweb.it/en/architecture/2013/01/22/a-visit-to-paulo-mendes-da-rocha-s-studio.html>

Estas operaciones derivan en negar la realidad encontrada en el edificio. Lo redirigen hacia un momento temporal alternativo, a través de un notable esfuerzo de limpieza y rescate de materiales ocultos.

La actitud de Mendes da Rocha recuerda a la del artista conceptual Michael Asher ⁹⁷, cuando en 1973 limpió compulsivamente la superficie blanca de la galería de arte Toselli de Milán. Durante cuatro días, paredes y techos fueron chorreados con pistola de arena ⁹⁸ hasta “[...] *revelar una profusa superficie marrón oculta debajo de muchas capas de pintura, unificando visualmente muros y techo con la superficie del suelo de hormigón visto. Penetrando la delgada superficie pintada de los muros envolventes, Asher consiguió que el espacio de exhibición en sí mismo fuera el objeto y tema de estudio de la obra*”⁹⁹.

Este tipo de decisiones sobre ‘lo construido’, tanto la de Mendes da Rocha como la de Asher, se dejan guiar, en cierta medida, por el gusto ¹⁰⁰. En ambas hay una apuesta personal por establecer, cueste lo que cueste, una imagen de ruina idílica y afable, pero irreal. La intervención surge de la búsqueda regresiva de una imagen y no de asumir como tal lo encontrado.

Volviendo a los anti-museos, la intervención al ‘estilo Asher’ de Mendes da Rocha se emparenta con un caso más reciente. No es casual que en 2012 el arquitecto español Juan José López de la Cruz escribiera, en su libro ‘Proyectos encontrados’ ¹⁰¹, sobre la Pinacoteca de São Paulo. Dos años más tarde, en 2014, se apropiaría de su ‘modus operandi’, aplicándolo en su propuesta para el Espacio de Creación de Arte Contemporáneo del CICUS de Sevilla.

El ‘Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla’ (CICUS) tiene sede en un edificio neoclásico de principios del siglo XX. Organizado en torno a un generoso patio central, en origen albergaba el Convento de Madre de Dios. En 1917 pasó a ser propiedad de la Universidad de la ciudad, transformándose y acogiendo, cronológicamente, la Facultad de Medicina, la Escuela de Comercio, la Escuela Universitaria de Empresariales y la Facultad de Ciencias del Trabajo. En 2008, con el traslado de esta última, quedó en desuso. No fue hasta 2011 cuando, poco a poco, se comenzaron a recuperar zonas; el nuevo objetivo era convertir el lugar en un foco de creación e intercambio cultural.

Michael Asher
Galería Toselli
1973

Patio del CICUS

⁹⁷ Michael Asher (1943 – 2012) Artista conceptual estadounidense. Manifestó un especial interés por entender la fisicidad de las galerías de arte como un material de trabajo, experimentando con ellas a través de intervenciones mínimas que criticaban los espacios institucionalizados del arte.

⁹⁸ También recuerda a la obra ‘Erased de Kooning Drawing’ (1953) de Robert Rauschenberg, donde rasca obsesivamente un dibujo original de Willem de Kooning hasta hacerlo desaparecer.

⁹⁹ RORIMER, Anne. “Michael Asher: Kontext als Inhalt”, en WEIBEL, Peter. *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*. Stuttgart: DuMont, 1995. Traducción propia.

¹⁰⁰ Alejarse del gusto como proclamaba Marcel Duchamp, “Yo considero el gusto –bueno o malo– el enemigo más grande del arte”.

¹⁰¹ LÓPEZ DE LA CRUZ, Juan José. *Op. cit.* p. 70.

Sol89
Espacio de Creación de Arte Contemporáneo
2013-2014

Montaje de 'Patio sobre Patio' en el CICUS
2012

Una de esas zonas, la más reciente, es el Espacio de Creación de Arte Contemporáneo. Obra de los arquitectos José López de la Cruz y María González (estudio Sol89), es un espacio desnudo y descarnado al 'estilo Asher'. La reflexión de Sol89 es la misma que pudieron hacer, en sus respectivos campos, Mendes da Rocha o Asher: *"La intervención arquitectónica, entendida como una instalación en el espacio encontrado [...] posibilita el uso de este espacio limitándose a desvelar las capas que ocultaban los lienzos de ladrillo y proponiendo una nueva carpintería en el claustro. Este estado presente hoy día remite a un momento intermedio de la obra que debió suceder a partir del cual todas las opciones son de nuevo posibles"*¹⁰².

En los proyectos de Sol89 y Mendes da Rocha resulta relevante el mismo hecho: nunca se muestra el estado previo de los edificios. En los documentos publicados no hay prueba alguna del estado inicial de aquello que rascaron y erosionaron compulsivamente. La citada omisión documental nos aleja, a priori, de saber cuánto esfuerzo requirieron las operaciones restitutivas de sendas 'intervenciones'.

¿Cómo era el aspecto precedente en el caso del Espacio de Creación de Arte Contemporáneo? Si se rastrea la historia reciente del edificio, en 2012 el patio central del CICUS acogió una instalación artístico-arquitectónica titulada 'Patio sobre Patio'¹⁰³. La obra, un damero colgado a modo de pérgola, fue registrada por su autor¹⁰⁴ y el ensamblaje previo se produjo en la primera planta del edificio, la que dos años más tarde albergaría el proyecto de Sol89. A través de las imágenes de 2012 reconocemos las mismas columnas, los mismos dinteles, la misma barandilla, el mismo hueco de escalera, etc.

La comparación directa entre imágenes clarifica que Sol89 no asume 'lo construido' en su totalidad. No se añade ninguna capa de mínima información, sino que se eliminan preexistentes. Este aspecto es una clara discrepancia respecto a las características de un comportamiento desespecializado y nos demuestra la hiperactiva necesidad de establecer una meta, la empatía con una peculiar estética de la ruina y el deseo de una imagen final influida por el gusto personal.

En este sentido, López de la Cruz y González nunca podrían ser tildados de prestidigitadores. En ningún momento reivindicaban haber 'hecho (casi) nada', son consecuentes con el pensamiento que aplican y conscientes del esfuerzo requerido en

¹⁰² Memoria descriptiva del proyecto, extraída de la página web de Sol89. Recuperado el 28 de diciembre de 2015 de <http://sol89.sol89.com/2003/07/blog-post.html>

¹⁰³ "Instalación de arquitectura efímera en la que se abre un patio dentro de otro patio con la huella de abertura como 'puerta' en pleno centro de Sevilla. La Instalación está compuesta de paneles de 55x55cm en una estructura de cables tensados de acero trenzado", ¹⁰³ Memoria descriptiva del proyecto, extraída de la página web del autor. Recuperado el 29 de diciembre de 2015 de <http://fernandomolinarquitecto.blogspot.com.es/2012/03/patio-sobre-patio-ya-montado-muchas.html>

¹⁰⁴ Fernando Mariano Molina León, alumno de Proyecto Final de Carrera de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. En colaboración con otros alumnos: Alfonso Guajardo-Fajardo, Miguel Ángel Serrano Domenech, Miguel Fernández Soler y Alberto Castro Rosado.

su proyecto. Sería más preciso definir su intervención postproductiva como una secuela directa de Michael Asher, aunque las frases incluidas en ‘Proyectos encontrados’ den a entender su descendencia de la Pinacoteca de São Paulo.

Mendes da Rocha sí que opera como un experto prestidigitador y manifiesta, sin pudor, que él ‘no ha hecho nada’. Sin embargo, es irrefutable que no asume el edificio en su totalidad y, como consecuencia, lo erosiona obsesivamente bajo el pretexto de su ‘incómodo’ valor decorativo. Pese a reproducir una mirada fácil y amable de una ruina, la intervención de Mendes da Rocha es, en realidad, una actuación hiperactiva: da una respuesta inmediata, utiliza una mirada retrospectiva e implica la heroicidad. ¿Acaso la Pinacoteca no hubiera podido funcionar exactamente igual sin hacer aflorar la desnudez de sus muros de ladrillo y sin hacer falsa apología del ‘no hacer’?

En la ‘conservación’ ese es el punto que diferencia a la actitud especializada de la desespecializada. Es el que distingue a la Pinacoteca de São Paulo del siguiente caso de estudio: el ‘Palais de Tokyo’ de Lacaton & Vassal. Dos proyectos similares en su superficialidad visual, pero muy distintos en sus recovecos ideológicos. El ‘Palais de Tokyo’ sí se resuelve haciendo *“casi nada”*¹⁰⁵, la Pinacoteca de São Paulo solo lo aparenta.

Como explica Iñaki Ábalos: *“Lacaton & Vassal [...] decidieron que ‘preferirían no hacerlo’ ante el encargo de remodelar la plaza Léon Aucoc de Burdeos (1996), (...) la satisfacción de los vecinos era enorme, como lo es ahora años después, la de los artistas invitados a desarrollar sus propuestas plásticas en el ‘Palais de Tokyo’ (2001), también remodelado por ellos, dejándolo prácticamente desnudo, disponible para la acción en vez de terminado y maquillado para ser contemplado y disputar el protagonismo al artista”*¹⁰⁶.

En 1933, con vistas a la futura Exposición Internacional de 1937, surgió la idea de construir un edificio que albergara el Museo de Arte Moderno de París. Finalmente, en 1934, se tomó la decisión de que el inmueble tendría que albergar no uno, sino dos museos: el Museo Nacional de Arte Moderno (ala oeste), propiedad del estado, y el Museo de Arte Moderno (ala este)¹⁰⁷, propiedad de la ciudad.

Más de 120 propuestas fueron presentadas al concurso de arquitectura que se convocó, entre ellas estaban las de grandes nombres de la época como Mallet-Stevens, Le Corbusier o Tony Garnier. Finalmente, los jóvenes arquitectos Jean-Claude Dondel y André Aubert resultaron ganadores y la construcción del edificio comenzó rápidamente. Albert Lebrun, por aquel entonces presidente de la República, puso la primera piedra el 5 de julio 1935.

Lacaton & Vassal
Palais de Tokyo
2000

¹⁰⁵ LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. *Op. cit.* 2015. p. 33. Traducción propia.

¹⁰⁶ ÁBALOS, Iñaki. “Bartleby, el arquitecto”, en *El País*. Madrid: 10/03/2007.

¹⁰⁷ Después de su reciente ampliación, ambas alas forman el ‘Palais de Tokyo’.

Jean-Claude Dondel y André Aubert
Planos del proyecto original del Palais de Tokyo
1935

Ala OESTE

Ala ESTE

El museo del ala oeste, conocido popularmente como el ‘Palais de Tokyo’, se inauguró en 1947. Funcionó a pleno rendimiento como tal hasta que, en 1977, su colección se muda al Centro Pompidou. A partir de esa fecha se le renombró como Museo de Arte y Oficios, albergando diferentes colecciones que más tarde fueron trasladadas a los museos de Orsay y Picasso. Simultáneamente, entre 1959 y 1982, fue sede de diferentes ediciones de la Bienal de Arte de París. De 1984 a 1993 alojó el Centro Nacional de la Fotografía, en 1986 la Fémis (Escuela Nacional de Cine) y de 1990 a 1993 la Filmoteca Francesa.

Palais de Tokyo antes de la actuación de Lacaton & Vassal
1998

A mitad de los noventa, con un desorbitado presupuesto de cincuenta millones de euros, el ‘Palais de Tokyo’ inició unas obras de reconversión como ‘Palais du Cinéma’. Un proyecto desarrollado por el arquitecto Frank Hammoutène que, por diversas cuestiones, quedó paralizado y a medio construir en 1998.

En 1999 surge una nueva propuesta. Las autoridades francesas parecen recordar el origen del edificio y proponen retomar su uso como centro artístico contemporáneo. Se realizan sendos concursos para elegir director de la institución y arquitecto para ‘intervenir’ en el edificio.

En mayo de 1999, Nicolas Bourriaud ¹⁰⁸ (33 años) y Jérôme Sans ¹⁰⁹ (38 años) son elegidos como directores del ‘Palais de Tokyo’. El dossier de su candidatura ¹¹⁰ comenzaba diciendo: “*Hemos decidido unir nuestras energías*

¹⁰⁸ Nicolas Bourriaud (1965 –) Crítico y comisario francés de arte, autor de influyentes libros como: *Radicante* (2009), *Postproducción* (2002) o *Estética relacional* (1998).

¹⁰⁹ Jérôme Sans (1960 –) Crítico y comisario francés de arte. Ha dirigido múltiples instituciones de todo el mundo.

¹¹⁰ Véase el apartado: 7.3. Dossier de la candidatura de Bourriaud y Sans para el ‘Palais de Tokyo’.

alrededor del proyecto de un lugar destinado a la creación joven internacional. Viniendo de horizontes diferentes, con competencias, intereses y relaciones internacionales complementarias, queremos dirigir el 'Palais de Tokyo' desde la apertura y la confrontación de ideas. Más que comisarios-artistas omniscientes, nuestra época implica sinergias y redes"¹¹¹. Querían que el 'Palais de Tokyo' fuera un lugar relacional del que emanara una experimentación constante. El concepto de multidisciplinariedad ya había sido tratado por Bourriaud en su libro 'Estética relacional' ¹¹². Para él, todo proyecto cultural contemporáneo está caracterizado por ser un intersticio social, un estado de encuentro.

En noviembre de 1999 se convoca un concurso de arquitectura para transformar el 'Palais de Tokyo' en un lugar capaz de alojar espacios expositivos y de creación. El reducido presupuesto con que se planteó hizo desistir a muchos arquitectos, no a Lacaton & Vassal que, a la postre, resultaron ganadores. *"En el Palais de Tokyo, nuestro presupuesto era de tres millones de euros para una superficie de 5.500 m². Era un presupuesto muy limitado, pero, a pesar de ello, trabajamos sobre una superficie de 8.000 m². Es decir, que a pesar de las limitaciones del presupuesto para 5.500 m², nosotros consideramos que debíamos ir más lejos"*¹¹³. Su proyecto hacía frente a un edificio arruinado, vacío e inseguro estructuralmente.

Al igual que Mendes da Rocha en la Pinacoteca, la propuesta de Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal entiende que, para intervenir, la pista definitiva está en el aspecto descarnado de gran parte del edificio. Sin embargo, en este caso la situación encontrada se asume como un punto de partida proyectivo, al que sumarse silenciosamente mediante capas de información imperceptibles en las que: *"no derribar nunca, no restar ni reemplazar nunca, sino añadir, transformar y reutilizar siempre"*¹¹⁴.

1937 – 1993

1998

2002 –

Evolución temporal del Palais de Tokyo

¹¹¹ BOURRIAUD, Nicolas; SANS, Jérôme. *Palais de Tokyo, site d'art contemporain*. 1999. Sin publicar. p. 3. Traducción propia.

¹¹² BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional* (1998). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

¹¹³ LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. *2G: Lacaton & Vassal*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p. 130-132.

¹¹⁴ DRUOT, Frédéric; LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. *Plus: La vivienda colectiva, territorio de excepción*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

Actuaciones todas ellas alejadas del esfuerzo desmesurado, de la hiperactividad y de cualquier decisión tomada desde el gusto o la estética personal. Como decía Anne Lacaton: *“Esto es una cosa que hemos explicado millones de veces, que no es una cuestión estética, pero que nunca llegaremos a hacer entender. Muchas críticas de arquitectura analizan el ‘Palais de Tokyo’ dentro de una estética ‘chic’, pero ese no era el objetivo y no hay ninguna intención estética en él. Si la pared hubiera estado limpia la habiéríamos dejado limpia”*¹¹⁵.

Michael Asher
Galería Anna Leonowens
1974

Como limpia y blanca dejó Michael Asher, en 1974, la galería Anna Leonowens de Halifax en Canadá (un año después de rascar obsesivamente la galería Toselli). *“Para el fin de esta instalación no alteré de ninguna forma la galería, ni ninguno de sus materiales o detalles arquitectónicos, dejándolo todo, incluso las luminarias en la posición exacta heredada de la exposición anterior”*¹¹⁶. Puede que el fin de Asher ya no fuera especializarse, sino desespecializarse perezosamente y asumir lo encontrado, como Lacaton & Vassal.

Aun asumiendo todo ‘lo construido’, la intervención de Lacaton & Vassal no encontró las suficientes infraestructuras que reabrieran de inmediato el lugar. No topó, por ejemplo, con un equivalente a las ‘luminarias’ que sí tenía Asher, por lo que *“[...] había que hacer un trabajo técnico muy preciso para volver a poner el edificio en funcionamiento”*¹¹⁷. Una tarea precisa, acotada y mínima que se marcaba de un discreto color rojo en los planos. Poner una escalera, un ascensor, un muro, un solo cerramiento, etc.

Lacaton & Vassal
Planos del Palais de Tokyo
2000

¹¹⁵ LÓPEZ UJAQUE, José M.; SALCEDO. Esteban. “Disciplinary indifference: an awkward interview with Anne Lacaton”, en *San Rocco 7: Indifference*. Milán: San Rocco, 2013. p. 44.

¹¹⁶ ASHER, Michael. “Anna Leonowens Gallery, 1974”, en AAVV. *Voids*. París: Centre Pompidou, 2009. p. 106. Traducción propia.

¹¹⁷ LÓPEZ UJAQUE, José M.; SALCEDO. Esteban. *Op. cit.* p. 41.

Resulta interesante identificar cómo la ‘conservación’ más heroica, encarnada por las regresiones irreversibles de Mendes da Rocha o Sol89, en el ‘Palais de Tokyo’ es sustituida por una ‘instalación’ de elementos mínimos e imprescindibles (estructurales, infraestructurales y de mobiliario). Estructurales, asegurando la estabilidad y seguridad; infraestructurales y de mobiliario, garantizando la habitabilidad y usabilidad.

Lacaton & Vassal
Instalaciones del Palais de Tokyo
2000

En la intervención ‘informe’ del ‘Palais de Tokyo’ existe un interés implícito por las situaciones visibles capaces de aparecer y desaparecer, dejando el lugar tal y como perezosamente lo encontraron y asumieron. El espacio se puebla de objetos-muebles que pueden ir y venir, participar o no, y en definitiva, diluir su notoriedad.

La ausencia de protagonismo es algo que también defiende el arquitecto español Arturo Franco, como base teórica de un anti-museo similar al ‘Palais de Tokyo’. En 2007 recibe el encargo de intervenir, junto a Fabrice Van Teslaar, en la nave 17C del antiguo Matadero de Madrid. Este lugar, en desuso, iba a ser reconvertido como equipamiento cultural y como sede de la institución de creación contemporánea ‘Intermediae’¹¹⁸. *“Desde el principio asumimos la intervención como una oportunidad para explorar las posibilidades de la rehabilitación. Se trató de aportar una postura radical ante la actuación en el patrimonio histórico, una experiencia sobre los límites de la no actuación. [...] Decidimos intervenir radicalmente sin intervenir, llevando la idea hasta sus últimas consecuencias”*¹¹⁹.

Franco y Van Teslaar también intervienen desde una desespecialización manifiesta y asumen con naturalidad lo encontrado: *“Los aislamientos de corcho aparecen aquí como un testigo de su historia frigorífica, sin complejos. Así el pasado se muestra, la obra se muestra. Cualquier testigo del proceso permanece sin alteraciones. El azulete de los niveles, la reparación y consolidación de los pilares,*

Lacaton & Vassal
Objetos del Palais de Tokyo
2000

Franco y Van Teslaar
Nave 17C del Matadero
2007

¹¹⁸ Institución creada por el Ayuntamiento de Madrid para promover la creación contemporánea, mediante un programa de becas e iniciativas que unían producción artística y participación ciudadana.

¹¹⁹ Memoria descriptiva del proyecto, en FRANCO, Arturo; VAN TESLAAR, Fabrice. *“Intermediae Matadero”*, en *Arquia/Próxima 2008: orígenes y desacuerdos*. Barcelona: ARQUIA, 2008.

*señales, arrugas, heridas sin cicatrizar como la vida de un anciano sin manías, donde su personalidad excesiva parece estar por encima de todo*¹²⁰.

Las nuevas capas que se introducen son mínimas, evidentes y por eso reversibles; su forma permanente no existe, al igual que no existía en el ‘Palais de Tokyo’.

4.4.1.2. Vivir de prestado

Si los anti-museos versaban sobre la transformación desespecializada en torno a un programa artístico, este nuevo apartado lo hace sobre la introducción de un uso habitacional en lugares cargados de historia.

EMBT
Estado previo de la vivienda en la calle Mercaders
1993

Historia igual a la que Benedetta Tagliabue encontró en un edificio de viviendas de la barcelonesa calle Mercaders¹²¹, cercana al mercado de Santa Caterina. En 1993, buscando un lugar para vivir cerca de su estudio, Miralles y Tagliabue adquirieron un antiguo palacio gótico¹²² de planta baja y cuatro alturas que ya había sido, por ejemplo, la vivienda de Francesc Pujols¹²³ o un almacén durante los años 30.

El lugar destacaba precisamente por eso, por las rebosantes vivencias e historias acumuladas en él. Esto supuso el punto de partida de EMBT—Enric Miralles + Benedetta Tagliabue— para, como dice la propia Benedetta: *“hacer una reflexión sobre el tiempo”*¹²⁴.

La intervención se produce en la planta Principal (PRAL)¹²⁵, con acceso privado a un patio interior sobre el que giran la vivienda y el edificio. Un amplio jardín posterior, también de uso restringido, completa el fondo de la parcela.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Dicho lugar, ubicado en la zona de ‘Sant Pere, Santa Caterina i la Ribera’, albergaba múltiples mansiones señoriales y palacios del siglo XV donde en su momento vivieron los ricos mercaderes barceloneses de la Edad Media.

¹²² Edificio protegido por el Catálogo de Patrimonio del Ayuntamiento de Barcelona.

¹²³ Influyente escritor y filósofo catalán de principios de siglo XX.

¹²⁴ Una reflexión que tiene que ver con un tiempo ramificado y no lineal.

¹²⁵ Así es como, comúnmente, se denomina a la planta primera de las construcciones situadas en el centro histórico de Barcelona.

EMBT
Sección de la vivienda en la calle Mercaders
1993

“[...] cuando empezamos Santa Caterina dijimos vale, haremos exactamente lo mismo que en nuestra casa, como si fuera algo que ya conocíamos. Y lo que habíamos hecho en nuestra casa fue no hacer nada. [...] Sí, limpiarlo, tomar pequeñas decisiones y dejar a otra gente, los trabajadores, decidir por ti. Dónde lo pondrían y cómo; qué limpiarían. Y aceptar que estaban apareciendo cosas” ¹²⁶.

“El primer equívoco es que se pueda hablar de nuevo y viejo. [...] Otro equívoco es el que defiende el derribo como la única posibilidad de ‘solucionar’ las cosas. Al contrario. Usar y volver a usar. [...] El proyecto no debe insistir en un momento concreto en el tiempo, sino instalarse en él” ¹²⁷.

EMBT reflexionan sobre ‘el tiempo’ de las cosas e inciden en que la vivienda no puede ser considerada como una ‘materia prima’. Cualquier añadido debe ser una capa más, dentro de un denso sustrato histórico: *“ha sido un trabajo de limpieza, de acercamiento y descubrimiento de la intensidad del uso de la construcción... Siempre los mismos muros y los suelos, usados y reusados desde la época gótica hasta hoy...”* ¹²⁸.

¿Cómo se ‘instala’ esa capa y agrega nueva información?

¿Qué estrategias arquitectónicas se utilizan?

¿Implican mucho o poco esfuerzo?

La nueva capa de información se ‘instala’ y añade datos del tiempo presente. No intenta volver hacia atrás, conservar, rehabilitar, restaurar o renovar nada. No impone épocas pasadas. No busca una mimetización con las preexistencias y solo pretende diferenciarse e incrementar, mínimamente, el valor acumulado de la casa.

EMBT
Vivienda en la calle Mercaders
1993

¹²⁶ MIRALLES, Enric; TAGLIABUE, Benedetta. *El Croquis 144: Miralles Tagliabue 2000-2009*. Madrid: El Croquis, 2009. p. 249.

¹²⁷ MIRALLES, Enric; TAGLIABUE, Benedetta. *Op. cit.* 2000. p. 34-36.

¹²⁸ *Ibíd.* p. 46.

EMBT
Vivienda en la calle Mercaders
Planta Principal *preexistente*

EMBT
Vivienda en la calle Mercaders
Planta Principal *proyecto*

MERCADER/ 24

EMBT
Vivienda en la calle Mercaders
Planta Principal *sin objetos ni sus proyecciones*
(manipulada por el autor)

EMBT
Vivienda en la calle Mercaders
Planta Principal *tipos de operaciones*
(manipulada por el autor)

Entenderemos mejor cómo funciona la ‘instalación’ de EMBT si tomamos la planta principal del proyecto y obviamos algunas de sus informaciones gráficas. Desvaneciendo el mobiliario –y sus proyecciones asociadas– obtenemos un dibujo mucho menos profuso que, superpuesto a la planta preexistente, revela las únicas transformaciones aplicadas sobre lo encontrado (marcadas en rojo, recordando al código gráfico del ‘Palais de Tokyo’).

La planta que resulta es más un levantamiento gráfico, que descubre y asume lo existente, que una propuesta de ‘conservación’ hiperactiva. Al respecto, el arquitecto y teórico Josep Maria Rovira rememora a Miralles explicando un proyecto anterior que ya incidía en esto: *“Cuando explica su trabajo en Reus escribe: «Lo que podría haber existido [...] Un trabajo parecido a encontrar los cimientos de una construcción. Sobre ellos se colocan diversas marcas: sombras de intensidad parecida a proyectos anteriores». Encontrar los cimientos, lo que hace un arqueólogo. Miralles nos lo recordará varias veces en sus textos. Levantar acta de lo existente, acotarlo, dibujarlo. No hacer nada”*¹²⁹.

¿Por qué producir nuevos elementos en la vivienda si ya existían?
*“Realmente nuestra casa fue una lección para nosotros. Aprendimos de lo que encontramos, y de otras generaciones; comprendimos que en esta casa había vivido mucha gente y nosotros convivíamos con toda esa gente. Enric estaba muy sorprendido de esta convivencia. La intervención tenía entonces que ser mínima: hacer un muro, trazar una línea blanca, poner algún pavimento...”*¹³⁰. Situaciones todas ellas activamente perezosas, en las que se interviene (casi) nada.

¹²⁹ ROVIRA, Josep M. “Preferiría no hacerlo”, en *Enric Miralles: Aprendizajes del arquitecto*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2000. p. 20.

¹³⁰ MIRALLES, Enric; TAGLIABUE, Benedetta. *Op. cit.* 2009. p. 251. Traducción propia.

Hacer un muro... EMBT encontraron un interior que apenas tenía particiones, solo permanecían los muros perimetrales. Manteniendo la actitud de intervenir lo mínimo, decidieron no añadir indiscriminadamente nuevos elementos verticales. Esto les llevó a pensar, en un primer momento, en realizar divisiones mediante cortinas (tan livianas y reversibles que no dejarían huella). Al final, la actuación se redujo a la materialización de algunas finas particiones móviles de madera y algunos muros neutros que *“tratan de apretarse contra las caras de los muros perimetrales”*¹³¹. Nunca estos nuevos elementos llegan a adquirir toda la altura libre de la vivienda, no llegan a tocar el techo, generando un distanciamiento y deferencia frente a la estructura formal preexistente.

Trazar una línea blanca... Algunas sencillas líneas blancas recorren, sobre todo, elementos verticales (aunque en determinados momentos también aparecen en suelos o techos). Son pocas, colocadas de manera muy precisa y no reivindican ningún protagonismo. Atraviesan paredes, puertas, ventanas o muebles y ponen en valor todo su alrededor; lo hacen por oposición, funcionando como un borde definido que enfatiza todos los motivos y texturas que ya existían. Una operación eficiente ajena a un esfuerzo desmesurado, en la que podríamos imaginarnos, fácilmente, tanto a Enric como a Benedetta brocha en mano.

Poner algún pavimento... El pavimento sigue la misma tendencia, gracias a un gesto perezoso de cambio de posición. Las antiguas y coloridas baldosas hidráulicas de la vivienda, tan comunes en las viviendas barcelonesas de la época, se recolocan frente a las ventanas como si fueran alfombras petrificadas (incluso, a veces, suben literalmente por las paredes). De esta forma, el plano horizontal está preparado para soportar todo el movimiento de los diversos objetos que, en silencio, pueblan la vivienda.

EMBT
Vivienda en la calle Mercaders
1993

EMBT
Vivienda en la calle Mercaders
1993

Es, primordialmente, el mobiliario el que introduce una nueva forma reversible de funcionamiento para este lugar. Refinadas butacas de los Eames y los

¹³¹ MIRALLES, Enric; TAGLIABUE, Benedetta. en FUTAGAWA, Yukio. “Miralles Tagliabue. House in Barcelona”, en *GA Houses 104*. Tokio: A.D.A. Edita, 2008. Traducción propia.

Smithson frente a populares sillas de mimbre, que parecen haberse escapado de la sala de trabajo de su estudio profesional en el 'Passatge de la Pau'. Cañas de pescar que soportan bombillas frente a lámparas tan reconocibles como la 'Coderch' o la 'Scherezade' (entre otras). Vigas de madera rascadas y apoyadas en puntales de obra corrientes y molientes. Mesas a medida, como la 'Inestable', frente a mesas convencionales tumbadas en las paredes. Etc.

EMBT
Objetos en la vivienda en la calle Mercaders
1993

Sin embargo, quizá EMBT podrían haber ido más allá en su afán de intervenir (casi) nada; podrían, incluso, haber reducido el mobiliario al mínimo. Algo que resuena con Pier Vittorio Aureli describiendo la enigmática fotografía ¹³² de un jovencísimo y ascético Steve Jobs, sentado en el suelo de su casa alquilada de Woodside (California). “[...] y hay que admitir que el diseño mínimo logra aquí una de sus mejores actuaciones” ¹³³, dirá Aureli.

Steve Jobs sentado en su vivienda de Woodside

Enric Miralles sentado en su vivienda en la calle Mercaders

¹³² Tomada por Diana Walker.

¹³³ AURELI, Pier Vittorio. *Menos es suficiente* (2013). Barcelona: Gustavo Gili, 2016. Traducción propia.

¿Podría EMBT haber llevado a ese mínimo su intervención en Mercaders?
¿Podríamos imaginarnos a Enric Miralles viviendo desligado de los atrayentes objetos de su casa?

Pese a que la comparación directa entre Miralles y Jobs puede resultar especulativa, es relevante que, siendo ambas situaciones reversibles, el número de objetos insertado por Miralles supera con creces al de Jobs. La posición de Jobs llega al extremo y elige un número mínimo de elementos que se insertan en 'lo construido'.

Caruso St John
Vivienda-estudio
1994

En relación a lo anterior, otro caso que transforma y asume lo encontrado es la vivienda-estudio en Londres (1994) ¹³⁴ que Caruso St John proyectan para el propio Adam Caruso. Las fotografías originales, de la fotógrafa Hélène Binet ¹³⁵, nos descubren un lugar similar a la casa de EMBT, pero con una densidad mucho menor de objetos; por ello, puede que la casa de Caruso St John lleve aún más al extremo el hecho de hacer (casi) nada, de intervenir (casi) nada. Es importante la aparición y notoriedad de ese 'casi' porque, como hace explícito el propio Adam Caruso: *"Nuestro trabajo es el de hacer casi nada [...] Hacer nada no es el modelo para el logro definitivo"* ¹³⁶. Siempre situaciones de 'casi' nada, nunca de un 'nada' absoluto y nihilista.

4.4.2. Mantenimientos

Mantener implica prolongar la vida de ciertas ruinas, insistiendo en el mismo uso que ya tenían. Para ello, los casos que aquí se presentan no recurren a heroicas modificaciones y/o restituciones. Tan solo realizan ciertas variaciones, todas inaplazables, que huyen de cualquier atisbo de 'conservación' hiperactiva. En definitiva, prefieren intervenir (casi) nada.

4.4.2.1. Ruinas descubiertas

¹³⁴ Demolida en 2001.

¹³⁵ Hélène Binet (1959 -) Fotógrafa suiza especializada en arquitectura. Ha colaborado con Raoul Bunschoten, Caruso St John, Zaha Hadid, Daniel Libeskind o Peter Zumthor.

¹³⁶ CARUSO, Adam; ST. JOHN, Peter. *Arquitecturas de Autor 13: Caruso St. John Architects*. Pamplona: T6 Editores, 2000. p. 5.

Durante cinco años (2005-2010) los fotógrafos franceses Yves Marchand y Romain Meffre tuvieron en su punto de mira a la ciudad de Detroit y quedaron fascinados por la fuerza que desprendían sus ruinas modernas (fábricas, teatros, oficinas, viviendas, etc.). Todas ellas eran pruebas decadentes de un pasado glorioso que, tal como vino, se desvaneció. ‘Las ruinas de Detroit’¹³⁷, como las titulan, son el registro fotográfico de una ciudad de importancia capital dentro de las llamadas ‘Shrinking Cities’¹³⁸ (aquellas que están viendo como su número de habitantes decrece).

Desde comienzos del siglo XX Detroit creció exponencialmente al son del imparable desarrollo del automóvil y su industria, llegando a tener dos millones de habitantes durante los años cincuenta (era la cuarta ciudad más grande de Estados Unidos). La automoción y su influencia trajeron consigo el desarrollo de nuevos e inmensos tejidos suburbanos, llenos de todo tipo de usos que colmaban las necesidades de su creciente y adinerada población. El final de la historia es conocido, el traslado de la fabricación hacia mercados más favorables supuso el colapso de una ciudad cuyo modelo económico no estaba diversificado. La pérdida de habitantes fue, y es, constante (en la actualidad apenas rebasa el medio millón), dejando abandonadas y en el olvido todo tipo de arquitecturas.

Las fotografías de Marchand y Meffre¹³⁹ atrapan el devenir inexorable y dinámico del tiempo, encapsulan y embalsaman las ruinas, deteniéndolas en un momento particular. Más que proposiciones, son registros sobre lo encontrado. Su valor es el de la búsqueda, el hecho de sentir la pasión del explorador que encuentra su tesoro.

Esa misma pasión es la que debió sentir el director teatral Peter Brook¹⁴⁰ cuando en 1974 descubrió el teatro de ‘Les Bouffes du Nord’ de París: *“Un día, hace casi treinta años, Micheline Rozan sugirió que fuéramos a ver un teatro abandonado detrás de la Gare du Nord. Llegamos a la Place de la Chapelle, pero no había absolutamente ninguna evidencia del edificio, solo una típica fachada parisina del siglo XIX en el chaflán del boulevard. Investigamos más: había una tabla suelta cubriendo un agujero en el muro, la apartamos y entramos en un oscuro túnel. Había escombros por todas partes y, todavía, ninguna señal del espacio prometido. De repente una puerta se abrió y estaba allí el Bouffes –un volumen majestuoso con luz que pasaba a través de la cúpula [...] a nivel del suelo, un lugar bombardeado. Había una pila de desechos en el centro del espacio, con cables colgando por todas partes, evidenciando la destrucción en marcha”*¹⁴¹. Es obvio que Brooks compartía el mismo afán de búsqueda que Marchand y Meffre y, sin ningún género de dudas, lo que

Marchand y Meffre
The ruins of Detroit
2010

Alzado de Les Bouffes du Nord

¹³⁷ MARCHAND, Yves; MEFFRE, Romain. *The ruins of Detroit*. Gotinga: Steidl, 2010.

¹³⁸ Otros ejemplos reconocidos serían Manchester, Liverpool o Leipzig.

¹³⁹ Otros fotógrafos como Matthew Christopher, Edgar Martins, Andrew Moore, Julia Solis, Julia Reyes Taubman o Brian Ulrich han explotado esta vertiente del abandono de edificios.

¹⁴⁰ Peter Brook (1925 -) Reconocido director teatral cuyas puestas en escena han sido revolucionarias e innovadoras.

¹⁴¹ BROOK, Peter. *The shifting point: Theatre, Film, Opera 1946-1987*. Nueva York: Harper & Row, 1989. p. 151. Traducción propia.

Planta de Les Bouffes du Nord

encontró podría haber sido otra de las imágenes de la colección de los fotógrafos franceses.

‘Les Bouffes du Nord’ fue construido en 1876 por el arquitecto francés Louis-Marie Émile Leménil. Pocos años después, en 1914, tuvo que clausurarse tras una cadena de infortunios y mala gestión por parte de sus sucesivos directores. En 1952, como consecuencia de su total abandono, sufrió un incendio que acabó por desterrarlo de la memoria colectiva del barrio y la ciudad. Quedaba oculto y anónimo dentro de otra manzana parisina más.

El interés de Brook no cesó en su hallazgo, sino que, buscando desde tiempo atrás un lugar para establecer su compañía teatral, ‘Les Bouffes du Nord’ le pareció el sitio más idóneo. Fascinado por su descubrimiento, lo asumía tal cual y decidía darle una segunda oportunidad como teatro.

“Nuestra primera decisión: dejar el teatro exactamente como estaba, no borrar nada”¹⁴². Ponerlo en funcionamiento de nuevo implicaba intervenir muy poco, solo limpiarlo, huir de cualquier tipo de operación hiperactiva y regresiva que acabara eliminando “cualquier huella de los cien años de historia que han pasado por él”¹⁴³.

Peter Brook
Les Bouffes du Nord

Las únicas capas de información que se añadieron trataban con operaciones inaplazables relativas a la seguridad estructural del edificio, nada más. El resto quedó tal cual, porque ya estaba listo para acoger espectáculos teatrales: *“Dejamos los viejos asientos de madera de los palcos. Durante los primeros espectáculos algunas personas se quedaron literalmente clavadas a sus asientos y tuvimos que indemnizarlas porque la tela de sus faldas y pantalones quedó desgarrada. Afortunadamente, en general, hubo grandes aplausos que literalmente*

¹⁴² Ibíd. p. 152.

¹⁴³ Ibíd.

‘echaron la casa abajo’ porque trozos considerables de molduras se desprendieron y cayeron debido a las fuertes vibraciones”¹⁴⁴.

El teatro descubierto por Brook encarnaba una forma distinta de ver y hacer representaciones teatrales, uno de los anhelos que el director británico ha perseguido durante toda su carrera profesional. Aunque los estándares de confort fueran muy distintos de los convencionales, su éxito fue –y es– manifiesto; siendo, desde entonces, uno de los teatros parisinos con más afluencia.

La ausencia de prejuicios, en cuanto a cómo debe ser de estandarizado el lugar de una representación teatral, nos traslada a un comportamiento similar al de ‘Les Bouffes du Nord’. En este nuevo caso, el Teatro Municipal de Lima; donde no es un artista el que descubre la ruina, sino un arquitecto: el peruano Luis Longhi.

El Teatro Municipal de Lima fue inaugurado en 1920. Durante décadas acogió grandes espectáculos y artistas, hasta que el 2 de agosto de 1998 un feroz incendio consumió su interior. Parte de su cubierta se vino abajo, todo el mobiliario se calcinó y sus ricas decoraciones interiores desaparecieron, dejando como resultado una ruina que conservaba sus cualidades volumétricas y estructurales, pero se manifestaba cruda y descarnada.

En 1999, tras un año en el olvido, el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP) y la Municipalidad Metropolitana de Lima deciden que este lugar debe ser ‘redescubierto’ de forma inmediata. El arquitecto Luis Longhi canaliza dicha iniciativa, a través de lo que él denomina ‘dialogar con lo herido’. Interviniendo (casi) nada, sin operaciones costosas y dilatadas en el tiempo, el teatro se vuelve a poner en funcionamiento con la introducción mínima de *“elementos ligeros y específicos agregados que han permitido la supervivencia de un lugar”*¹⁴⁵. Se repite un aspecto de intervenciones ‘informes’ explicadas con anterioridad, como es el hecho de asumir sin prejuicios lo construido e insertar, únicamente, acotadas operaciones que pueden aparecer y desaparecer.

Acotación y reversibilidad tienen que ver con *“[...] multiplicar orientaciones, cabidas y posibilidades de uso”*¹⁴⁶, con pensar que los asientos pueden ser, sin ningún problema, sencillas sillas de plástico apilables o que los escenarios pueden ser livianas estructuras metálicas capaces de mutar entre función y función: *“La primera obra montada fue El rey Lear. La actuación se desarrollaba tanto en la rampa como en la superficie de la platea y los palcos, con lo cual el espacio escénico cobró carácter tridimensional. Fausto necesitó de un puente, una plataforma y una falda gigantesca hecha con los escombros del teatro. Otelo exigió construir nuevas plataformas y definir espacios en los cuales se desarrollaran hechos paralelos a la acción principal. El musical fue un caso peculiar, puesto que el público se situó en el*

Peter Brook
Les Bouffes du Nord

Luis Longhi
Teatro Municipal del Lima
1999

¹⁴⁴ Ibid. p. 153.

¹⁴⁵ LONGHI, Luis. “Intervención en las ruinas del Teatro Municipal de Lima”, en *ARQ 68: Intervenciones*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2008. p. 54.

¹⁴⁶ Ibid.

antiguo escenario y la representación se dio en la sala, que fue cubierta con telas que involucraban todo el espacio del teatro en la acción”¹⁴⁷.

Luis Longhi
Plantas del Teatro Municipal del Lima

Hay que apuntar que se repiten códigos gráficos entre los dibujos del Teatro Municipal de Longhi y los del ‘Palais de Tokyo’ de Lacaton & Vassal, ya que ambos comparten la utilización del rojo para destacar las operaciones mínimas que se llevan a cabo y que devuelven la vida al lugar. Esta forma de acción redunda en las ideas de Miralles y en su deseo de solo levantar actas gráficas de ‘lo construido’, no hacer (casi) nada más, no intervenir hiperactivamente. Los ‘elementos rojos’ se instalan delicadamente sobre el lugar, emergen y se esfuman entre acto y acto, dando lugar a otra forma de ver y hacer teatro (tal y como sucedía con ‘Les Bouffes du Nord’ de Brook).

Teatro Municipal del Lima después de su recuperación regresiva 2010

Pese a ser un éxito durante varios años, el proyecto de Longhi acabó por desvanecerse en 2010, cuando las autoridades de Lima decidieron volver a enfundarse el traje de superhéroes del pasado y acometer una costosa intervención regresiva. El teatro volvió a su estado previo al incendio, como si nada hubiera pasado entre medias.

Estado previo del Neues Museum 1997

Ese mismo disfraz heroico es el que debió, inevitablemente, ponerse David Chipperfield durante su intervención en el ‘Neues Museum’ de Berlín. El edificio original fue construido entre 1841 y 1859 por el arquitecto alemán August Stüler y, al igual que ‘Les Bouffes du Nord’ y el Teatro Municipal de Lima, sufrió graves contratiempos que lo transportaron a un estado de ruina. Durante la II Guerra Mundial, el ‘Neues Museum’ fue objeto de severos bombardeos que dañaron algunas de sus partes y destruyeron otras y, pese a que después hubo intentos de repararlo, sus restos quedaron expuestos y abandonados. Finalmente, en 1997 Chipperfield resultó ganador del concurso para su ‘conservación’.

La propuesta ganadora no implicaba asumir, en su totalidad, el paso del tiempo, sino que apostaba por –como el propio Chipperfield escribía en uno de sus croquis– el “*restablecimiento de formas + figuras*”.

¹⁴⁷ Ibíd. p. 55.

David Chipperfield
Croquis del Neues Museum
1997

“La restauración y reparación de los elementos existentes del edificio fue guiada por la idea de que el contexto espacial y la materialidad de la estructura original debían enfatizarse –lo contemporáneo reflexiona sobre lo perdido, pero sin imitarlo”¹⁴⁸. Aunque su reconstrucción huye de mimetismos estilísticos, la regresión hacia el pasado es tan evidente como el esfuerzo técnico necesario para llevarla a cabo; existe miedo a la pérdida, a esos elementos que estuvieron, pero ya no están.

Antes, durante y después de la intervención de Chipperfield en el Neues Museum

Este proyecto de Chipperfield resulta especialmente interesante cuando se pone en comparación directa con los casos anteriores de Brooks y Longhi, porque representan tres estados distintos de lo que supone realizar un ‘mantenimiento’ de un edificio. ‘Les Bouffes du Nord’ de Brooks acepta lo descubierto y lo mantiene hasta nuestros días. El Teatro Municipal de Lima de Longhi también lo hace, pero por desgracia acaba sucumbiendo, años después, a la tentación de verse restituido. El ‘Neues Museum’ no pasa por ningún estado intermedio de uso; de forma directa, y sin vacilar, abraza la hiperactividad arquitectónica con la que a todos –en mayor o menor medida– nos han educado.

¹⁴⁸ CHIPPERFIELD, David. *El Croquis 150: David Chipperfield 2006-2010*. Madrid: El Croquis, 2010.

4.4.3. Percepciones

Las 'percepciones' que aparecerán de ahora en adelante llevan al extremo, aún más, el descenso de intrusismo por parte del arquitecto. La simple observación y constatación de algo valioso puede convertirse en un proyecto que 'conserva' desespecializadamente.

4.4.3.1. Utopías realizables

Mies van der Rohe
Casa Esters

En 1993, la artista galesa Bethan Huws ¹⁴⁹ fue invitada por el 'Kunstmuseen' de Krefeld (Alemania) para realizar una exposición retrospectiva de su obra. El lugar designado era la casa 'Esters', uno de los tres inmuebles ¹⁵⁰ de los que disponía el museo. Situada a las afueras, en una zona residencial rodeada de profusa vegetación, la vivienda era una obra de Mies van der Rohe que se transformó en sala expositiva.

La casa 'Esters' (1927) y su contigua, la casa 'Lange' (1928), fueron construidas bajo encargo de los empresarios textiles Josef Esters y Hermann Lange. Su concepción era decididamente moderna, pero sin olvidar el contrapunto tradicional del ladrillo, eso sí, desligado de cualquier función portante. Con sus limpias formas y amplios huecos de fachada, primando la relación entre exterior e interior, se convirtieron en un gran contrapunto frente al resto de edificaciones de la zona.

La primera vez que Huws visitó la casa 'Esters', para preparar su exposición, siguió sintiendo esa primitiva fuerza de ruptura: "[...] estando dentro te atrae hacia el exterior y estando fuera te atrae hacia el interior. Da igual donde estés, una esquina de la casa Esters siempre te atrae hacia la otra. Si estás aquí te empuja hacia allí. Y sentí que eso era una característica altamente moderna. Una apertura

¹⁴⁹ Bethan Huws (1961 -) Artista difícil de encasillar en un solo formato. Ha realizado desde intervenciones arquitectónicas hasta películas, esculturas, performances o acuarelas.

¹⁵⁰ El edificio principal 'Kaiser Wilhelm' se sitúa en el centro de la ciudad de Krefeld, donde se encuentra la colección estable del museo. Como espacios periféricos e intermitentes dispone de la casa 'Esters' y la casa 'Lange', ambas realizadas por Mies van der Rohe y reconvertidas en espacios para exposiciones temporales. Es relevante que en la casa 'Lange' se encuentra el único 'Vide' (vacío) permanente realizado por Yves Klein.

hacia el exterior. Mies calculó que desde todos los puntos de vista estuvieras viendo el exterior. Pero yo pensé que para mí era tiempo de volver al interior. Fue un sentimiento muy fuerte y las fotografías que tomé apenas consiguieron encontrar un espacio donde no pudieras tener esa sensación. Era difícil encontrar una vista sin una ventana [...] Era la primera vez que realmente veía arquitectura moderna”¹⁵¹.

Ante esta tesis, y maravillada por las sensaciones percibidas, la artista decidió que su exposición, en realidad, debía ‘dar un paso al costado’ y dejar la casa tal cual, vacía. No había necesidad de añadir (casi) nada más, solo un escueto texto abstracto (usando solo preposiciones) que ensalzaba la arquitectura que encontró.

“Ir a la casa Esters supuso darse cuenta de que era más que una casa, era una obra de arte”¹⁵². En la apreciación de Huws hay una clara diferenciación de lo extraordinario y lo genérico. No obstante, y teniendo en cuenta la relevancia de Mies, el hecho de percibir una obra suya como sobresaliente no es algo que, valga la redundancia, sea sobresaliente; casi todos tendríamos la misma impresión.

¿Qué pasaría si la obra arquitectónica no fuera fantástica a los ojos de todos? Esta otra postura es interesante y nos retrotrae, en este capítulo, hasta la puesta en valor de lo genérico por parte de la ‘conservación’ desespecializada. Percibir y extraer lo distintivo dentro de cualquier construcción anónima es algo que, por inesperado y complejo, nunca debería ser obviado.

Dos de los proyectos que OMA presentó en su exposición para la Bienal de Venecia podrían ser, a priori, casos de lo anterior. El ‘Kohlenwäsche’ de ‘Zeche Zollverein’ (Alemania) y el ‘Hermitage’ de San Petersburgo (Rusia), edificios no construidos por maestros de la arquitectura, son percibidos por Koolhaas y su equipo como valiosos en su totalidad e idiosincrasia.

El primero de ellos es un gigantesco edificio industrial (90 metros de largo, 30 de ancho y 45 de alto) situado en el complejo minero de ‘Zeche Zollverein’, cercano a la ciudad alemana de Essen. El ‘Kohlenwäsche’ funcionó como una planta de tratamiento y clasificación del carbón que se obtenía del subsuelo. Esto se realizó hasta 1988, cuando toda la infraestructura cerró sus puertas y quedó en el olvido.

Años después, en una de las postales de ‘Cronocaos’, se podía ver una foto del interior del ‘Kohlenwäsche’. Le acompañaba el siguiente texto: *“En 2006, con el Kohlenwäsche de Zollverein, casi conseguimos la ambición utópica de ‘hacer nada’: nada de eliminación, nada de sublimación, nada de ruinas, solo nada... estábamos muy orgullosos...”*

Bethan Huws
Fotografía del interior de la Casa Esters
1993

OMA
Kohlenwäsche
2001-2007

¹⁵¹ HUWS, Bethan. En AAVV. *Voids*. París: Centre Pompidou, 2009. p. 128. Traducción propia.

¹⁵² *Ibíd.* p. 126.

OMA
Kohlenwäsche: Postal de Cronocaos
2010

OMA recibió el encargo ¹⁵³ de adecuar esta inmensa construcción para que acogiera un Museo de la Minería. Su percepción fue que el museo ya existía, lo componían las propias máquinas que, de forma indiscriminada, colonizaban el lugar; máquinas anónimas y genéricas, instaladas allí por su función productiva. Gracias a la apreciación del arquitecto, lo genérico se convirtió en lo extraordinario.

OMA
Fotografías del interior existente en el Kohlenwäsche
2001

La tarea de OMA no fue más allá de hacer posible la entrada de los visitantes, al igual que, por ejemplo, Lacaton & Vassal en el 'Palais de Tokyo'. Con tal fin señalaron una serie de caminos que recorrían el laberinto interior de máquinas y artilugios industriales; elementos, todos ellos, que dibujaron e inventariaron con precisión en los planos del proyecto –como si fuera otro de los levantamientos gráficos que reivindicaba Miralles–.

OMA
Esquemas de proyecto del Kohlenwäsche

Sin embargo, hay un hecho discordante en el discurso sobre 'hacer nada' que Koolhaas aplica en el 'Kohlenwäsche'. Podríamos decir que el arquitecto holandés reprimió todos sus gestos hiperactivos en el interior del edificio, pero el exterior fue otra historia. Fuera, y como parte de la necesidad de dirigir a los visitantes hacia el interior, acabó redimiéndose y construyendo *"la escalera mecánica exenta de mayor longitud del mundo"*¹⁵⁴. Un gesto heroico, grandioso e hiperactivo, alejado de un interior 'informe'. Koolhaas no pudo 'hacer nada' al cien por cien.

OMA
Escalera exenta en el Kohlenwäsche
2001-2007

El segundo de los ejemplos 'perceptivos' extraído de 'Cronocaos' es, en su totalidad, mucho más consecuente y no presenta una doble moral (interior-exterior).

¹⁵³ OMA también se encargó de redactar el Plan Director de todo el complejo, delegando intervenciones puntuales en otros arquitectos de prestigio.

¹⁵⁴ CORTÉS, Juan Antonio. "Delirio y Más", en KOOLHAAS, Rem. *El Croquis 134-135: OMA Rem Koolhaas II 1996-2007*. Madrid: El Croquis, 2007. p. 14.

En 2001, los responsables del museo ruso del Hermitage querían acometer la modernización de sus salas y, para tal fin, perseguían la contratación de un arquitecto de prestigio. Koolhaas, junto a Thomas Krens ¹⁵⁵ y Frank Gehry, fue invitado a San Petersburgo para conocer la realidad espacial del edificio. De aquella visita surgió la siguiente conversación, que retrataba las posiciones de cada uno:

«¿Dónde está el espacio para las motocicletas?» Pregunta Krens.

«¿Dónde está el espacio para el arte americano?» Grita Gehry.

«Aquí hay mucho espacio» Susurra Koolhaas.»¹⁵⁶

Krens y Gehry demandan lo que no hay: no hay salas de tamaño suficiente para la inclusión de obras de gran formato o elementos expositivos no convencionales –como la célebre exposición ‘El arte de la motocicleta’ (1998), ideada por Krens y diseñada por Gehry–.

En el lado opuesto, Koolhaas percibe y reconoce el valor de lo preexistente. El arquitecto holandés queda impresionado por lo que encuentra, por la condición evidente de sus dos mil pequeñas salas, todas ellas ajenas a los estándares museísticos del ‘cubo blanco’: *“La pintura de las paredes era imperfecta, no había aire acondicionado. Podías mirar por la ventana, hacia el exterior; no había regulación de la entrada de luz, la exposición era total. Pero, estando allí, la experiencia de contemplar las obras era muy poderosa. El ‘cuadrado negro sobre fondo blanco’ de Malevich, puede que uno de los cuadros más importantes del siglo XX, está colgado con protección mínima, bajo una luz fluorescente, con una etiqueta sobredimensionada y entre dos cortinas estrafalarias”¹⁵⁷.*

Para Krens y Gehry el lugar no era fantástico y, por lo tanto, no era digno de ser ‘conservado’ como tal. Para Koolhaas lo genérico y poco fantástico del lugar era, en realidad, su potencial. Ante esta situación, se pregunta hasta qué punto es necesaria su actuación, hasta qué punto la percepción de lo preexistente no es ya el propio proyecto: *“Nos propusimos a nosotros mismos que nuestra intervención, si es que fuera necesaria, no sería una contribución arquitectónica [...]”¹⁵⁸.*

Al igual que en el ‘Kohlenwäsche’ se inventariaba la maquinaria, en el ‘Hermitage’ se observan y catalogan todas las salas disponibles. Este documento gráfico las califica en función del grado de mantenimiento que han tenido durante su vida. A partir de aquí, el proyecto apuesta por modificar (casi) nada y solo incrementa las maneras de recorrer y enlazar las salas, muchas de ellas olvidadas por el inabarcable tamaño ¹⁵⁹ del edificio. De esta forma, la experiencia de observación seguiría siendo la misma que fascinó a Koolhaas, en relación al ‘cuadrado negro sobre

Interior del Hermitage con el cuadrado negro de Malévich
OMA
2001

¹⁵⁵ Thomas Krens (1946 –) Director, entre 1988 y 2008, de la Fundación Solomon R. Guggenheim de Nueva York.

¹⁵⁶ KOOLHAAS, Rem. *Content*. Colonia: Taschen, 2004. p. 397. Traducción propia.

¹⁵⁷ KOOLHAAS, Rem. *Op. cit.* 2014. p. 33-34. Traducción propia.

¹⁵⁸ *Ibíd.* p. 36.

¹⁵⁹ Dos veces el tamaño del MOMA de Nueva York o el tamaño equivalente de la suma del MOMA, el Pompidou, la Nationale Galerie, el Altes Museum y el Victoria & Albert.

fondo blanco', pero aderezada con nuevas capas de información basadas en estrategias contemporáneas de comisariado.

OMA
Apelotonamiento de salas del Hermitage

OMA
Hermitage
2001

En el caso del 'Hermitage', OMA expresa su anhelada utopía de 'hacer nada'. La simple percepción atenta del lugar lo convierte en valioso y lo transforma en el proyecto. Sin embargo, aunque en menor medida que en el 'Kohlenwäsche', es inevitable la introducción de ciertas operaciones arquitectónicas hiperactivas. En este caso, bajo el pretexto de crear nuevos espacios acondicionados y adaptados para el arte moderno, se propuso construir grandes cubiertas en una serie de patios interiores. ¿Era esto necesario en un lugar con dos mil salas disponibles? ¿No hubiera sido más radical llevar al extremo el 'hacer nada'?

4.5. Fechas de caducidad

Después de finalizar su 'relación' con la casa 'Esters', Bethan Huws decidió apartarse del mundo del arte durante cinco años; tenía *"muchas preguntas y dudas"*

*sobre lo que estaba haciendo*¹⁶⁰, decía ella misma. Puede que llevar a cabo una anti-exposición le resultara tan abrumador que hizo tambalear sus valores artísticos heredados, valores educados en la hiperactividad de una respuesta que siempre tiene que existir y ser inmediata.

Esas mismas dudas debieron asaltar a Rem Koolhaas mientras materializaba su ansiada utopía de ‘hacer nada’. Muestra de ello es que, a las intervenciones ‘informes’ del Kohlenwäsche’ y el ‘Hermitage’, se les sumaron irrefrenables intervenciones –intrusiones– ‘positivistas’ (una gran escalera y unas extensas cubriciones).

No solo Huws o Koolhaas, prácticamente todos estamos a merced de la ‘sociedad positiva’ explicada por Byung-Chul Han. Es difícil desacelerar y deshacernos de los clichés del comportamiento hiperactivo y la arquitectura no es una excepción.

En este capítulo, por comportamiento hiperactivo hemos entendido aquel que buscaba, en ‘lo construido’, defender y provocar la regresión de arquitecturas extraordinarias.

Actitudes alternativas como las de los casos ‘informes’ estudiados han demostrado la posibilidad de responder de una manera bien distinta, de una forma desespecializada en la que desaparece lo extraordinario y emerge lo genérico. Este otro acercamiento desemboca en una intervención que:

- No responde de modo inmediato, sino vacilante.
- No mira retrospectivamente, sino con un talante prospectivo.
- No actúa heroicamente, sino que se ‘instala’ y asume con sosiego lo encontrado, añadiendo solo mínimas y reversibles capas de información.

Sin embargo, ¿hasta qué punto es premeditada y escogida la decisión de intervenir desespecializadamente?

Lacaton & Vassal en el ‘Palais de Tokyo’ explican que su decisión de hacer muy poco deriva de la relación incoherente entre superficie a construir y presupuesto disponible, unida a la (supuesta) temporalidad requerida desde las bases del concurso.

Arturo Franco y Fabrice Van Teslaar reconocen que la necesidad de tener listo su proyecto en tres meses, y creer que su existencia iba a ser temporal, también les llevó a intervenir (casi) nada.

¹⁶⁰ HUWS, Bethan. *Op. cit.* p. 128. Traducción propia.

Probablemente, Luis Longhi pudo convencer a las autoridades de Lima de reabrir de inmediato el Teatro Municipal porque en el horizonte estaba en marcha una intervención heroica y regresiva.

La fecha de caducidad es un tema recurrente para los arquitectos que, en relación a ‘lo construido’, deciden olvidar su ADN hiperactivo. Los que disponían desde el inicio de una fecha de expiración –como Lacaton & Vassal, Franco y Van Telaar o Longhi– son sin duda los que más al extremo llevan su preferencia de intervenir (casi) nada; puede que por verse liberados del enorme peso arquitectónico de la permanencia y la perdurabilidad. Son también los proyectos que más éxito y reconocimiento han conseguido, quedando patente que algunos superaron su temporalidad y perduran hoy en día (siendo referentes de otra forma de hacer).

Por el contrario, los arquitectos que no disponían de una fecha límite –como EMBT u OMA– acaban quedándose a mitad de camino. Su liberación no es total frente al comportamiento hiperactivo preestablecido y acaban por introducir, en mayor o menor medida, su sello y firma personal.

Con fecha de caducidad o no, todos los casos que se han recorrido por este capítulo han demostrado un panorama rico y heterogéneo. Una perspectiva que nos devuelve, inevitablemente, a las palabras iniciales de Price: “[...] la respuesta arquitectónica tiene que ser comparada. Primero, con otras posibles respuestas relacionadas con diferentes disciplinas, actividades y productos no arquitectónicos. Y segundo, con la posibilidad de no dar respuesta alguna, debido a la existencia de una razón irrefutable. Esta última opción es la primera ‘inacción’ constructiva que los arquitectos pueden ofrecer, dándose cuenta ellos mismos de que no son necesarios”¹⁶¹.

¹⁶¹ PRICE, Cedric. *Op. cit.* p. 18. Traducción propia.

4.6. Bibliografía

AAVV. *San Rocco 7: Indifference*. Milán: 2013.

AAVV. *Voids*. París: Centre Pompidou, 2009.

ÁBALOS, Iñaki. “Bartleby, el arquitecto”, en *El País*. Madrid: 10/03/2007.

AURELI, Pier Vittorio. *Menos es suficiente* (2013). Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

BESTUÉ, David. *Enric Miralles a izquierda y derecha (también sin gafas)*. Barcelona: Tenov, 2010.

BINET, Hélène. *Composing space*. Londres: Phaidon, 2012.

BOHIGAS, Oriol. “Lacaton y Vassal”, en *El País*. Madrid: 17/11/2004.

BOITO, Camillo. “Restoration in Architecture”, en *Future Anterior* 6. Nueva York: GSAPP, 2009.

—. “I restauri in architettura” (1893), en CRIPPA, Maria Antonietta. *Camillo Boito. Il nuovo e l'antico in architettura*, Milán: Jaca Book, 1988.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional* (1998). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas; SANS, Jérôme. *Palais de Tokyo, site d'art contemporain*. 1999. Sin publicar.

BRILLEMBOURG, Carlos. “A visit to Paulo Mendes da Rocha's studio”, en *Domus*. Milán: 2013. Recuperado el 27 de diciembre de 2015 de <http://www.domusweb.it/en/architecture/2013/01/22/a-visit-to-paulo-mendes-da-rocha-s-studio.html>

BROOK, Peter. *The shifting point: Theatre, Film, Opera 1946-1987*. Nueva York: Harper & Row, 1989.

CAPITEL, Antón. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza, 1988.

CARUSO, Adam; ST. JOHN, Peter. *El Croquis 166: Caruso St. John 1993-2013*. Madrid: El Croquis, 2013.

—. *Arquitecturas de Autor 13: Caruso St. John Architects*. Pamplona: T6 Editores, 2000.

CASCARO, David; et al. *Palais 15: the history of the Palais de Tokyo since 1937*. París : Palais de Tokyo, 2012.

—. *Le musée décontracté: Une installation des Lacaton Vassal au Palais de Tokyo*. 2006. Sin publicar.

- CASQUEIRO, Fernando. et al. "Arquitectura y transformación", en DOMINGO, María; MUIÑA, Iolanda. *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011.
- CHIPPERFIELD, David. *El Croquis 150: David Chipperfield 2006-2010*. Madrid: El Croquis, 2010.
- DJAVAHERIAN, Negin. "The Bouffes du Nord Theatre", en *Not Nothingness: Peter Brook's 'Empty Space' and Its Architecture*. Montreal: School of Architecture McGill University, 2012.
- DRUOT, Frédéric; LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. *Plus: La vivienda colectiva, territorio de excepción*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- EASTERLING, Keller. *Subtraction*. Berlin: Sternberg Press, 2014.
- FRANCO, Arturo; VAN TESLAAR, Fabrice. "Intermediae_Matadero", en *Arquia/Próxima 2008: orígenes y desacuerdos*. Barcelona: ARQUIA, 2008.
- FÜSSLER, Urs; LEESER, Jörg. "The Flower Shop in Oberbarmen: The Wuppertal Studio and Seminar", en *Candice. Journal for Architectural Knowledge. 04*. Barcelona: Actar, 2011.
- FUTAGAWA, Yukio. "Miralles Tagliabue. House in Barcelona", en *GA Houses 104*. Tokio: A.D.A. Edita, 2008.
- . "Enric Miralles. House in Barcelona", en *GA Houses 46*. Tokio: A.D.A. Edita, 1995.
- GUALLART, Vicente. "Arqueología avanzada", en *Diccionario Metápolis de arquitectura avanzada*. Barcelona: Actar, 2001.
- HAN, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia* (2012). Barcelona: Herder, 2013.
- . *La sociedad del cansancio* (2010). Barcelona: Herder, 2012.
- INBERG, Hal. "Sampling and Remixing an Architecture of Resistance", en *Canadian Architect Magazine 44*. Toronto: Royal Architectural Institute of Canada, 1999.
- KOOLHAAS, Rem. *Preservation is overtaking us*. Nueva York: GSAPP, 2014.
- . "Cronocaos", en *Log 21*. Nueva York: Anyone Corporation, 2011.
- . "The shape of things to come: Rem Koolhaas's striking designs", en *The Independent*. Londres: 21/06/2010.
- . *El Croquis 131-132: OMA Rem Koolhaas I 1996-2006*. Madrid: El Croquis, 2007.
- . *El Croquis 134-135: OMA Rem Koolhaas II 1996-2007*. Madrid: El Croquis, 2007.
- . *Content*. Colonia: Taschen, 2004.
- . "Preservation is overtaking us", en *Future Anterior 1*. Nueva York: GSAPP, 2004.
- KUBLER, George. *La configuración del tiempo* (1962). Madrid: Nerea, 1988.
- LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. *Freedom of use*. Berlin: Sternberg Press, 2015.

- . *El Croquis 177-178: Lacaton & Vassal 1993-2015*. Madrid: El Croquis, 2015.
- . *2G: Lacaton & Vassal. Obra reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- . *Lacaton & Vassal*. París: Hyx, 2009.
- . *2G: Lacaton & Vassal*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- LAPARELLI, Ippolito; WESTCOTT, James. *OMA*AMO: preservation samples*.
Estocolmo: KTH School of Architecture, 2011. Recuperado el 3 de
diciembre de 2015 de <https://youtu.be/Dy23luVltLQ>
- LONGHI, Luis. “Intervención en las ruinas del Teatro Municipal de Lima”, en *ARQ 68: Intervenciones*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2008.
- LÓPEZ DE LA CRUZ, Juan José. *Proyectos encontrados: Arquitecturas de la alteración y el desvelo*. Sevilla: Recolectores Urbanos, 2012.
- LÓPEZ DE LA CRUZ, Juan José; GONZÁLEZ, María. “Espacio de exposición de Arte Contemporáneo en el antiguo Convento de Madre de Dios”, en *ON Diseño 352: Arquitectura y Rehabilitación*. Barcelona: 2015.
- MAEDA, John. *Las leyes de la simplicidad*. Barcelona: Gedisa, 2006.
- MARCHAND, Yves; MEFFRE, Romain. *The ruins of Detroit*. Gotinga: Steidl, 2010.
- MENDES DA ROCHA, Paulo. *AV Monografías 161: Paulo Mendes da Rocha 1958-2013*. Madrid: Arquitectura Viva, 2013.
- MIRALLES, Enric; TAGLIABUE, Benedetta. *El Croquis 144: Miralles Tagliabue 2000-2009*. Madrid: El Croquis, 2009.
- . *EMBT Architectes*. Madrid: H. Kliczkowski, 2003.
- . *El Croquis 100-101: Miralles Tagliabue 1996-2000*. Madrid: El Croquis, 2000.
- MONTANER, Josep Maria. “El anti-museo”, en *Museos para el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- MOZAS, Javier. “Los procesos Re- como expiación”, en *a+t 39-40: RECLAIM Remediate, Reuse, Recycle*. Vitoria-Gasteiz: 2012.
- OTERO-PAILOS, Jorge. “Suplemento al manifiesto de preservación de OMA”, en *Quaderns 263: Conservado al vacío*. Barcelona: COAC, 2011.
- OUROUSSOFF, Nicolai. “Cronocaos: An Architect’s Fear That Preservation Distorts”, en *The New York Times*. Nueva York: 23/05/2011.
- PETZET, Muck; HEILMEYER, Florian. *Reduce, Reuse, Recycle: Architecture as Resource*. Berlín: Hatje Cantz, 2012.
- PRICE, Cedric. *The square book*. Londres: Wiley, 2003.
- RAMO, Beatriz. “Extreme Demolition and Extreme Preservation – Interview with Ippolito Pestellini – OMA”, en *Monu 14: Editing Urbanism*. Rotterdam: 2011.

- ROVIRA, Josep M. “Preferiría no hacerlo”, en *Enric Miralles: Aprendizajes del arquitecto*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2000.
- . *Enric Miralles, 1972-2000*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011.
- RUSKIN, John. “La lámpara del recuerdo”, en *Las siete lámparas de arquitectura* (1849). Barcelona: Alta Fulla, 1987.
- SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. “Aspectos teóricos de la instalación contemporánea”, en *La instalación en España. 1970-2000*. 2006, UPM, Madrid.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène. “Defining the Nature of Restoration”, en *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc*. Cambridge: MIT Press, 1990.

||||

5

PREFIRIENDO
FIRMAR
(CASI) NADA

5. PREFIRIENDO F I R M A R (CASI) NADA

5.1. La desaparición inherente en firmar (casi) nada

5.2. La desaparición del autor: La aparición del lector

- 5.2.1. Lectores lineales: Reproducción
 - 5.2.1.1. Escritura no-creativa
 - 5.2.1.2. Imagen no-creativa
 - 5.2.1.3. ¿Arquitectura no-creativa?
- 5.2.2. Lectores interlineales:
 - Reconstrucción
 - 5.2.2.1. Versiones VS. Remezclas
 - 5.2.2.2. Intensidades del gusto personal

5.3. Contra la originalidad

- 5.3.1. ¿Plagio?
- 5.3.2. Robo apropiacionista
 - 5.3.2.1. ¿Collage o apropiación?
 - 5.3.2.2. ¿Arquitecto 'collageador' o 'apropriacionista'?

5.4. Casuística de la desaparición

- 5.4.1. Reflexiones
 - 5.4.1.1. Plantas discursivas
 - 5.4.1.2. 'Morphings'
- 5.4.2. Selecciones
 - 5.4.2.1. Lo seleccionado (que queda intacto)
 - 5.4.2.2. Lo restante
- 5.4.3. Extensiones
 - 5.4.3.1. Versiones de uno mismo

5.5. Principio de mínima acción autoral

5.6. Bibliografía

5.1. La desaparición inherente en firmar (casi) nada

Palabras clave:

LECTOR NO-CREATIVIDAD APROPIACIÓN

‘Niepce’ es el título del primero de los múltiples ‘googlegramas’ desarrollados, desde el año 2005 en adelante, por el fotógrafo español Joan Fontcuberta. Un foto-mosaico compuesto de otras fotos más pequeñas, acompañado del siguiente texto explicativo: *“Primera fotografía de la historia, realizada por Nicéphore Niepce en 1826. La fotografía se ha reconstruido mediante un programa ‘freeware’ de fotomosaico conectado on-line al buscador Google. El resultado final se compone de 10.000 imágenes disponibles en Internet, aplicando como criterio de búsqueda las palabras «foto» y «photo»”*¹.

¿Quién es el autor de esta imagen? ¿Nicéphore Niepce? ¿Joan Fontcuberta? ¿Cada uno de los autores individuales de las teselas? ¿Existe alguna firma de autoría? ¿El autor no es uno, sino muchos? Esas y otras preguntas surgen, sin cesar, al mirar fijamente una imagen tan perturbadora e hipnótica.

Joan Fontcuberta
Niepce
2005

¹ FONTCUBERTA, Joan. *El libro de las maravillas*. Barcelona: Actar, 2008. p. 147.

La decisión de Fontcuberta hace desaparecer la subjetividad, entendida como la existencia de un sujeto que opera en oposición al mundo externo. Aquí el proceso es inverso, el 'yo' del autor desaparece en favor de aquello externo a él (las imágenes de otros). Relacionándolo con un individuo perezoso, parece una postura análoga a la que expresaba el filósofo francés Roland Barthes: “[...] *el sujeto está casi desposeído de su consistencia de sujeto. Está descentrado, no puede ni siquiera decir «yo». Esa sería la verdadera pereza. Llegar en ciertos momentos a no tener que decir «yo». [...] De eso tenemos ganas a veces: estar allí, no decidir nada*”².

Fontcuberta actúa desde esa pereza activa. Tiene ganas de estar allí, pero no decidir (casi) nada. Tiene ganas de desaparecer, pero no del todo. Tiene ganas de posicionarse en un punto intermedio, de difícil definición. Tiene ganas de “[...] *respetar el propósito de no añadir nada*”³ y atreverse a ser perezoso.

En este capítulo se abordarán personalidades como la de Fontcuberta o la de Vilnius, el personaje principal de la novela ‘Aire de Dylan’ de Enrique Vila-Matas, y se buscará “[...] *que la investigación sirva para demostrar que las frases son de todos, que no existe la autoría, que el origen real de cualquier frase se pierde en la noche de los tiempos...*”⁴.

Trasladado al ámbito de la arquitectura, todo lo anterior implicaría hacer desaparecer y tambalear uno de los pilares fundamentales de la disciplina: la firma. Huir de ella como un elemento de reconocimiento personal, entendiendo que “*todo lo que se hace actualmente es o una réplica o una variante de algo hecho hace algún tiempo, y así sucesivamente, sin interrupción, hasta el amanecer del tiempo humano*”⁵.

5.2. La desaparición del autor: La aparición del lector

“La crítica clásica no se ha ocupado nunca del lector; para ella no hay en la literatura otro hombre que el que la escribe. Hoy en día estamos empezando a no caer en la trampa de esa especie de antífrasis gracias a la que la buena sociedad recrimina soberbiamente a favor de lo que precisamente ella misma está apartando, ignorando, sofocando o destruyendo; sabemos que para devolverle su porvenir a la

² BARTHES, Roland. “Atrévamonos a ser perezosos”, en *El Grano de la voz. Entrevistas 1962-1980* (1981). Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 2005. p. 348.

³ JOUANNAIS, Jean-Yves. “Los copiones”, en *Artistas sin obra*. Barcelona: Acanalado, 2014. p. 142.

⁴ VILA-MATAS, Enrique. *Aire de Dylan*. Barcelona: Seix Barral, 2012. p. 64-65.

⁵ KUBLER, George. *La configuración del tiempo* (1962). Madrid: Nerea, 1988. p. 58.

escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor”⁶.

Las palabras anteriores de Barthes, incluidas en su escrito ‘La muerte del autor’, pueden ayudarnos a entender cómo opera y en qué se convierte Fontcuberta con sus ‘googlegramas’. Aplicado, en este caso a la fotografía, Fontcuberta ya no es un fotógrafo-autor, sino un fotógrafo-lector de imágenes.

El ‘lector’ es un personaje que ha perdido su condición de ‘yo’, en favor de aquello que tiene frente a él. Por ello, se convierte en alguien activamente perezoso, alguien que está allí pero no decide (casi) nada, alguien que no añade (casi) nada.

Mientras que el autor crea y produce desde un papel en blanco, el lector nunca empieza desde cero y, por el contrario, siempre se relaciona con elementos preexistentes. En el caso de un texto, el ‘lector’ se ocupa de leer estructuras gramaticales escritas por otros. En el caso de la fotografía, el ‘lector’ se dedica a observar momentos captados por otros. En el caso de la arquitectura, el ‘lector’ dispone, sin prejuicios, de arquitecturas ideadas por otros (o incluso él mismo).

Sin embargo, la pérdida total del ‘yo’ es una quimera (como lo era la existencia del silencio total). En el hecho mismo de leer, observar o disponer de algo, siempre se produce una interpretación por parte del que lee, observa o dispone. Mediante la elección de dos criterios de búsqueda –foto y photo–, Fontcuberta lee/interpreta 10.000 imágenes disponibles en Internet y con ello, aunque imperceptiblemente, su ‘yo’ emerge.

Como también expresa el poeta y teórico Kenneth Goldsmith ⁷: “[...] *la supresión de la expresividad es imposible. Hasta cuando hacemos algo tan ‘no-creativo’ como transcribir unas páginas nos expresamos de varias maneras. El acto de elegir y recontextualizar dice tanto sobre nosotros como nuestro relato sobre el cáncer de nuestra madre*”⁸.

En conclusión, mientras que el autor y su firma productiva tienden casi siempre al infinito, en el caso del lector postproductivo su ‘yo’ tiende a desaparecer (pero nunca del todo).

⁶ BARTHES, Roland. “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje* (1968). Barcelona: Paidós, 1987. p. 82-83.

⁷ Kenneth Goldsmith (1961 –) Poeta estadounidense que defiende el ‘robo’ de materiales de otros autores como base del acto creativo. Es fundador de UbuWeb, el archivo de arte de vanguardia más extenso en internet.

⁸ GOLDSMITH, Kenneth. *Escritura no-creativa: Gestionando el lenguaje en la era digital* (2011). Buenos Aires: Caja Negra, 2015. p. 33.

5.2.1. Lectores lineales: Reproducción

El lector activamente perezoso es un personaje cuyas lecturas pueden presentar tanto un carácter lineal como interlineal, pero en todo caso siempre tendente a cero.

Una lectura lineal es obediente frente a la secuencia y forma de aquello que se lee. La exigencia que el lector autoimpone a su 'yo' es mínima y su labor se resume en la reproducción (escrita, oral, visual, etc.) de lo que encuentra. Este es el caso de Pierre Menard, el personaje de Jorge Luis Borges, que en 1944 decide leer 'El Quijote' de Cervantes y reproducirlo (escribir su lectura) escrupulosamente. Este relato de Borges manifiesta, años antes de que lo hiciera Barthes, que el autor ya había muerto y el lector ocupaba ahora su lugar. Menard *"[...] no quería componer otro Quijote -lo cual es fácil- sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes"*⁹.

Incluso el hecho de leer y reproducir con linealidad -letra a letra- no crea una copia fidedigna del original, porque se lee desde una tradición y momento cultural diferente al de Cervantes. Existen tantos Quijotes como lectores del Quijote, cada uno con su trasfondo personal.

No solo Menard (a través de Borges) es un modelo de esta actitud, por ejemplo, muchos ¹⁰ son los personajes análogos que Jean-Yves Jouannais y Enrique Vila-Matas recogen en sus respectivos libros 'Artistas sin obra' y 'Bartleby y compañía' ¹¹. Sirva el caso del artista francés Gérard Collin-Thiébaud que reprodujo *"[...] en tres gruesos cuadernos 'Clairefontaine' «La educación sentimental» de Gustave Flaubert. Comenzó su tarea de copista el 17 de mayo de 1985 -el día siguiente a la fecha en la que el novelista había acabado su manuscrito, el 16 de mayo de 1969- y llegó a la última página el domingo 13 de octubre de 1985. Los tres cuadernos se expusieron en una vitrina en el centro de la sala 'Coypel' de la biblioteca nacional el 18 de noviembre de 1985 (el día antes del aniversario de la primera edición de la obra de Flaubert, el 17 de noviembre de 1869)"*¹². La 'escritura de la lectura' de Collin-Thiébaud ¹³ consigue una reproducción igual, pero con matices, una reproducción en la que se está allí, pero no se decide (casi) nada.

Gérard Collin-Thiébaud
Gustave Flaubert, L'Éducation sentimentale COPIE
1985

⁹ BORGES, Jorge Luis. "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones* (1944). Barcelona: Debolsillo, 2011. p. 446.

¹⁰ También otros como: Caroline Bergwall, que copió 47 veces el primer verso de 'Inferno' de Dante, tantas como las diferentes ediciones que encontró en la Biblioteca Británica. O el blog 'gettinginsidejackkerouacshead.blogspot.com' que reescribió 'On the Road' de Jack Kerouac, página a página, en entradas diarias.

¹¹ VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.

¹² JOUANNAIS, Jean-Yves. *Op. cit.* p. 142.

¹³ Repitió esta operación con otras obras escritas de autores como Barthes, Malévich o Duchamp.

Ese '(casi)' es mucho más complejo y matizable de lo que, a priori, podríamos imaginar. Observemos el ejemplo del libro 'Day', en el que el ya mencionado Kenneth Goldsmith escribió/leyó linealmente:

"La receta de mi apropiación parece ser muy simple y directa: el 1 de septiembre del año 2000, comencé a retranscribir 'The New York Times', palabra por palabra, letra por letra, de la esquina superior izquierda a la esquina inferior derecha, página por página. Mi meta consistía en ser lo menos creativo posible, una de las restricciones más difíciles que un artista puede plantearse, en especial en un proyecto de estas dimensiones; con cada golpe de tecla viene la tentación de intervenir, de cortar y pegar o de alterar el lenguaje mundano de alguna forma. Pero hacerlo hubiera arruinado el ejercicio. En su lugar, simplemente recorrí todo el periódico, y transcribí exactamente lo que veía. En cada sitio en que me encontré con una palabra o letra alfanumérica, la copié: publicidad, horarios de películas, anuncios clasificados, los números de una placa de automóvil en anuncios de coches y demás. Copiar las acciones de la bolsa tomó más de doscientas páginas. Suena fácil, ¿no? Pues el que yo pudiera apropiarme del periódico para convertirlo en una obra literaria involucró docenas de decisiones autorales. Primero la labor de transferir el texto del periódico a mi computadora: ¿qué hacer con la fuente, el tamaño, el formato? Si excluyo las imágenes (mientras copio textos incluidos en las imágenes, como los números de una matrícula de automóvil en un anuncio de coche), debo quedarme con las leyendas. ¿Dónde cortar las líneas de texto? ¿Debo ser fiel a las delgadas columnas del periódico, o debo fundir cada artículo en un gran párrafo? ¿Y qué hago con los titulares? ¿Dónde corto esas líneas? ¿Cómo cambio de página? Tengo una regla más o menos clara de ir de la esquina superior izquierda hacia la inferior derecha, pero ¿qué hago al llegar al final de una página que dice 'continúa en la pág. 26'? ¿Me debo dirigir a la página 26 y terminar el artículo, o saltar a la columna de al lado y comenzar el siguiente? ¿Y, cuando hago esos saltos, debo comenzar un nuevo párrafo o dejar que el texto fluya sin interrupción? ¿Qué debo hacer con los anuncios, que a menudo varían de modo lúdico sus elementos textuales con diversas fuentes y estilos? ¿Cuándo se termina una línea en los anuncios en los que las palabras flotan en la página? ¿Y qué hago con los horarios de las películas, las estadísticas deportivas, los anuncios clasificados?"¹⁴.

Como ya se manifestó antes, de una forma u otra acaba aflorando el 'yo'. Y como si yo mismo fuera otro Pierre Menard más, he tardado 17 minutos en reproducir aquí, obviando los saltos de línea, las palabras anteriores de Kenneth Goldsmith.

¹⁴ GOLDSMITH, Kenneth. *Op. cit.* p. 173-174.

5.2.1.1. Escritura no-creativa

Borges o Collin-Thiébaud ponen en práctica lo que Kenneth Goldsmith define como escritura no-creativa. Según él, existe otra vertiente de la disciplina donde se “[...] *exploran maneras de escribir que tradicionalmente se consideraban fuera del campo de la práctica literaria: el procesamiento de datos, el reciclaje, la apropiación, el plagio internacional, la encriptación de la identidad y la programación intensiva, por mencionar solo algunas*”¹⁵.

La escritura no-creativa –‘uncreative writing’– es un lugar de lectura lineal (e interlineal, como se verá después) de lo preexistente, un campo de operaciones en el que *“lejos de ser una aceptación nihilista, resignada –o aun de franco rechazo– de una supuesta ‘esclavitud tecnológica’, esta literatura no-creativa está imbuida de un sentido de celebración, posee una mirada entusiasta hacia el futuro y entiende este momento histórico como lleno de posibilidades*”¹⁶.

Una práctica en la que la noción de firma se diluye, desprejuiciadamente, hasta (casi) desaparecer. Ese es, sin duda, el gran valor de la no-creatividad.

5.2.1.2. Imagen no-creativa

Dejando atrás la escritura y trasladándonos hasta las imágenes fotográficas, Sherrie Levine ¹⁷ opera como una lectora lineal en su obra ‘After Walker Evans’ (después de ¹⁸ Walker Evans). En este caso, la artista estadounidense no se ocupa de reproducir con pereza textos, sino imágenes. Se hacen ‘fotografías de lo fotografiado’, se hacen ‘refotografías’.

En 1981 Levine decide refotografiar veintidós instantáneas que encuentra en el catálogo de la exposición ‘First and Last’. Las fotografías originales habían sido tomadas por el fotógrafo Walker Evans ¹⁹, en 1936, y tenían como protagonistas a una familia de campesinos de Alabama durante la ‘Gran Depresión’ de los años 30.

¹⁵ GOLDSMITH, Kenneth. *Op. cit.* p. 22.

¹⁶ *Ibíd.* p. 25.

¹⁷ Sherrie Levine (1947 –) Artista estadounidense cuyas obras apropiacionistas manipulan trabajos de otros, sobre todo a través de refotografías.

¹⁸ Sus obras ‘Después de’ también incidieron en personajes tan notables de la esfera artística como Duchamp, Schiele, Rodchenko, Man Ray o Cezanne.

¹⁹ Walker Evans (1903 – 1975) Fotógrafo estadounidense interesado en recoger la belleza oculta en lo banal y lo cotidiano. Sus fotografías más representativas se realizaron durante la ‘Gran Depresión’ de los años 30.

Walker Evans
Allie Mae Burroughs
1936

Sherrie Levine
After Walker Evans
1981

Como explica el crítico de arte Juan Martín Prada ²⁰, *“la propuesta de Levine se configura como un ejercicio de coincidencia que, como ella misma ha afirmado, no pretende producir una transcripción mecánica del original, una copia sino, más bien, llegar a realizar lo propuesto por Borges en su obra Pierre Menard, Autor del Quijote: proponer páginas que coincidieran con las de Cervantes, continuar siendo Pierre Menard y llegar al Don Quijote a través de la experiencia de Pierre Menard, permitiéndose, como Menard, variantes de naturaleza formal y psicológica. La ambición de Levine es, pues, la creación de una obra que sin ser original ella misma ejerza la diferencia, pero «no desde la identidad, sino desde la repetición»”*²¹.

Richard Prince
Untitled Cowboy
1989

Cartel publicitario de Marlboro

²⁰ Juan Martín Prada (1971 –) Filósofo español, autor de numerosos artículos y ensayos sobre estética y teoría del arte contemporáneo.

²¹ MARTÍN PRADA, Juan. *La apropiación posmoderna*. Madrid: Fundamentos, 2001. p. 56.

El fotógrafo Richard Prince ²² refotografió anuncios publicitarios, generando una discusión análoga a la de Levine sobre el valor de la autoría y la autenticidad de sus imágenes no-creativas.

‘Untitled Cowboy’ fue subastada por un millón de dólares en el año 2005, siendo la primera fotografía capaz de alcanzar dicho hito. No obstante, y pese a su éxito económico, los propósitos de Prince eran mucho más prosaicos: *“Las imágenes que perseguía, robaba, eran demasiado buenas para ser ciertas. Eran ilusiones, imágenes públicas que aparecían en los anuncios de revistas de gran tirada, imágenes no asociadas con un autor... Estaba interesado en su apariencia. Quería re-presentarlas de la forma más cercana a su forma real”* ²³.

La desaparición de la identidad –la casi total ausencia del ‘yo’– se consigue, en los ejemplos de Borges, Collin-Thiébaud, Levine y Prince, mediante atrevidas lecturas lineales. Lecturas todas ellas reproductivas con el original leído, entendiendo el prefijo ‘re-’ no como un indicador de plagio, sino como una manifestación de intensidad perezosa extrema.

‘El Quijote’ de Cervantes y el de Menard no eran los mismos pese a ser iguales letra a letra, ni el libro de Flaubert y el de Collin-Thiébaud, ni las imágenes de Evans, Levine y Prince pese a coincidir centímetro a centímetro. No lo eran porque, si actualizamos las palabras de Barthes en su texto ‘Atrevámonos a ser perezosos, llegaban ‘casi a no tener que decir «yo»’.

5.2.1.3. ¿Arquitectura no-creativa?

A través de reproducciones de otros proyectos, ¿podría existir una arquitectura no-creativa? Puede que un aspecto de ‘Untitled Cowboy’ nos encamine hacia una posible respuesta y es que, en la refotografía del artista estadounidense, se introduce un matiz respecto al ejemplo previo de Levine. Prince selecciona un recorte preciso de la imagen original y, de esta forma, da un salto más de allá de la lectura lineal directa.

Situación similar, pero en otro campo, se da en la propuesta que el arquitecto Federico Soriano presentó en 2011 para el concurso del Museo de Arte de Taipéi. Bajo el lema de ‘El Museo de todos los Museos’, se seleccionaban algunos recortes precisos –como Prince– de los mejores museos del mundo y, por lo tanto, se producían saltos en su lectura. Ya no se generaba una reproducción, sino algo diferente que culminaba en una planta –apelotonamiento– de arquitectura(s). Esta posición nos sitúa ante el rasgo fundamental de los personajes que nos ocuparan en el próximo apartado: la interlinealidad.

²² Richard Prince (1949 –) Fotógrafo estadounidense cuyas obras se han movido, críticamente, en el difuso límite entre plagio y referenciación.

²³ PRINCE, Richard. *Spiritual America*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1992. p. 85. Traducción propia.

Soriano y Asociados
Fragmentos del Museo de Arte de Taipéi
2011

5.2.2. Lectores interlineales: Reconstrucción

¿Guardaría el caso inicial de Fontcuberta algún paralelismo con las linealidades del apartado anterior? ¿Sería Fontcuberta un lector lineal? ¿Acaso no estaría más cercano a Soriano o Prince? Es difícil que los ‘googlegramas’ encajen como resultados de una lectura lineal; no son refotografías (‘fotografías de lo fotografiado’), sino ‘fotografías compuestas con lo fotografiado’. Son fruto de un proceso de lectura alternativo que supera la linealidad y se convierte en interlineal.

Al igual que los lectores lineales, los linterlineales hacen suyo aquello que leen, pero ahora sus reproducciones ya no son solo ‘psicológicas’. En la interlinealidad entra en juego el valor de la elección precisa, como Fontcuberta cuando elegía los criterios de búsqueda de las fotos de sus ‘googlegramas’. La aparición de este tipo de lectores es, sin duda, consecuencia del trasfondo tecnológico y masivo de la sociedad actual, en la que lo difícil ya no es acceder a la información y, por el contrario, lo es desarrollar la capacidad de seleccionarla. Tendría que ver, otra vez, con *“añadir lo específico”*²⁴ sobre lo que se lee, solo lo mínimo. Solo se lee lo que resulta interesante y después se salta ‘en diagonal’ a otra línea.

Exactamente esto es lo que el escritor español Agustín Fernández Mallo²⁵ realizó en el prólogo y epílogo de su libro ‘El hacedor (de Borges), *Remake*’. Su lectura interlineal se realizaba sobre el libro ‘El hacedor’ de Borges (un gran defensor de los lectores y no de los autores²⁶). Fernández Mallo ya no reproduce, sino que reconstruye.

²⁴ “La simplicidad consiste en sustraer lo que es obvio y añadir lo específico”, en MAEDA, John. *Las leyes de la simplicidad*. Barcelona: Gedisa, 2006. p. 89.

²⁵ Agustín Fernández Mallo (1967 –) Escritor español interesado en introducir los procesos digitales contemporáneos en sus obras.

²⁶ “Borges siempre afirmó que toda literatura son versiones, todo es literatura de segunda mano, él mismo lo versionó todo: de Homero a la ciencia ficción serie B de su época”, en FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. “Motivos para escribir, El hacedor (de Borges) *Remake*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 729. Madrid: AECID, 2012. p. 30.

Linealidades de Agustín Fernández Mallo

Salto de Agustín Fernández Mallo

Inserciones de Agustín Fernández Mallo

BORGES, Jorge Luis. “Epílogo”, en *El hacedor* (1960). Madrid: Alianza, 1998.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. “Epílogo”, en *El hacedor* (de Borges), *Remake*. Madrid: Alfaguara, 2011.

A Leopoldo Lugones

Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente. A izquierda y a la derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton. Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después aquel otro epíteto que también define por el contorno, el árido camello del Lunario, y después aquel hexámetro de la Eneida, que maneja y supera el mismo artificio:

libant obseuri sola sub norte per umbras.

Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro; cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría.

En este punto se deshace mi sueño, como el agua en el agua. La vasta biblioteca que me rodea está en la calle México, no en la calle Rodríguez Peña, y usted, Lugones, se mató a principios del treinta y ocho. Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será, me digo, pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado.

JLB

Buenos Aires, 9 de agosto de 1960

A Jorge Luis Borges

Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente. A izquierda y a la derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores a la luz de las lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton. Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después aquellos pájaros de Benet que también definen por el contorno: Es cierto, el viajero que saliendo de Región pretende llegar a su sierra siguiendo el antiguo camino real —porque el moderno dejó de serlo— se ve obligado a atravesar un pequeño y elevado desierto que parece interminable, y después aquel poema que suspende el sentido y maneja y supera el mismo artificio:

No quedaba nadie sobre la faz de la tierra
y de repente,
llamaron a la puerta.

Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro; cambiamos unas cuantas cordiales y convencionales palabras, y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Borges, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas, y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría.

En este punto se deshace mi sueño, como el agua en el agua. La vasta biblioteca que me rodea está en mi apartamento, no en la calle México, y usted, Borges, se murió a mediados de los años 80 del siglo 20, el mismo día en que yo tiraba a una hoquera [negra y blanca] mi primer disco de Joy Division [blanco y negro], y pocos días después de que Juan Pablo II publicara su encíclica Dominum et Vivificantem. Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será, me digo, pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos, y la cronología se perderá en un orbe de símbolos premodernos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado.

AFM

Isla de Mallorca, 20 de diciembre de 2004

Linealidades de Agustín Fernández Mallo

Salto de Agustín Fernández Mallo

Inserciones de Agustín Fernández Mallo

BORGES, Jorge Luis. “Epílogo”, en *El hacedor* (1960). Madrid: Alianza, 1998.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. “Epílogo”, en *El hacedor* (de Borges), *Remake*. Madrid: Alfaguara, 2011.

Quiera Dios que la monotonía esencial de esta miscelánea (que el tiempo ha compilado, no yo, y que admite piezas pretéritas que no me he atrevido a enmendar, porque las escribí con otro concepto de la literatura) sea menos evidente que la diversidad geográfica o histórica de los temas. De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada silva de varia lección, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones. Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mejor dicho: pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra.

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

J.L.B.

Buenos Aires, 31 de octubre de 1960

Quiera Dios que la monotonía esencial de esta miscelánea (que el tiempo ha compilado, no yo) sea menos evidente que la diversidad geográfica o histórica de los temas. De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada silva de varia lección, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones. Pocas cosas me han ocurrido y aún menos he leído. Mejor dicho: entre la Navidad de 2004 y la Navidad de 2010, ninguna cosa más digna de mención ha sucedido que ver la película *El nadador* cada 1 de enero e ir actualizando mi Macintosh.

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir descubre que esa especie de laberinto traza la imagen de la huella de Neil Armstrong en la Luna. Y se dice, «pero ¿y a qué huele en la Luna?».

La única diferencia entre lo kitsch y lo hermoso es esa pregunta.

AFM

Isla de Mallorca, diciembre de 2010

5.2.2.1. Versiones VS. Remezclas

Si centramos la atención en la portada del libro y leemos con detenimiento su título: «El hacedor (de Borges), *Remake*», destaca la palabra ‘remake’. Es relevante por ser un anglicismo –justificando el uso de la cursiva– muy habitual y familiar dentro de nuestro vocabulario cotidiano.

Un ‘remake’ es, según la Real Academia Española, la “*adaptación o nueva versión de una obra*” –sobre todo se aplica para películas–. Utilizando el término, sin duda, Fernández Mallo quería transmitir su intención de “*versionear ese clásico*”²⁷.

²⁷ FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *Op. cit.* 2012. p. 31.

Sin embargo, una versión es una lectura cercana a la linealidad que aspira a reproducir un original con palabras, imágenes o acciones tendentes a la exactitud (como hicieron Borges, Collin-Thiébaud o Levine). Fernández Mallo trabajaba en otra dirección y por ello continuaba explicando “[...] *aunque quizá la palabra versionear no sea la correcta, quizá tendría que decir, escribir un libro que, siguiendo la estructura del de Borges, dialogara con él en diferido, un libro producto de todas esas anotaciones de ideas que el original me proponía pero conservando la estructura, títulos e ideas del original, como si el libro de Borges fuera la figura de carne y hueso y el mío su deformada imagen en un espejo, una especie de mapa o cartografía que no solo copiara sino que también transformara [...]*”²⁸. Copiar y transformar, en definitiva, Mallo habla de reconstruir.

Más que versión o ‘remake’, remezcla o ‘remix’ podría ser la palabra que Fernández Mallo no acertaba a encontrar para referirse a su lectura (reconstrucción) interlineal.

Según el artista y teórico cultural Eduardo Navas ²⁹, “*en términos generales, la cultura de la remezcla puede ser definida como una actividad global consistente en el intercambio creativo y eficiente de información, posible gracias a las tecnologías digitales. Remezclar está soportado por la práctica del cortar/copiar y pegar. El concepto de remezcla deriva de las remezclas musicales que se produjeron a final de los 60 y principio de los 70 en Nueva York, con raíces en la música jamaicana. Durante la primera década del siglo XXI, remezclar (la actividad de tomar ejemplos de materiales preexistentes para combinarlos en nuevas formas de acuerdo al gusto personal) está omnipresente en el arte y la música; y juega un rol fundamental en la comunicación de masas, especialmente en los nuevos medios de comunicación*” ³⁰.

En este contexto nace la figura contemporánea del DJ (Deejay), cuyo trabajo es análogo a la reconstrucción de un lector interlineal. Las siguientes palabras del especialista en la materia e historiador del arte Diedrich Diedrichsen ³¹ apoyan ese carácter del DJ, que según él es “[...] *un artista de la reconstrucción, que opera en contra de la forma «canción» es decir, en contra de la reconciliación entre historia y repetición*”³², en contra de la linealidad absoluta.

No obstante, en un DJ ¿hasta dónde llega el ‘gusto personal’ del que habla Navas? ¿Hasta dónde llega su poder y necesidad de selección?

²⁸ Ibid.

²⁹ En la actualidad, Eduardo Navas investiga acerca del cruce entre arte y nuevas tecnologías, a través de proyectos de comisariado, textos y desarrollos multimedia.

³⁰ NAVAS, Eduardo. *Remix theory: the aesthetics of sampling*. Viena: Springer, 2012. p. 65. Traducción propia.

³¹ Diedrich Diedrichsen (1957 –) Historiador y crítico cultural alemán, especializado en el movimiento pop y sus implicaciones con arte y política.

³² DIEDRICHSEN, Diedrich. *Personas en loop: Ensayos sobre cultura pop*. Buenos Aires: Interzona, 2005.

5.2.2.2. Intensidades del gusto personal

Marcel Duchamp consideraba que el gusto personal era “*el enemigo más grande del arte*”. ¿Cuánto gusto personal existe en la remezcla de DJ Fernández Mallo ³³?

Prólogo y epílogo de ‘El hacedor (de Borges), *Remake*’ coinciden solo en partes con el original del escritor argentino (la correspondencia sí que es total, letra a letra, en el título de los capítulos ³⁴). Dicho porcentaje de relación –entre la parte y el todo– es un elemento interesante y nos permite observar cómo, en esta remezcla en particular, los saltos de lectura no implican una modificación masiva de información. Su lectura es muy insistente y no intrusiva con la preexistencia. No como la que podría hacer, por ejemplo, el escritor/artista Austin Kleon ³⁵ a través de sus ‘Newspaper Blackout’ (periódicos censurados) ³⁶.

Austin Kleon
Newspaper Blackout
2010

³³ De forma paralela a su producción escrita, Fernández Mallo integra el duo AfterPop (junto al también escritor Eloy Fernández Porta). Ambos realizan sesiones como DJ que combinan con la proyección de imágenes y la lectura dual de fragmentos de poemas, novelas y ensayos (propios y ajenos).

³⁴ / El hacedor / *Dreamtigers* / Diálogo sobre un diálogo / Las uñas / Los espejos velados / *Argumentum ornithologicum* / El cautivo / El simulacro / Delia Elena San Marco / Diálogo de muertos / La trama / Un problema / Una rosa amarilla / El testigo / Martín Fierro / Mutaciones / Parábola de Cervantes y de Quijote / *Paradiso*, XXXI, 108 / Parábola del palacio / *Everything and nothing* / Ragnarök / *Inferno*, I, 32 / Borges y yo / Poema de los dones / El reloj de arena / Ajedrez / Los espejos / Elvira de Alvear / Susana Soca / La luna / La lluvia / A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell / A un viejo poeta / El otro tigre / *Blind Pew* / Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos / Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74) / *In memoriam* A.R. / Los Borges / A Luis de Camoens / Mil novecientos veintitantos / Oda compuesta en 1960 / Ariosto y los árabes / Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona / Lucas, XXIII / Adrogué / Arte poética / Del rigor en la ciencia / Cuarteta / Límites / El poeta declara su nombradía / El enemigo generoso / El arrepentimiento de Heráclito / *In memoriam* J.F.K. /

³⁵ Austin Kleon (1983 -) Escritor y artista estadounidense interesado en la redefinición de la creatividad en la era digital.

³⁶ KLEON, Austin. *Newspaper Blackout*. Nueva York: HarperCollins, 2010.

En la reconstrucción de Fernández Mallo apenas hay densidad de ‘manchas negras’, casi no existe el gusto y la decisión personal; solo aparecen algunas pequeñas reconstrucciones/inserciones que insisten, dialogan y actualizan el texto de Borges cuarenta y cuatro años después.

El ‘yo’ de este perezoso tipo de lector interlineal está allí, pero no decide (casi) nada y su firma desaparece en favor de lo preexistente. Con toda seguridad, la baja intensidad de acción de Fernández Mallo estaría más cercana a la del recorte preciso de Prince, que a la de la intensa reconstrucción de Kleon.

No solo existen ejemplos así en la lectura de textos, también los hay en imágenes; por ejemplo, en algunos ‘ready-made’ de Marcel Duchamp. En ‘Farmacia’ se sumó a lo que leía (un cromo anónimo de un paisaje) añadiendo simplemente dos toques de color, uno rojo y otro amarillo. En ‘L.H.O.O.Q.’ le dibujó un perfilado bigote y una elegante perilla a la archiconocida Mona Lisa de Leonardo da Vinci.

Marcel Duchamp
Farmacia
1914

Marcel Duchamp
L.H.O.O.Q.
1919

Richard Prince
Canal Zone
2008

También Richard Prince, que se apropió de la imagen ‘Yes, Rasta’ del fotógrafo francés Patrick Cariou ³⁷ mediante la pequeña suma de manchas de color y de, esta vez, no un bigote sino una guitarra.

³⁷ Patrick Cariou demandó, ante una jueza estadounidense, la apropiación de Richard Prince. En 2013, la jueza determinó que la acción de Prince era legítima y hacía un uso justo de las fotografías originales.

5.3. Contra la originalidad

“Las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan así lentamente en este nuevo paisaje cultural”³⁸ que dibujan lectores lineales e interlineales.

5.3.1. ¿Plagio?

“Considere este relato: un hombre culto de mediana edad rememora la historia de un ‘amour fou’, una historia que empieza cuando, durante un viaje al extranjero, se aloja en una casa de huéspedes. En el momento en que ve a la hija de la casera, se pierde. Es una puberta y sus encantos lo esclavizan al instante. Sin reparar en la edad, se vuelve íntimo de la niña. Al final, ella muere y el narrador –marcado por ella para siempre– se queda solo. El nombre de la niña proporciona el título a la historia: ‘Lolita’. El autor de la historia que he descrito, Heinz von Lichberg, publicó el relato de Lolita en 1916, cuarenta años antes que la novela de Vladimir Nabokov. Lichberg se convirtió después en un importante periodista durante la era nazi y sus trabajos juveniles se perdieron de vista. Nabokov, que permaneció en Berlín hasta 1937, ¿habrá adoptado conscientemente el relato de Lichberg? ¿O será que esta historia previa existió como una memoria oculta e inadvertida para Nabokov?”³⁹.

Todos los personajes/lectores previos –Fontcuberta, Borges, Collin-Thiébaud, Levine, Prince, Soriano, Fernández Mallo ⁴⁰ o Kleon– distarían mucho de ser considerados como otros ‘Nabokov’. No lo son porque ninguno parece sufrir la ‘criptomnesia’ ⁴¹, copia inconsciente, que pudo tener el (supuesto) autor de ‘Lolita’. No hay razones para pensar que padezcan una alteración de la memoria que les provoque reconocer, como si fuera suyo, un recuerdo foráneo almacenado.

Por el contrario, todos deciden utilizar lo ajeno con premeditación y siempre referenciando sus fuentes. No se producen imitaciones o plagios (la copia consciente de obras ajenas dándolas como propias), sino ‘robos’.

³⁸ BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción* (2001). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. p. 8.

³⁹ LETHEN, Jonathan. *Contra la originalidad*. Ciudad de México: Tumbona, 2008. p. 7-8.

⁴⁰ María Kodama, la viuda de Borges, obligó en 2011 a la retirada de todos los ejemplares de ‘El hacedor (de Borges), *Remake*’ aduciendo su falta de autorización.

⁴¹ El término fue acuñado por el profesor de psicología Théodore Flournoy (1854 – 1921) y se usa para explicar el origen de experiencias que la gente cree que son originales, pero que, en realidad, están basadas en recuerdos de eventos que han olvidado.

5.3.2. Robo apropiacionista

“Nada es original. Roba de cualquier sitio en el que resuene la inspiración o alimente tu imaginación. Devora viejas películas, nuevas películas, música, libros, pinturas, fotografías, poemas, sueños, conversaciones casuales, arquitectura, puentes, señales de tráfico, árboles, nubes, cuerpos de agua, luz y sombras. Selecciona solo aquellas cosas a robar que le hablen directamente a tu alma. Si haces esto, tu trabajo (y robo) serán auténticos. La autenticidad es invalorable; la originalidad no existe. Y no te molestes en ocultar tu robo, celébralo si te apetece. En cualquier caso, siempre recuerda lo que dijo Jean-Luc Godard: «No es de dónde se cogen las cosas, es a dónde se llevan»”⁴².

La ausencia premeditada de originalidad –la no existencia de plagio– convertiría en ‘ladrones’ a todos los personajes aparecidos en este capítulo. Todos ellos dispuestos a producir emulaciones ⁴³ que avancen sobre lo robado, dispuestos a llevar lo preexistente ‘más allá’.

Serían ladrones maduros, de acuerdo con lo que el poeta T. S. Eliot ⁴⁴ ya expresaba mucho tiempo atrás...

*“Los **poetas** inmaduros imitan, los **poetas** maduros roban, los malos **poetas** desfiguran lo que toman, y los buenos **poetas** lo convierten en algo mejor, o al menos en algo diferente. El buen **poeta** integra su robo en un todo de sentimiento que es único, patentemente distinto de aquello de lo que fue arrancado; el mal **poeta** lo estampa en algo que no tiene cohesión”* ⁴⁵.

Robo es sinónimo directo de apropiación, lo que nos traslada de forma inmediata hasta la práctica apropiacionista del mundo del arte. Desde finales de los años 80 y principio de los 90 “[...] *la práctica de la apropiación niega [...] el carácter valioso y subversivo de conceptos como «originalidad», «autenticidad», «expresión», «liberación» o «emancipación»*”⁴⁶. El término apropiacionismo fue acuñado por el crítico de arte Douglas Crimp ⁴⁷ como resultado de su exposición ‘Pictures’ (1977). La muestra reunía a una serie de artistas (entre ellos Sherrie Levine ⁴⁸) que, literalmente, se apropiaban, de manera analógica y poco esfuerzo material, de imágenes de otros. Su meta era generar nuevas narraciones subversivas.

⁴² Jim Jarmusch (1953 –) Cineasta estadounidense, importante exponente del cine independiente.

⁴³ Según la Real Academia Española, emular significa ‘imitar las acciones de otro procurando imitarlas e incluso excederlas’.
“Imitar significa copiar. La emulación va un paso más allá, logrando algo como propio”, en KLEON, Austin. *Roba como un artista*. Ciudad de México: Aguilar, 2012. p. 38.

⁴⁴ Thomas Stearns Eliot (1888 – 1965) poeta, dramaturgo y crítico literario anglo-estadounidense.

⁴⁵ ELIOT, Thomas Stearns. *El Bosque sagrado* (1920). Madrid: Cuadernos de Langre, 2004. p. 59.

⁴⁶ MARTÍN PRADA, Juan. *Op. cit.* p. 11.

⁴⁷ Douglas Crimp (1944 –) Importante crítico y comisario de arte estadounidense. Responsable de influyentes exposiciones e iniciativas.

⁴⁸ Y también: Jack Goldstein, Philip Smith, Troy Brauntuch y Robert Longo.

Es innegable que nosotros, como arquitectos, nos apropiamos continuamente de imágenes y otros materiales. Quizá, también deberíamos apropiarnos de las palabras de T. S. Eliot y decir sin pudor...

Fake Industries
Casa OE
2012

Los arquitectos inmaduros imitan, los arquitectos maduros roban, los malos arquitectos desfiguran lo que toman, y los buenos arquitectos lo convierten en algo mejor, o al menos en algo diferente. El buen arquitecto integra su robo en un todo de sentimiento que es único, patentemente distinto de aquello de lo que fue arrancado; el mal arquitecto lo estampa en algo que no tiene cohesión.

En la actualidad, uno de los estudios españoles de arquitectura que más explícita y públicamente ha pregonado su adhesión al robo/apropiación proyectual es 'Fake Industries Architectural Agonism'⁴⁹. En su nombre se inscribe la palabra 'fake' (falsificación), lo cual refrenda aún más sus intenciones, y su leitmotiv de trabajo es: *"El mundo está lleno de edificios más o menos interesantes, preferiríamos⁵⁰ no añadir más"*⁵¹.

Viendo el primer fotomontaje para su reciente 'Casa OE', una suma del recogimiento de la 'Maison Jaoul' de Le Corbusier y el hedonismo de la 'Stahl House'⁵² de Pierre Koenig, podría surgir la siguiente duda: ¿Es esto una apropiación o un collage?

5.3.2.1. ¿Collage o apropiación?

Pablo Picasso
Naturaleza muerta con silla de rejilla
1911-1912

Qué mejor que apropiarse, premeditadamente, de unas palabras de Kenneth Goldsmith para explicar la diferencia: *"Una analogía útil es pensar en Picasso como una vela y en Duchamp como un espejo. La luz de la vela nos atrae y fascina por su resplandor cálido. El frío reflejo del espejo nos aleja del objeto y nos devuelve a nosotros mismos. [...] La 'Naturaleza muerta con silla de rejilla' (1911-1912) de Picasso incorpora una pieza de tela producida industrialmente con la imagen de una silla de rejilla, además de una cuerda alrededor de la pintura, a modo de marco. [...] La pintura de Picasso es un ejemplo de lo que usualmente hace un pintor: como un pájaro que construye su nido, reúne elementos individuales y los hilvana para crear un conjunto armonioso. El hecho de que los elementos del collage no se hayan creado a mano no afecta a la composición en ningún sentido, al contrario, le añade fuerza. Picasso demuestra su maestría sobre varios medios y métodos, y tenemos motivos*

⁴⁹ Formado por los arquitectos Cristina Goberna y Urtzi Grau.

⁵⁰ Nótese la aparición del condicional 'preferiríamos', recordando al condicional 'preferiría' de Bartleby y a la formación de los títulos de las 4 declinaciones postproductivas de esta Tesis.

⁵¹ *"El mundo está lleno de edificios más o menos interesantes, preferiríamos no añadir más. Cuando nos apropiamos de esta frase de Kenneth Goldsmith, que en la versión original se lee como «the world is full of texts, more or less interesting, I do not wish to add anymore» éramos conscientes que él ya la había tomado prestada del artista conceptual Douglas Huebler, que en 1968 había escrito «the world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more»", en GOBERNA, Cristina; GRAU, Urtzi. "Copiando voy, copiando vengo, por el camino yo me entretengo", en SPAM_arq vol. 7. Santiago (Chile): 2012. p. 18.*

⁵² Case Study House #22, archiconocida por las fotografías de Julius Shulman.

para estar impresionados con su habilidad. Como una vela, *'Naturaleza muerta con silla de rejilla'* es una pintura que nos atrae; podríamos pasar sin duda mucho tiempo absortos ante ella, disfrutando de su luz cálida. [...] En una dirección diferente, la *'Fuente'*, de Duchamp, de apenas unos años más tarde (1917), es un mingitorio dado vuelta, firmado y dispuesto en un pedestal. Aquí, a diferencia de Picasso, Duchamp se apropió de un objeto completo, un mingitorio producido de forma industrial, lo volvió inútil y lo desnaturalizó. En contraste con el método de construcción de Picasso, Duchamp no utilizó un collage para crear una composición armoniosa y atractiva; más bien evitó las cualidades *'retinianas'* para crear un objeto que no requiere de un público espectador, sino de un público pensante; nadie nunca se ha detenido ante el mingitorio de Duchamp obnubilado por la calidad y la aplicación de su esmalte. Al crear un objeto reflejante y repelente que nos obliga a dirigirnos hacia otras direcciones, Duchamp invoca así el espejo. [...] Hablando a grandes rasgos, podríamos decir que la acción de Duchamp es generativa –crea mundos de ideas–, mientras que la de Picasso es absorbente –nos acerca al objeto y a nuestros pensamientos–⁵³.

Marcel Duchamp
Fuente
1917

El collage es absorbente, como una vela. Acumula partes según el gusto del sujeto y establece una condición de firma personal.

La apropiación es generativa, como un espejo. Acepta el todo, reduciendo al mínimo el sujeto. La apropiación de *'Fake Industries Architectural Agonism'* sería generativa y reflectante, porque nos hace pensar. Es una práctica relacional tal y como las define Nicolas Bourriaud, aquella en que *"la esencia [...] residiría en la invención de relaciones entre sujetos [...] un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito"*⁵⁴.

El collage incrementa el papel del 'yo'.

La apropiación diluye la necesidad de decir 'yo'.

5.3.2.2. ¿Arquitecto 'collageador' o 'apropiacionista'?

Desde el prisma de la arquitectura, una forma de definir a los arquitectos 'collageadores' sería emparentarlos con el que podría ser su libro de cabecera: el *'Neufert'*.

El conocido libro del arquitecto alemán Ernst Neufert, publicado por primera vez en 1936, es un *"[...] catálogo 'open source' de ejemplos listos para ser copiados y ensamblados, en el momento necesario, para producir nuevos proyectos arquitectónicos"*⁵⁵. Su contenido enciclopédico (568 páginas en la 16ª y última

⁵³ GOLDSMITH, Kenneth. *Op. cit.* p. 164-165.

⁵⁴ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional* (1998). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 23.

⁵⁵ WECKHERLIN, Gernot. "Ernst Neufert's Architects' Data: Anxiety, Creativity and Authorial Abdication", en ANSTEY, Tim; GRILLNER, Katja; HUGHES, Rolf. *Architecture and Authorship*. Londres: Black Dog Publishing, 2007. p. 151. Traducción propia.

Peter Neufert
Arte de proyectar en arquitectura
1995

edición española) es una auténtica oda a la acumulación de pequeñas soluciones gráficas autónomas, cuya ambición es abarcar todos y cada uno de los aspectos, medidas y saberes que atañen a un, supuestamente, correcto ejercicio de la profesión.

El arquitecto ‘collageador’ acumula datos heterogéneos que le aportan seguridad (como el ‘Neufert’). Hace uso de ellos en el momento necesario, para ‘reunirlos e hilvanarlos en un conjunto armonioso’ (como hacía Picasso en ‘Naturaleza muerta con silla de rejilla’). El comportamiento de este arquitecto fomenta, en todo tipo de escalas, el acto del ensamblaje. Su capacidad de ser creativo recae en su mayor o menor pericia para sumar pequeñas partes ya existentes y crear/firmar algo nuevo y original.

¿Cómo colocar las partes? ¿Cómo orientarlas? ¿Respetar su escala? ¿Existe una distancia mínima entre ellas? ¿Se pueden solapar? Muchas son las preguntas que surgen a la hora de componer el collage.

Superunion Architects
Neufert City
2012

Collage de todas las plantas de edificios aparecidas en la 3ª edición del Neufert

Frente a la acumulación ‘creativa’ y las dudas a resolver por parte del ‘collageador’, aparece la tolerancia e inmediatez ‘no-creativa’ del arquitecto ‘apropiacionista’. Al igual que Duchamp, acepta el ‘urinal’ de turno como una realidad ya completa que maneja con pereza activa y, de esa forma, roba y reduce al mínimo su firma y las preguntas adheridas.

¿Qué harían un arquitecto ‘apropiacionista’ o ‘collageador’ si tuvieran que enfrentarse, por ejemplo, a un proyecto para repensar una plaza preexistente?

Un arquitecto ‘collageador’ utilizaría su irrefutable ‘Neufert’ de plazas.

Un arquitecto ‘apropiacionista’ respondería como lo hicieron los argentinos Silvia Colombo, Roberto Szraiber e Ignacio Montaldo, cuando en 2006 ganaron el concurso para la remodelación de la ‘Plaza de mayo’ de Buenos Aires.

“¿Cómo evitar la tentación de la composición y/o el diseño de una determinada cantidad de elementos urbanos? Proponemos construir una arquitectura donde el hecho formal sea un resultado a posteriori. Buscando un mecanismo de producción de sentido dentro del propio proyecto que se encargue de definir y soportar su desarrollo. [...] Proponiendo a su vez la reconstrucción de las diferentes trazas que la plaza tuvo a través de los años mediante la incorporación de tecnología contemporánea facilitando la celebración de escenarios patrimoniales a través de su reconstrucción virtual. Durante el día las capas de la historia superpuestas se mezclan, superponen y contienen conformando un nuevo solado, contemporáneo, abstracto. Por la noche un simple sistema de iluminación por LED permite reconstruir secuencialmente las diferentes trazas que la plaza tuvo a lo largo de los años”⁵⁶.

Colombo, Szraiber y Montaldo
Plaza de Mayo
2006

Su propuesta resultaba de apropiarse y superponer, directamente, las seis ⁵⁷ plantas de las trazas históricas de la plaza, alejándose así de cualquier decisión anclada en decir ‘yo’ como arquitectos. Su propuesta era un espejo.

Colombo, Szraiber y Montaldo
Plaza de Mayo
2006

La firma del arquitecto que se apropia, premeditadamente, de ideas y conceptos arquitectónicos ajenos ya no *“es un signo de responsabilidad que asume”* ⁵⁸, es algo muy distinto alejado de toda originalidad y autoría. Este arquitecto desaparece y no crea nuevos objetos, poniendo en marcha mundos de ideas discursivas que llevan al mínimo las preguntas y dudas a responder por él mismo.

⁵⁶ Fragmento de la memoria descriptiva del concurso, en MASTRIPIERI, Eduardo. “Marcas”, en *Modos 3: Proyecto anterior*. Buenos Aires: Universidad Abierta Iberoamericana, 2012.

⁵⁷ 1802/1811 Construcción de la Recova, Inauguración de la ‘Columna 25 de mayo’ – 1857/1873 Proyecto de Prilidiano Pueyrredón – 1883 Proyecto de Buschiazzi – 1894 Proyecto de Carlos Thays – 1912 Traslado de la pirámide al centro – 1977 Primera ronda de ‘Madres de la Plaza de mayo’.

⁵⁸ COLOMINA, Beatriz. “A name, then a chair, then a house. How an architect was made in the 20th century”, en *Harvard Design Magazine 15: Five Houses, plus American Scenes*. Cambridge: Harvard University, 2001.

5.4. Casuística de la desaparición

Los casos que de aquí en adelante se presentan quedan incluidos bajo los subapartados: REFLEXIONES, SELECCIONES y EXTENSIONES. Estos calificativos coinciden con tres ⁵⁹ tipos de remezcla detectados por Eduardo Navas en su libro 'Remix theory: The aesthetics of sampling'.

Las remezclas reflexivas, selectivas y extensivas siempre manipulan ideas preexistentes. Su interés no es partir de 'lo construido' –algo que sí sucedía en el capítulo anterior–, sino trabajar con 'materialidad' intelectual y, como consecuencia, desistir de cualquier condición de autoría.

⁵⁹ Navas detecta un cuarto tipo de remezcla, la regenerativa. Sin embargo, esta solo tiene aplicación en las aplicaciones web 2.0. que regeneran y modifican constantemente sus contenidos ajenos.

La apropiación por remezcla reflexiva manipula dos o más ideas arquitectónicas preexistentes, para alcanzar un híbrido resultado de superponerlas en su totalidad. El lector/arquitecto de esta remezcla opera interlinealmente.

La apropiación por remezcla selectiva implica, sobre una idea preexistente, añadir o sustraer informaciones ajenas. El lector/arquitecto de esta remezcla también opera interlinealmente.

La apropiación por remezcla extensiva implica extender (versionear) una idea preexistente. El lector/arquitecto de esta remezcla opera linealmente.

En todo caso, ninguno de estos procedimientos perseguirá el establecimiento de paradigmas absolutos. Tan solo serán acercamientos prácticos que, a través de sus actitudes, resuenen e interaccionen entre sí.

5.4.1. Reflexiones

Las apropiaciones reflexivas superponen, directa y totalmente, materiales intelectuales arquitectónicos. Lo mismo que ocurría en la 'Plaza de mayo' de Buenos Aires, de los arquitectos Colombo, Szraiber y Montaldo.

Son reflexivas porque “[...] reclaman autonomía incluso cuando portan el mismo nombre que el original [...] Esta estrategia requiere que el espectador reflexione sobre el significado del trabajo y sus fuentes”⁶⁰.

Cabe aquí introducir la diferencia entre reclamar autoría o reclamar autonomía. La autoría exige la originalidad de un nuevo autor, el cual emerge y se puede nombrar. La autonomía requiere de no-originalidad, demanda un lector interlineal que reflexiona sobre las ideas preexistentes y trata de “localizar el espacio que deja vacío la desaparición del autor”⁶¹.

Ese espacio vacío es el que ocupan las apropiaciones reflexivas. Un lugar discursivo ⁶² que, tal y como exponía Michel Foucault en su texto ‘¿Qué es un autor?’, produce “[...] la posibilidad y la regla de formación de otros textos”⁶³ (en este caso, otras arquitecturas).

Las remezclas reflexivas instauran discursividad, no son simples analogías de ideas preexistentes (como ocurriría con una lectura puramente lineal). Por el

⁶⁰ NAVAS, Eduardo. *Op. cit.* p. 81. Traducción propia.

⁶¹ FOUCAULT, Michel. “¿Qué es un autor?”, en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales* (1994). Barcelona: Paidós, 1999. p. 58.

⁶² Según la Real Academia Española, discursivo significa: Que discurre (reflexiona).

⁶³ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.* p. 67.

contrario, son capaces de abrir “[...] *el espacio para algo distinto a ellas y que sin embargo pertenece a lo que fundaron*”⁶⁴.

5.4.1.1. Plantas discursivas

*“Preferimos el arte a la arquitectura y, consiguientemente, los artistas a los arquitectos... [...] Si comparas el pensamiento innovador de los artistas jóvenes con el de sus colegas arquitectos, sus logros son fantásticos. [...] ¡Sus vidas son sus trabajos y sus trabajos son sus vidas!”*⁶⁵. Estas palabras de Jacques Herzog son una prueba fehaciente del continuo interés que Herzog & de Meuron han mostrado por cruzar su discurso con artistas. Desde 1977 –con Joseph Beuys– hasta 2012 –con Ai Weiwei–, el abanico de colaboraciones ha sido amplio y variado, generando un interesante rastro proyectual que tiene uno de sus puntos álgidos en la Serpentine Gallery de Londres.

En 1975, Jacques Herzog y Pierre de Meuron finalizan sus estudios de Arquitectura en la ETH de Zúrich ⁶⁶ y deciden regresar a Basilea. La especial situación geográfica de su ciudad natal, perteneciente a Suiza pero en la frontera con Alemania y Francia, la convertía en un punto estratégico de intercambio de mercancías y flujo de personas.

Allí se celebraba, y se sigue haciendo, la feria de arte más prestigiosa del mundo: Art Basel. Por ello, no es casual que Herzog & de Meuron mostraran una atracción manifiesta hacia prácticas y personajes alejados, a priori, del ámbito arquitectónico. Como Jacques Herzog comenta de manera explícita, aquel era el ambiente que les rodeaba: *“[...] Crecimos en Basilea, un gran foco artístico. [...] Cuando estábamos allí la gente con la que nos relacionábamos eran artistas, no arquitectos”*⁶⁷. Casi con total seguridad, fue ese entorno el que propició que su primer proyecto juntos no fuera un edificio, sino una acción artística.

⁶⁴ Ibíd. p. 68.

⁶⁵ KIPNIS, Jeffrey. “Una conversación con Jacques Herzog”, en *Herzog & de Meuron 1993-1997*. Madrid: El Croquis, 1997. p. 9.

⁶⁶ Principalmente, bajo la tutela de Aldo Rossi.

⁶⁷ Ver minuto 8:39 de HERZOG, Jaques. *Myths and collaborations over time*. Nueva York: GSAPP, 2013. Recuperado el 1 de octubre de 2014 de <http://youtu.be/khwQ9lf2DJQ>

En 1977, el Kunstmuseum de Basilea adquirió una instalación de Joseph Beuys ⁶⁸ titulada 'Feuerstätte' ⁶⁹. Fue una decisión impulsiva de los responsables del museo de la que, inmediatamente después, se arrepintieron. Creció en ellos el temor a que la extraña y arriesgada creación –una pequeña carretilla de madera junto a algunos hierros– generara controversia entre los visitantes, sobre todo si cuestionaban la necesidad de gastar dinero público en tan osado trabajo. Al final se decidió que la obra no fuera expuesta en ninguna sala.

Joseph Beuys
Feuerstätte
1974

Sin duda, esta problemática era algo que Herzog & de Meuron conocían. Como medida de protesta por la no muestra de 'Feuerstätte' –y también como maniobra de acercamiento a Joseph Beuys–, propusieron ⁷⁰ a su autor que les confeccionara unos disfraces para exhibir durante el desfile del carnaval de 1978 de Basilea –Basler Fasnacht ⁷¹–. Desde años atrás, ambos arquitectos ya participaban en el famoso festejo y diseñaban los atuendos de su comparsa 'Viejos Modales'. Beuys accedió y les proporcionó unos trajes de fieltro, réplicas del que él llevó la primera vez que mostró la instalación. La comparsa paseó así vestida durante el desfile, con los rostros ocultos bajo máscaras de cerdo. Esta maniobra buscaba imbuirse en el carácter satírico del evento y ridiculizar la polémica existente por el ostracismo de 'Feuerstätte'.

Desfile en el Carnaval de Basilea
1978

El éxito y clamor popular fue tal que el material empleado en el desfile acabó formando parte de una nueva versión de la obra artística –Feuerstätte II– que, esta vez, sí fue exhibida en el Kunstmuseum. Así que a la carretilla de madera y a los

⁶⁸ Artista alemán de los más importantes y destacados de la época, trabajó con varios medios y técnicas como escultura, performance, happening, vídeo e instalación. Perteneció al grupo 'fluxus'.

⁶⁹ Feuerstätte (Corazón). Instalación con elementos de cobre, hierro, fieltro y madera.

⁷⁰ Visitaron a Joseph Beuys en su estudio de Düsseldorf para ofrecerle vestir a los integrantes de su comparsa con trajes de fieltro y réplicas de las barras de hierro de su instalación, que utilizarían a modo de bastones. Finalmente, incluso el propio Beuys se vistió y formó parte del desfile.

⁷¹ El 'Basler Fasnacht' o Carnaval de Basilea se conoce en el dialecto local como 'die drey scheenschte Dääg', frase que significa 'los tres días más lindos del año'. Los festejos comienzan con el 'Morgestraich', a las 4:00 de la madrugada de un lunes de febrero o marzo. El 'Morgestraich' se caracteriza porque se apagan todas las luces del centro de la ciudad y, acto seguido, las comparsas comienzan a desfilan al son de los 'piccolos' (flautines) y los tambores, llevando unas grandes 'ladärne' (máscaras con linternas) con dibujos que representan los acontecimientos más relevantes del año.

Joseph Beuys
Feuerstätte II
1978

hierros se les unieron una pila de trajes de fieltro amontonados, junto a los bastones de madera y máscaras usadas por los setenta integrantes de la comparsa.

Esta primera colaboración supuso, dentro del estudio Herzog & de Meuron, el inicio de una actitud que ya nunca abandonarían. A Beuys le seguirían trabajos con artistas como Rémy Zaugg, Rosemarie Trockel, Thomas Ruff, Michael Craig-Martin o Ai Weiwei (el más recientes de la lista). Como Jacques Herzog apuntaba en una entrevista de 2012: *“Hace más de 10 años desde que conocimos a Weiwei en Basilea y desde entonces hemos viajado juntos por China, gracias a su amistad, generosidad e interés por introducir algo nuevo en su país”*⁷².

En 1981, un Weiwei adolescente abandonó, antes de graduarse, la escuela de secundaria en la que estudiaba. Dejó Pekín para marcharse a Nueva York, persiguiendo el sueño de alcanzar el éxito en el mundo del arte. Fue allí donde entró en contacto directo con influyentes artistas y también, de forma inesperada como él mismo relata, con la disciplina arquitectónica: *“Recuerdo dos momentos de contacto con la arquitectura. El primero fue el descubrimiento de Frank Lloyd Wright, solo porque había hecho el Guggenheim Museum de Nueva York, y odiábamos esa preciosidad porque no se podía colgar ningún cuadro en su interior (eso era entonces, ahora lo encuentro muy interesante, como una especie de aparcamiento). El segundo fue cuando compré un libro sobre la casa que construyó el filósofo Ludwig Wittgenstein para su hermana en Viena. Al ver aquel precioso libro pensé: ¡Caramba, este tipo sí que sabe construir una casa para su hermana!, así que me lo compré”*⁷³.

Ai Weiwei
Casa estudio en Pekín
1999

En 1999 volvió a China y decidió construir, en ‘Caochandi’⁷⁴, el edificio que albergaría su propia casa y estudio artístico; para ello no recurrió a ningún arquitecto, sino que él mismo lo diseñó –en una tarde– utilizando el *“saber común”* (quizá todavía influenciado por el libro de Wittgenstein). *“Esto es muy sencillo. Usas el saber común y no necesitas ser un arquitecto para construir”*⁷⁵. Así, cien días después el edificio ya estaba en pie. Muchas revistas⁷⁶ se hicieron eco de él porque ofrecía, a la vez, una imagen contemporánea y tradicional, gracias al uso sensato y ordinario⁷⁷ de materiales tan comunes como el ladrillo.

Desde entonces, y mientras le llegaban encargos de todo tipo, su interés por la arquitectura fue creciendo. Así que, en 2003, *“[...] como no tenía otra cosa que hacer, fundé un estudio de arquitectura”*. El estudio se llamó FAKE Design⁷⁸ y durante

⁷² HERZOG, Jaques; MEURON, Pierre de; WEIWEI, Ai. *Serpentine Gallery pavilion 2012*. Londres: Koenig, 2012. p. 94. Traducción propia.

⁷³ ULRICH OBRIST, Hans. *Ai Weiwei. Conversaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014. p. 106.

⁷⁴ Distrito situado en el norte de Pekín.

⁷⁵ ULRICH OBRIST, Hans. *Op. cit.* p. 107.

⁷⁶ Shigeru Ban dio unas conferencias en China y dijo que Ai Weiwei, desconocido por aquel entonces, era un “buen arquitecto” lo que desencadenó en el interés de revistas y medios de comunicación. El propio Shigeru Ban lo publicó en la revista japonesa *a+u*.

⁷⁷ *“Ser ordinario es mi rasgo fundamental. [...] Mi arquitectura es arquitectura ordinaria”* así autodefinía Weiwei su papel como arquitecto.

⁷⁸ FAKE Design podría traducirse como ‘falso diseño’. Por otra parte, en chino *fake* se pronuncia como *fuck*, por lo que FUCK Design sería algo así como “¡Que le den al diseño!”

seis años construyó cerca de setenta proyectos –el 90% de los que le encargaron–, abarcando escalas tan diversas como el diseño urbano, la vivienda o el interiorismo. De forma abrupta, en 2008, Weiwei decidió abandonar su faceta arquitectónica, ya que la paulatina profesionalización del estudio estaba provocando la pérdida del control total que quería tener sobre sus proyectos ⁷⁹. FAKE Design se dismanteló y Weiwei centró, otra vez, toda su producción en la esfera artística; ya solo volvería a la arquitectura esporádicamente, a través de colaboraciones con los arquitectos suizos HHF y, sobre todo, con los también suizos Jacques Herzog y Pierre de Meuron.

El punto de encuentro entre Herzog & De Meuron y Weiwei fue Basilea. Allí se conocieron en 1995 ⁸⁰ y años más tarde, en 2001, iniciaron su particular historia de colaboraciones con el concurso para el Estadio de los Juegos Olímpicos de 2008 en Pekín (el coloquialmente llamado ‘Nido de Pájaro’). *“Antes de que Herzog & de Meuron mandaran su propuesta para el concurso, yo les recomendé que se asociaran con un socio chino y ellos me preguntaron si yo estaba dispuesto a participar en el diseño del proyecto. Yo siempre estoy dispuesto a participar en cualquier cosa desconocida para mí”*⁸¹.

La irrupción del artista supuso un giro dramático en su diseño y materialización, alterando las dos líneas de trabajo previas sobre las que ya estaba trabajando el estudio suizo. Todo terminó en una propuesta que acabaría ganando el concurso y siendo construida y que, formalmente, se asemejaba a objetos del imaginario popular chino, manipulados a través de provocadores cambios de escala y contexto ⁸².

Al Estadio Olímpico de Pekín le seguiría, también en 2002, una invitación ‘de sentido opuesto’. En este caso sería Weiwei quien propondría a Herzog & de Meuron participar en el diseño del ‘Parque Cultural Ai Qing’, junto al nuevo distrito de Jindong ⁸³ en Jinhua. Allí había nacido su padre, un reconocido poeta chino, y esta obra actuaría como lugar de homenaje y reconocimiento. Weiwei invitó a los arquitectos suizos a construir una ‘follie’ conmemorativa.

Más tarde, en 2008, Jacques Herzog volvió a recibir una invitación de Weiwei. En este caso le encomendó la tarea de confeccionar una lista de 100 arquitectos jóvenes –de 27 países distintos– para que participaran en la experiencia ‘Ordos 100’. Esta iniciativa, estancada a día de hoy, planeaba la construcción de 100

Ai Weiwei
Estudio en Shanghai
2011

Objetos tradicionales de referencia para el Nido de Pájaro
2007

⁷⁹ Seguramente todavía perduraba en su mente el libro de Wittgenstein y el control que el filósofo llevó a cabo en todos los detalles de la casa de su hermana. Por aquel entonces, el tamaño del estudio de Weiwei ya no le permitía imitar eso de Wittgenstein que tanto le fascinaba.

⁸⁰ Los presentó Uli Sigg, embajador de China en Suiza en aquel momento.

⁸¹ WEIWEI, Ai. *Ai Weiwei's blog*. Cambridge: MIT, 2011. Traducción propia.

⁸² Operaciones transgresoras sobre objetos tradicionales que pueden recordar a las que realizó Weiwei en su obra ‘Jarrones coloreados’ de 2006, en este caso jarrones con tres mil y cinco mil años de antigüedad son sumergidos desprejuiciadamente en pintura y con ello son ‘versioneados’ y ‘puestos al día’. O también su ‘Jarrón Coca-Cola’ de 2007 donde un jarrón neolítico es serigrafiado, sin pudor, con el logo de la marca.

⁸³ Desarrollo urbano proyectado por Herzog & de Meuron.

Herzog & de Meuron y Weiwei
Maqueta con las 100 propuestas para Ordos
2008

Herzog & de Meuron y Weiwei
Instalación en la 11ª Bienal de Venecia
2008

viviendas de 1000 m² en la ‘joven’ ciudad mongola de Ordos ⁸⁴, bajo el ‘Masterplan’ ideado por el propio artista. En palabras de Weiwei: *“No es solo un arquitecto construyendo una casa, es formar parte de un movimiento mucho más grande. Es sobre la comunicación, el intercambio de ideas, de conocimiento, de experiencias que son mucho más fuertes. No buscamos solo crear arquitectura, sino crear un intercambio conceptual”*⁸⁵.

En septiembre de 2008, Herzog & de Meuron devolvieron, nuevamente, la invitación a Weiwei. En este caso requirieron la colaboración del artista chino para conformar su participación en la 11ª Bienal de Arquitectura de Venecia. La temática de esa Bienal, ‘Arquitectura más allá del edificio’, la convertía en un lugar perfecto para reafirmar el carácter bipolar –artístico/arquitectónico– del equipo. Ya no se alían, como hasta ese momento, para hacer productos de ‘arquitectura’ –algo que, por otra parte, podría parecer ‘lo esperado’ en una Bienal de Arquitectura–, sino que responden al carácter del evento con una instalación. Una acción que se mueve en una frontera borrosa entre arquitectura y arte.

Pocos años después, en 2012, llegaría su colaboración más relevante y compleja: su propuesta para la duodécima versión del pabellón de verano de la Serpentine Gallery.

‘Diferentes mundos, diferentes sueños’ es el título de un ‘post’ que Weiwei publicó el 5 de septiembre de 2006 en su blog ⁸⁶. Hans Ulrich Obrist, en una entrevista con él ⁸⁷, recuerda como esa historia ilustra su particular manera de tratar con la memoria, la cual influyó en el entendimiento arqueológico del proyecto para la Serpentine.

En el relato cuenta cómo un día volvió a la casa de su madre en Pekín y encontró que todas las puertas de la calle habían sido pintadas de rojo, todas eran iguales. *“Lo impensable sucedió, no podía ni siquiera distinguir mi propia puerta de entrada. Toda la calle había sido cubierta por una capa homogénea de pintura que brillaba con una fría luz artificial de color azul grisáceo”*⁸⁸, cada vieja puerta había sido pintada de rojo brillante y absolutamente nada fue reparado. [...] En el transcurso de una noche, nuestra casa y todas las de las calles cercanas sufrieron el mismo destino: una mano gigante bajó y lo cubrió todo, eliminando todas las huellas de nuestra historia y memoria”⁸⁹.

⁸⁴ Ordos significa en mongol ‘muchos palacios’ y es una nueva ciudad fundada en 2001 en el centro de Mongolia, en medio de una amplia región deshabitada. Ordos pasó de ser una zona rural árida y vacía, a tener más de un millón y medio de habitantes en tres años.

⁸⁵ Ver minuto 2:42 de WEIWEI, Ai. *Ordos 100*. 2012. Recuperado el 8 de octubre de 2014 de http://youtu.be/LLL72t_bHVo. Traducción propia.

⁸⁶ El blog fue una herramienta más de pensamiento y crítica que utilizó el artista, hasta que en mayo de 2009 las autoridades chinas dictaron la orden de cerrarlo como una maniobra más de represión hacia Weiwei.

⁸⁷ HERZOG, Jaques; MEURON, Pierre de; WEIWEI, Ai. *Op. cit.* 2012. p. 96. Traducción propia.

⁸⁸ En la misma entrada del blog explica que, meses antes, un grupo de expertos había designado el gris como el color representativo de la ciudad de Pekín.

⁸⁹ WEIWEI, Ai. *Op. cit.* 2011. Traducción propia.

La postura de Weiwei frente a la acción de las autoridades chinas no es lacónica o retórica, aunque lo pueda parecer en un primer momento, sino que es activa y decidida. El artista chino entiende el respeto hacia la memoria como una maniobra directa de reconocimiento y evaluación de lo preexistente y, sobre todo, de puesta en valor de la individualidad. Lo relevante y valioso de la memoria es su heterogeneidad y diversidad. En este sentido, Weiwei explica implícitamente en su relato que en la mejor solución hubiera sido hacer (casi) nada, dejar la calle con sus muros y puertas tal cual estaban; en todo caso, solo modificar aquellos puntos débiles detectados (las reparaciones necesarias, pero nunca llevadas a cabo).

La imparable mirada ‘hacia adelante’, una condición inherente en cualquier proceso arquitectónico o artístico convencional, queda, de esta manera, puesta en entredicho. Sobre todo, se plantea la duda de si debemos forzar y dejar nuestra firma o, simplemente, sumarnos y dejarnos llevar por los procesos ya en marcha.

Volviendo a la Serpentine Gallery, fue fundada en 1970 en un pequeño pabellón de té situado en los jardines Kensington de Londres y acoge, desde entonces, importantes exposiciones de arte moderno y contemporáneo. En el año 2000, para conmemorar su 30 aniversario, se encargó a Zaha Hadid el proyecto de un edificio temporal que albergaría diversos acontecimientos artísticos durante la temporada de verano. Desde entonces, el encargo se realiza todos los años a un arquitecto reconocido internacionalmente, con la única condición de que, hasta ese momento, no haya construido nada en las islas británicas. Una comisión, integrada por Julia Peyton-Jones –Directora de la Serpentine–, Hans Ulrich Obrist –Co-Director– y otros expertos, ha elegido durante los últimos 16 años a los siguientes arquitectos: [2000] Zaha Hadid, [2001] Daniel Libeskind, [2002] Toyo Ito, [2003] Oscar Niemeyer, [2004] MVRDV, [2005] Álvaro Siza y Eduardo Souto de Moura, [2006] Rem Koolhaas, [2007] Olafur Eliasson y Cecil Balmond, [2008] Frank Gehry, [2009] SANNA, [2010] Jean Nouvel, [2011] Jacques Herzog & Pierre de Meuron y Ai Weiwei, [2013] Sou Fujimoto, [2014] Smiljan Radic, [2015] SelgasCano y [2016] BIG.

En el año 2012 el cometido recayó en los suizos Herzog & de Meuron junto a Weiwei. Si bien Herzog & de Meuron ya habían construido importantes edificios en Londres –Tate Modern o Laban Centre–, es cierto que Weiwei no lo había hecho y, por lo tanto, la suma de los tres cumplía con la máxima ser la primera obra en territorio inglés.

El primer hecho diferencial de este encargo es que, para su desarrollo, la comunicación entre Herzog & de Meuron y Weiwei se realizó, a la fuerza, mediante videoconferencia. Unos estaban en Basilea y el otro en Pekín. Desde el 3 de abril hasta el 22 de junio de 2011, Weiwei fue retenido durante 81 días por el gobierno chino, alegando presuntos delitos de fraude fiscal ⁹⁰. Posteriormente, fue puesto en

Videoconferencia entre Herzog & de Meuron y Weiwei 2012

⁹⁰ Otra maniobra de amedrentamiento de las autoridades chinas frente al activismo político de Ai Weiwei.

libertad bajo fianza y arresto domiciliario, lo que le impedía salir del país –y lo sigue haciendo– sin autorización expresa.

El modo de encarar el proyecto es deudor de esta situación y la colaboración entre los arquitectos y el artista debía encontrar un procedimiento que superara este hándicap. Por ello, huyeron de procesos proyectuales donde ‘estar muy encima’ fuera una necesidad; por el contrario, apostaron por la búsqueda de automatismos y desarrollos que permitieran avanzar al proyecto con autonomía, sin que fuera necesario una comunicación constante entre ellos e, incluso, sin su existencia como autores. Un edificio sin estilo, como ellos mismos expresaban: *“el proyecto no ha forzado nada, no hay nada artificial ni nada donde se pueda decir: ‘Esto es Weiwei y esto es Pierre y Jacques. [...] Nuestra arquitectura se convierte en algo que se aparta del estilo personal: una concepción sin estilo o aproximaciones metafóricas”*⁹¹.

La primera indagación consistió en un objeto sin fachada y perímetro perceptible, una propuesta totalmente enterrada. Sin embargo, toparon con un problema advertido por los ingenieros y es que el nivel freático les impedía enterrarse más de 1,5 metros. A esta primera decisión le siguió la opuesta, realizar un objeto sobre rasante, pero con una forma no diseñada, ajena, sin autoría. Ensayaron con sólidos platónicos *“[...] que son universales: una esfera, una pirámide o un cubo. Pero no fue exitoso”*⁹². Esta segunda opción, pese a su carácter, no dejaba de ser demasiado dirigida.

A partir de este momento la idea de memoria que Weiwei explicaba en la historia de su blog cobró mucha fuerza. ¿Por qué buscar nuevas geometrías si el lugar ya tenía un pasado de once años y once pabellones? ¿Por qué no convertir el proyecto en una labor arqueológica de rescate de trazas preexistentes? *“[...] no queríamos caer en la trampa de hacer otro objeto lujoso, porque esto es lo que se había hecho en años anteriores. [...] nos interesamos en la búsqueda de geometrías o formas de algo que ya estaba allí, pero que ya no existe porque fue demolido. [...] Así que estábamos interesados en descubrir y analizar lo que se había hecho en años anteriores, y la revelación de esas huellas funcionó como la fuerza generadora de nuestro proyecto”*⁹³.

Desde el valor de la memoria heterogénea es como crearon un proceso proyectual en el que su labor y firma es mínima, casi inexistente. Desaparecen, hacen (casi) nada, actúan no como arquitectos, sino como arqueólogos o detectives de los rastros y pistas que habían dejado los pabellones de las once ediciones anteriores. El proyecto ya estaba inventado, tan solo había que saber leerlo y darle atributos.

⁹¹ HERZOG, Jaques; MEURON, Pierre de; WEIWEI, Ai. *Op. cit.* 2012. p. 97. Traducción propia.

⁹² *Ibíd.* p. 95.

⁹³ *Ibíd.* p. 95-96.

Herzog & de Meuron y Weiwei
Superposición de las huellas de los pabellones anteriores
2012

En este punto del proceso decidieron retomar dos discusiones iniciales. Por una parte, el pabellón se entierra parcialmente y, como consecuencia, no tiene alzados. Por otra parte, para delimitarlo, rescatan el interés por las formas platónicas y deciden utilizar un círculo, una figura homogénea sin firmas o condicionantes. De esta manera, dotan de perímetro a la planta, una planta resultado de superponer todas las de los pabellones anteriores.

Superposición de las plantas
de los 11 pabellones anteriores

Superposición de huellas de las cimentaciones
de los 11 pabellones anteriores

11 columnas, una por cada pabellón,
más una adicional del pabellón de 2012

Topografía resultante de la lectura de la
superposición de todos los pabellones anteriores

La tarea final tan solo fue de lectura y atribución, consistió en interpretar qué significado y traslación tenían cada elemento de la planta superpuesta. ¿Qué elementos gráficos eran pilares, escaleras, gradas o circulaciones? Solo existió un ligero añadido personal –recordando a las ligeras ‘reparaciones’ reclamadas por Weiwei en su blog–: una ‘nueva’ columna cruciforme, que se sumó a las once anteriores que se reconocieron.

Herzog & de Meuron y Weiwei
Serpentine Gallery
2012

En definitiva, Herzog & de Meuron y Weiwei prefirieron, con inteligencia, que su ego se viera superado por el sustrato que les precedía. Dijeron ‘no’ a dejar su firma, diluyendo cualquier noción de autoría en favor de la colectividad y la memoria histórica; una memoria heterogénea y diversa, reconocida mediante procesos de mínimo esfuerzo y máxima eficiencia.

Si la concordancia directa entre autor y obra representa la razón de ser de la autoría, Herzog & de Meuron y Weiwei cortocircuitan esa relación y, por lo tanto, no podrían ser considerados como autores. En todo caso serían ‘fundadores de discursividad’, en el sentido que Foucault definía a estos personajes. Su labor discursiva no reclama ningún protagonismo, hace (casi) nada y se sitúa en un lugar intermedio donde son capaces de manipular y leer interlinealmente.

Se produce una colaboración: *“Una colaboración no es simplemente que gente talentosa de diversos campos trabaje junta en proyectos estimulantes. La colaboración empieza realmente cuando ya no queda claro quién es el responsable de qué. Dos personas firman un proyecto pero no existe una línea visible en la obra que nos permita atribuir a cada una de ellas las partes o roles diferenciado, no hay una línea clara entre arte y arquitectura”*⁹⁴. En el caso de la Serpentine Gallery, la desaparición de la línea de la que habla Wigley se manifiesta en un doble punto de vista o dirección.

Horizontalmente –en la edición de 2012– no podemos identificar qué elementos del pabellón son de Herzog & de Meuron o de Weiwei. Es imposible disociar qué es arquitectura y qué es arte. Es inviable dividir nada. ¿Algo no identificable tiene autor?

Verticalmente –uniendo los once años anteriores–, la estrategia de solape de todos los proyectos hace desaparecer cualquier línea temporal entre los arquitectos previos. Mientras que en un ‘cadáver exquisito’ podríamos reconocer y restituir arqueológicamente pabellones desde sus fragmentos, en la propuesta de

⁹⁴ WIGLEY, Mark. “La arquitectura de líneas invisibles”, en *Colaboraciones: Arquitectos / Artistas*. Lisboa: Sala Jorge Vieira, 2001. p. 25.

Herzog & de Meuron y Weiwei esta tarea inversa es casi imposible. En el caso de intentarlo, la reconstrucción no guardaría relaciones directas con el objeto original.

No es un 'cadáver exquisito' ni tampoco una maniobra de 'ad hocismo', el vocablo que los arquitectos y teóricos Charles Jencks y Nathan Silver acuñaron: *"Adhocismo es un término mestizo usado por primera vez en la crítica arquitectónica en 1968. Nacido de la conjunción de 'ad hoc', significando 'para un propósito particular', e 'ismo', sufijo para un movimiento artístico"*⁹⁵. El 'ad hocismo' supone la mezcla heterogénea de partes cuya procedencia es muy lejana. A priori, podría considerarse como una remezcla de tipo reflexivo, puesto que es una suma de partes que generan, perezosamente, un nuevo objeto. Sin embargo, la característica reflexiva se obtiene de la capacidad perturbadora y el no reconocimiento de las partes en el todo, de la posibilidad de hacernos pensar y no solo reconocer. El 'ad hocismo' no induce a reflexionar, sino a la mera contemplación (como si miráramos la vela que Goldsmith utilizaba para explicar, a través de una analogía, los collages de Picasso).

Quizá ahondar en la particular forma del ornitorrinco, la mascota conceptual del 'ad hocismo' según proclama Jencks, nos permita aclarar aún más esta tesisura: *"[...] una fusión improbable. Tiene la cola de un castor, los pies de una nutria, pero delante los pies palmeados y el pico de un pato. Aunque clasificado primero como un mamífero, pone huevos como un reptil y sus pies palmeados y gran hocico gelatinoso están más cercanos a un pato que a cualquier otro mamífero de su tipo"*⁹⁶.

En el ornitorrinco somos capaces de contornear y colorear la parte correspondiente a cada animal. Como si de una operación surrealista se tratara, es resultado del *"[...] azaroso encuentro de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de operaciones"*⁹⁷. El animal/objeto, pese a que se puede reconocer como un todo creíble, está conformado por perímetros precisos⁹⁸ de procedencia diversa.

En la propuesta de la Serpentine Gallery de Herzog & de Meuron y Weiwei desaparecen los perímetros precisos y las partes reconocibles. Sabemos que los once pabellones anteriores existen porque nos lo cuentan como tal, porque debemos reflexionar discursivamente acerca de ellos, no porque seamos capaces de diferenciarlos. Es una actitud ambigua, como la del dibujo del pato-conejo del filósofo Ludwig Wittgenstein⁹⁹. ¿En qué punto empieza el pato y acaba el conejo? ¿Y viceversa? ¿Cuál es el perímetro de cada parte?

En la citada ambigüedad radica la desaparición del autor, la ausencia del gusto personal y, por ende, las elecciones y delimitaciones concienzudas (las

Nathan Silver
'Ad Hoc' chair
1968

Partes delimitadas de un ornitorrinco

Ludwig Wittgenstein
Pato-Conejo
1953

⁹⁵ JENCKS, Charles; SILVER, Nathan. *Adhocism* (1972). Cambridge: MIT Press, 2013. p. vii.

⁹⁶ *Ibíd.* p. xvii.

⁹⁷ André Breton en LETHEM, Jonathan. *Contra la originalidad*. México D.F.: Tumbona, 2008. p. 18.

⁹⁸ Véanse también los animales imposibles del artista estadounidense Enrique Gómez de Molina, resultado de la suma de partes de distintos animales.

⁹⁹ Ludwig Wittgenstein (1889 – 1951) Célebre filósofo, matemático, lingüista y lógico austriaco.

respuestas a múltiples preguntas). Lo preexistente se acepta tal y como es, se superpone interlinealmente y se manipula con pereza.

5.4.1.2. 'Morphings'

Comportamiento análogo al de la Serpentine Gallery sería la propuesta de Peter Eisenman para la torre Spree-Dreieck de Berlín. El solar de la céntrica Friedrichstrasse era el mismo en el que Mies van der Rohe proyectó, en 1920 y 1921, sus dos paradigmáticas versiones del 'rascacielos de cristal'.

Peter Eisenman
Torre Spree-Dreieck
2009

Peter Eisenman
Plantas de la torre Spree-Dreieck
2009

La naturaleza formal del nuevo edificio de Eisenman surge de la superposición directa de las dos propuestas previas de Mies, una actúa como base y la otra como cubierta. Entre ellas se produce un 'morphing' ¹⁰⁰ automático que diluye, en altura, cualquier tipo de perímetro reconocible de las plantas preexistentes.

¿El resultado final es un pato o un conejo? ¿Es alguna de las versiones de Mies o ninguna? ¿En qué momento es reconocible la de 1920 y en qué momento la de 1921?

La de Eisenman es una apropiación donde aflora la ambigüedad y desaparece la autoría. La tarea del arquitecto es discursiva –reflexiva–, no reclama ningún protagonismo, hace (casi) nada y no implica una firma.

¹⁰⁰ Efecto informático utilizado para generar la transformación secuencial de una imagen en otra distinta, generando una serie de fotogramas intermedios.

El ‘modus operandi’ de Eisenman es mucho más avanzado y sofisticado que, por ejemplo, el de los también arquitectos Willen Jan Neutelings y Michiel Riedijk en su proyecto para un prototipo de prisión.

“El encargo que se nos planteó en un concurso restringido para una Penitenciaría significaba que teníamos que imaginar una nueva tipología de prisión. Pero la característica programática de una prisión ha permanecido inalterada desde el siglo XIX: y es la de que un hombre debe poder ver la puerta de todas las celdas desde un único punto. Las matemáticas de este requisito fijo son tales que solo hay dos posibles configuraciones, ambas bien conocidas, el edificio debe ser, o bien circular, o bien en forma de cruz. Así que interpretamos el encargo como la petición de intentar cruzar los dos tipos existentes, de imaginar un tipo con nuevas propiedades”¹⁰¹.

La planta propuesta se organizaba en cuatro cuadrantes independientes. Dos de ellos con el bloque de celdas en el interior (disposición cruciforme) y los dos restantes en el exterior (disposición circular).

Neutelings Riedijk utilizan el ideograma de una suma para explicar su proyecto, lo cual es significativo. Su proceso es una adición y no una superposición (como ocurría en los casos anteriores). En el prototipo de prisión es muy fácil reconocer qué es ‘pato’ y qué es ‘conejo’; se establece una delimitación precisa, que implica una mayor decisión en cuanto a autoría se refiere.

Neutelings Riedijk
Ideograma del prototipo de prisión
1993

¿Una suma es una reflexión o una selección?

5.4.2. Selecciones

Las apropiaciones reflexivas eran lecturas interlineales que superponían materiales de diversa procedencia, eran conjuntos sin delimitaciones precisas y evidentes.

Las apropiaciones selectivas siguen leyendo interlinealmente, pero ya no desde la variedad, sino desde la unicidad. Insisten en un único material arquitectónico preexistente (construido o intelectual).

Seleccionar deriva en un doble resultado, una división entre lo seleccionado y el resto (lo que queda sin seleccionar). Funciona como una de las obras de la serie ‘Untitled’ del artista estadounidense Matt Siber ¹⁰², en las que

¹⁰¹ NEUTELINGS, Willem Jan. “De la pereza, el reciclaje, las matemáticas esculturales y el ingenio”, en NEUTELINGS, Willem Jan; RIEDIJK, Michiel. *Neutelings Riedijk: 1992-1999*. Madrid: El Croquis, 1999. p. 8.

¹⁰² Matt Siber (1972 –) Artista estadounidense cuyas manipulaciones fotográficas establecen una crítica feroz hacia la sociedad de consumo en la que estamos inmersos.

selecciona y se apropia de imágenes urbanas, disociando sus textos del entorno original.

Matt Siber
Untitled #26
2004

“El fotógrafo Matt Siber [...] toma fotografías de escenas mundanas en paisajes urbanos e interiores –estacionamientos públicos, farmacias, estaciones de metro, carreteras– a las que les extrae cualquier rastro de lenguaje que pudieran contener. Siber copia todo el texto de la foto y lo inserta, intacto, fuentes tipográficas incluidas, en un espacio en blanco al lado de la foto. Las dos cosas (la foto y el recuadro) se presentan como una pieza: un mundo sin lenguaje y un mapa de texto extraído”¹⁰³.

La imagen de la derecha es la selección apropiada. ¿Qué se podría hacer, perezosamente, con ‘lo seleccionado’?

La imagen de la izquierda es el resto apropiado. ¿Qué se podría hacer, perezosamente, con ‘lo restante’?

5.4.2.1. Lo seleccionado (que queda intacto)

¹⁰³ GOLDSMITH, Kenneth. *Op. cit.* p. 77.

Apropiarse mediante selección es una tarea que opera con elementos que quedan intactos, partes sobre las que ya se tomaron (en su momento) todas las decisiones oportunas. Si el proyecto artístico de Siber se limita a extraer palabras en su emplazamiento, tamaño y tipo de letra original, una apropiación arquitectónica selectiva funciona de modo similar y extrae selecciones formales en su tamaño y figura primigenia.

Poco más necesita hacerse, tan solo insertar el trozo inalterado dentro de un determinado proyecto. De esta manera, desaparece cualquier atisbo de firma arquitectónica, puesto que casi todas las implicaciones propias de un autor ya fueron dirimidas en origen.

Esta conducta, que puede parecer tan contemporánea y arraigada en las herramientas informáticas actuales, existe desde hace mucho tiempo. Como muestra, la formalización de la antigua estación de Pensilvania ¹⁰⁴ (1910) de Nueva York.

En 1901, el arquitecto estadounidense Charles McKim visita Roma y queda fascinado por las ruinas de las Termas de Caracalla. Absorto por los bellos restos, toma notas y los dibuja compulsivamente, fantaseando con su período de máximo esplendor. De vuelta en Nueva York, y todavía sobrecogido por su viaje, descubre los dibujos de reconstrucción del arquitecto Guillaume Abel Blouet. Gracias a ellos, tomaron cuerpo las imágenes esplendorosas de las termas que McKim soñó.

'Lo restante'
de la planta de las Termas de Caracalla

'Lo seleccionado'
de la planta de las Termas de Caracalla

La influencia perduró en el tiempo. En 1910 recibió el encargo, junto a sus socios Mead y White, de construir la importante estación neoyorquina de Pensilvania. McKim selecciona un trozo entero de las termas, el 'tepidarium' ¹⁰⁵, y lo convierte en la sala de espera principal de la estación (algo que reconoce abiertamente, en 1913, en un número de la revista especializada 'Construction News' ¹⁰⁶).

¹⁰⁴ Fue demolida en 1963, transformándola en la actual estación subterránea. En la superficie se construyó el Madison Square Garden.

¹⁰⁵ Cuarto de baño tibio.

¹⁰⁶ HOLOWKA, David. "Detroit's Grand Central: Michigan Central Station", en *ArchiTakes*. Recuperado el 26 de abril de 2016 de <http://www.architakes.com/?p=13036>

Guillaume Abel Blouet
Reconstrucción del tepidarium de las Termas
1828

McKim, Mead & White
Sala de espera de la estación de Pensilvania
1910

Entre ambas imágenes no se establece una correspondencia milimétrica, sino de semejanza. En las dos podemos relacionar elementos análogos, con lugares calcados y formalizaciones casi idénticas. Existe un vínculo intacto entre 'lo seleccionado' en el original y 'lo seleccionado' en la apropiación, [...] *sin tener que preocuparse por decisiones formales. Esas ya están tomadas*¹⁰⁷. La sala de espera de la estación de Pensilvania insiste en una figura preexistente, ese es el aporte de McKim, Mead & White. No es un ejercicio de autoría.

Un caso emparentado, pero mucho más cercano en el tiempo, es el proyecto del Espacio Goya de Zaragoza (2005). Siete años antes de su apropiación reflexiva en la Serpentine y muchos después que McKim, Herzog & de Meuron seleccionan cuatro perímetros precisos –preexistentes– para su proyecto en la capital aragonesa.

Su decisión de no-autoría no parte del asombro, como el que sufría McKim, sino de la necesidad de "[...] *garantizar el éxito del Espacio Goya, integrando arquitectura y obra de arte para formar un conjunto concebible única y exclusivamente en y para Zaragoza*"¹⁰⁸.

El Espacio Goya nacía con la voluntad de aglutinar, en la antigua Escuela de Artes y Oficios, ciertas obras –de titularidad municipal– firmadas por el pintor español Francisco de Goya. La respuesta de Herzog & de Meuron pasó por introducir cuatro 'salas ancla', así las denominan, dentro del edificio preexistente; todas ellas son selecciones precisas y delimitadas de cuatro espacios¹⁰⁹ para los que Goya creó obras ex profeso.

Herzog & de Meuron
Selecciones de las 4 salas ancla del Espacio Goya
2005

¹⁰⁷ GOBERNA, Cristina; GRAU, Urtzi. *Op. cit.* p. 24.

¹⁰⁸ HERZOG, Jaques; MEURON, Pierre de. *Herzog & de Meuron 2005-2010*. Madrid: El Croquis, 2010. p. 240.

¹⁰⁹ La iglesia de la Cartuja Aula Dei, la capilla de San Antonio de la Florida, la Quinta del Sordo y la Real Academia de San Fernando en Madrid.

Conseguían así que “[...] *el futuro visitante pueda experimentar inmediatamente, en sus dimensiones originales, en una sola ciudad y nada más que aquí casi todas las salas pintadas por Goya*”¹¹⁰.

Las ‘salas ancla’ eran selecciones intactas que, en su volumen ¹¹¹, ya disponían de todos los datos formales necesarios (al igual que en el caso anterior del ‘tepidarium’ de las Termas de Caracalla). Pocas eran las preguntas de autoría a responder, solo había que decidir dónde insertarlas.

En toda ‘selección’ cabe destacar que su perímetro es preciso y reconocible, no indefinido como sucedía en las superposiciones reflexivas. Este es un aspecto que relaciona a las ‘selecciones’ con los ‘adhocismos’ arquitectónicos, porque ambas aproximaciones operan a través de la suma.

La preferencia por un perímetro preciso introduce una desaparición parcial del autor, una postura distinta que se apoya en la idea de límite. Hay zonas del proyecto donde la acción/apropiación perezosa queda patente y otras donde el proyecto se encara de forma convencional. En las ‘salas ancla’ apenas hay decisiones, superada esa frontera las decisiones crecen exponencialmente.

Herzog & de Meuron
Espacio Goya
2005

5.4.2.2. Lo restante

Como ya se ha expuesto, de toda selección se obtiene un doble resultado: ‘lo seleccionado’ y ‘lo restante’. ‘Lo restante’ es, a priori, el lugar donde el arquitecto da rienda suelta a su firma personal. Por ejemplo, una vez cubierta la cuota de ‘no autoría’ con las ‘salas ancla’, Herzog & de Meuron despliegan toda su gran capacidad formal en el resto del Espacio Goya, especialmente en su ingrátida escalera/pasaje de entrada. Se vuelve a repetir la historia de Koolhaas con “*la escalera mecánica exenta de mayor longitud del mundo*”¹¹².

No hay gestos hiperactivos en una parte (selección) del proyecto, pero sí existen en el resto.

Herzog & de Meuron
Espacio Goya
2005

¹¹⁰ HERZOG, Jaques; MEURON, Pierre de. *Op. cit.* 2010. p. 241.

¹¹¹ “Las Anchor Rooms renuncian al estucado y al adorno; todas ellas están construidas sólida y homogéneamente en ladrillo gris claro, liso y sin juntas”, en HERZOG, Jaques; MEURON, Pierre de. *Op. cit.* 2010. p. 241.

¹¹² CORTÉS, Juan Antonio. “Delirio y Más”, en KOOLHAAS, Rem. *El Croquis 134-135: OMA Rem Koolhaas II 1996-2007*. Madrid: El Croquis, 2007. p. 14.

Sin embargo, ‘lo restante’ no siempre tiene que ser el lugar en que las decisiones de autoría arquitectónica se multipliquen. Pueden darse ocasiones dónde la firma se desplace, literalmente, desde el arquitecto hacia otras personas.

Alighiero Boetti
Mappa
1971-1990

Sería como el proceso automático que se extrae de los múltiples ‘mapas bordados’ del artista Alighiero Boetti ¹¹³: *“Para mí, el trabajo sobre el mapa bordado alcanzó la forma más alta de belleza –afirmó más tarde–; para la obra acabada, no hice nada, no elegí nada, en el sentido de que el mundo es el que es (yo no lo dibujé) y las banderas nacionales son las que son (yo no las diseñé). En resumen, no hice absolutamente nada”*¹¹⁴.

Y aunque lo restante –la tonalidad del mar– sí requería de una elección personal, Boetti *“[...] cedió toda actividad mental y física a otros, y también al azar (puesto que nunca sabía qué colores elegirían las bordadoras para representar los océanos)”*¹¹⁵.

La elección del color recayó en las bordadoras afganas (las verdaderas autoras, podría decirse). Con toda probabilidad, muchas de ellas nunca habían visto el mar en persona y, sin prejuicios, eligieron el verde (en vez del azul que nos dicta nuestra ¿sentido común?); este fue el inicio de una amplia gama de colores inesperados para ‘lo restante’: negro, lila, naranja, amarillo, gris, etc.

¿Quiénes son los autores de los mapas? ¿Boetti? ¿Los países? ¿Las bordadoras?

En realidad, Boetti actúa como un ‘autor liminar’. Este tipo de autor es definido por el filósofo y escritor Umberto Eco ¹¹⁶: *“[...] entre el autor empírico y el autor modelo (que no es otra cosa que una estrategia textual explícita) existe una tercera y un tanto fantasmal figura bautizada con el nombre de autor liminar, o autor en el umbral: el umbral entre la intención de un ser humano determinado y la intención lingüística mostrada por una estrategia textual”*¹¹⁷.

En los mapas bordados, los ‘autores modelo’ serían cada uno de los países que conforman el mundo, con sus respectivas banderas y fronteras. Las ‘autoras empíricas’ serían las bordadoras afganas, las que interpretan ‘lo seleccionado’ y ‘lo restante’ (el mar). Boetti se sitúa en el umbral entre ambos, interrumpiendo la relación directa entre autoría y obra. En su actitud existe una especie de rechazo positivo, en el sentido de que no deja de lado un encargo, sino que deriva hacia otros la capacidad de decisión sobre ‘lo restante’.

¹¹³ Alighiero Boetti (1940 – 1994) Artista conceptual italiano, uno de los máximos representantes del Arte Povera.

¹¹⁴ BOETTI, Alighiero. En CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Povera*. Londres: Phaidon, 1999. p. 237. Traducción propia.

¹¹⁵ COOKE, Lynne. *Alighiero Boetti: Estrategia de juego*. Madrid: MNCARS, 2011. p. 27.

¹¹⁶ Umberto Eco (1932 – 2006) Escritor y filósofo italiano, experto en semiótica.

¹¹⁷ ECO, Umberto. “Entre el autor y el texto”, en *Interpretación y sobreinterpretación* (1992). Madrid: Cambridge University Press, 1997. p. 82-83.

En este sentido, la arquitectura también puede hacer que el autor desaparezca y, así, responder liminalmente en determinados momentos.

Al respecto, vienen a colación las múltiples propuestas para el ‘espacio restante’ de la rotonda del museo Guggenheim de Nueva York. En 2009, como parte de la iniciativa ‘Contemplating the Void: Interventions in the Guggenheim Museum’, se invitó a 250 artistas y arquitectos a aportar sus particulares visiones para este espacio ¹¹⁸. Era una oportunidad magnífica para afianzar el ‘yo’ y la autoestima de cada uno de los afortunados ¹¹⁹, una coyuntura para demostrar su autoridad y autoría. Propuestas de todo tipo, forma y condición llenaron el museo durante la exposición que se llevó a cabo. Proyectos que añadían rampas, camas elásticas, bosques, etc.

Anish Kapoor
Ascension (Red)
2009

FAKE DESIGN (Ai Weiwei)
Aperture
2009

SelgasCano
Erratic Void
2009

MVRDV
Let's jump!
2009

Greg Lynn FORM
Liquid Plastic Robot
2009

Alejada de todos los ‘cabezas de cartel’ se encontraba la propuesta de los jóvenes arquitectos argentinos Sebastián Adamo y Marcelo Faiden, que parecían estar poseídos por el espíritu de Boetti. Titulada ‘Universal Air Jockey’s Controller’, sugería que si alguien debía hacer algo con el vacío restante eran otros, no ellos. Su proyecto era una ‘mesa de remezclas de aire’, en un claro guiño a la importancia de la figura del DJ más allá del ámbito musical. *“El espacio vacío rodeado por la rotonda del museo Guggenheim siempre ha estado lleno, lleno de aire. [...] Esta consola trata de establecer nuestro acercamiento hacia un campo que los arquitectos han ignorado hasta ahora y que, paradójicamente, representa el mayor porcentaje de nuestros edificios”*¹²⁰. Parámetros como color, aroma, sabor, humedad, temperatura o visibilidad serían manipulables por usuarios, artistas, etc.

¹¹⁸ Años antes ya habían intervenido artistas y arquitectos como Matthew Barney, Lothar Baumgarten, Angela Bulloch, Daniel Buren, Cai Guo-Qiang, Frank Gehry, Jenny Holzer, Nam June Paik, Jean Nouvel, I. M. Pei o Robert Wilson.

¹¹⁹ Los artistas más representativos: Alice Aycock, FAKE DESIGN (Ai Weiwei), Anish Kapoor, Sarah Morris, Wangechi Mutu, Mike Nelson, Paul Pfeiffer, Doris Salcedo, Lawrence Weiner, and Rachel Whiteread; designers such as Fernando and Humberto Campana, Martí Guixé, Joris Laarman Studio, y Studio Job. Los arquitectos más representativos: Álvaro Siza Vieira Arquitecto, BIG (Bjarke Ingels Group), Greg Lynn FORM, junya.ishigami+associates, MVRDV, N55, Philippe Rahm, Snøhetta, Studio Daniel Libeskind, Toyo Ito & Associates, Architects, y West 8.

¹²⁰ Extracto de la memoria que acompañaba a la propuesta. Traducción propia.

Adamo Faiden
Universal Air Jockey's Controller
2009

Adamo Faiden se convierten en autores liminares (entre el museo y sus usuarios) y desaparecen como arquitectos de firma reconocible y notoria. Hacen (casi) nada y dejan en manos de otros la acción sobre 'lo restante': el 'aire' de los (sus) edificios. Al igual que los océanos de los mapas de Boetti se tintaban de colores inesperados, la maniobra perezosa de Adamo Faiden permitiría que el aire del Guggenheim se impregnara de atmósferas inimaginables.

5.4.3. Extensiones

Las apropiaciones anteriores (selectivas o reflexivas) operaban interlinealmente, dando saltos de lectura dentro de un proyecto ajeno o entre varios. La apropiación por remezcla extensiva que ahora nos ocupa no interviene del mismo modo, sino que 'versionea'. En su definición musical original, la remezcla extensiva supone "[...] una versión más larga de la composición original, conteniendo secciones instrumentales más extensas para hacerla más remezclable de cara a los DJs"¹²¹.

Las versiones casi siempre son lecturas cercanas a la linealidad que aspiran a reproducir palabras, imágenes o acciones en su totalidad y exactitud. Son traslaciones llevadas a cabo, a veces, por el propio autor original. Pueden ser interpretaciones perezosas de uno mismo.

Desde el punto de vista arquitectónico, no solo es interesante pensar que podemos apropiarnos de todo material ajeno del que dispongamos, sino también reutilizar nuestros propios desarrollos gráficos e intelectuales. ¿Nos convierte esto en autores que desaparecen de sí mismos?

¹²¹ NAVAS, Eduardo. *Op. cit.* p. 65-66. Traducción propia.

5.4.3.1. Versiones de uno mismo

Podemos versionear a otros y, también, podemos hacerlo con nosotros mismos. La auto-apropiación ha sido una herramienta recurrente en la arquitectura y, sin duda, no es algo nuevo. Sí que es novedoso el hecho de reconocer, con naturalidad, las virtudes de dicha transformación.

Un simple cambio de escala, una extensión, provocó que una casa unifamiliar (casa Y2K) se convirtiera en un auditorio (Casa da Música). Un acto transgresor y perezoso que se hace explícito, sin pudor, por parte de Rem Koolhaas.

OMA
Casa Y2K
1998

OMA
Casa da Música
1999-2005

“Casa da Música comenzó su vida siendo una casa para un holandés. Su ‘reciclaje’ es una alegoría de la relación inestable entre forma y uso, una mezcla de psicología, investigación científica y oportunismo. [...] Faltaban dos semanas para entregar un concurso para una sala de conciertos en Oporto. Habíamos estado luchando con el mito de la caja de zapatos: acústicamente perfecta, arquitectónicamente muerta. Un destello sugirió que la casa ampliada ofrecía una salida [...] El estudio estaba sorprendido. Había incredulidad al comprobar que algo pensado para una condición muy específica podía utilizarse para un fin completamente diferente”¹²². De esta forma, Koolhaas manifiesta su apoyo incondicional a la posibilidad de versionearse a sí mismo.

¹²² KOOLHAAS, Rem. “Copy and paste. How to turn a Dutch house into a Portuguese concert hall in under 2 weeks”, en *Content*. Colonia: Taschen, 2004. p. 302. Traducción propia.

Estudio Entresitio
Planta de los centros de salud
2007

Cuando explican su estrategia común para tres centros de salud en la periferia madrileña, los arquitectos del Estudio Entresitio tampoco sienten ningún tipo de vergüenza: *“La construcción de estos tres edificios forma parte de un proceso que denominamos 3x1, o ‘porque’ es que hemos construido tres veces el mismo edificio. El inicio se remonta a un concurso poco usual convocado para la construcción de dos edificios idénticos (mismo cliente, mismo programa funcional y mismo presupuesto) en dos lugares distintos de Madrid (Usera y San Blas) cuya característica común consistía en su falta de relevancia. Nuestra propuesta ganadora fue un único edificio cuya autonomía formal y funcional fuera suficiente para poder ‘existir’ con independencia del emplazamiento. Con motivo de un segundo concurso para el solar de Villaverde tuvimos la ocasión de verificar que el modelo espacial y la solución en planta eran de nuevo viables”*¹²³. Entresitio se extienden a sí mismos.

En este caso, el cambio no es de escala. Se genera una reproducción lineal de su propia planta y volumetría, tan solo variando el tratamiento de las fachadas de cada una de las versiones (la primera de hormigón, la segunda de chapa metálica y la tercera de vidrio). El resto permanece, perezosamente intacto, como si de una refotografía de Sherrie Levine se tratara.

Estudio Entresitio
Centro de salud de San Blas, Madrid
2007

Estudio Entresitio
Centro de salud de Usera, Madrid
2009

Estudio Entresitio
Centro de salud de Villaverde, Madrid
2010

5.5. Principio de mínima acción autoral

¿Cuál sería el camino hipotético elegido por una partícula para moverse, con libertad, de un punto a otro? El principio físico de la mínima acción nos demuestra que la trayectoria sería, sin duda, aquella que supusiera la mínima cantidad de

¹²³ MENDOZA, María Hurtado de; JIMÉNEZ DE TEJADA, César; MENDOZA, José María Hurtado de. “3 Centros Municipales de Salud en Madrid, San Blas + Usera + Villaverde”, en *Plataforma Arquitectura*. Recuperado el 30 de abril de 2016 de <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-208005/3-centros-municipales-de-salud-en-madrid-san-blas-usera-villaverde-estudio-entresitio>

esfuerzo o acción ¹²⁴ (el camino más corto). Se podría decir que la naturaleza es inteligentemente perezosa. Cuando la solución más directa es la más eficiente, no existe la necesidad de generar otras de mayor complejidad.

La ‘desaparición del autor’, que nos ha ocupado en este capítulo, podría ser rebautizada a la luz de un supuesto ‘principio de mínima acción autoral arquitectónica’: aquel en el que la creatividad necesaria para imaginar nuevos productos tiende a cero, al camino más corto, a la postproducción silenciosa. Tiende hacia lo que el escritor Kenneth Goldsmith definía como ‘no-creatividad’.

¿Son necesarias nuevas ideas o proyectos cuando “vivimos en un mundo ya hecho”¹²⁵? ¿Son siempre indispensables nuevos recorridos tortuosos y de esfuerzo creciente para llegar a una misma meta?

El camino virtual del ‘principio de mínima acción autoral arquitectónica’ pasaría, en su longitud mínima, por una serie de ‘metas volantes’ derivadas del conocimiento arquitectónico preexistente. Las ‘metas volantes’ de Herzog & de Meuron y Weiwei son las once ediciones previas del pabellón de la Serpentine Gallery. Las de Eisenman son las versiones del ‘rascacielos de cristal’ de Mies. Las de Koolhaas y Entresitio sus propias investigaciones proyectuales.

Este tipo de arquitecto no-autor, que hace desaparecer su firma, se ha convertido en “[...] un inevitable deejay (DJ) de la arquitectura, en un remezclador project-jockey que homenajea arquitecturas pasadas o recicla en su disco-estudio parte de sus conceptos y componentes materiales. Recoge como sample [muestra] la materia prima proyectual y la distorsiona para posteriormente insertarla en su nueva realidad-escenario. Puede utilizar este mecanismo proyectual de manera sana e introduciendo nuevos avances, pero también puede repetirla hasta saturar el fondo, tapar, destrozar, destruir, enmascarar... la idea de proyecto inicial”¹²⁶.

Quizá nuestra herramienta principal ya no sea más el lápiz o el cursor de ‘Autocad’, sino una mesa de remezclas y apropiaciones arquitectónicas (al estilo de la ‘mesa de remezclas de aire’ de Adamo Faiden).

¡Remezclad (perezosamente), malditos!

Representación gráfica del principio de mínima acción

¹²⁴ La acción es una magnitud física abstracta que relaciona energía cinética y potencial.

¹²⁵ NAVARRO BALDEWEG, Juan. “Hoy en día, la arquitectura es de segunda mano”, en *ABC*. Madrid: 13/08/2012.

¹²⁶ CLIMENT, María José. “Project-Jockey (PJ), sampleando arquitecturas”, en *Arquitectos 191*. Madrid: CSCAE, 2011. p. 31.

5.6. Bibliografía

- ADAMO, Sebastián; Marcelo, FAIDEN. *2G 65: Adamo Faiden*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- ARCHILLA, David. “Copiar y pegar”, en *Arquitectos 191: Traslaciones*. Madrid: CSCAE, 2011.
- ANSTEY, Tim; GRILLNER, Katja; HUGHES, Rolf. *Architecture and Authorship*. Londres: Black Dog Publishing, 2007.
- BARTHES, Roland. “Atrevámonos a ser perezosos”, en *El Grano de la voz. Entrevistas 1962-1980* (1981). Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 2005.
- . “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje* (1968). Barcelona: Paidós, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Ficciones* (1944). Barcelona: Debolsillo, 2011.
- . *El hacedor* (1960). Madrid: Alianza, 1998.
- CLIMENT, María José. “Project-Jockey (PJ), sampleando arquitecturas”, en *Arquitectos 191: Traslaciones*. Madrid: CSCAE, 2011.
- COOKE, Lynne. *Alighiero Boetti: Estrategia de juego*. Madrid: MNCARS, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción* (2001). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- . *Estética relacional* (1998). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Povera*. Londres: Phaidon, 1999.
- COLOMINA, Beatriz. “A name, then a chair, then a house. How an architect was made in the 20th century”, en *Harvard Design Magazine 15: Five Houses, plus American Scenes*. Cambridge: Harvard University, 2001.
- DIEDRICHSEN, Diedrich. *Personas en loop: Ensayos sobre cultura pop*. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- ECO, Umberto. “Entre el autor y el texto”, en *Interpretación y sobreinterpretación* (1992). Madrid: Cambridge University Press, 1997.
- EISENMAN, Peter. “Spree Dreieck Tower”, en *Lotus 123*. Milán: Lotus, 2005.
- ELIOT, Thomas Stearns. *El Bosque sagrado* (1920). Madrid: Cuadernos de Langre, 2004.
- MENDOZA, María Hurtado de; JIMÉNEZ DE TEJADA, César; MENDOZA, José María Hurtado de. “Centro de salud en San Blas, Madrid”, en *AV Monografías 123-124: España 2007*. Madrid: Arquitectura Viva, 2007.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. “Motivos para escribir, El hacedor (de Borges) Remake”, en *Cuadernos Hispanoamericanos 729*. Madrid: AECID, 2012.
- . *El hacedor (de Borges), Remake*. Madrid: Alfaguara, 2011.

- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. *Homo Sampler*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Fontcuberta, Joan. *El libro de las maravillas*. Barcelona: Actar, 2008.
- Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”, en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I* (1994). Barcelona: Paidós, 1999.
- Franzen, Benjamin; McLeod, Kembrew. *Copyright Criminals* (documental). Canada: 2009.
- Goberna, Cristina; Grau, Urtzi. “Copiando voy, copiando vengo, por el camino yo me entretengo”, en *SPAM_arq vol.7*. Santiago (Chile): 2012.
- Goldsmith, Kenneth. *Escritura no-creativa: Gestionando el lenguaje en la era digital* (2011). Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- Herzog, Jacques. *Myths and collaborations over time*. Nueva York: GSAPP, 2013.
Recuperado el 1 de octubre de 2014 de <http://youtu.be/khwQ9lf2DJQ>
- Herzog, Jaques; Meuron, Pierre de. *Herzog & de Meuron, 2005-2013*. Madrid: Arquitectura Viva, 2012.
- . *Herzog & de Meuron 2005-2010*. Madrid: El Croquis, 2010.
- . *Herzog & de Meuron 1993-1997*. Madrid: El Croquis, 1997.
- . *Herzog & de Meuron: urban projects, collaboration with artists, three current projects*. Tokio: TN Prove, 1997.
- Herzog, Jaques; Meuron, Pierre de; Weiwei, Ai. *Serpentine Gallery pavilion 2012*. Londres: Koenig, 2012.
- Hollowka, David. “Detroit’s Grand Central: Michigan Central Station”, en *ArchiTakes*.
Recuperado el 26 de abril de 2016 de <http://www.architakes.com/?p=13036>
- Jencks, Charles; Silver, Nathan. *Adhocism* (1972). Cambridge: MIT Press, 2013.
- Johnsen, Andreas; Moltke, Henrik; Christensen, Ralf. *Good Copy Bad Copy: A documentary about the current state of copyright and culture* (documental). Dinamarca: 2007.
- Jouannaïs, Jean-Yves. “Los copiones”, en *Artistas sin obra*. Barcelona: Acanalado, 2014.
- Kleon, Austin. *Roba como un artista*. Ciudad de México: Aguilar, 2012.
- . *Newspaper Blackout*. Nueva York: HarperCollins, 2010.
- Koolhaas, Rem. “Copy and Paste. How to turn a Dutch house into a Portuguese concert hall in under 2 weeks”, en *Content*. Colonia: Taschen, 2004.
- Kubler, George. *La configuración del tiempo* (1962). Madrid: Nerea, 1988.
- Lethe, Jonathan. *Contra la originalidad*. Ciudad de México: Tumbona, 2008.
- Martín Prada, Juan. *La apropiación posmoderna*. Madrid: Fundamentos, 2001.

- MASTRIPIERI, Eduardo. "Marcas", en *Modos 3: Proyecto anterior*. Buenos Aires: Universidad Abierta Iberoamericana, 2012.
- MILLER, Paul D. *La Ciencia del Ritmo* (2004). Barcelona: Alpha Decay, 2007.
- NAVAS, Eduardo. *Remix theory: the aesthetics of sampling*. Viena: Springer, 2012.
- NEUTELINGS, Willem Jan; RIEDIJK, Michiel. *Neutelings Riedijk: 1992-1999*. Madrid: El Croquis, 1999.
- PERLOFF, Marjorie. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University Of Chicago Press, 2010.
- SORIANO, Federico. *Cut & Paste*. Madrid: Fisuras, 2012.
- TAPIA, Carlos; LÓPEZ, Marta. "Negatives Denken", en *Critic/All: I International Conference on Architectural Design & Criticism*. Madrid: DPA, 2014.
- ULRICH OBRIST, Hans. *Ai Weiwei. Conversaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- URSPRUNG, Philip. *Herzog & de Meuron. Natural History*. Montreal: Canadian Centre for Architecture, 2002.
- VILA-MATAS, Enrique. *Aire de Dylan*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- . *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- WEIWEI, Ai. *Ai Weiwei's blog*. Cambridge: MIT, 2011.
- . *Art / Architecture*. Colonia: Walther König, 2011.
- WIGLEY, Mark. "La arquitectura de líneas invisibles", en *Colaboraciones: Arquitectos / Artistas*. Lisboa: Sala Jorge Vieira, 2001.

|||||

6

CONCLUSIONES

CONCLUSIONS

|||||

6. CONCLUSIONES

Linealidades
Saltos
Inserciones

Cuando publiqué Bartleby y compañía acabé la Tesis, las cartas (muchas) que me fueron llegando de unos lugares y de otros (20 países) tenían estructuras idénticas. En la primera parte de las cartas se dedicaban a decirme que quien me escribía era un Bartleby arquitectónico (me contaban sus circunstancias personales). En la segunda parte de sus cartas, tal vez para disimular que hubieran hablado tanto de sí mismos y de su problema Bartleby, me daban nombres de autores arquitectos que podrían haber aparecido –como Bartlebys– en mi libro Tesis. [...] Conservo, entre otras cartas curiosas, la que me llegó de Corea del Sur explicándome que había olvidado tres Bartlebys coreanos ¹.

Los casos de estudio de esta Tesis son todos los que están, pero, con toda probabilidad, no están todos los que son. La labor llevada a cabo no ha pretendido abarcar infinitamente, sino estar más próxima al trabajo de un [...] cartógrafo que consciente de la imposibilidad de dar cuenta de cada uno de los accidentes geográficos existentes, se conformará con llamar la atención sobre aquellos más significativos o destacables; subrayando que, sobre todo en materia de arte arquitectura, el atributo de ‘significativo’ o ‘destacable’ puede resultar altamente conflictivo ².

Buscar cualquier paradigma –modelo a seguir– del ‘hacer (casi) nada’ se ha revelado como una tarea innecesaria e inviable. Dos son los factores que han provocado esa coyuntura: actualidad y heterogeneidad.

En una Tesis del ‘día a día’ como esta, cambiante, donde cada instante e información puede derivar en la sugerencia de un nuevo Bartleby, la actualidad resulta innegable. Por ello, no es casual que la mayoría de casos de estudio se sitúen en un periodo temporal cercano y todavía abierto:

¹ VILA-MATAS, Enrique; en BRAVO, Luis Alberto. *Hotel Bartleby: Capítulos que se le olvidaron a Vila-Matas*. Bogotá: Mondadori, 2014.

² SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. “Aspectos teóricos de la instalación contemporánea”, en *La instalación en España. 1970-2000*. 2006, UPM, Madrid. p. 20.

En este sentido, ha sido más una investigación prospectiva –o actual– que retrospectiva. Una búsqueda influenciada por la vigencia de la postproducción; una posibilidad que, sin duda, interesa a la arquitectura de hoy en día como válvula de escape frente a la crisis de identidad en la que está sumida –secuela de la problemática económica global todavía latente–.

La Tesis también ha sido un ejercicio de heterogeneidad. Las cuatro ‘declinaciones postproductivas’ ([1] MARCAR (casi) nada, [2] NOMBRAR (casi) nada, [3] INTERVENIR (casi) nada y [4] FIRMAR (casi) nada) han resultado ser agrupaciones laxas y no recintos férreos. Vistos desde una perspectiva de conjunto, probablemente, muchos de sus casos se podrían intercambiar y explicar desde cualquiera de sus otras ópticas (excentricidad, agramaticalidad, desespecialización o desaparición). No ha sido tan importante la tarea de descubrimiento y clasificación como la de identificación; incluso con determinados proyectos, archiconocidos, pero nunca observados desde un prisma activamente perezoso.

En definitiva, cada propuesta silenciosa estudiada ha sido, en sí misma, un mundo no paradigmático. Un entorno arquitectónico que en ningún momento ha demostrado ser una mera y banal cuestión estética. Tampoco un asunto ético, desde el punto de vista de establecer quiénes son ‘buenos’ y quiénes ‘malos’. En este sentido: ¿Cómo alguien podría decir que algún estilo acercamiento es mejor que otro? Uno debería ser capaz de ser expresionista abstracto deconstructivista la próxima semana, o artista pop postmodernista, o un realista postproductivo perezoso, sin sentir que ha concedido algo ³.

Lo que sí han concluido, tanto teoría como casos de estudio, es que la pereza activa en la arquitectura opera valorando, con precisión, la responsabilidad de cada acto. Más allá de la vertiginosa sociedad de consumo en la que estamos inmersos, de la inmediatez y facilidad del ‘usar y tirar’ o de nuestro gusto personal, tenemos la competencia y posibilidad de minimizar nuestro trabajo, de postproducir silenciosamente. En toda circunstancia, sin excepción, podemos desacelerar y preguntarnos: ¿Qué es lo poco que necesita ser hecho? ⁴.

Es bien cierto que no pocas obras artísticas, aparecidas durante esta investigación, han resultado dar las respuestas más extremas y eficientes a la pregunta anterior. Pero, ¿por qué los proyectos arquitectónicos no siempre son tan intensos y acaban entrando en ciertas contradicciones internas? El tipo de responsabilidad profesional, entendido como la implicación directa y subsidiaria frente a los condicionantes externos, es el atributo fundamental que diferencia a arquitecto y artista. En el caso del arte, ‘hacer (casi) nada’ es algo que solo implica,

³ WARHOL, Andy; en WEISSERT, Thomas P. “Representation and Bifurcation: Borges’s Garden of Chaos Dynamics”, en HAYLES, Katherine. *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991. p. 59. Traducción propia.

⁴ PRICE, Cedric. *Re: CP*. Birkhäuser, Basilea, 2003. p. 103. Traducción propia.

resumidamente, al propio artista. En el caso del arquitecto involucra a infinitos agentes, los cuales son encargados corales de cristalizar un proyecto.

Aun así, y pese a la divergencia, la arquitectura contemporánea explora cada vez más la posibilidad de reducir su intrusismo. Al menos, valora que el resultado de la suma entre establecer una ‘duda’ y manipular ‘materiales ajenos’ puede ser la respuesta a un proyecto. La arquitectura se intenta alejar de cualquier sentencia directa, no premeditada, y evalúa la posibilidad de no actuar/producir compulsivamente. En cuanto a su ‘responsabilidad’, este es el gran aporte de la pereza arquitectónica activa.

¿Está la sociedad actual –dentro y fuera de la arquitectura– preparada para aceptar este talante? Quizá no. La hipócrita ‘sociedad positiva’ no acepta, de buena gana, lo diferente y responde a los arquitectos perezosos así: **Usted propondría sin duda a Cedric Price hacer (casi) nada, y estoy de acuerdo, pero si su propuesta es la ganadora [...] perderá toda su significación social. Es una lástima** ⁵.

¿Puede la disciplina arquitectónica más arraigada sentirse amenazada por esta actitud? La gran limitación de este comportamiento es el miedo, el recelo a dañar los (supuestos) pilares de la profesión. ¿Un arquitecto que construye (casi) nada puede seguir siendo considerado como un arquitecto? Ha quedado patente que sí, que **por mucho que socavemos, siempre emergerá la arquitectura** ⁶, quizá otro tipo de arquitectura, pero arquitectura al fin.

En el fondo, la gran pregunta de cada caso de estudio de esta Tesis Doctoral ha sido: aquí, ¿cuál es la acción arquitectónica mínima posible? Una cuestión ambigua y de muy difícil respuesta, entendiendo que el mínimo es diferente en función de quién es el arquitecto y cuál es la mirada crítica que utiliza. ‘Hacer poco’ para unos, siempre será ‘hacer mucho’ para otros, y viceversa.

No obstante, y es importante, el mínimo nunca ha llegado a ser un cero absoluto. Nunca ha abrazado el ‘nihilismo’ más negativo e indiferente. La preferencia por una postproducción perezosa, por parte de todos los personajes aquí, ha sido siempre decididamente activa.

Pereza y actividad, una negación positiva. Desde mi punto de vista personal, ese ha sido el aspecto más relevante extraído de esta investigación. Descubrir el hecho paradójico de que, pese a reducir la siempre intrusiva acción arquitectónica sobre ‘lo preexistente’, **nada arquitectónicamente importante quedará sin hacer** ⁷.

⁵ Phillip Johnson comentando junto a Arata Isozaki, ambos miembros del jurado del concurso, la propuesta de Cedric Price para ‘New York: The CCA Competition for the Design of Cities’. En PRICE, Cedric. *Op. cit.* p.46. Traducción propia.

⁶ NIETO. Enrique. “I’d prefer not to! Patrones de desacuerdo”, en *¡Prescindible organizado!* Alicante: Universidad de Alicante, 2012. p. 281.

⁷ TSE, Lao. *Tao Te King*. EDAF, Madrid, 1993. p. 75.

| | | | |

6. CONCLUSIONS

Linearities
Jumps
Insertions

When I published *Bartleby and company* finished my Thesis, the (many) letters that arrived from different parts of the world (twenty countries) were all identical in structure. In the first part of each letter, the writers all told me that they were architectural Bartlebys (they described their personal circumstances). In the second part of each letter, perhaps to compensate for talking so much about themselves and their Bartleby problem, they provided me with the names of authors architects who could appear (as Bartlebys) in my book Thesis. I preserve, among other curious letters, one that arrived from South Korea explaining that I had forgotten three Korean Bartlebys ¹.

The cases studied in this Thesis are all of the ones that are here, but in all likelihood, are not all of the ones that exist. The aim of the present work has not been to carry out an exhaustive infinite study, but rather to be closer to a [...] cartographer who, aware of the impossibility of accounting for each and every geographical accident, resigns him or herself to drawing attention to the most significant or outstanding cases, emphasising that especially in the area of art architecture, the “significant” attribute may in itself be a point of contention ².

Looking for a paradigm –a model to follow– of “doing (almost) nothing” has proved to be an unnecessary and inviable task. Two factors have been the cause of this situation: topicality and heterogeneity.

In a Thesis which is changing from “day to day” such as this one, where in every moment each piece of information could possibly give rise to a new Bartleby, the present is irrefutable. For this reason, it is not by chance that the majority of the cases studied are situated in a near period of time which is still open:

¹ VILA-MATAS, Enrique; en BRAVO, Luis Alberto. *Hotel Bartleby: Capítulos que se le olvidaron a Vila-Matas*. Bogota: Mondadori, 2014. My translation.

² SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. “Aspectos teóricos de la instalación contemporánea”, in *La instalación en España. 1970-2000*. 2006, UPM, Madrid. p. 20. My translation.

In this sense, it has been more of a forward looking –or current– study rather than a retrospective one. It has been a search influenced by the validity of postproduction; a possibility which, without a doubt, is of interest to architecture today as an escape valve in face of the current identity crisis –a consequence of the still latent global economic problems–.

The present Thesis has also been an exercise of heterogeneity. The four “postproductive declinations” ([1] MARK (almost) nothing, [2] NAME (almost) nothing, [3] INTERVENE (almost) not at all and [4] SIGN (almost) nothing) have turned out to be lax groups and not strict enclosures. Seen from a group point of view, many of the cases could probably be exchanged and explained from any of the other viewpoints (eccentricity, agrammaticality, unspecialization, or disappearance). The task of discovery and classification has not been as important as that of identification; even with certain extremely well-known projects that have never been observed through an actively lazy prism.

In short, each silent proposal studied has in itself been a non-paradigmatic world, an architectural environment which has not proved to be a mere and banal question of aesthetics at any moment. Neither is it a question of ethics, from the point of view of establishing which ones are “good” and which are “bad”. In this sense: **How can you say one style approach is better than another? You ought to be able to be an abstract expressionist deconstructivist next week, or a pop artist postmodern, or a realist lazy postproductive architect, without feeling you’ve given up something**³.

What has been concluded, from a theoretical point of view and in the case studies, is that in architecture, active laziness operates accurately assessing the responsibility of each act. Beyond the vertiginous society of consumerism in which we are immersed, with its immediacy and throwaway mentality or our own personal taste, we have the power and possibility to minimize our work, to silently postproduce. In all circumstances, without exception, we may decelerate and ask ourselves: **How little need be done?**⁴.

It is indeed true that many of the artistic works that have appeared in the research for this study have provided the most extreme and efficient answers to the above question. However, why are architectural projects not always so intense and end up entering into certain internal contradictions? The type of professional responsibility understood as direct and subsidiary implication in the presence of external determinants, is the fundamental attribute which differentiates the architect from the artist. In the case of art, “doing (almost) nothing” is something that only implies, in sum, the artist him or herself.

³ WARHOL, Andy; in WEISSERT, Thomas P. “Representation and Bifurcation: Borges”s Garden of Chaos Dynamics”, in HAYLES, Katherine. *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991. p. 59.

⁴ PRICE, Cedric. *Re: CP*. Birkäuser, Basel, 2003. p. 103.

Even so, and in spite of the divergence, contemporary architecture explores more and more the possibility of reducing its intrusion. At least, it appreciates that the sum of establishing a “doubt” and manipulating “someone else’s materials” may be a response to a project. Architecture tries to distance itself from any direct, unpremeditated sentence, and assesses the possibility of not acting/producing compulsively. As for its “responsibility”, this is the great contribution of active architectural laziness.

Is present society –both within and outside the world of architecture– ready to accept this talent? Perhaps not. The hypocritical “positive society” does not willingly accept something different and responds to lazy architects in the following way: **You’ll no doubt recommend Cedric Price doing (almost) nothing, and I agree, but if his proposal comes in first [...] will forfeit all social significance. It’s a pity** ⁵.

Is it possible that the most deep-rooted architecture feels threatened by this attitude? The great limitation of this behaviour is fear, a mistrust of damaging the (supposed) pillars of the profession. Can an architect who constructs almost nothing still be considered an architect? It has become clear that this is so. **However deep we dig, architecture will always emerge** ⁶. It may be another type of architecture, but is still architecture.

Basically, the great question in each case studied in this Doctoral Thesis has been: what is the minimal architectural action possible here? This is an ambiguous question and the answer is extremely difficult, taking into consideration that the minimum is different depending on who the architect is and what critical viewpoint is used. “Doing little” for some will always be “doing a lot” for others, and vice versa.

However, and importantly, the minimum will never reach an absolute zero. It has never embraced the most negative and indifferent “nihilism”. The preference for a lazy postproduction, by all of the people studied here, has always been decidedly active.

Laziness and activity, a positive negation. From my personal point of view, this has been the most relevant aspect of the present study. Discovering the paradoxical fact that, despite reducing the ever intrusive architectural action, on the “pre-existing”, **nothing architecturally important will remain undone** ⁷.

⁵ Phillip Johnson and Arata Isozaki, both members of the competition jury, talking about Cedric Price’s proposal for “New York: The CCA Competition for the Design of Cities”. In PRICE, Cedric. *Op. cit.* p.46.

⁶ NIETO, Enrique. “I’d prefer not to! Patrones de desacuerdo”, in *¡Prescindible organizado!* Alicante: University of Alicante, 2012. p. 281. My translation.

⁷ TSE, Lao. *Tao Te King*. EDAF, Madrid, 1993. p. 75. My translation.

|||||

7 ANEXOS

7. ANEXOS

7.1. Casuística descartada

7.2. Entrevista con Anne Lacaton

7.3. Dossier de la candidatura de Bourriaud y Sans para el 'Palais de Tokyo'

7.4.

7.1. Casuística descartada

Por diversos motivos, los siguientes casos de estudio quedaron fuera del desarrollo final de la tesis. Esto no los aparta de ser, en mayor o menor medida postproductiva, proyectos que hacen (casi) nada –o lo aparentan–.

PICADO DE BLAS <i>Playa La Espasa</i> Carabia 2009	ÚRCULO <i>Topografía lumínica</i> Galapagar 2005	MONEO <i>Banco de España</i> Madrid 2006	
SANAA <i>Ampliación IVAM</i> Valencia 2003	RIEGLER RIEWE <i>Viviendas</i> Graz 1994	HOLL & ACCONCI <i>Storefront</i> Nueva York 1992	BOW BOW <i>Pet Architecture</i> Tokio 2001
OMA <i>Furka Blick</i> Furka 1988	RCR <i>Espacio Barberí</i> Olot 2005	HERZOG de MEURON <i>Park Avenue Armory</i> Nueva York 2013	BOUMAN <i>Value Factory</i> Shenzen 2013
OFFICE <i>Garden Pavilion</i> Venecia 2010	FULLER <i>Dymaxion Deployment Unit</i> 1940	LOOS <i>Chicago Tribune</i> Chicago 1922	
AAVV <i>La Tabacalera</i> Madrid 2012	CHAREAU <i>Casa Motherwell</i> Nueva York 1945		
NIETO <i>EDOM</i> Blanca 2014	TORRES NADAL <i>Espiral</i> Marchamalo 2012		

7.2. Entrevista con Anne Lacaton

Entrevista realizada el 04/06/2012, en el despacho del Master en Vivienda Colectiva (MCH) de la ETSAM. En colaboración con Esteban Salcedo Sánchez.

José Manuel López Ujaque & Esteban Salcedo Sánchez

Es interesante el comportamiento de ciertos arquitectos que, ante un encargo, optan literalmente por no hacer cosas. Esto está íntimamente relacionado con el término ‘postproducción’ usado por Nicolas Bourriaud, y el ‘Palais de Tokyo’ es uno de los ejemplos de este comportamiento dentro de la arquitectura contemporánea. Mientras Nicolas Bourriaud estaba escribiendo sobre ese término vosotros iniciasteis el proyecto del “Palais de Tokyo”, ¿Os influyó alguna de sus ideas en vuestra manera de pensar dicho proyecto?

Anne Lacaton

En el momento en que empezamos el proyecto hablamos con Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans, pero no recuerdo si hablamos del término ‘postproducción’ o no. Recuerdo que nos enfrentamos al proyecto, como en todos los que hacemos, a través de nuestros intereses, ideas e intenciones; filtrados, por supuesto, por los condicionantes a los que teníamos que hacer frente en términos de superficie, programa o presupuesto... pero también era importante nuestra percepción del lugar. Por supuesto Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans habían escrito cómo se imaginaban y qué esperaban de ese lugar de acuerdo a su premisa de abrirlo al arte contemporáneo.

No estábamos buscando cómo cualificar el proyecto, solo estábamos haciendo el proyecto. El lugar ya era impresionante por su fantástica luz o por la diversidad de espacios en sus cuatro plantas. El edificio en ese momento, después de un año de demolición, presentaba un estado asombroso porque todo el interior estaba destruido y solo permanecía la estructura y algunos muros aquí y allá; era una situación completamente única. Frente a esto pensábamos que el espacio era fantástico y ya era capaz de recibir obras de arte, solo tendríamos que hacer unas cuantas operaciones. Sin embargo, había mucho más trabajo que hacer porque había problemas estructurales y no existía ningún tipo de instalación complementaria; por lo tanto había que hacer un trabajo técnico muy preciso para volver a poner el edificio en funcionamiento.

Siempre estaba latente la idea de no cambiar nada del interior, o lo mínimo, porque el espacio ya estaba hecho para el arte contemporáneo.

Debíamos cuidar sus principales características y elementos, realizando las obras imprescindibles y más delicadas para mantener las cualidades del espacio.

Pero no recuerdo que tuviéramos en mente lo que Bourriaud escribió sobre 'postproducción'.

JMLU & ESS

Demostráis una actitud de decidir no hacer en parte de vuestra trayectoria profesional. Por ejemplo, no dibujar ni hacer maquetas en la casa 'Latapie', o directamente no construir en el "Palais de Tokyo". ¿Hasta qué punto es premeditada vuestra actitud?

AL

No puedo decir que en 'Palais de Tokyo' utilizáramos una actitud de no hacer nada, allí no podíamos no hacer ya que la situación no era habitable y por ello no permitía responder a las necesidades requeridas, por lo tanto había que hacer algo. Sí que adoptamos una actitud delicada frente a lo que nos encontramos, entendiendo la información que nos daba dicha situación e intentando hacer lo que había que hacer. No es una actitud de no hacer, sino de hacer simplemente lo que hay que hacer. Es muy diferente al caso de la plaza 'Léon Aucoc', allí la actitud proyectual se basa en que los elementos que responden a las necesidades requeridas ya están allí y no hace falta nada más.

JMLU & ESS

No hacer maquetas o no dibujar es una forma radical de posicionarse frente a las herramientas tradicionales del arquitecto. ¿Muestra esto una apuesta por una manera diferente de trabajar?

AL

No nos fiamos de las maquetas porque son reproducciones reducidas de un objeto. Precisamente para nosotros la cuestión del objeto no tiene interés, por lo que una maqueta no nos interesa ya que no nos enseña nada. En un momento puntual la podemos hacer ya que el cliente la pide porque quiere verla, pero para nosotros no es una herramienta que nos interese.

Respecto al dibujo, siempre hay una confusión entre el trabajo del arquitecto y el dibujo. Nosotros no hacemos croquis iniciales y podemos dar a entender que no dibujamos, pero no es verdad. Hacemos mucho dibujos pero son dibujos muy precisos, no hacemos el pequeño croquis que

todas las revistas adoran porque pueden ver que es igual al proyecto acabado.

Es una desconfianza hacia el dibujo, como con las maquetas, que nos pueda llevar a una falsa visión de lo que estamos pensando. Mientras que tengamos los procesos en la cabeza, en discusión, mientras que no estén decididos, pueden evolucionar o cambiar; mientras que una vez que están representados puede llegar a bloquearnos porque de repente hay algo que se materializa y nos hace desconfiar. Es importante que el proyecto tenga su tiempo para avanzar y evolucionar ya que cualquier representación demasiado rápida es problemática, por eso preferimos trabajar muy a menudo por aproximaciones, por elementos fraccionados.

Para comunicarnos con la gente con la trabajamos o con los clientes preferimos hacerlo mediante pistas. Frente a darles una representación temprana de una casa preferimos enseñarles unas imágenes de otro lugar u objeto que nos gusta y que habla de una determinada relación con el exterior, de una determinada luz, de una manera de entender el placer... pero que no es el proyecto sobre el que estamos trabajando.

JMLU & ESS

Entonces, ¿construís vuestro proyecto a partir de imágenes que no son de vuestro proyecto?

AL

En un primer momento sí, pero después las imágenes desaparecen y se sustituyen por otras que son el proyecto. Es como cuando Wim Wenders, para una de sus películas, decide que ha visto un paisaje perfecto en San Francisco, una habitación perfecta en París y un jardín perfecto en Sevilla. Sin ningún prejuicio graba tres escenas que luego une y dan lugar a un cuarto lugar que representa perfectamente la idea global que tenía en mente. Nosotros pensamos que eso es también lo que tenemos que hacer, que podemos juntar trozos autónomos que ya existen para conformar nuestros proyectos arquitectónicos.

JMLU & ESS

La actitud postproductiva que defiende Nicolas Bourriaud puede ser relacionada con la actitud de ahorro que tanto exponéis en vuestros textos y entrevistas, puede ser relacionada con vuestra actitud de hacer lo mínimo indispensable. ¿Cómo influye esto en cualquier proceso arquitectónico?

AL

Es muy importante entender que la condición de lo indispensable no debe restar intención al proyecto. No es una actitud de menos, es más bien una actitud de aligerar, de decidir qué es lo que no necesitamos y así “aligerar” el edificio. Por lo tanto, no hay que entenderlo como una actitud de restricción sino como una actitud de todo lo contrario, de hacer justo lo necesario.

JMLU & ESS

Nicolas Bourriaud define al artista de hoy en día no como una persona que crea sino como alguien que juega con el inmenso campo de referencias que tiene a su disposición. ¿El arquitecto también forma parte de esta definición?

AL

El arquitecto juega, pero también añade su propia reinterpretación de las cosas. Un arquitecto que se concentra solamente en la producción y el esfuerzo es diez veces menos interesante o productivo que el que maneja desprejuiciadamente la gran extensión de información que le rodea. Tenemos un campo enorme de materiales, criterios, informaciones e incluso restricciones que tenemos que manejar, y así pacientemente construir nuestros proyectos en un camino de ida y vuelta.

JMLU & ESS

Siempre habéis manifestado vuestro interés por la arquitectura de Alvar Aalto o Mies van der Rohe, pero ¿cuáles son las referencias transversales, de fuera del mundo de la arquitectura, que también os interesan?

AL

En la agricultura hay cosas muy interesantes ligadas al clima, algo que es un aporte muy importante para nuestra práctica ya que es extremadamente diferente a la aproximación al clima que tenemos en nuestra formación como arquitectos. El acercamiento de la agricultura es más humano e inteligente que el nuestro, es más sensato y trabaja con herramientas que van directas al objetivo y no buscan una justificación estética a través de la técnica. En los invernaderos no hay ningún objetivo estético sino que todo es una optimización energética, técnica y económica; todo esto da como resultado algo que está muy depurado y solo se fija en lo esencial.

También nos interesa mucho el cine, aunque es algo que tenemos más dificultad para desarrollar en nuestro trabajo. Para nosotros la concepción de un proyecto está muy cerca de la concepción de una película, en el

sentido de que en una película hay un personaje que se desplaza en escenarios y lugares que hacen que se encuentre con gente; para nosotros es así como hacemos los proyectos, nos ponemos en el lugar de la gente que vive en los lugares y se desplaza de un espacio a otro. El proyecto se debe poder fabricar así, de un lugar a otro uniendo esos lugares, pero es algo en lo que trabajamos mucho y que es muy difícil de llevar a cabo. El trabajo de un cineasta es lo que más se acerca a la imagen que nosotros tenemos de nuestro trabajo como arquitectos.

JMLU & ESS

Vuestro trabajo también tiene relaciones con el mundo del arte, más concretamente con los ‘ready-made’ de Marcel Duchamp...

AL

Hay gente que analiza nuestro trabajo así, y es muy interesante, pero no es algo que tengamos en la cabeza.

JMLU & ESS

Pero es evidente que habéis cogido tipologías del mundo de la agricultura y con ella habéis hecho casas confortables, ¿no es eso una reutilización?

AL

La relación es pertinente, pero para nosotros no es algo que esté presente.

JMLU & ESS

Entonces, ¿no tenéis interés en el trabajo de ningún tipo de artistas?

AL

Sí que lo hay, pero no creo que la reutilización de los invernaderos, aunque pueda ser comparada con los ‘ready-made’, tenga como objetivo primordial la idea de reutilizar algo que ya existe sino darse cuenta que algo que existe es más pertinente que inventar algo nuevo. No pertenece a ningún movimiento artístico sino que solo busca la pertinencia.

JMLU & ESS

También es interesante la relectura de vuestro trabajo que hace Iñaki Ábalos en su artículo “Bartleby, el arquitecto”.

AL

No conocía al personaje de ‘Bartleby’ hasta ese momento. Nos parece muy interesante pero nosotros no lo hemos dicho ni lo podemos decir; cuando

estamos trabajando no nos podemos alejar para tener ese punto de vista. Tampoco somos nosotros los que tenemos que decir si nuestro trabajo se relaciona con otras cosas anteriores, es muy interesante pero no constituye nuestra forma de trabajar.

JMLU & ESS

¿Cuáles fueron vuestras referencias arquitectónicas en el “Palais de Tokyo”?

AL

Por ejemplo, el ‘Fun Palace’ era una referencia que utilizábamos para explicar el ‘Palais de Tokyo’ porque había muchas cosas interesantes respecto a su acercamiento a la arquitectura. Sin embargo el ‘Fun Palace’ no lo conocía nadie, así que también explicábamos el proyecto mediante la plaza ‘Djemaa-el-Fnaa’ de Marrakech en la que había una relación mucho más directa entre lo que la gente conoce de la plaza y luego lo que ven en el ‘Palais de Tokyo’. Sin embargo, mientras que para nosotros era solo un concepto, la idea de mostrar que un espacio público no necesita estar excesivamente determinado para reorganizarse, la realidad era que la mayoría de la gente veía que había una relación muy directa con su estética. Esto es una cosa que hemos explicado millones de veces, que no es una cuestión estética, pero que nunca llegaremos a hacer entender. Muchas críticas de arquitectura analizan el ‘Palais de Tokyo’ dentro de una estética ‘chic’, pero ese no era el objetivo y no hay ninguna intención estética en él. Si la pared hubiera estado limpia la hubiéramos dejado limpia.

7.3. Dossier de la candidatura de Bourriaud y Sans para el 'Palais de Tokyo'

Documento inédito sin publicar.

PALAIS DE TOKYO / BOURRIAUD & SANS

A. POURQUOI UNE CANDIDATURE BICÉPHALE ?

B. POURQUOI GARDER L'INTITULÉ DE « PALAIS DE TOKYO » ?

I. INTERDISCIPLINARITÉ

(en fonction des problématiques de l'art contemporain)

II. FLEXIBILITÉ DE LA PROGRAMMATION

(un flux tendu de manifestations: voir annexe)

III. UN SITE INVESTI PAR LES ARTISTES, LES PROFESSIONNELS ET LE PUBLIC.

- ACCESSIBILITÉ ET TRANSPARENCE
- CONVIVIALITÉ ET PROXIMITÉ: LES STRUCTURES.

IV. UNE POLITIQUE DE COLLABORATIONS ET DE COPRODUCTIONS

V. UNE APPROCHE PÉDAGOGIQUE SIMPLE ET MULTIPLE

VI. LIGNE ÉDITORIALE (PUBLICATIONS)

VII. FONCTIONNEMENT DU SITE

- L'ÉQUIPE
- UN TRIPLE COMITÉ DE PILOTAGE

ANNEXES

- PROJET DE PROGRAMMATION.
- CURRICULUM VITAE

PALAIS DE TOKYO / BOURRIAUD & SANS

Introduction à une candidature bicéphale

(Pourquoi nous avons décidé de nous associer)

En septembre 1998, lors d'une discussion sur la situation française, nous avons convenu qu'il n'était plus possible d'entretenir ces divisions qui contribuent à l'isolement de la scène française, et qu'il n'était plus possible que Paris ne dispose pas d'un lieu-laboratoire pour la jeune création.

Nous avons donc décidé de fédérer nos énergies autour d'un projet de lieu consacré à la jeune création internationale.

Ce projet nous a amené depuis lors à rencontrer un certain nombre de protagonistes culturels, économiques et politiques, et visité un certain nombre de lieux, jusqu'à ce que Guy Amsellem et Christine Macel sollicitent notre candidature pour le Palais de Tokyo.

Venant d'horizons différents, avec des compétences, des centres d'intérêt et des circuits relationnels internationaux complémentaires, nous entendons diriger le Palais de Tokyo dans l'ouverture et la confrontation d'idées.

Plus que des commissaires-artistes omniscients, notre époque implique des synergies et des réseaux.

NICOLAS BOURRIAUD, 33 ans.
Critique d'art et écrivain. (*L'ère tertiaire*, roman, éditions Flammarion, 1997, *Esthétique relationnelle*, Presses du Réel, 1998, *Formes de vie*, éditions Denoël, mars 1999)
Fondateur de la revue *Documents sur l'art* et de la *Revue Perpendiculaire* (Flammarion).
Chroniqueur à *Beaux Arts Magazine*, collabore à *Art press*, *Flash Art*...
Commissaire d'expositions: *Aperçu*, Biennale de Venise (1993); *Traffic*, CAPC Bordeaux (1996); *Joint Ventures*, New York (1997).
Commissaire de la participation française à l'ARCO (1999).

JÉRÔME SANS, 38 ans.
Critique d'art et conservateur extérieur à l'Institute of Visual Arts de Milwaukee (USA).
Membre correspondant de la Wiener Secession.
Directeur artistique du Printemps de Cahors (97 & 98)
Directeur de la collection *Boîte Noire* chez Flammarion
Commissaire d'expositions (*Fictions*, Montréal, *Viennoise Story*, Vienne, *Shopping*, New York, *Crash! between islands*, Stockholm, *Infra sound* Hamburg...)
Enseignant au Central Saint Martins College of Art and Design de Londres.
Co-commissaire du pavillon Danois de la Biennale de Venise 1999.
Collabore à *Artforum*, *Sixty*...

(voir CV complets en annexe)

Pourquoi garder l'intitulé « palais de Tokyo » ?

Les centres d'art traditionnels indexent souvent leur nom sur les activités passées du lieu investi (« Le Magasin » à Grenoble), ou bien leur titre correspond à une dénomination administrative extérieure à ce lieu (« CCC » à Tours, « Capc » à Bordeaux).

Notre projet consiste à reprendre le nom même du lieu qui l'abrite, et non pas à lui ajouter un intitulé administratif extérieur à lui, et donc forcément arbitraire:

puisque'il s'agit d'un *site d'art contemporain* et non pas d'un centre d'art, il paraît judicieux de conserver le nom du bâtiment, qui affirme ainsi son identité de *maison d'hôtes* (le palais comme lieu de passage et comme concentration de savoirs), de « *maison des indépendants* » ouverte à des acteurs et des projets venant d'horizons multiples, afin de révéler la dynamique de la scène française et d'affirmer la place de Paris sur la scène internationale.

Un Palais ancré dans l'histoire et la modernité de la ville de Paris, mais qui porte un nom international et exotique: ces deux mots affirment d'emblée l'ambition de ce nouveau site.

PALAIS DE TOKYO/ BOURRIAUD & SANS

Un lieu interdisciplinaire pour l'art contemporain.

La spécialisation des institutions artistiques parisiennes existantes ne leur permet pas de s'ouvrir largement et efficacement à d'autres disciplines et à d'autres milieux, comme le cinéma, la littérature, la musique, l'architecture, la publicité, le design ou la mode.

Le croisement des disciplines est l'une des principales caractéristiques de l'art d'aujourd'hui. Mais il ne s'agit pas de saupoudrer ces différentes disciplines en parallèle avec la programmation artistique, mais d'envisager littérature, musique ou cinéma en fonction des problématiques de l'art contemporain, et en résonance avec le travail des artistes.

L'interdisciplinarité du site va ainsi de pair avec une certaine cohérence, dans la mesure où l'art contemporain y joue le rôle moteur.

Un comité scientifique (voir: *Fonctionnement*), composé de spécialistes de ces différentes disciplines, sera mis en place. Il sera chargé de nourrir la programmation en informations et en projets.

le PALAIS DE TOKYO est un site d'art contemporain «support de projets», où se croisent différentes énergies professionnelles.

Au-delà de sa programmation strictement artistique, le lieu se donne ainsi pour vocation d'accueillir:

- Des présentations de projets d'artistes ou d'expositions en cours.
- Des colloques et des conférences.
- Des présentations de livres.
- Des avant-premières musicales et cinématographiques.
- Des concerts.
- Des défilés de mode.
- Et tout autre type d'événements, avec tout type de partenaire ou co-producteur.

PALAIS DE TOKYO/ BOURRIAUD & SANS

Un site investi par les artistes, les professionnels et le public.

L'architecture intérieure du Palais de Tokyo, que nous souhaitons simple, mobile et modeste, ainsi que la souplesse de la programmation, permettent aux artistes d'intervenir et de participer à la vie du lieu à tous les niveaux, et donnent au visiteur une proximité avec la création.

Accessibilité

de midi à minuit, l'esprit de la programmation reste le même:

- les expositions doivent bien sûr être **visibles pendant la soirée.**
- l'équipe (y compris les directeurs) est théoriquement **joignable** à tout moment pendant les heures d'ouverture.
- les artistes sont amenés à **présenter leur travail au public** lors d'une visite-conférence.

(Par ailleurs, le site se donne comme règle de mettre les artistes en relation avec les personnes ou institutions susceptibles d'être intéressées par leur travail, au cours de **rendez-vous privilégiés**).

Transparence

Puisque le lieu n'est pas fermé pendant le montage des expositions, le public est en contact permanent avec l'envers du décor, le processus de production des manifestations.

Pas de backstage. Pas de temps mort.

L'impression d'ensemble doit être celle d'une proximité avec la création contemporaine et ses acteurs.

CONVIVIALITÉ ET PROXIMITÉ: LES STRUCTURES

a. Le PALAIS DE TOKYO se présente comme une surface de présentation pour des structures et projets extérieurs.

Ainsi:

- des lieux ou structures françaises ou étrangères viendront y présenter leur programmation ou leur vision de l'art.
- des indépendants exposer leurs projets en cours.
- des entreprises artistiques ou para-artistiques (agences, etc...) parler de leurs activités.
- des professionnels de passage à Paris donner une conférence (parfois au pied levé) sur leurs projets en cours ou leur programmation.

b. Les studios situés à l'étage.

- appartements-ateliers pour les artistes internationaux ou provinciaux selon les besoins de la préparation des expositions, mais aussi pour des artistes de passage
 - studios pour des critiques ou conservateurs temporairement à Paris (en contrepartie d'une conférence) afin de donner au centre une vocation de plaque tournante et de lieu de vie.
 - Un bureau pourra être mis à disposition des professionnels de passage à Paris.
- (Concernant ces deux derniers cas, une collaboration active avec l'AFAA pourrait être envisagée).

c. Un café-restaurant, géré par un professionnel reconnu : autonome, vivant et convivial, ce lieu doit être suffisamment attractif en soi pour attirer un public non-intéressé par l'art.

Ce café-restaurant représente un sas entre l'activité du site et la ville: éventuellement investi par les artistes (projets, menus d'artistes, programmation musicale, etc...), il doit immerger ses clients dans l'esprit du lieu.

d. Le PALAIS DE TOKYO entend aussi être un lieu de ressources et d'informations sur la scène artistique française: à destination des professionnels et des curieux, le lieu disposera de carrousels de diapositives prêt à utiliser, des catalogues, des magazines et des vidéos, pour la présentation de travaux d'artistes français. D'autre part, des magazines, livres et catalogues seront disponibles au restaurant.

A l'occasion de chaque exposition, une documentation spécifique sera offerte au public: chaque artiste devra donner une liste de dix ouvrages, sélection de livres importants pour la compréhension de leur travail, ou qui l'a influencé, tous genres confondus.

(la réunion de ces ouvrages sera confiée à une librairie, idéalement celle du Musée d'art moderne de la ville de Paris).

PALAIS DE TOKYO/ BOURRIAUD & SANS

Une politique de collaborations et de coproductions.

Les expositions de PALAIS DE TOKYO seront envisagées, aussi souvent que possible, sous le mode de la coproduction avec des centres ou des institutions en régions ou à l'étranger.

Contrairement à l'habitude française, il ne s'agit pas d'accueillir des projets initiés à l'extérieur et sans contrepartie, mais d'engager des institutions internationales à :

- reprendre des projets produits par le PALAIS DE TOKYO.
- les co-produire.
- Ainsi que produire des expositions en amont avec des centres d'art en région (qui pourront ultérieurement partir à l'étranger).

Par ailleurs, le PALAIS DE TOKYO jouera le rôle d'une bourse de projets initiés par des professionnels du monde de l'art français ou étrangers: de nombreux projets d'expositions, à des stades différents de réalisation, seront centralisés et mis à disposition, afin de créer ou susciter d'éventuels partenariats.

RFAA.

qui s'en occupe d'après l'Europe

PALAIS DE TOKYO / BOURRIAUD & SANS

Une approche pédagogique simple et multiple.

Le respect du public passe d'abord par le souci de son information: chaque exposition est munie d'outils pédagogiques légers, mais efficaces.

- un **journal mensuel gratuit**, donnant des informations sur le contenu des expositions et sur la programmation, est laissé à la disposition du public sur place. Il est également envoyé par mailing, chaque mois.
- **informations** sur le thème de l'exposition et sur les artistes (coupures de presse, etc...), affichées à l'entrée des salles d'exposition.
- Des **cartels** systématiquement à proximité de chaque œuvre, qui contiennent, au-delà des mentions traditionnelles, une information claire sur le travail.
- **visites guidées** des expositions, assurées par des étudiants en histoire de l'art.
- **rencontres avec les artistes**, qui présentent leur travail au public sous la forme de leur choix.
- **ateliers avec les artistes** (sur le modèle de l'action pédagogique menée par le Capc de Bordeaux), en collaboration avec l'éducation nationale.

Les rencontres et ateliers ne se déroulent pas dans un espace spécifique et fermé au public, mais au beau milieu des salles d'expositions.

PALAIS DE TOKYO / BOURRIAUD & SANS

Ligne éditoriale et publications

- Le journal mensuel gratuit (cf. ICA de Londres, mais en plus complet et éditorialisé, à mi-chemin entre le programme et le magazine) a pour but de donner une information exhaustive sur les activités du Palais de Tokyo, et de faire le lien entre le site et le grand public.

- Catalogues: à prix abordable (toujours à moins de 100 francs), maniables, petit format, à l'occasion de chaque exposition dans l'espace central.

Une politique de collaboration avec des maisons d'édition françaises ou étrangères visera à assurer une diffusion nationale et internationale des publications, et à réduire leur coût.

Pour chaque exposition personnelle, la politique éditoriale du PALAIS DE TOKYO tente de compléter le matériel déjà existant sur l'artiste. Le plus souvent possible, les catalogues d'expositions personnelles seront réalisés en collaboration avec des centres d'art, musées, FRAC ou institutions étrangères.

- Le site internet contiendra des informations complètes sur le centre (mise à jour hebdomadaire), ses archives d'exposition et un « journal de bord » en images, ainsi que de la documentation sur les artistes présentés (textes et interviews). C'est aussi une possible « zone de projets » pour les artistes.

Ce website comprendra également:

- une rubrique « Paris vu par » un artiste de passage à Paris.
- une documentation sur la scène française
- un ensemble de liens vers d'autres sites.

PALAIS DE TOKYO/ BOURRIAUD ET SANS

FONCTIONNEMENT

L'ÉQUIPE

réduite, polyvalente et engagée dans l'art contemporain et impliquée dans le lieu, depuis la personne à l'accueil jusqu'aux gardiens.

- 2.
- 1 administrateur/trice
 - 1 secrétaire/ assistante.
 - 1 personne à l'accueil.
 - 1 régisseur, *gestion et transport + 1 régisseur espace*
 - 1 attaché(e) de presse. *rapports comm et info public + presse (stagiaires)*
 - 1 comptable
 - 3 assistants (stagiaires rémunérés).
 - 3 gardiens (étudiants en art). *non - rémunérés*
 - Pour le montage des expositions, recrutement d'étudiants en art (éventuellement, en convention avec une école des Beaux-arts de la région parisienne). *question organisation maintenance*

UN TRIPLE COMITÉ DE PILOTAGE:

• Un COMITÉ ARTISTIQUE INTERNATIONAL composé de six personnalités du monde de l'art (critiques, commissaires ou conservateurs). Informel, ce comité a pour but d'apporter des informations de l'extérieur et de servir de base de relais pour les projets du site. Ces personnalités seront choisies en fonction de zones géographiques (Afrique, Amérique du Nord, Amérique du sud, Pays de l'est, Europe occidentale, Asie).

• Un COMITÉ SCIENTIFIQUE composé de 10 membres.
Profil de chaque membre: une personnalité représentative et dynamique dans sa discipline, mais qui entretient des rapports de familiarité avec le monde de l'art.

- cinéma
- littérature
- sciences humaines
- musique
- architecture et design
- stylisme
- multimédia
- société
- publicité et média
- art contemporain (tournant)

Ce comité, qui se réunira tous les mois, aura une fonction consultative, informative et productive auprès des directeurs, et sera son relais auprès des autres disciplines.

• Un BOARD OF TRUSTEES

Conseil d'administration impliqué dans la direction du centre, il est composé de :

- a/ représentants de la D.A.P et du ministère de la culture.
- b/ personnalités du monde économique et financier.

7.4.

|||||||

|||||||

ESTAS PÁGINAS ESTÁN INTENCIONADAMENTE EN BLANCO