

Del icono al diagrama: Serpentine Gallery Pavilion 2012 de Herzog & De Meuron y Ai Weiwei.

Lluís J. Liñán

El amplio campo semántico que se deriva de la fértil relación entre arquitectura y representación puede ser proyectado en dos superficies distintas. La primera de ellas tiene que ver con el potencial simbólico de cualquier edificio o, dicho de otro modo, con su capacidad para representar una serie de valores, una *weltanschauung* particular. La segunda, por el contrario, tiene que ver con los instrumentos necesarios para la práctica arquitectónica: plantas y secciones, visualizaciones o detalles constructivos, todos ellos representaciones parciales cuya acumulación anticipa y canaliza la materialización del objeto construido.

El Pabellón de la Serpentine Gallery del año 2012, proyectado y construido por la oficina Herzog & De Meuron en colaboración con el artista Ai Weiwei, nació y tomó forma como un problema de representación en las dos acepciones aquí destiladas. Por una parte, se trata de un edificio que, en oposición a la naturaleza icónica de los pabellones construidos en las once ediciones anteriores de la exposición, trata de anular la inevitable carga simbólica de un encargo destinado a resaltar la arquitectura contemporánea más innovadora. Por otra, su diseño responde de forma directa a la instrumentalización de las representaciones de los pabellones anteriores, de manera que la geometría de sus elementos internos proviene de las intersecciones virtuales generadas en la superposición de los documentos gráficos de sus predecesores. Así, a través de la condensación y síntesis de representaciones precedentes, Herzog & de Meuron y Ai Weiwei trataron de complejizar, hasta negar, la inescapable representatividad de un pabellón destinado ante todo a fines mediáticos.

The broad semantic field that stems from the fruitful interaction between architecture and representation can be projected onto two separate surfaces. The first one deals with the symbolic function of buildings, that is, with their mandate to represent a particular system of values. The second, in turn, deals with the documents of architectural design –plans, sections or visualizations–, partial representations that anticipate and mediate the construction of buildings.

The 2012 Serpentine Gallery Pavilion, designed by Herzog & de Meuron and Ai Weiwei, was conceived as a response to the dual nature of architectural representation as stated above. On the one hand, it is a building that intended to negate the symbolic essence of the commission, devoted to the promotion of the most innovative contemporary architecture, by avoiding the generation of an iconic solution. On the other, it is a building that stems from a design process based on the instrumentalization of the drawings of previous pavilions, in a way its geometry can be traced back to the intersection of their plans. Thus, it is through the combination of precedent representations that the designers tried to hinder the symbolism of a building that is mostly conceived for media purposes.

Serpentine Gallery
Herzog & de Meuron
Ai Weiwei
Representación
Apropiación

Serpentine Gallery
Herzog & de Meuron
Ai Weiwei
Representation
Appropriation



F.01.
David Allan. *The Origin of Painting* ('The Maid of Corinth'). 1775. National Galleries of Scotland. <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/29630/origin-painting-maid-corinth>

En el que seguramente sea uno de sus textos más citados¹, Robin Evans contrapone dos pinturas basadas en el mismo tema para reflexionar en torno a las peculiaridades de la arquitectura y del dibujo arquitectónico en relación a otras artes y técnicas de representación. Tanto *The Origin of Painting* de David Allan, de 1773, como *The Origin of Painting* de Karl Friedrich Schinkel, de 1830², escenifican la leyenda de Dibutades, una joven corintia que, ante la inminente partida de su amante, decide inmortalizar su figura dibujando su sombra sobre una superficie vertical. Atrapada en el plano de proyección, la sombra opera como sustituto aplanado del amante, cuya ausencia y recuerdo el dibujo servirá simultáneamente para mitigar y reafirmar y cuya escenificación, recurrente en la pintura académica del siglo XVIII, servirá a numerosos artistas para representar alegóricamente la concepción clásica de la pintura como mimesis de la realidad tangible o, dicho de otro modo, como representación bidimensional de un hecho real.

Ambas escenas presentan sin embargo diferencias significativas. Así, mientras que la versión de Allan se desarrolla en el interior de una casa, a la luz de una vela y con la única presencia de los dos amantes, la versión de Schinkel, arquitecto antes que pintor, tiene lugar al exterior, bajo la luz solar y en un entorno carente de artefactos ocupado por los amantes junto a un grupo de pastores y su rebaño. Además, en lugar de dibujar la sombra, en esta segunda versión Dibutades da instrucciones a uno de los pastores para que sea él quien la capture, no sobre una pared sino sobre una roca. Todas estas variaciones proponen para Evans una velada reformulación del tema escenificado: más que sobre el origen de la pintura, el cuadro de Schinkel trata sobre el origen del dibujo arquitectónico, basado en la proyección de rayos paralelos generada por la luz solar, la separación entre el diseñador de la obra –Dibutades– y el ejecutor de la misma –el pastor– y la inversión de la posición relativa entre la realidad construida y su representación ya que, en la escena, el dibujo es anterior a cualquier indicio de arquitectura.

Un aspecto adicional añade argumentos a la reformulación sugerida por Evans. En ambas pinturas, Dibutades corrige con su mano la posición de la cabeza de su amante, de manera que la sombra que proyecta su brazo se funde con la proyectada por el busto del joven. Así, aunque resulta imposible conocer el estado final del dibujo puesto que ambas versiones lo representan en proceso de ejecución, podemos imaginar que tanto Dibutades en la versión de Allan como el pastor en la de Schinkel omitirían la superposición de las dos sombras, completando de forma orientativa aquella parte del perfil indiscernible a la luz. La silueta finalmente capturada en la pared, por lo tanto, no se correspondería perfectamente con la sombra proyectada sino que sería el resultado de un pequeño ajuste expuesto a las inevitables distorsiones derivadas de la interpretación y habilidad de los dibujantes. El dibujo no equivaldría a la sombra, no sería una manifestación física del cuerpo del amante ni su mimesis, sino más bien su abstracción, parcialmente autónoma y potencialmente capaz de ser modificada según sus propios mecanismos para producir nuevos referentes o cuerpos imaginarios.

En el caso del dibujo arquitectónico estos cuerpos son, por descontado, los edificios, objetos cuya presencia en el mundo queda definida inevitablemente por la anterioridad de sus representaciones. Dicho de otro modo, en la práctica arquitectónica la representación no imita una realidad ya existente, un cuerpo potencialmente ausente, sino que la anticipa, codificándola para que pueda ser convertida en realidad tangible a través de su interpretación por agentes externos. El dibujo arquitectónico, escribe Evans, no es un fin en sí mismo como lo es la pintura sino un medio de translación de las ideas del arquitecto a la materia del edificio.

La compleja relación entre representación y objeto arquitectónico que se destila de estas observaciones se somete además a un segundo nivel de acepciones una vez se produce la traducción del dibujo al edificio. En primer lugar porque los edificios, convertidos en referentes construidos, se exponen de inmediato a su reproducción a través de nuevas representaciones: fotografías, maquetas o dibujos que, desde hace algo más de un siglo, constituyen el ingrediente primario de aproximación al conocimiento disciplinar³. Y,

1. Robin Evans, "Translations from drawing to building," *AA Files* 12, (1986): 3-18.

2. Utilizamos aquí la nomenclatura de los cuadros tal y como aparece en la publicación original del artículo "Translations from Drawing to Building" en el número 12 de la revista *AA Files*. En realidad, la nomenclatura oficial del cuadro de Schinkel es *Erfindung der Zeichenkunst*, que significa "La invención del arte del dibujo".

3. Sobre la importancia de las reproducciones en la construcción del conocimiento arquitectónico puede consultarse el libro editado por Kester Rattenbury, *This is Not Architecture: Media Constructions* (London: Routledge, 2005).



F.02.
Karl Friedrich
Schinkel. *Erfindung
der Zeichenkunst*.
1830. Von der Heydt-
Museum Wuppertal /
Photo: Antje Zeis-
Loi, Medienzentrum
Wuppertal.

en segundo lugar, porque los edificios requieren en su compleción de una cantidad enorme de recursos materiales, económicos y regulatorios cuya movilización raramente depende de los proyectistas, sino que responde a los impulsos de personas e instituciones cuyos valores y motivaciones los edificios tienen muchas veces la tarea de simbolizar. Como articuladores del espacio urbano y como depositarios de importantes cuantías monetarias, los edificios son habitualmente investidos con el papel de representar públicamente un contenido simbólico externo, trasladando a la realidad construida la huella de políticas, posiciones sociales o eventos destinados a dar forma al imaginario colectivo. Así, al igual que el dibujo del amante de Dibutades en los cuadros de Allan y Schinkel, los edificios cargan en ocasiones con el peso de mantener viva la memoria de un sistema de valores determinado.

Es por ello que al hablar de arquitectura y representación resulta necesario reconocer de antemano la dualidad de este problema y su posible proyección en dos superficies conceptuales distintas⁴. La primera tiene que ver con el potencial simbólico de cualquier edificio o, dicho de otro modo, con su capacidad para representar un sistema de valores, una *weltanschauung* particular. La segunda, por su parte, tiene que ver con los medios de elaboración del proyecto arquitectónico: plantas y secciones, visualizaciones o detalles constructivos, todos ellos representaciones parciales cuya acumulación anticipa y canaliza la materialización del objeto construido. Al mismo tiempo, resulta necesario reconocer que, aunque autónomas y discernibles, ambas superficies se encuentran intrínsecamente conectadas y coordinadas a través del proyecto arquitectónico ya que, volviendo a Evans, en arquitectura “el tema se crea mediante el dibujo”⁵, algo que nos invita a reconsiderar los documentos de proyecto como los depositarios de la representación del edificio.

2. Anti-icóno

Desde el mes de junio del año 2000, los Kensington Gardens de Hyde Park, en Londres, albergan la construcción de un pequeño pabellón temporal situado a escasos metros del edificio principal de la Serpentine Gallery. Su finalidad principal, según reza la página web de la galería, es la de operar como “una plataforma global para proyectos experimentales diseñados por algunos de los arquitectos más importantes del mundo.”⁶ Para ello, cada año se invita a un arquitecto a proyectar la pequeña construcción basándose en su relevancia y, también, en que nunca antes haya construido en el Reino Unido. Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Toyo Ito, Oscar Niemeyer, MVRDV –no construido–, Álvaro Siza y Eduardo Souto de Moura, Rem Koolhaas y Cecil Balmond, Olafur Eliasson y Kjetil Thorsten, Frank O. Gehry, Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa, Jean Nouvel, Peter Zumthor, Herzog & de Meuron y Ai Weiwei, Sou Fujimoto, Smiljan Radic, SelgasCano, Bjarke Ingels, Francis Kéré, Frida Escobedo y Junya Ishigami son los estudios y profesionales que, en este orden, han sido seleccionados para dejar su impronta en la capital inglesa hasta el día de hoy.

Los parámetros recibidos por los proyectistas en el momento del encargo son pocos: el pabellón debe ubicarse dentro de los límites del jardín de la Serpentine Gallery, debe albergar una serie de eventos culturales –conferencias, proyecciones y fiestas– que se programan una vez el pabellón ha sido diseñado y en relación directa con el mismo, y carece de un presupuesto claramente delineado ya que, tal y como explica Marina Otero, la obra se financia a través de patrocinios de empresas privadas y de su venta al final del verano⁷. Se trata, por lo tanto, de un pabellón que no está pensado para exponer un contenido particular o para servir a unas actividades establecidas de antemano sino, sobre todo, para exponerse a sí mismo y a su autor, de forma que es la propia arquitectura la que se propone como objeto de contemplación en representación directa de sus diseñadores.

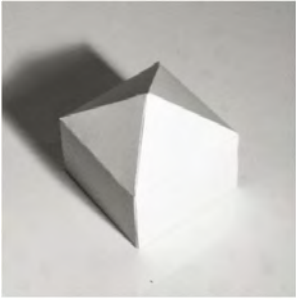
De esta manera, si el pabellón temporal es y ha sido históricamente el programa arquitectónico utilizado para movilizar un contenido simbólico particular vinculado

4. Tal y como plantea el texto de Stan Allen, “Constructing with Lines: On Projection,” en *Practice: Architecture Technique + Representation* (Amsterdam: G+B Arts International, 2000), 3-31.

5. Robin Evans, *Traducciones*, trad. Moisés Puente (Girona: Pre-Textos, 2005), 179.

6. Texto original: “The Serpentine’s annual architecture commission –a global platform for experimental projects by some of the world’s greatest architects”. En “Exhibitions & Events,” Serpentine Galleries, accedido el 1 de octubre, 2018, <https://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/pavilion>

7. Marina Otero Verzier, “Arquitecturas de circulación y acumulación: el remontaje de los pabellones de la Serpentine Gallery,” *ARQ*, núm. 90 (agosto 2015): 100-109.



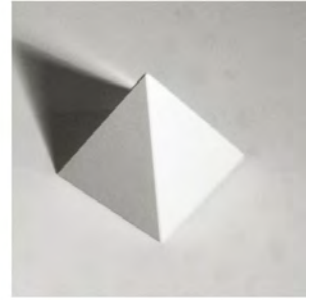
HOUSE



or SPHERE



or CUBE



or PYRAMID?

F.03.
Primera estrategia
inicial. Sólidos
platónicos y
arquetipos.
© Herzog & de Meuron
and Ai Weiwei

a elementos externos, como una nación –exposiciones internacionales–, una industria –ferias– o una temática disciplinar –bienales y trienales–, se podría decir que el pabellón de la Serpentine Gallery, nacido de una institución artística privada, propone desde hace dos décadas un nuevo tipo de contenido representativo asociado en esencia con la figura de sus autores, cuya relevancia en la escena contemporánea convierte la pequeña edificación en un objeto de alto capital simbólico y lo asemeja a una pieza artística antes que arquitectónica. Bajo esta reformulación funcional, no resulta extraño que casi todos los pabellones construidos hasta el día de hoy hayan sido trasladados a otros lugares del mundo después de su venta, haciendo gala de su concepción como objetos de autor con la capacidad literal de circular y de cambiar de manos para seguir articulando a su alrededor un importante número de eventos, publicaciones y notas de prensa⁸.

Ante la ausencia de condicionantes explícitos para su concepción y diseño, la esencia autorreferencial del pabellón de la Serpentine Gallery parece haber dado lugar a un tipo de soluciones arquitectónicas que, aunque heterogéneas en su diseño y ejecución, comparten la voluntad ser altamente reconocibles a nivel visual, conscientes de su vinculación a un contexto tan determinado por los jardines de la galería londinense como por la circulación internacional de sus reproducciones en los medios de comunicación. Dicho de otro modo, se trata de soluciones de marcado carácter objetual e icónico en el sentido establecido por Charles Jencks⁹, esto es, con una autonomía y legibilidad formal tal que les permite ser rápidamente identificables y asociables con sus autores tanto en su lugar de construcción como en la miríada de representaciones planas, fotografías y dibujos que, tanto antes como después de su ejecución, las trasladan a muchos otros lugares del planeta y nutren su capital simbólico.

Una excepción parece confirmar esta regla. El pabellón construido en el año 2012 por parte de la oficina de Jacques Herzog y Pierre de Meuron junto al artista y arquitecto Ai Weiwei es descrito como un proyecto nacido de la intención de tensionar los condicionantes inherentes a este encargo, ambicionado desde el principio escapar de soluciones icónicas y fácilmente asociables con el lenguaje personal de sus diseñadores. Para ello, y si nos atenemos a la cronología del proceso de diseño expuesta por los arquitectos en la publicación dedicada al pabellón por parte de la propia Serpentine Gallery¹⁰, el objetivo de partida fue el de crear una arquitectura “anónima y no-objetual,” es decir, una arquitectura carente, en su doble acepción, de una figura concreta, inmune a través de su resolución arquitectónica a su fácil absorción y circulación en el espacio de las imágenes.

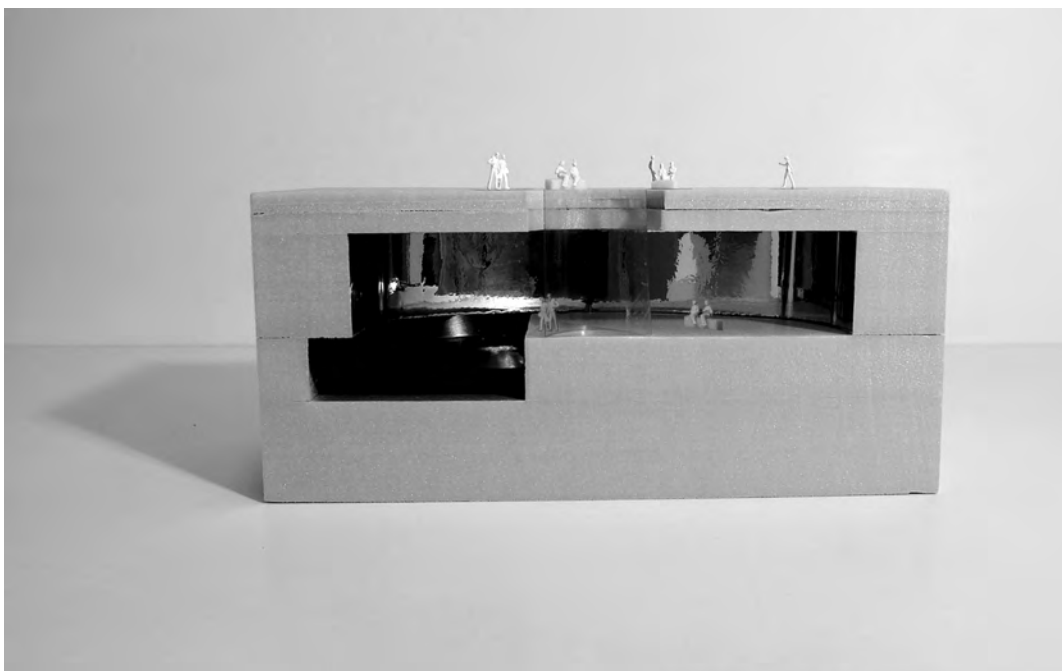
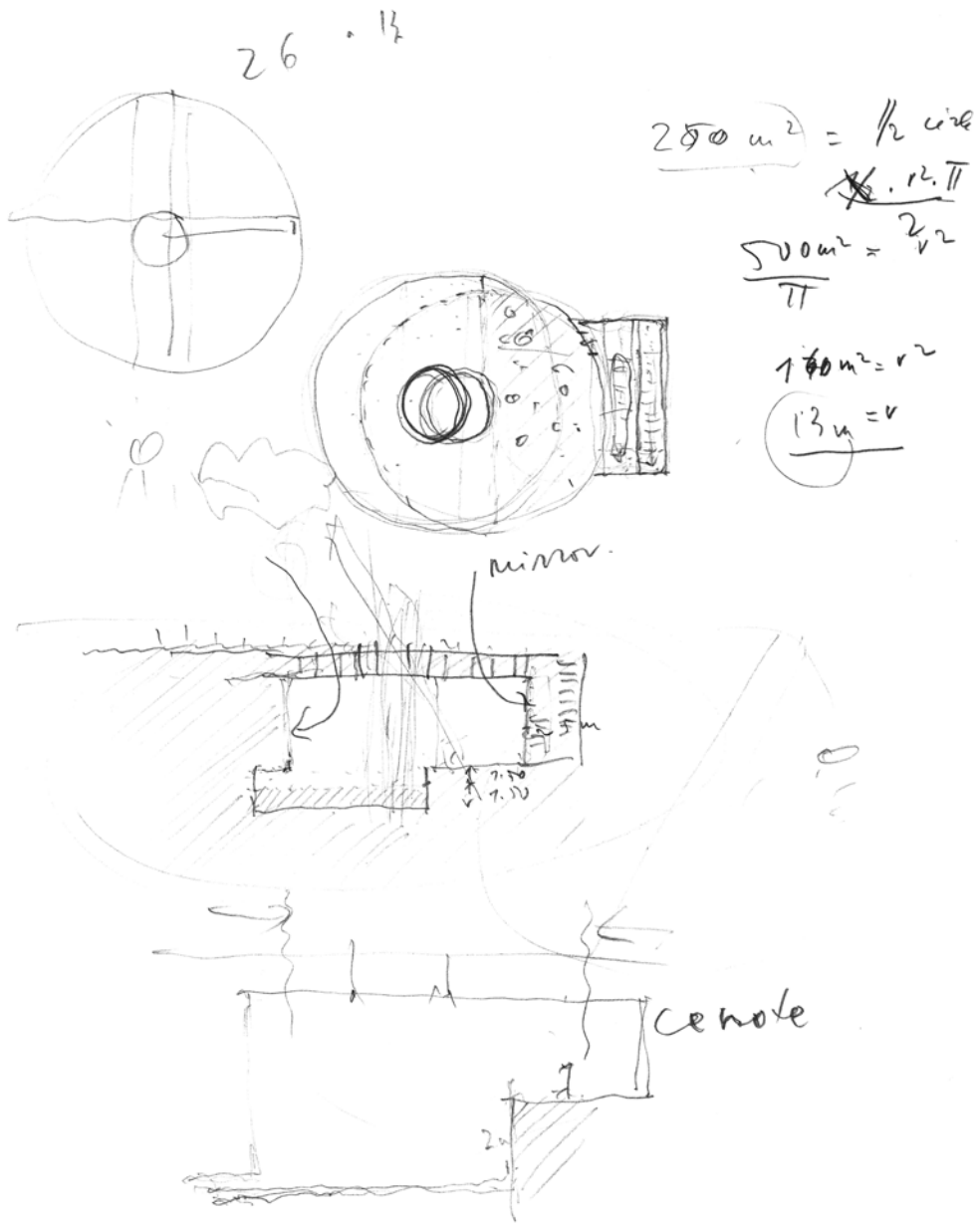
Dos estrategias se sucedieron en la exploración de esta resistencia a la significación. La primera, orientada hacia un particular tipo de anonimato radicado en un exceso de legibilidad, fue trabajar exclusivamente con sólidos platónicos y volúmenes simples; un cubo, una esfera o una pirámide que, por su condición arquetípica, fuesen difícilmente convertibles en un objeto de autor vinculado a un vocabulario personal. La segunda, orientada hacia la desaparición literal del objeto arquitectónico, fue la de trabajar en un edificio enterrado, ausente, perceptible únicamente desde el interior y por lo tanto imposible de capturar formalmente. Así, si la primera estrategia potenciaba su condición genérica a través de la intensificación de la objetualidad del pabellón, la segunda se basaba en la omisión de estas dos propiedades para tratar resistir su absorción mediática, delineando un marco conceptual construido a partir de una doble negación objetual e identitaria.

Omitiendo tal vez la vinculación del proyecto con un encargo destinado no solo a denotar a los autores del pabellón sino también a destacar la singularidad de cualquier aproximación a su diseño, y respondiendo a la imposibilidad de enterrarse por completo en los jardines de la galería por motivos económicos, esta doble negación fue disociada de las estrategias iniciales para situarse al comienzo de una exploración proyectual que convirtió el dibujo arquitectónico en el instrumento capaz de conjugarla.

8. *Ibidem*, nota 7.

9. Charles Jencks, *The Iconic Building: The Power of Enigma* (London: Frances Lincoln, 2005). Para una crítica de los planteamientos de Jencks, véase Peter Eisenman, “Duck Soup,” *Log*, no. 7 (2006): 139-43.

10. Jacques Herzog, Sophie O'Brien, Melissa Larner, Claire Feeley, y Pierre de Meuron, *Herzog & de Meuron Ai Weiwei : Serpentine Gallery Pavilion 2012* (London: Serpentine Gallery-Koenig Books, 2012).



F.04.
 Boceto de Jacques Herzog de la segunda estrategia inicial. Enterramiento.
 © Herzog & de Meuron and Ai Weiwei

F.05.
 Maqueta de la segunda estrategia inicial. Enterramiento.
 © Herzog & de Meuron and Ai Weiwei

3. Índice

Desde que un pabellón es desmontado y vendido en el mes de septiembre hasta que uno nuevo comienza a tomar forma a finales de la primavera del siguiente año, los jardines de la Serpentine Gallery recuperan sin mucho esfuerzo su continuidad con la superficie verde de Hyde Park, camuflando con rapidez cualquier traza de la pequeña construcción. En su subsuelo, no obstante, algunos de los elementos necesarios para el levantamiento de cada pabellón –cimentaciones, instalaciones y rellenos– no desaparecen por completo, sino que quedan parcialmente almacenados bajo tierra para sucederse como los estratos de distintas eras geológicas.

Esta observación, surgida en respuesta a las preguntas derivadas de la intención de generar un pabellón enterrado, fue la que llevó a Herzog, de Meuron y Weiwei a investigar los remanentes materiales de las once construcciones precedentes, fundamentalmente a través de fotografías de su ejecución. Y esta investigación, añadida a su segunda intención de trabajar en un pabellón ajeno a su autoría, fue la que derivó en la idea de utilizar los restos de los once pabellones anteriores como base de su diseño, convirtiéndolo figurativamente en una paradójica arqueología de la arquitectura contemporánea más puntera.

La descripción oficial del pabellón resultante, resumida en el texto que los comisarios del evento Julia Payton-Jones y Hans Ulrich Obrist dedican al edificio finalmente construido, refiere a una arquitectura constituida en su interior por una suerte de bajorrelieve generado a partir de las cimentaciones desenterradas de los pabellones anteriores¹¹. Este interior, revestido de corcho y capaz de albergar múltiples eventos y configuraciones funcionales, está salpicado por doce columnas derivadas de los elementos de soporte preexistentes para sujetar un plano horizontal casi circular que se asemeja a las cubriciones de las excavaciones arqueológicas. Es, en definitiva, un edificio nacido literalmente de las huellas de los once edificios precedentes, un ejercicio sobre la memoria de esta iniciativa que, en palabras de los comisarios, “nos recuerda que la arquitectura exitosa es siempre una cuestión de la mayor sensibilidad sobre el lugar”¹², por mucho que uno de los condicionantes del encargo sea su capacidad de ser vendido y potencialmente trasladado a otro contexto.

A pesar de que esta última referencia podría ser enmarcada dentro de las descripciones habituales del trabajo de la oficina de Herzog & de Meuron, no deja de ser cierto que la generación del pabellón a partir de las huellas y trazas de los pabellones precedentes es una herramienta conceptualmente efectiva para explicar el abandono de la objetualidad y la cesión autoral promovida por los arquitectos. En su función significativa, huellas y trazas son representaciones que pertenecen a la categoría del índice, aquel signo que, a diferencia del símbolo –cuya conexión con su referente se determina culturalmente– y del icono –definido por su semejanza visual con el referente– guarda una relación física con aquello que significa¹³. Dicho de otro modo, se trata de un signo producido a partir de la conexión material entre dos cuerpos, marcado inevitablemente por la anterioridad de la presencia del referente y la única mediación de la superficie en que queda capturado. El índice no codifica la realidad; la impresiona.

La transparencia de este tipo de representación, definida por el contacto directo, dota a los índices de propiedades muy particulares en relación a otro tipo de signos. Según Rosalind Krauss, los índices significan a través de su falta de contenido o, dicho de otro modo, debido a que su relación física con el referente los convierte en un signo carente de contenido propio¹⁴. Este tipo de relación hace que los índices pierdan toda autonomía significativa, de manera que cualquier connotación añadida a la pura manifestación física del objeto representado debe hacerse, según Krauss, a través de medios superpuestos. Huellas y trazas, pero también sombras o fotografías si atendemos a sus ideas, son en consecuencia signos que inevitablemente convierten su identidad en identificación, esto es, carecen de la capacidad de separarse del referente debido a su derivación material del mismo, de forma que su interpretación remite inevitablemente al objeto que los ha

11. Julia Payton-Jones y Hans Ulrich Obrist, “Directors’ Foreword,” en Jacques Herzog, Sophie O’Brien, Melissa Larner, Claire Feeley, y Pierre de Meuron, *Herzog & de Meuron At Weiwei : Serpentine Gallery Pavilion 2012* (London: Serpentine Gallery-Koenig Books, 2012), 35-40.

12. *Ibidem*, nota 11, pág. 35. “Its archeological architecture reminds us that successful architecture is always a question of the utmost sensitivity to the site.”

13. Utilizamos aquí la definición establecida por Charles Sanders Peirce en la década de 1860. Véase C. S. Peirce, *Peirce on Signs: Writings on Semiotic*, ed. James Hoopes (Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1994).

14. Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America,” *October*, Vol. 3 (Spring, 1977): 68-81; y “Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2,” *October*, Vol. 4 (Autumn, 1977): 58-67.



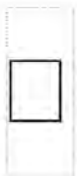
2000
ZAHA HADID



2001
DANIEL LIBESKIND

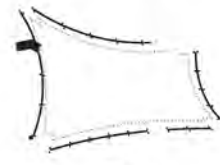


2002
TOYO ITO



2003
OSCAR NIEMEYER

2004
MVRDV
(NO CONSTRUIDO)



2005
ALVARO SIZA +
EDUARDO SOUTO DE MOURA



2006
REM KOOLHAAS
+ CECIL BALMOND



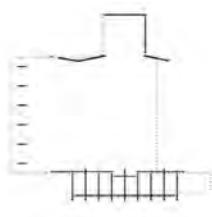
2007
OLAFUR ELIASSON
+ KJETIL THORSEN



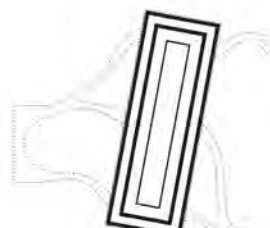
2008
FRANK O. GEHRY



2009
SANAA



2010
JEAN NOUVEL



2011
PETER ZUMTHOR

F.06.
Fotografías de las
cimientos
de algunos de
los pabellones
precedentes al de
2012.

F.07.
Cimentaciones de
los once pabellones
precedentes, en
planta. © Herzog & de
Meuron and Ai Weiwei

generado. La presencia de los índices en el mundo está siempre vinculada a la existencia de un cuerpo ajeno al que no pueden sustituir, sino solo evidenciar.

Al recuperar las huellas de objetos creados por otros diseñadores, el edificio de Herzog & de Meuron y Ai Weiwei diluye su autoría a través de la identificación con los vocabularios formales de sus predecesores y redirige el proceso proyectual hacia un acto de revelación de las arquitecturas precedentes. La arquitectura que resulta de este extrañamiento puede ser presentada entonces no ya como el producto intuitivo de su particular repositorio formal, sino como el resultado de una compleja interacción entre distintas aproximaciones al mismo tema que, antes que a su propia producción, remite a la particular historia de la pequeña parcela situada frente al edificio principal de la Serpentine Gallery. Una arquitectura, como sugieren los comisarios, destinada a ser descubierta, a ser leída, en la geometría de los escalones, gradas y columnas del duodécimo de los pabellones construidos en los Kensington Gardens. Una arquitectura que externaliza su representatividad al interiorizar la particular representatividad de los índices.

4. Diagrama

Publicadas en dos números consecutivos de la revista *October* en el año 1977, las notas en torno al índice de Krauss sintetizan las propiedades principales de este particular signo para ponerlas en relación con la fotografía. No solo por su derivación del impacto directo de la luz sobre la película, sino también por su esencia puramente denotativa y hermética a su adscripción a un sistema cultural unívoco, la fotografía es para Krauss la forma de representación más cercana a la función significativa del índice, cuya conexión física con el referente elimina cualquier tipo de intervención simbólica en su generación¹⁵.

Como muchas otras de las ideas más influyentes de la crítica de arte norteamericana, la conexión entre índice y fotografía ha sido utilizada posteriormente como punto de referencia en numerosos debates generados, sobre todo, alrededor de la fotografía a partir de su transmutación digital a finales de los años ochenta del siglo pasado. Según teóricos de la imagen como W. J. T. Mitchell o Mark Hansen, la digitalización de la fotografía trastoca esta condición indicial al introducir la mediación del procesador informático tanto en su captura como en su distribución¹⁶. Dicho de otro modo, la fotografía digital no se basa ya en la conexión directa entre la luz y la película fotográfica, sino en una traducción inmediata de la información capturada por la lente a una secuencia numérica procesada por la cámara y reinterpretada en su visor de plasma. Ello introduce una disrupción esencial entre referente e imagen, ya que ésta queda mediada desde su origen por las estructuras interpretativas del procesador electrónico y, por lo tanto, queda definida por una inherente exposición a ajustes y transformaciones. En palabras de Joan Fontcuberta, la digitalización desbarata “los mitos fundacionales de indexicalidad y transparencia” que han “sustentado el consenso de credibilidad en los productos de la cámara”¹⁷, algo que libera decisivamente su operatividad y autonomía. Se podría decir que algo parecido le sucede a la sombra del amante de Dibutades una vez es convertida en dibujo: deja de ser índice de su presencia para convertirse en una representación autónoma abierta a modificaciones y a la proyección de nuevos referentes.

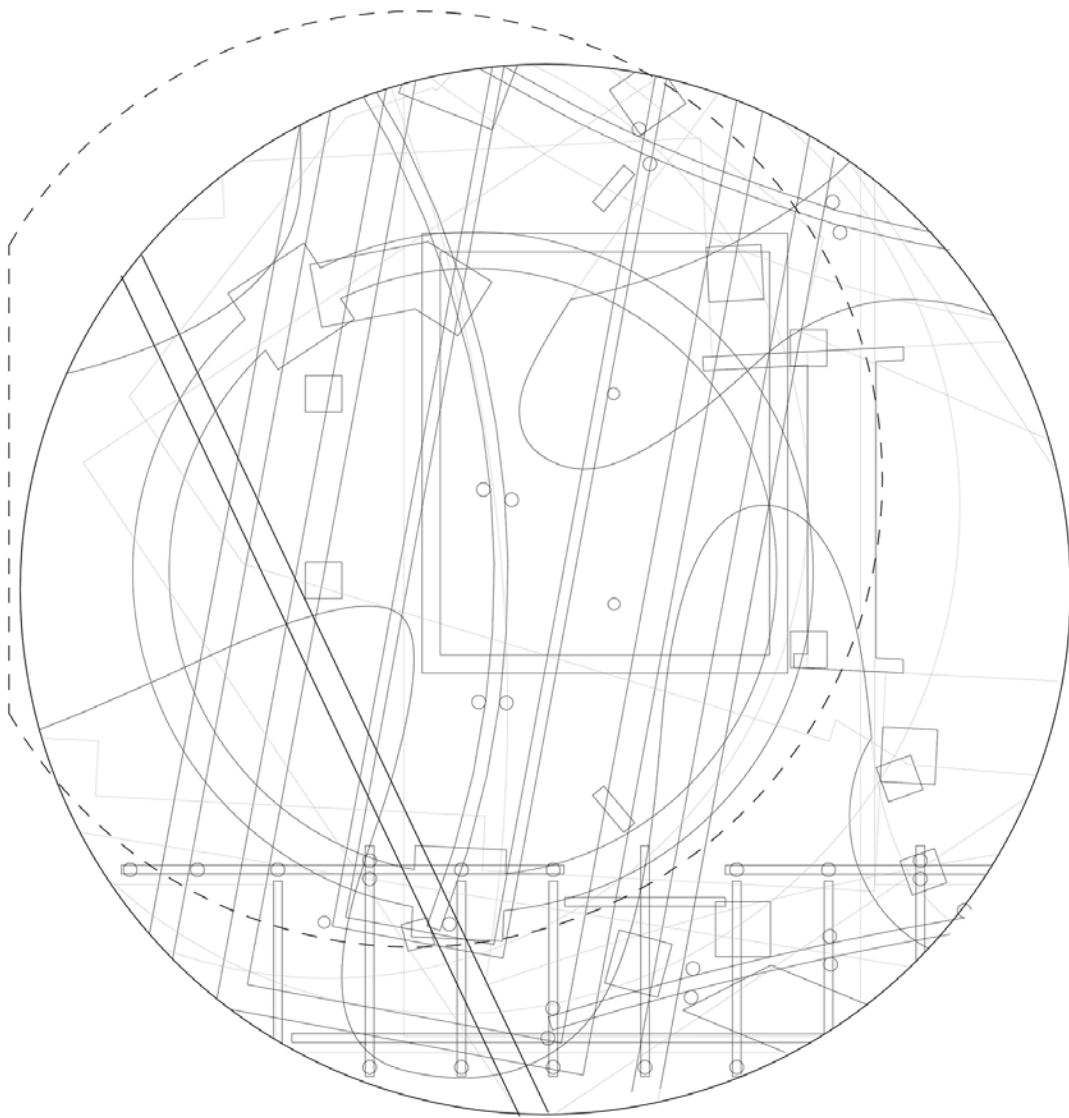
La caracterización como índice del duodécimo de los pabellones construidos junto a la Serpentine Gallery puede someterse a una interrogación similar, sobre todo si indagamos un poco más en su proceso de diseño tal y como queda documentado por los propios arquitectos en el libro dedicado al mismo¹⁸. En él, Herzog, de Meuron y Weiwei presentan cronológicamente a través de fotografías, dibujos y breves anotaciones las principales decisiones proyectuales tomadas durante el proceso desde sus reuniones iniciales hasta la construcción del edificio. Según puede comprobarse en esta secuencia documental, y una vez decidido que el pabellón iba a quedar parcialmente enterrado, lo que hicieron los arquitectos no fue sacar a la luz las huellas de los pabellones anteriores a través de su excavado literal, sino a través de la indagación y recuperación de sus

15. *Ibidem*, nota 14.

16. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994); Mark Hansen, *New Philosophy for New Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004).

17. Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016), 30.

18. *Ibidem*, nota 10.



F.08.
Superposición y
recorte de las plantas
de cimentación de
los once pabellones
precedentes.
© Herzog & de Meuron
and Ai Weiwei

planos de cimentación tal y como habían servido para que fuesen sucesivamente implantados en los Kensington Gardens. Dicho de otro modo, lo que hicieron los arquitectos no fue desenterrar las cimentaciones remanentes en el subsuelo de los jardines sino sus representaciones, abstractas, completas y ajenas a la afección producida por su contacto con el terreno londinense.

Una vez recuperados los dibujos soporte de cada pabellón, Herzog, de Meuron y Weiwei optaron por superponerlos según su situación original, dando lugar a un complejo conglomerado de líneas que recortaron y enmarcaron con un círculo concebido como sustituto alegórico del perímetro de su particular excavación arqueológica. Dentro de sus límites, el trabajo de diseño consistió entonces en un ejercicio de selección, de manera que las líneas fueron alternativamente repasadas, recortadas o borradas para acabar definiendo las distintas superficies y cambios de nivel que caracterizan el interior del pabellón finalmente construido. Estas líneas no se corresponden por completo con ninguno de los fragmentos de los edificios anteriores, sino que combinan y sintetizan sus directrices según el criterio de los arquitectos.

Esto es algo que se hace especialmente patente en la configuración de las doce columnas que soportan la cubierta circular del pabellón, presentadas por los comisarios como las representantes más visibles de los restos materiales de las construcciones precedentes¹⁹. En realidad, su relación con las mismas es puramente simbólica, ya que su diseño se corresponde igualmente con la selección aleatoria y combinada de las líneas capturadas por el círculo. En su singularidad, no obstante, las columnas se erigen como un testigo didáctico del proceso de proyecto, con sus contornos definidos por la intersección entre los planos de cimentación de los pabellones diseñados por Libeskind y SANAA (Columna B), Eliasson, Toyo Ito y Libeskind (Columna D), o Eliasson, Gehry e Ito (Columna F). Curiosamente, la mitad de las columnas (C, G, H, I, K) no se corresponden, al menos en su situación, con ninguna de las líneas de referencia anteriores sino que parecen más bien una síntesis llevada a cabo por los arquitectos de la figura dominante en los planos de cimentación de los diseños de sus coetáneos. Así, el cuadrado, utilizado en dos de los soportes, parece extraído de la geometría dominante en las cimentaciones de los pabellones de Niemeyer, Koolhaas y Gehry; el círculo, escogido para otras tres columnas, parece derivarse de los diseños de Siza y Souto de Moura, Koolhaas y Nouvel; y la cruz, definitoria de un único soporte, es la figura que proviene de los planos de Niemeyer, Nouvel y Zumthor.

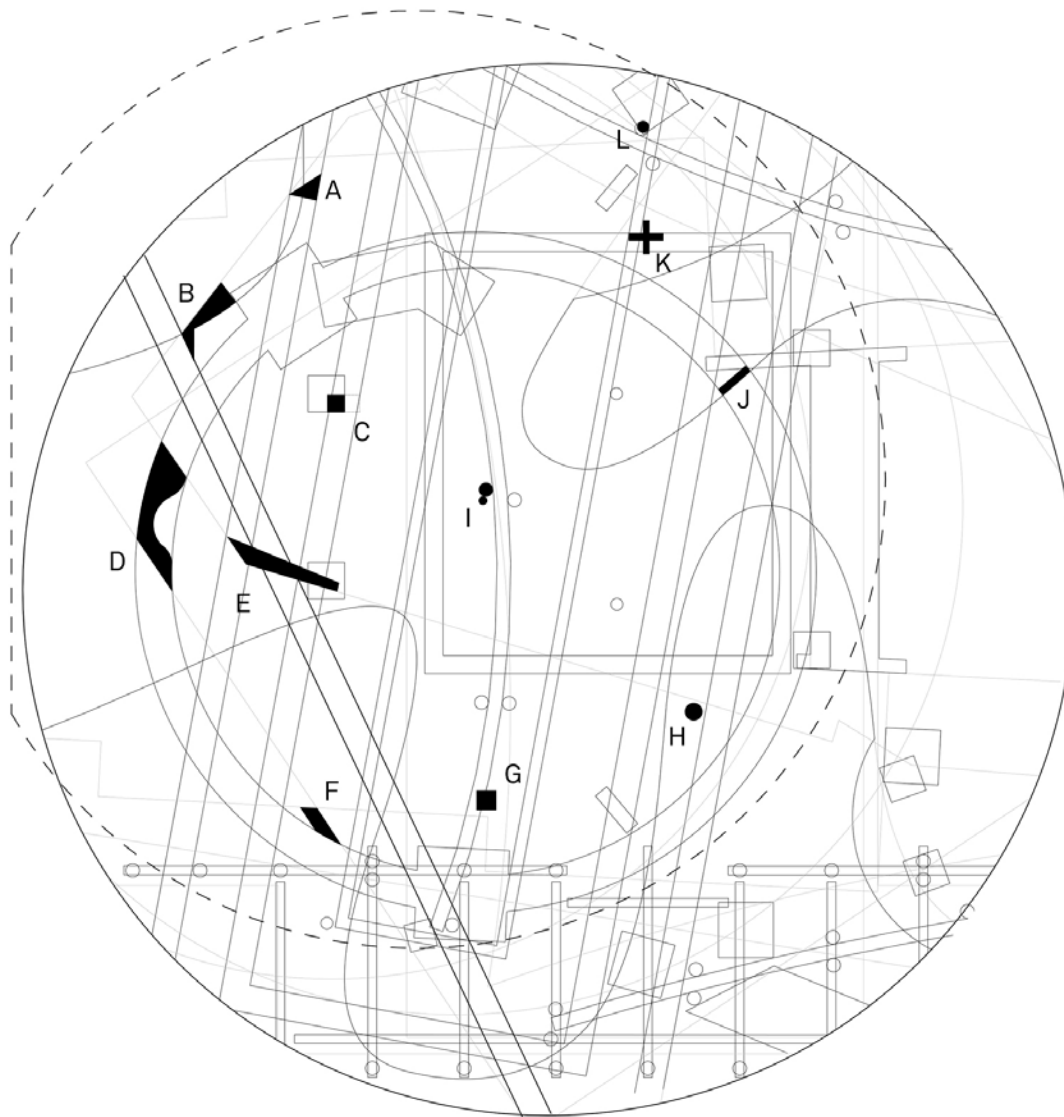
Independientemente de las asociaciones simbólicas sugeridas por esta progenie de geometrías de autor, resulta significativa la libertad con que Herzog, de Meuron y Weiwei desentrañaron el conglomerado de líneas hasta dar con la configuración de su edificio. Las huellas de los once pabellones anteriores, traducidas al dibujo, operaron antes como un instrumento intencionalmente dedicado a la generación de nuevas configuraciones espaciales que como un testigo de las arquitecturas que una vez generaron. Según los proyectistas, de hecho, se trata de un instrumento que les permitió “generar una complejidad que no podrían haber inventado por ellos mismos y desarrollar una colección de formas abstractas en un lenguaje que no utilizarían normalmente.”²⁰ Es decir, se trata de una colección de índices reconvertida en un soporte para la generación de soluciones innovadoras, precisamente por su capacidad para separar a los diseñadores de su propio vocabulario formal y geométrico.

El índice, por lo tanto, no es considerado en esta cronología proyectual como un instrumento denotativo de las arquitecturas perdidas de la Serpentine Gallery, sino más bien como una herramienta generativa de configuraciones espaciales originales y novedosas. En este sentido, y al menos desde la perspectiva de su marco discursivo, los arquitectos parecen investir al índice con las funciones de otro tipo de signo, el diagrama, cuya esencia es la proyección antes que

19. *Ibidem*, nota 11. “Acknowledging the impressive achievements of the past architects, Herzog & de Meuron and Ai Weiwei have extruded columns from the foundations of each past Pavilion, employing them as load-bearers for their roof structure. Eleven columns represent each of the previous Pavilions.”

20. *Ibidem*, nota 10, pág. 71. “The different logics and conditions of previous Pavilions come together and generate a complexity that we could not have invented on our own and the possibility to develop a collection of abstract forms in a language that would not normally be used.”

21. Anthony Vidler, “Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation,” *Representations* no. 72 (2000): 1-20



F.09.
En negro, columnas
del pabellón
finalmente construido.
La nomenclatura es
del autor.
© Herzog & de Meuron
and Ai Weiwei

BIBLIOGRAFÍA:

ALLEN, Stan: *Practice: Architecture Technique + Representation*. G+B Arts International Ed., Amsterdam, 2000.

EISENMAN, Peter: *Aspects of Modernism: Maison Domino and the Self-Referential Sign*. En *Oppositions*, 15/16, 1979.

EVANS, Robin: *Translations from drawing to building*. En *AA Files*, 12, 1986.

EVANS, Robin: *Traducciones*. Trad. Moisés Puente, Pre-Textos Ed., Girona, 2005.

HANSEN, Mark: *New Philosophy for New Media*. MIT Press Ed., Cambridge, 2004.

HERZOG, Jacques; O'BRIEN, Sophie; LARNER, Melissa; FEELEY, Claire; DE MEURON, Pierre: *Herzog & de Meuron Ai Weiwei: Serpentine Gallery Pavilion 2012*. Serpentine Gallery-Koenig Books Ed., London, 2012.

JENCKS, Charles: *The Iconic Building: The Power of Enigma*. Frances Lincoln Ed., London, 2005.

KRAUSS, Rosalind: *Notes on the Index: Seventies Art in America*. En *October*, 3, 1977.

KRAUSS, Rosalind: *Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2*. En *October*, 4, 1977.

KRAUSS, Rosalind: *La Originalidad De La Vanguardia Y Otros Mitos Modernos*. Alianza Editorial Ed., Madrid, 1996.

OTERO VERZIER, Marina: *Arquitecturas de circulación y acumulación: el remontaje de los pabellones de la Serpentine Gallery*. En *ARQ*, 90, 2015.

RATTENBURY, Kester: *This is Not Architecture: Media Constructions*. Routledge Ed., London, 2005.

SOMOL, Robert; WHITING, Sarah: *Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism*. En *Perspecta*, 33, 2002.

VIDLER, Anthony: *Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation*. En *Representations*, 72, 2000.

22. Véase por ejemplo, Peter Eisenman, "Aspects of Modernism: Maison Domino and the Self-Referential Sign," *Oppositions* 15/16, (Winter/Spring 1979): 189-198; y "Digital Scrambler: From Index to Codex," *Perspecta* 35 (2004): 40-53.

23. Robert Somol y Sarah Whiting, "Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism," *Perspecta*, Vol. 33 (2002): 72-77.

24. Sobre este tema, puede consultarse, por ejemplo, el número 49 de la revista *Perspecta*, titulado "Quote"; el trabajo reciente de Ana Miljacki sobre cuestiones de apropiación en arquitectura, publicado en Amanda Reeser Lawrence y Ana Miljacki eds., *Terms of Appropriation: Modern Architecture and Global Exchange* (London: Routledge, 2017) y Ana Miljacki ed., *Under the Influence* (Cambridge, MA.: SA+P Press, 2014); o el trabajo de Federico Soriano sobre cuestiones de postproducción, publicado en los números 16 y 17 de la revista *Figuras*.

la referencia, y que se dirige siempre hacia el rendimiento potencial del proyecto arquitectónico antes que a su propia representación²¹. Así, mientras que la asimilación entre proyecto e índice ha sido relacionada históricamente con la capacidad de la arquitectura para ser autorreferencial, esto es, para poner de manifiesto los procesos subyacentes a su concepción y su vinculación a un marco narrativo concreto²², la vinculación entre proyecto y diagrama propone desde hace dos décadas resaltar el carácter proyectivo del diseño y su dependencia no ya de un discurso que mantener vivo sino de los efectos que acaba por generar una vez traducido en edificio²³. El diagrama realiza el potencial inherente al dibujo de Dibutades en el cuadro de Schinkel; no la rememoración del amante ausente, sino la invocación del espacio destinado a colonizar el exterior edénico donde se produce la escena.

En el diseño del duodécimo pabellón de la Serpentine Gallery, la capacidad del proyecto arquitectónico para invocar nuevas realidades espaciales se conjugó con la utilización de dibujos existentes y ajenos, proponiendo una fusión de estas dos formas de significación. Las representaciones de los pabellones precedentes, entendidas como índices y liberadas por lo tanto de constricciones significantes, se activaron para generar una arquitectura capaz de superar el vocabulario y la sintaxis tanto personal como disciplinar; una arquitectura proyectada hacia el futuro a pesar de –o gracias a– su dependencia consciente de representaciones ya traducidas a otros edificios.

Persiguiendo un alejamiento de la sobreabundancia mediática y significativa asociada al encargo del pabellón, Herzog, de Meuron y Weiwei encontraron en estas representaciones la herramienta adecuada para proyectar la identidad de su edificio en la memoria de los edificios precedentes. Al hacerlo, no obstante, expusieron también un instrumento proyectual que enmarca sus preocupaciones en una serie de debates contemporáneos desarrollados en torno a la esencia creativa de la arquitectura en un tiempo histórico marcado precisamente por la sobreabundancia mediática y significativa o, lo que es lo mismo, por la constante exposición de los arquitectos a un sinnúmero de representaciones²⁴. Ajeno seguramente a esta filiación discursiva, el duodécimo pabellón de la Serpentine Gallery es el resultado de una translación de la representación arquitectónica a un nuevo campo de significados creativos, según el cual la originalidad no reside ya en la seguridad de la hoja en blanco, sino en las asociaciones inesperadas que emergen en el encuentro de representaciones ajenas.

El proyecto que ha generado estos resultados ha contado con el apoyo de una beca de la Fundación Bancaria "la Caixa" (ID 100010434), cuyo código es LCF/BQ/ES17/11600019».

Serpentine Gallery / Herzog & de Meuron / Ai Weiwei / Representación / Apropiación