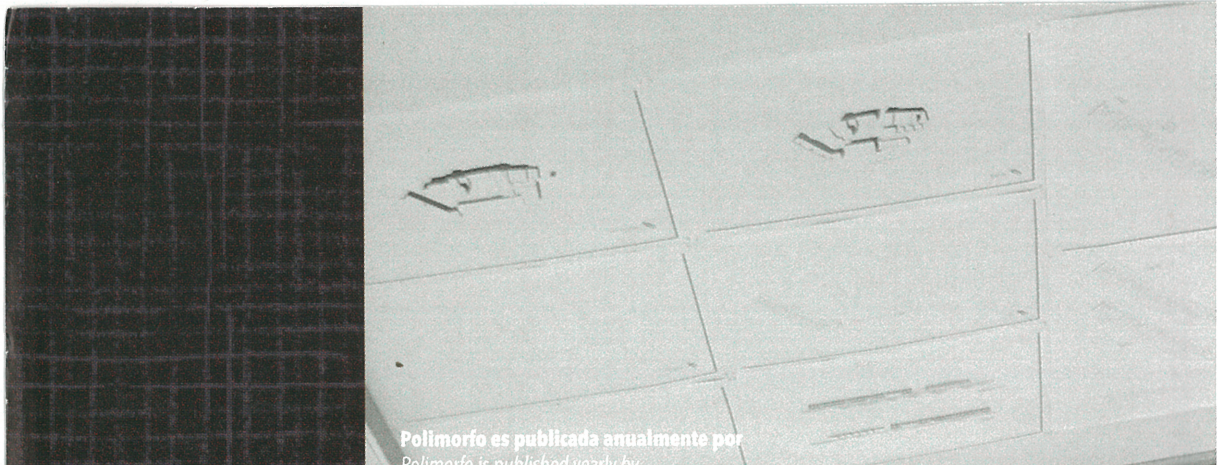


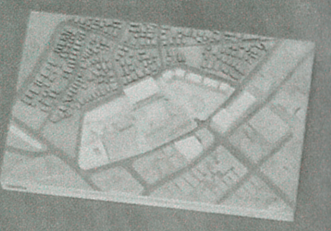
# POLIMORFO

**ARQUITECTURA POR VENIR** | *ARCHITECTURE TO COME*



**Polimorfo es publicada anualmente por**
*Polimorfo is published yearly by*

ArqPoli, Escuela de Arquitectura,
Universidad Politécnica de Puerto Rico
ArqPoli - School of Architecture,
Polytechnic University of Puerto Rico



**Dirección** / *Direction*
María Isabel Oliver de la Cruz

**Consejo editorial** / *Editorial Commitee*

Carlos E. Betancourt Llambías, Decano
Yara Maite Colón Rodríguez
Yazmín Crespo Claudio
Heather Crichfield King
Andrés Mignucci Giannoni
Maricelis Ramos
Omayra Rivera Crespo
Claudia Cristina Rosa López

**Dirección de Arte** / *Art Direction*
Héctor Bermúdez-Ríos / Acervo Gráfico

**Impresión** / *Printing*
Corripio, República Dominicana

Derechos reservados Universidad
Politécnica de Puerto Rico 2013
Copyright Polytechnic
University of Puerto RIco 2013

**Volúmen 3, 2013** / Volume 3, 2013

**Imagen de portada** / Cover Image
Revuelo, 2011
Fotografía por: Raquel Pérez Puig

El comité de redacción de Polimorfo ha hecho lo posible por reconocer e indicar en cada número los derechos de autoría de las imágenes publicadas. No obstante, de no atribuirse correctamente o de no incluirse al propietario de los derechos, agradeceremos a los autores y lectores que se comuniquen con los miembros del comité.

**ISSN 2151-0695**



# POLIMORFO

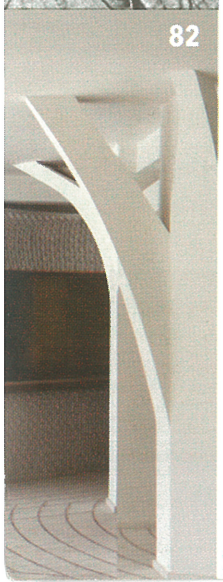
**ARQUITECTURA POR VENIR /**
*ARCHITECTURE TO COME*

**REVISTA DE ARQPOLI | ESCUELA DE ARQUITECTURA**
**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE PUERTO RICO /**
*ARQPOLI JOURNAL | SCHOOL OF ARCHITECTURE*
*POLYTECHNIC UNIVERSITY OF PUERTO RICO*










# POLIMORFO

## ARQUITECTURA POR VENIR /
*ARCHITECTURE TO COME*


MENSAJE DEL DECANO/ *DEAN'S MESSAGE*
**Carlos E. Betancourt Llambías**

**1** MENSAJE DE LA EDITORA/ *EDITOR'S MESSAGE*
**María Isabel Oliver**

**DOSSIER**

**4** RETOS DE UNA ARQUITECTURA POR VENIR
169 *CHALLENGES FOR AN ARCHITECTURE TO COME*
**Andrés Mignucci**

**38** REUSANDO LA CIUDAD, OCUPANDO ESQUELETOS URBANOS
172 *REUSING THE CITY, OCCUPYING URBAN SKELETONS.*
**Santiago Cirugeda**

**RETO A LAS INERCIAS /** *CHALLENGE OF INERTIAS*

**48** THE INTERPROJECT: KNOWING AND PROPOSING ARE ONE
175 *EL INTERPROYECTO: EL CONOCER Y EL PROPONER SON UNO*
**Cidalia Ferreira Silva**

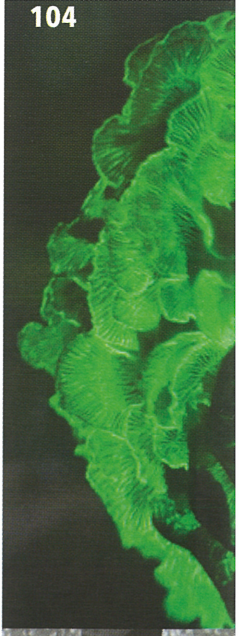
**72** ARCHITECTURE AS A CULTURAL PRACTICE
182 *ARQUITECTURA COMO PRÁCTICA CULTURAL*
**Peter Lynch**

**88** LOS ARQUITECTOS EN TIEMPOS DE CRISIS Y ALGUNAS POSIBLES APROXIMACIONES FUTURAS
191 *ARCHITECTS IN TIMES OF CRISIS AND SOME POSSIBLE FUTURE APPROACHES*
**Matteo Putinati**

**LO ARTESANAL /** *DESIGN THRU MAKING*

**98** NATURALEZA: ENTRE EL FUTURO Y UNA NUEVA DIMENSIÓN TECTÓNICA
194 *NATURE: BETWEEN THE FUTURE AND A NEW TECTONIC DIMENSION*
**Wilfredo Méndez**

**108** LA FIBRA DEL TIEMPO
197 *THE FIBER OF TIME*
**Andrés Salas**











## INSUBORDINACIÓN AL ESPACIO PUBLICO / *INSUBORDINATION TOWARDS THE PUBLIC SPACE*

**116** REVUELO, AHORA
198 *REVUELO, NOW*
**Javier Román**

**130** EL FUTURO ERA ESTO? HANS HAACKE Y EL PAISAJE EN DESTRUCCIÓN
203 *THIS WAS THE FUTURE?: HANS HAACKE AND THE LANDSCAPE IN DESTRUCTION*
**Rafael Jackson-Martin**

**140** YARAUVI: UNA ISLA UNIVERSAL
205 *YARAUVI: A UNIVERSAL ISLAND*
**Javier Boned Purkiss**

## RESEÑAS / *BOOK REVIEW*

**152** PRODUCTORA
209 *PRODUCTORA*
**Yara Maite Colón**

**154** [CON]TEXTOS: EL PARQUE LUIS MUÑOZ RIVERA Y EL TRIBUNAL SUPREMO DE PUERTO RICO
210 *[CON]TEXTS: LUIS MUÑOZ RIVERA PARK AND THE SUPREME COURT OF PUERTO RICO*
**José A. Pagán Rovira**

**156** ARQUITECTURAS COLECTIVAS, CÁNONES, CONTENEDORES, COLECTIVOS
211 *COLLECTIVE ARCHITECTURES: TRUCKS, CONTAINERS, AND COLLECTIVES*
**Omayra Rivera Crespo**

## ENTREVISTA / *INTERVIEW*

**158** PRODUCTORA
212 *PRODUCTORA*
**Yazmin Crespo Claudio**

## INFLEXIONES

**164** CINE INDEPENDIENTE, CINE PENDIENTE
213 *DEPENDENT FILM, PENDING FILM.*
**Miguel Coyula**

**168** **TRADUCCIONES** / *TRANSLATIONS*

# MENSAJE DEL DECANO

## *DEAN'S MESSAGE*

Carlos E. Betancourt Llambías

Esta, la tercera edición de la revista Polimorfo de ARQPoli, *Arquitectura por venir*, señala dos transformaciones significativas. La primera es el rediseño de la revista como tal, y, la segunda, la creación de un nuevo edificio que alberga la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Puerto Rico. Ambos cambios, de pequeña y grande escala, acogen los aspectos positivos de renovación y responden a la necesidad de una nueva plataforma de arquitectura intelectual con la cual enfrentar las constricciones y los retos ambiguos que presenta la profesión.

Los resultados devastadores de una economía mundial/local disfuncional, yuxtapuestos con la necesidad apremiante de ARQUITECTURA, infiere o la "muerte" o la "inutilidad" de nuestra disciplina. Esta percepción global exige un acercamiento transformativo a las prácticas educativas y de diseño - una arquitectura por venir - que considere el entendimiento de la disciplina como una red compleja de relaciones que se expanden desde el ámbito discursivo, investigativo y tecnológico hasta las esferas políticas, materiales y sociales.

*Arquitectura por venir* no es un manifiesto de reglas, cánones, ni estándares. Las contribuciones de la Junta Editorial, además de las de sus autores, proponen una plataforma desde la cual evaluar la necesidad de repensar el umbral entre la educación y la práctica para así establecer una profesión unida basada en territorios continuos que consideren alianzas entre países, escuelas, disciplinas y colegas. *Arquitectura por venir* expande una reevaluación crítica de preocupaciones fundamentales con respecto a las discusiones sobre modos alternativos de diseño y producción por venir, para proponer una disciplina "útil" que asegura que sus procesos intelectuales y performativos permanezcan relevantes en una sociedad en evolución y sus circunstancias.

This, the third issue of the ARQPoli journal Polimorfo, *Architecture to Come*, marks two significant transformations. First, the re-design of the journal itself, second, the creation of a new building housing the School of Architecture at the Polytechnic University of Puerto Rico. Both changes, small and large in scale, embrace the positive aspects of renewal and respond to the need for a fresh intellectual architecture platform from where to confront the ambiguous constraints and challenges that the profession reveals.

The devastating outcomes of a dysfunctional global/local economy, juxtaposed with an urgent need for ARCHITECTURE, infers either the "death" or the "uselessness" of our discipline. This global perception demands a transformative approach to academic and design practices–an architecture to come–that regards the understanding of the discipline as a complex network of relations that expand from the discursive, inquisitive, and technological arena to the political, material and social realms.

*Architecture to come* is not a manifesto of rules, canons, nor standardizations. The contributions of the Editorial Board as well as its authors propose a platform from where to assess the need to rethink the threshold between education and practice in order to establish a unified profession based on seamless territories that consider partnerships between countries, schools, disciplines, and colleagues. *Architecture to come* expands a critical reassessment of fundamental concerns regarding discussions on alternative modes of design and production to come, in order to propose a "useful" discipline that ensures that its intellectual and performative processes remain relevant to an evolving society and its circumstances.

# MENSAJE DE LA EDITORA
## *EDITOR'S MESSAGE*

Maria Isabel Oliver de la Cruz

Søren Kierkegaard's introduction to The Present Age provides a fitting point of departure for this third issue of the ARQPoli Polimorfo journal, Architecture to Come. Kierkegaard's argument that "our present age is essentially one of understanding and reflection, without passion, momentarily bursting into enthusiasm, and shrewdly relapsing into repose," poses a critique still relevant to our own present age. Shocking advertisement and the ongoing instant publicity of ephemeral discourses concurs with many of the superficial approaches and autonomous intellection of our profession.

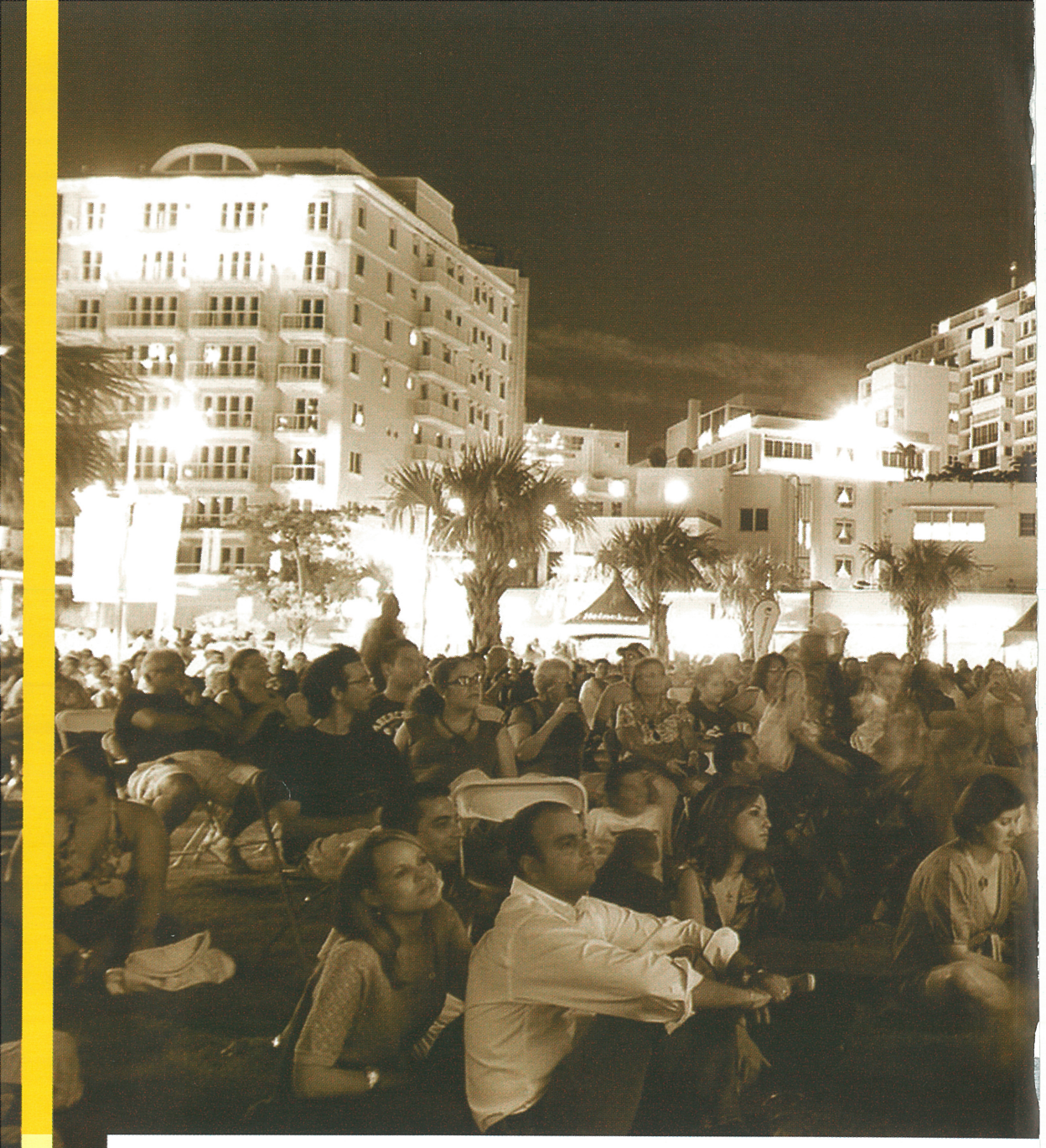
Architecture may seem as an anticipatory discipline concerned with the (ir)relevant and (un)effective outcomes of forthcoming ideas. The concept of anticipation foretells incertitudes that may very well prognosticate–or seems to prognosticate accurately–the future implications of pedagogies and practices, and the errors and successes of an architecture to come. "To come"–either sexually or anticipatory to any action–reveals the ideological optimistic/pessimistic contents of expectation that emancipates any means of engagement from the specificities of any present context.

Key external factors, such as recent global economic, political, environmental, and technical uncertainties, have transformed and challenged the institutional dynamics of the profession. New design inquiries reconsider the role of the architect and propose irreverent processes that challenge inertias, re-define design through making, and allude to provocative interactions in the public sphere. The complex reality of contemporary cultures merged with a wide spectrum of technological and programmatic mutations, calls for an evaluation of these re-engagements. In joining the future spirit of present concerns, the editorial board has assembled a number of relevant topics and contributions that position an architecture to come in a complex but stimulating debate.

La introducción de Søren Kierkegaard a *La era actual* sirve como apto punto de partida para esta edición de la revista Polimorfo de ARQPoli, *Arquitectura por venir*. El argumento de Kierkegaard que "nuestra era actual es esencialmente una de comprensión y reflexión, sin pasión, momentáneamente estallando en entusiasmo, y recayendo con perspicacia al reposo", plantea una crítica aún relevante a nuestra propia era actual. La publicidad chocante y la continua promoción instantánea de discursos efímeros concurren con muchos de los acercamientos superficiales y la intelección autónoma de nuestra profesión.

Puede ser que la arquitectura parezca una disciplina anticipatoria que se preocupe por los resultados (ir)relevantes e (in)efectivos de las ideas venideras. El concepto de la anticipación predice incertidumbres que quizás muy bien pronostiquen - o que parezcan pronosticar con precisión - las implicaciones futuras de las pedagogías y de las prácticas, además de los errores y los éxitos de una *Arquitectura por venir*. "Venir", ya sea sexualmente o con anticipación a cualquier acción, revela el contenido optimista/pesimista ideológico de expectativa que emancipa cualquier medio de participación de las especificidades de cualquier contexto actual.

Factores externos clave, como las incertidumbres mundiales recientes de naturaleza económica, política y técnica, han transformado y retado la dinámica institucional de la profesión. Nuevas indagaciones de diseño reconsideran el papel del arquitecto y proponen procesos irreverentes que retan las inercias, redefinen el diseño mediante la creación y aluden a interacciones provocadoras en la esfera pública. La realidad compleja de las culturas contemporáneas, en conjunto con la amplia gama de mutaciones tecnológicas y programáticas, amerita una evaluación de estos compromisos reanudados. A propósito de unirse al espíritu futuro de preocupaciones actuales, la junta editorial ha reunido varios temas y colaboraciones relevantes que posicionan una arquitectura por venir dentro de un debate complejo pero a la vez estimulante.



"Considerar un tema como "la arquitectura por venir" obliga a reflexionar sobre la compleja interrelación entre cultura y sociedad y el papel que juega la arquitectura en esta... El colapso de la economía mundial durante la pasada década, el consecuente aumento en los niveles de pobreza junto a la creciente polarización de las clases sociales y la comprometida salud ambiental del planeta presenta retos extraordinarios para nuevas generaciones." Andrés Mignucci

"Dealing with a topic such as "the architecture to come" compels one to reflect on the complex interrelationship between culture and society, and the role that architecture plays in it...The collapse of the global economy during the past decade and the subsequent increase in the poverty levels, along with the growing polarization of social classes and the compromised environmental health of the planet, present extraordinary challenges for new generations."




4 RETOS DE UNA ARQUITECTURA POR VENIR
**Andrés Mignucci**

38 REUSANDO LA CIUDAD, OCUPANDO ESQUELETOS URBANOS
**Santiago Cirugeda**



# RETOS DE UNA ARQUITECTURA POR VENIR

*CHALLENGES FOR AN ARCHITECTURE TO COME*

Andrés Mignucci

## INTRODUCCIÓN

Considerar un tema como "la arquitectura por venir" obliga a reflexionar sobre la compleja interrelación entre cultura y sociedad, y el papel que juega la arquitectura en esta. Discursos formales que reducen la arquitectura a una disciplina auto-referenciada, dominada por la creación de *edificios-objeto*, aislados de su contexto y de sus usuarios, son de poca ayuda para formular un andamiaje para el diseño de edificios en el siglo 21. A su vez, la cultura mediática del arquitecto superestrella puede ser atractiva para un por ciento reducido de aficionados de las revistas de arquitectura, pero es de poca consecuencia para la producción del entorno construido en la mayor parte del mundo.

El colapso de la economía mundial durante la pasada década, el consecuente aumento en los niveles de pobreza, junto a la creciente polarización de las clases sociales y la comprometida salud ambiental del planeta, presentan retos extraordinarios para nuevas generaciones. De igual manera, es importante considerar que para el año 2050, más del 75% de la población mundial vivirá en ciudades. Es por esto que, de cara al futuro, pensar la arquitectura requiere pensar la ciudad. Como eje central del binomio arquitectura-ciudad, es necesario considerar al individuo como ciudadano, junto a su dimensión colectiva como ciudadanía y la forma en que la arquitectura y el urbanismo redunda en la calidad de su entorno construido.

Este artículo esboza cinco temas a considerar como parte de una agenda para una arquitectura por venir. A manera de rúbricas los describimos de la siguiente forma: ***1*** *La dimensión del tiempo en la arquitectura;* ***2*** *Tradición e innovación: la tipología como continuidad temporal;* ***3*** *Habitando la ruina: construyendo sobre lo construido como estrategia de sostenibilidad;* ***4*** *El edificio cívico como narrativa de lugar; y* ***5*** *El espacio público como espacio democrático.*

Por supuesto, existen otros temas de gran importancia que deben formar parte de una agenda amplia sobre la arquitectura y el urbanismo del siglo 21: la movilidad y las redes de transporte colectivo, la capacitación infraestructural de las ciudades, el manejo adecuado de la densidad y el uso del suelo y el desarrollo e incorporación de tecnologías y estrategias sostenibles para el manejo responsable de recursos energéticos y naturales, entre otros. Juntos, estos forman un temario proyectual de cara a los retos que presenta el estado actual de nuestras ciudades y territorios de actuación.

## 1 LA DIMENSIÓN DEL TIEMPO EN LA ARQUITECTURA

El tiempo siempre ha sido enemigo de los arquitectos. Visto como una amenaza a la integridad artística de su obra arquitectónica, el arquitecto como autor recela cualquier modificación o intervención por otros. La realidad en el entorno construido no puede ser más distante. El cambio y la transformación forman parte natural de la evolución de nuestra sociedad, en términos físicos, sociales, económicos y culturales. A través de la vida de un edificio, los cambios en uso, en el perfil de sus habitantes, en el estado de la economía o en los avances tecnológicos, por mencionar solo algunos, sirven de motor de cambio. Cabe preguntar si los edificios que diseñamos son adecuados para aceptar cambios en uso, en su forma, en su programación o, puesto de forma directa, en la forma que los habitamos? El axioma de *form follows function* encuentra su límite en el momento en que la función cambia. En ese momento – ¿qué le pasa a la forma? Sumado a la variedad de usos, existe una comparable diversidad de usuarios. Al considerar "la forma que habitamos" – ¿qué participación tiene el usuario en el proceso de diseño de su entorno? La imposición de una arquitectura fosilizada en un momento en el tiempo ha redundado en edificios obsoletos, incapaces de adaptarse de forma efectiva ante las presiones del cambio.

Una de las estrategias básicas para atender el tema del tiempo es el de dividir las intervenciones físicas en diferentes esferas de control con distintos niveles de permanencia. Las dos esferas más claras son la de la estructura primaria – el soporte o contenedor principal – y la de los elementos interiores, de carácter mas efímero y cambiante. Formalizado en la teorías de John Habraken a principios de la década de 1960, la división en esferas o niveles de intervención ha transformado la manera en que se construyen los edificios de oficina y los centros comerciales. En estos, la estructura se concibe como un contenedor autónomo cuyo interior es ocupado y terminado por diferentes entidades al servicio del inquilino particular.

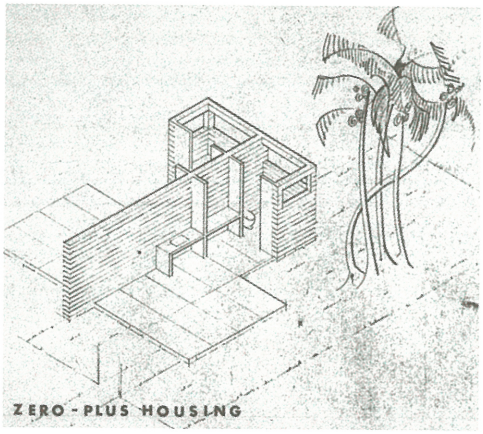



Fig. 1. Vivienda experimental a bajo costo en Puerto Rico basada en un módulo básico a ser completado por los residentes. Zero-Plus Housing, 1945. Henry Klumb, arquitecto. AACUPR. / *Experimental Low Income Housing in Puerto Rico. Zero-Plus Housing, 1945. Henry Klumb, Architect. AACUPR.*



Fig. 2. Next 21, Osaka, Japan, 1993. Vivienda experimental auspiciada por el Osaka Gas Company. Yositika Utida, Seiichi Fukao, Mitsuo Takada, Shinichi Chikazumi, Hideki Hayami, Takeshi Yamawaki, arquitectos. / *Experimental housing sponsored by the Osaka Gas Company. Yositika Utida, Seiichi Fukao, Mitsuo Takada, Shinichi Chikazumi, Hideki Hayami, Takeshi Yamawaki, architects.*
Fotografía/*Photo*: Seiichi Fukao.

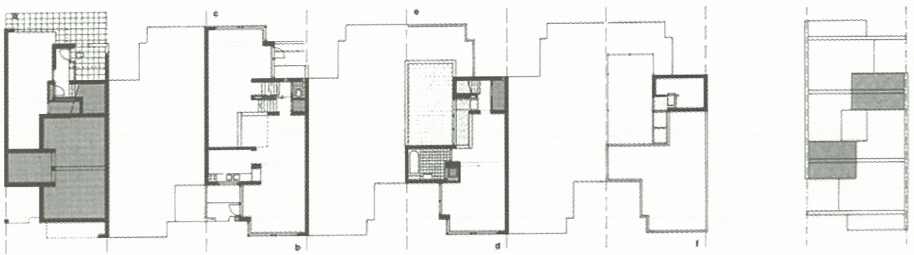


Fig. 3. Estructura de soporte básico. Diagoon Housing, Delft, Holanda, 1969-71. Herman Hertzberger, arquitecto. / *Basic support structure. Diagoon Housing, Delft, Holanda, 1969-71. Herman Hertzberger, Architect.*




Fig. 4. Estudios de capacidad / variaciones de formas de habitar el espacio. Diagoon Housing, Delft, Holanda, 1969-71. Herman Hertzberger, arquitecto. / *Capacity study / variations on ways of inhabiting the support structure.*



Quinta Monroy, Iquique, Chile, 2010.
Alejandro Aravena.

Fig. 5. Estructura de soporte básico. / *Basic support structure.*
Fig. 6-7. Estructura de soporte con la intervención de los residentes. / *Support structure after the intervention of local residents.*

Cada segmento de espacio interior es tratado como una parcela de intervención, independiente de los vecinos adyacentes en el piso. A pesar de que esta forma de desarrollo, diseño y construcción es habitual en proyectos de oficinas y comercios, en el ámbito de la vivienda, los temas de cambio, transformación y participación del usuario siguen siendo un reto.

En la vivienda, el uso de diferentes esferas de intervención se ha limitado a proyectos de carácter experimental, sean estos clásicos como el Weissenhof 1, 2, 3 y 4 de Mies Van der Rohe proyectado en el 1927 o más recientes como Next 21 (1993) en Osaka, Japón. Algunos tratan el soporte como un contenedor incompleto a ser transformado por una intervención subsiguiente por parte del usuario. Estos, como el Zero-Plus Housing (1945) de Henry Klumb en Puerto Rico, el Diagoon Housing (1969-71) de Herman Hertzberger en Delft, o la Quinta Monroy (2003-05) de Alejandro Aravena en Iquique, Chile, apuestan a esta estrategia como manera de incorporar la participación del usuario como parte activa del proceso de diseño y construcción.

En todos se sustituye la "función" del edificio como criterio determinante de la producción de forma, por el concepto de la "capacidad" del edificio para acomodar y sostener diversas formas de ser habitado. La idea de una *programación indeterminada* apunta al fin de etiquetar los espacios con funciones fijas e inflexibles, a nuevas maneras de concebir la programación de los edificios e inclusive a el fin de la zonificación tradicional de usos en favor de una normativa mas abierta, inclusiva e integradora.

## 2 TRADICIÓN E INNOVACIÓN: LA TIPOLOGÍA COMO CONTINUIDAD TEMPORAL

Consideremos por un momento el siguiente conjunto: la Casa del Fauno en Pompeya (79 d.C.); el Palazzo Medici Riccardi (1445-60) en Florencia; el Hôtel de Sully (1624-29) como ejemplo de un hôtel particulier parisino; La Casa del Libro (s.XVIII) en el Viejo San Juan; La Pedrera (1906-12) de Gaudí en Barcelona; la Casa Calderón (1955) de Toro y Ferrer en El Condado; la Casa Azuma (1976) de Tadao Ando en Osaka y la Casa Guna (2012) de Pezo Von Ellrichshausen en San Pedro, Chile.

Todas estas obras, desarrolladas a lo largo de más de 1000 años, están construidas en torno al patio como *tipo*. Si por un lado reconocer el tiempo y su dimensión en la arquitectura implica el incorporar el cambio y transformación, este también requiere considerar aquellos elementos que la dotan de continuidad y trascendencia.

El *tipo*, como un conjunto de propiedades de la organización de la forma compartidas entre un número de espacios o edificios, junto a los elementos tipológicos que la definen, trascienden distinciones de origen, de autoría, de estilo, de lugar y de tiempo. Reducidos a su esencia básica como arquetipo, estos tienen la capacidad de adaptarse a nuevas avances técnicos y constructivos. Al mismo tiempo, y a pesar de la versatilidad de su aplicación, los elementos tipológicos juegan un papel cen-

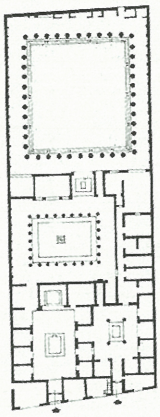


Fig. 8. Casa del Fauno, Pompeya, Italia, 79 d.C.

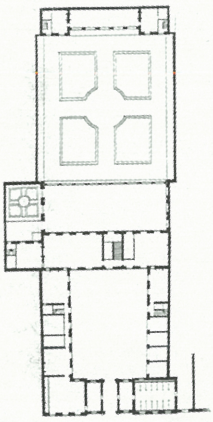


Fig. 9. Hôtel de Sully, Paris, Francia, 1624-29. Jean du Cerceau, arquitecto.

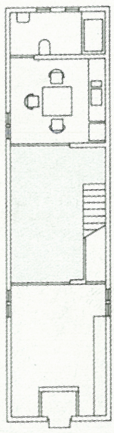


Fig. 10. Casa Azuma, Osaka, Japón, 1976. Tadao Ando, arquitecto.

tral en definir la cultura arquitectónica de un lugar. Como ejemplos podemos mencionar las columnatas de La Habana, los balcones del Viejo San Juan, los patios de Sevilla, los *stoops* de Ámsterdam o los *bay windows* de Boston. No podemos pensar en estas ciudades sin el carácter distintivo que sus elementos tipológicos les otorga en nuestro reconocimiento de su imagen de ciudad.

El *tipo* ha sido sujeto de estudio desde los clásicos de Quatremère de Quincy[1], M. Laugier[2] y J.N.L. Durand[3], los de la escuela italiana de Saverio Muratori a mediados del siglo 20, hasta académicos contemporáneos como Rafael Moneo[4] y Anthony Vidler[5]. Considerar el papel que juega el *tipo* y la tipología en la arquitectura del siglo 21 será de gran importancia para definir la arquitectura por venir dentro de un marco de identidad colectiva que trascienda destellos individuales de creatividad en el diseño. En particular en la arquitectura cotidiana de la ciudad, la idea de *tipo* jugará un delicado balance entre la continuidad de la tradición y la innovación acelerada por cambios tecnológicos, por el desarrollo de nuevos materiales y nuevas formas de habitar el espacio.

A manera de ejemplo, el proyecto El 22 en Lima, Perú (2010) de JSa-Lima, recurre a dos elementos tipológicos tradicionales, el patio y la galería con persiana, como puntos de partida para desarrollar un proyecto de vivienda que combina elementos tradicionales con concepciones espaciales contemporáneas. Su desarrollo en sección, intensificando las características topográficas del solar, crean una narrativa espacial donde el recorrido, las vistas, y la experiencia del usuario a través de la obra juegan un papel central. De manera ejemplar, este recorrido incorpora el paisaje como sujeto protagónico en esta narrativa. Su secuencia espacial, se enriquece mediante el uso de umbrales de transición que marcan relaciones entre lo publico y lo privado, el adentro y el afuera, la luz y la sombra. En ésta el patio, como centro espacial de la casa, y la galería con persiana, como filtro material, anclan el proyecto en tiempo y lugar a la vez que establecen un puente entre la tradición y la innovación.



**EL 22**
LIMA, PERÚ / 2010.

CRÉDITOS / *CREDITS*:

ARQUITECTOS / *ARCHITECTS:*
JSa Lima

EQUIPO DE DISEÑO / DESIGN TEAM:
Javier Sánchez, Irvine Torres con Juan Reyes,
Héctor Hernández, Francisco de la Concha
Ingenierías:
JPR Proyectos

INGENIERÍA ESTRUCTURAL /
*STRUCTURAL ENGINEERING:*
JSª – Fernando Valdivia, Sergio Barrios

CONSTRUCCIÓN / *CONSTRUCTION:*
Buckley /Konno

MADERA / *WOOD:*
Peru Lumber, Ing. Jorge Tintorer Rubli

FOTÓGRAFÍAS / *PHOTOGRAPHS:* Eduardo Hirose



Fig. 11. Patio interior con galería con persianas. /
*Interior gallery.*



Fig. 12. Casa del Marques de Torre Tagle, Lima, Perú. /
*Residence of the Marques de Torre Tagle, Lima, Peru.*

El balcón cerrado peruano tradicional en las casas coloniales de Lima, Perú puede visualizarse como una versión latinoamericana de la mashrabiya árabe. /
*Enclosed traditional peruvian balcony in colonial in colonial residences in Lima, Perú may be interpreted as a Latin American version of the arabian mashrabiya.*



Fig. 13. Patio interior con galería con persianas. / *Interior gallery.*

Fig. 14. Vista al proyecto desde la costa. / *Project view from the coast line.*

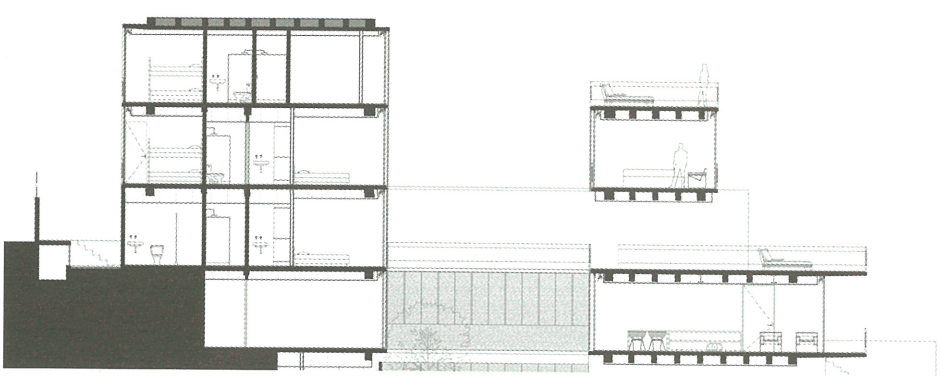


Fig. 15. Sección longitudinal.

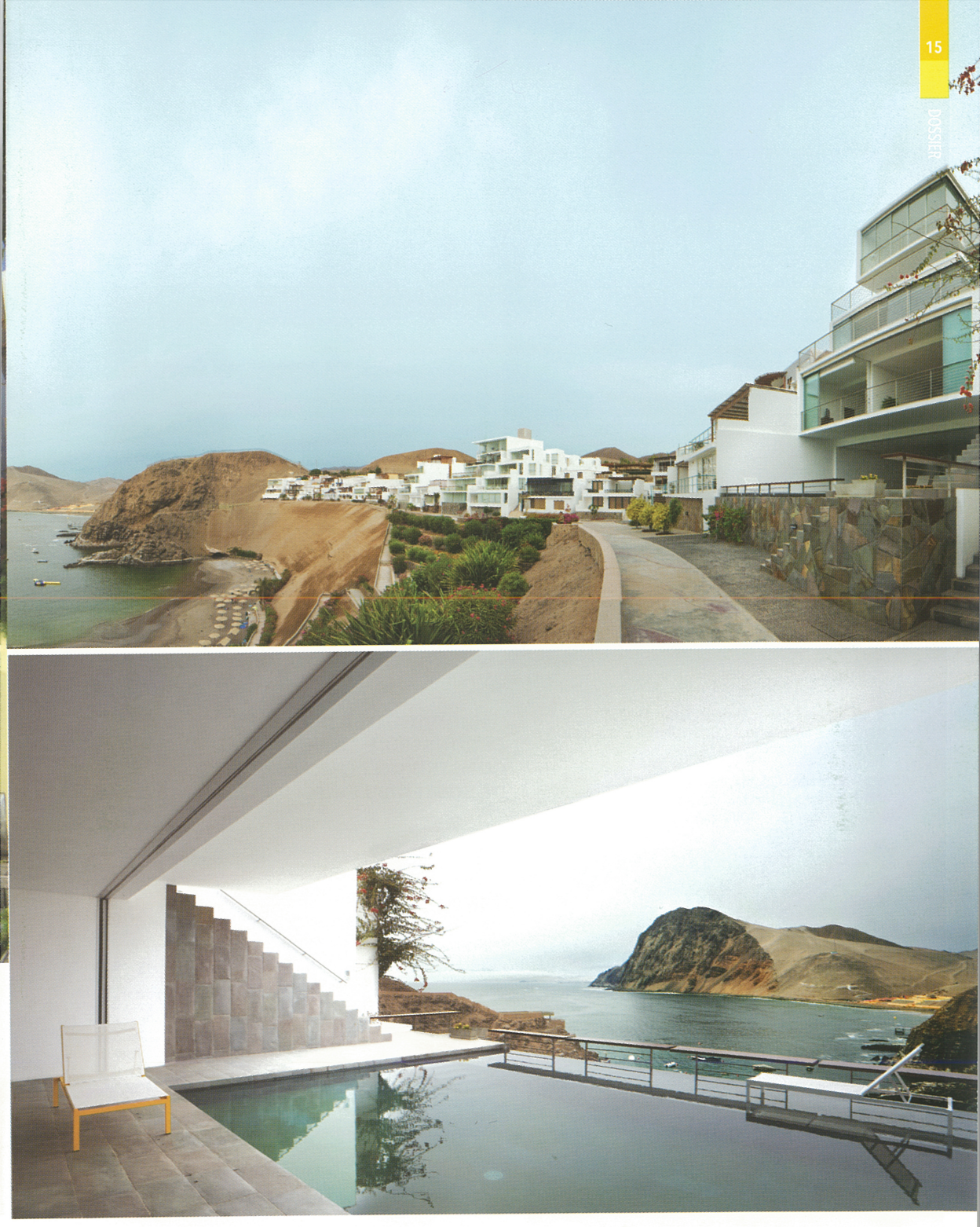
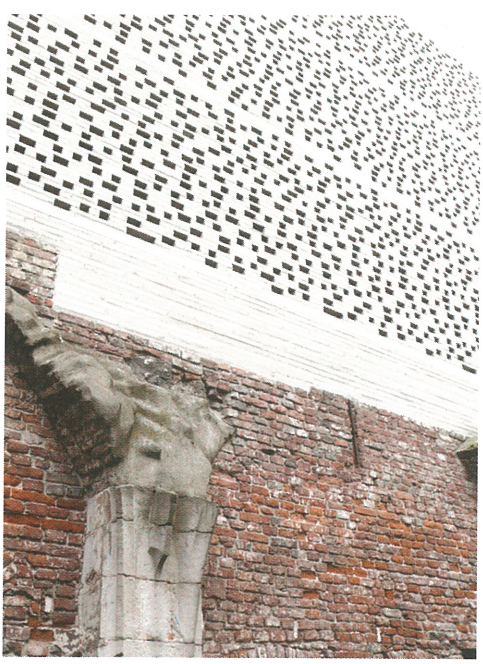


Fig. 16. Vista del contexto costero y el emplazamiento del proyecto. /
*View of coastal context and project siting.*

Fig. 17. Continuidad espacial entre el interior y el exterior. /
*Spatial continuity between interior and exterior.*

Fig. 18. Tienda Olivetti, Venecia, Italia, 1957. Carlo Scarpa, arquitecto. / *Olivetti Store, Venice, Italy, 1957. Carlo Scarpa, Architect.*

Fig. 19. Kolumba, Colonia , Alemania, 2007, Peter Zumthor, arquitecto. / *Kolumba, Colonia , Alemania, 2007, Peter Zumthor, arquitecto.*



## 3 HABITANDO LA RUINA: EL CONSTRUIR SOBRE LO CONSTRUIDO COMO ESTRATEGIA DE SOSTENIBILIDAD.

Si bien una estructura de soporte, el contenedor primario, puede ser de nueva factura, también puede utilizarse la ruina, el edificio abandonado, o en desuso como punto de partida para una nueva proyección arquitectónica. El reciclaje y reuso de edificios siempre ha formado parte de la historia de la arquitectura y del urbanismo. Esta reta la visión de la tabula rasa como proceso, considerando el medio ambiente construido como una sucesión multicapas de intervenciones a través del tiempo. El autor único se suprime ante la idea de múltiples autores. Algunos anónimos, otros reconocidos en mayor o menor grado, el autor, como sugiere Julia Kristeva forma parte de un *inter-texto* que trasciende tiempo y espacio. Hoy día, el reciclaje de edificios y el re-formar su vocación ante los usuarios y ante la ciudad, constituye asignatura obligada como parte de una visión sostenible del medio am-



**CASA EN ALENQUER**
ALENQUER, PORTUGAL / 1999-2002
AIRES MATEUS

CRÉDITOS / *CREDITS:*

ARQUITECTOS / *ARCHITECTS:*
Aires Mateus

EQUIPO DE DISEÑO / *DESIGN GROUP*
Manuel Aires Mateus, Francisco Aires Mateus,
Jorge P. Silva, Gabriela Gonçalves, Nuno Marques,
Cristina Fuertes

INGENIERO / *ENGINEER:*
Ramalho Couto, Ida

CONSTRUCTOR:
Ramalho Couto, Ida

FOTÓGRAFÍAS / *PHOTOGRAPHS:*
Francisco Aires Mateus, Daniel Malhao
cortesía de / courtesy of Aires Mateus.

Fig. 20.

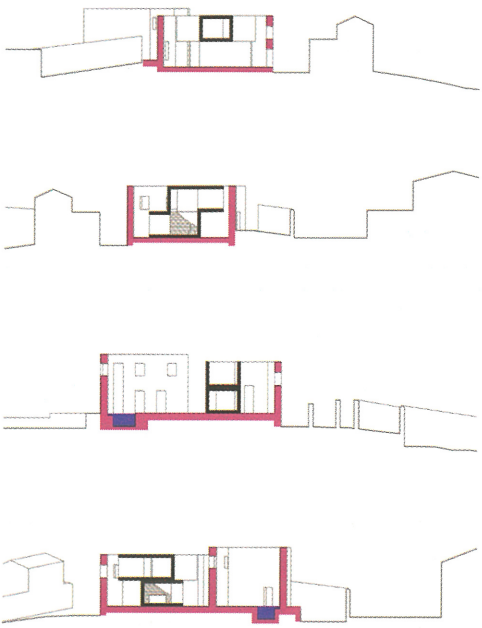


Fig. 21. Secciones. Casa en Alenquer. La ruina original se ilustra en rojo. / *Sections. Alenquer residence. Original structure shown in red.*



Fig. 22. Casa en Alenquer, Aires Mateus, arquitectos. / *Alenquer residence, Aires Mateus, architects.*



Fig. 23 Plano de Sitio. La ruina original se ilustra en rojo. / *Original ruin shown in red.*

biente. Fuera de temas de seguridad por consideraciones estructurales, el demoler por capricho así como el construir sobre suelo rústico cuando aun no se ha ocupado eficientemente el urbano, constituyen posturas insostenibles ante las demandas de una sociedad con recursos y extensión territorial comprometidos. Trascendiendo temas de conservación patrimonial o de restauraciones históricas, el dar nueva vida al tejido urbano de lo cotidiano es tarea ineludible de la nueva arquitectura.

Una posible ruta a seguir es la de arquitectos como Carlo Scarpa en la tienda para Olivetti (1957) en Venecia o Peter Zumthor en su museo Kolumba (2007) en Colonia cincuenta años más tarde, donde tratan la arquitectura como un palimpsesto que evidencia las distintas capas de intervención a través de los años. Los dos proyectos que reseñamos en el dossier, la Casa en Alenquer de Aires Mateus y la



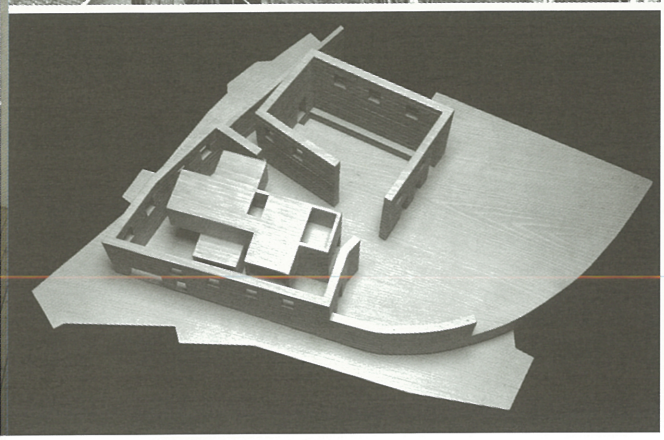


Fig. 24. Estado original. *Original structure.*
Fig. 25. Maqueta. / *Model.*



Fig. 26. Vista del muro perimetral y la piscina. / *View of perimetral wall and the pool.*

Nave 16 de Iñaqui Carnicero en el Centro de Creación Contemporánea Matadero Madrid, muestran un acercamiento más minimalista y recatado, pero no por eso menos contundente. Estos proyectos tratan el tema del reciclaje de una ruina a escalas diferentes.

A escala doméstica, la Casa en Alenquer, Portugal de Aires Mateus[7] supone una intervención contemporánea sobre una ruina antigua. De carácter anónimo y cotidiano, esta ruina puede representar de forma simbólica la cantidad extraordinaria de edificios en desuso esperando una nueva voluntad y programación.

En lugar de demoler las ruinas de la antigua casa de piedra situada en una colina, los arquitectos colocan un nuevo núcleo de construcción dentro del espacio delimitado por los muros del antiguo asentamiento. Aunque físicamente forman un todo, la estrategia de diseño distingue – sistémica y visualmente – las etapas de construcción del edificio. Las paredes de ambos sistemas, el nuevo y el viejo, son estucadas y pintadas de blanco en el espíritu de la arquitectura vernácula del sur de Portugal. Sin embargo, la ruina como contenedor, sirve de primer sistema que cobija y da sentido al segundo, de carácter y factura contemporánea. Entre los dos sistemas existe un diálogo basado en su yuxtaposición: los viejos muros de piedra, de naturaleza estereotómica, expresan el flujo directo de las fuerzas estructurales a la tierra. En contrapunto, el diseño contemporáneo, en hormigón armado, expresa en sus grandes voladizos el poder estructural de este material. Los muros antiguos en el perímetro y el núcleo contemporáneo nunca se tocan, enfatizando su diferencia y la tensión constructiva y espacial entre lo nuevo y lo viejo.

Por otra parte y a escala cívica, la transfor-

mación del antiguo matadero en Madrid al Centro de Creación Contemporánea a partir del 2007, ejemplifica la idea de la ruina como contenedor a gran escala y con potencial de impacto significativo en la vitalidad cultural de la ciudad.

Ignacio de Solá Morales identifica en su libro *Presentes y Futuros*[8] , el reconocimiento de un tipo particular de tejido urbano en las ciudades – los terrenos latentes, o como lo llama Solá Morales, *terrain vague*, como vacío actual pero con potencial de regeneración urbana en el tejido de las ciudades. Los terrenos latentes, obsoletos en su uso, baldíos y a menudo con estructuras abandonadas o subutilizados, son terrenos o estructuras devaluados por su condición pero ubicados en áreas estratégicamente localizadas o enclavados en áreas de gran centralidad.

El matadero en Madrid, como gran conjunto de contenedores industriales abandonados, representa un *terrain vague* intervenido y repotenciado en beneficio del sector cultural.

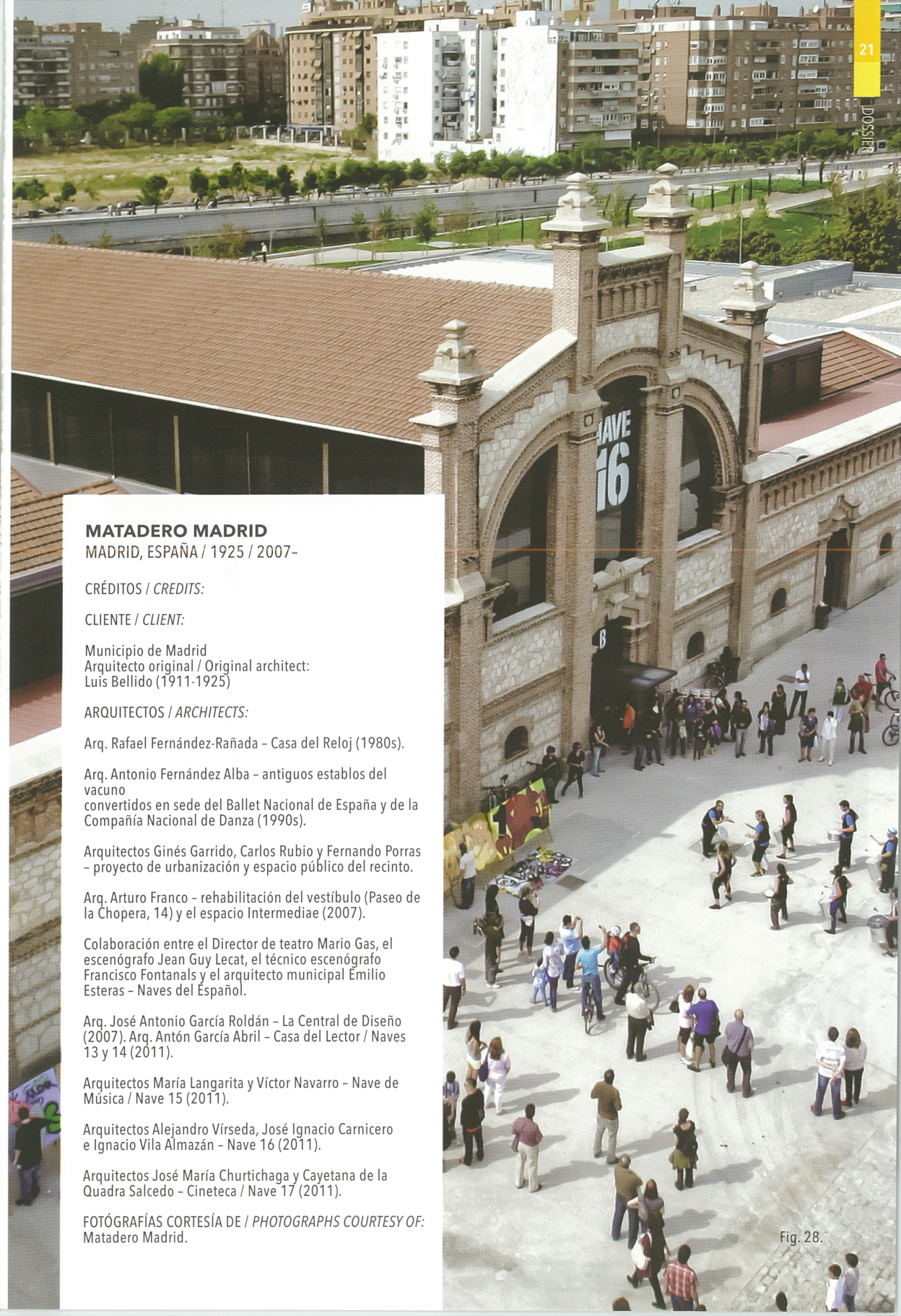
Matadero Madrid reúne 48 edificios y naves industriales originalmente utilizados como matadero y mercado de ganado. El conjunto se ha convertido en un espacio cultural dedicado a diversas disciplinas artísticas y a exposiciones temporales. El matadero está localizado en el Paseo de la Chopera a orillas del río Manzanares en el distrito de Arganzuela, Madrid. Diseñado por Luis Bellido y construido entre el 1911 y el 1925, su arquitectura es de estilo mudéjar, típico de la arquitectura industrial de principios del siglo XX en España. Se construyó en lo que entonces era un área despoblada de Madrid como respuesta al crecimiento demográfico de la ciudad y en sustitución del viejo matadero de la Puerta de Toledo.

Tras sesenta años en funcionamiento fue clausurado en el 1996 ante el traslado de sus funciones a Mercamadrid. En el 1997 se incluye en el Catálogo de Edificios Protegidos del Plan de Ordenación Urbana de Madrid, y diez años más tarde se inicia su reconversión utilizando como catapulta su designación como sede permanente de la Fundación ARCO, de la Compañía Nacional de Danza y el Ballet Nacional de España.

El nuevo Centro de Creación Contemporánea Matadero Madrid, ofrece hoy día un conjunto de más de cien mil metros cuadrados dedicados a la creación artística. Las diversas intervenciones, por diferentes arquitectos, mantienen en el exterior las huellas del pasado destacando, como estructura unificadora e identidad del lugar, la arquitectura original de Luis Bellido. En su interior, los arquitectos intervienen con el mínimo protagonismo reforzando el carácter experimental de las nuevas instituciones que alojan y las diversas necesidades del extenso programa del Centro. Intervenciones como el de la Nave 16 del Matadero se benefician del dueto atemporal protagonizado por el contenedor de Bellido del 1925 y las intervenciones a la vez sutiles y contudentes de Iñaqui Carnicero en su interior, armando una arquitectura dinámica, pertinente y actual.



Fig. 27. El matadero como contenedor en ruinas. / *The Matadero as a ruin container.*
Foto / *Photo*: Muller.



## MATADERO MADRID

MADRID, ESPAÑA / 1925 / 2007–

CRÉDITOS / *CREDITS:*

CLIENTE / *CLIENT:*

Municipio de Madrid
Arquitecto original / Original architect:
Luis Bellido (1911-1925)

ARQUITECTOS / *ARCHITECTS:*

Arq. Rafael Fernández-Rañada – Casa del Reloj (1980s).

Arq. Antonio Fernández Alba – antiguos establos del vacuno
convertidos en sede del Ballet Nacional de España y de la Compañía Nacional de Danza (1990s).

Arquitectos Ginés Garrido, Carlos Rubio y Fernando Porras – proyecto de urbanización y espacio público del recinto.

Arq. Arturo Franco – rehabilitación del vestíbulo (Paseo de la Chopera, 14) y el espacio Intermediae (2007).

Colaboración entre el Director de teatro Mario Gas, el escenógrafo Jean Guy Lecat, el técnico escenógrafo Francisco Fontanals y el arquitecto municipal Emilio Esteras – Naves del Español.

Arq. José Antonio García Roldán – La Central de Diseño (2007). Arq. Antón García Abril – Casa del Lector / Naves 13 y 14 (2011).

Arquitectos María Langarita y Víctor Navarro – Nave de Música / Nave 15 (2011).

Arquitectos Alejandro Vírseda, José Ignacio Carnicero e Ignacio Vila Almazán – Nave 16 (2011).

Arquitectos José María Churtichaga y Cayetana de la Quadra Salcedo – Cineteca / Nave 17 (2011).

FOTÓGRAFÍAS CORTESÍA DE / *PHOTOGRAPHS COURTESY OF:*
Matadero Madrid.

Fig. 28.

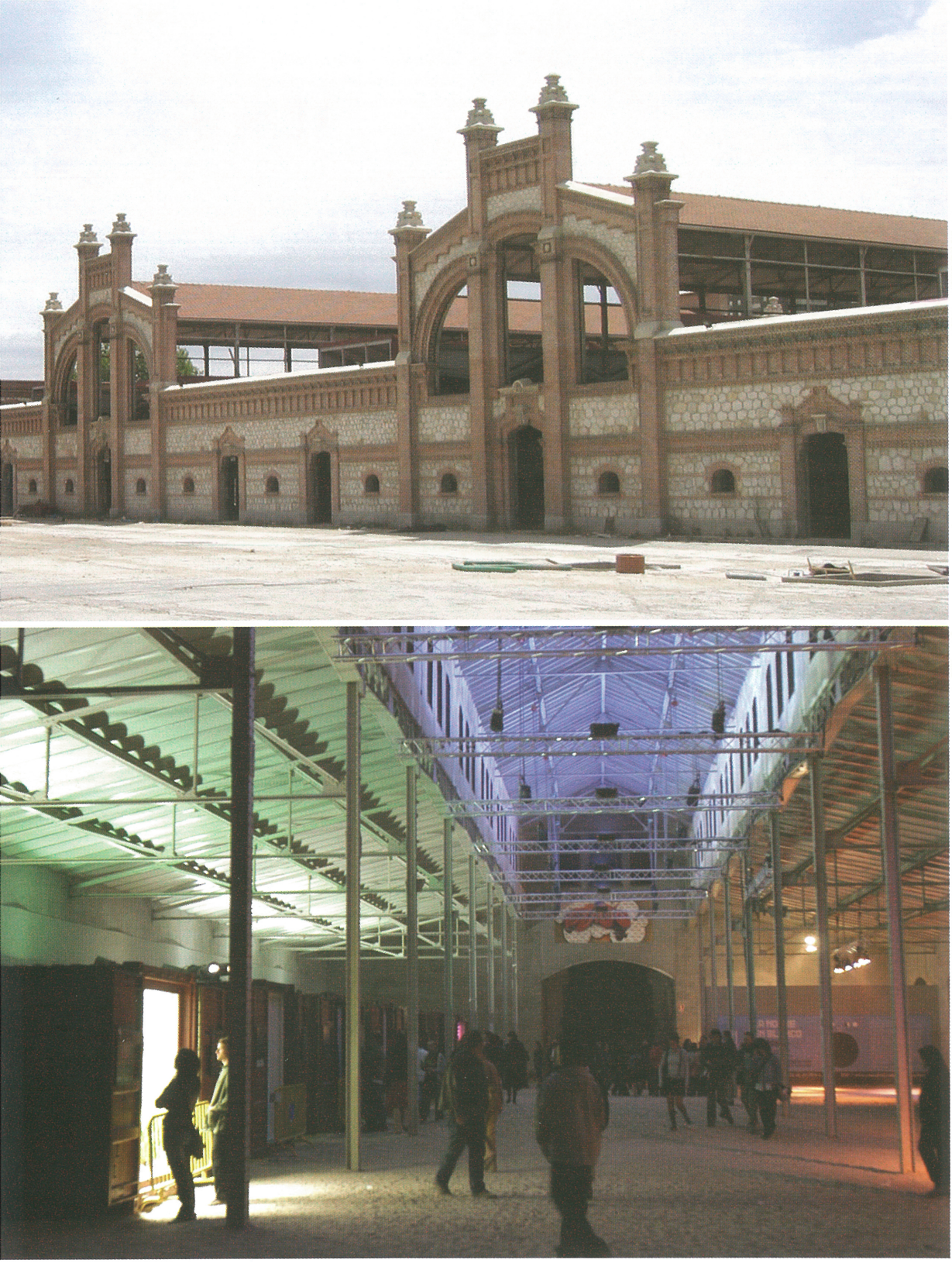


Fig. 29-32. Matadero Madrid (2009). *Matadero Madrid (2009).*
Foto/*Photo*: Ayuntamiento de Madrid





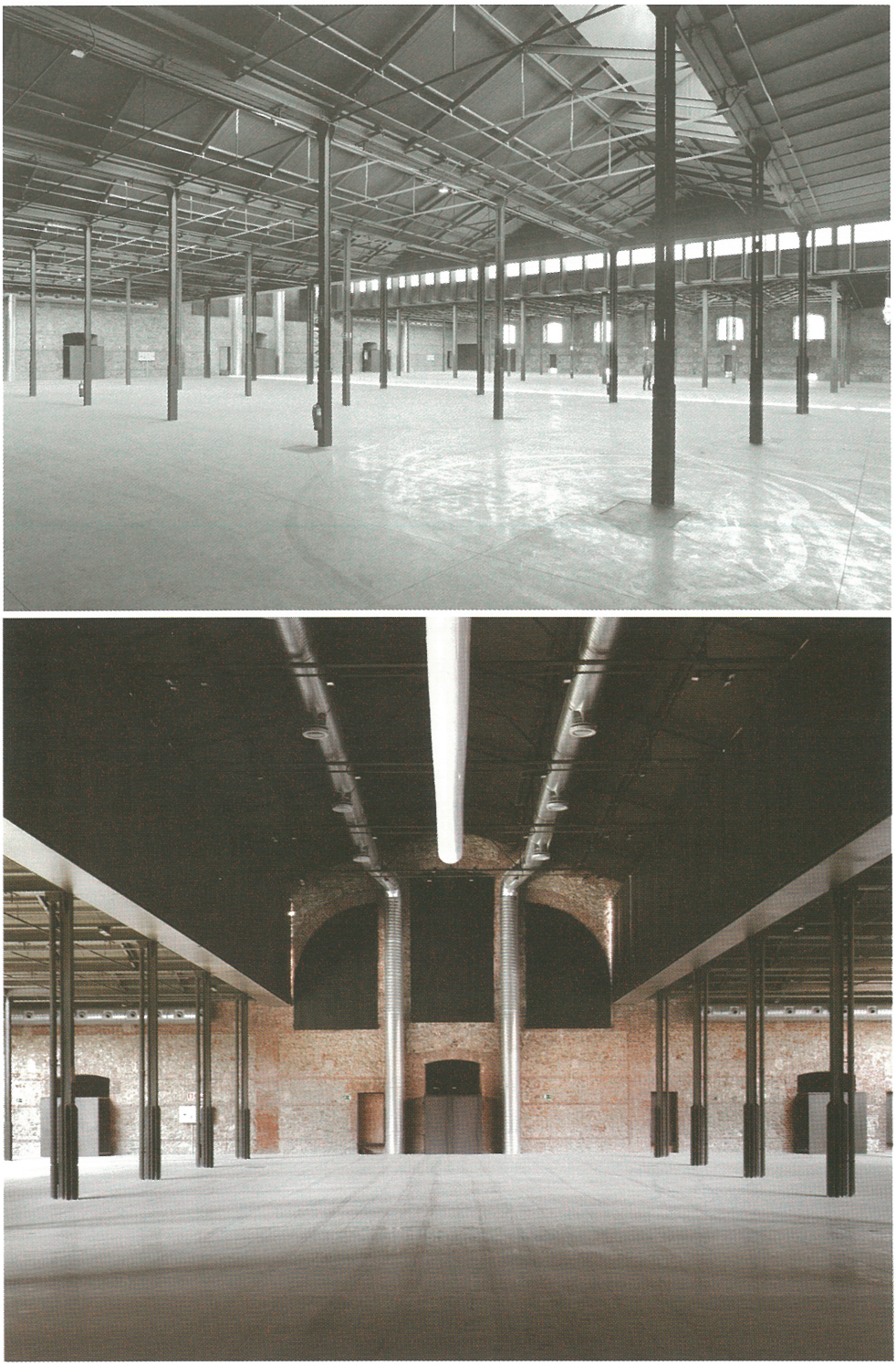
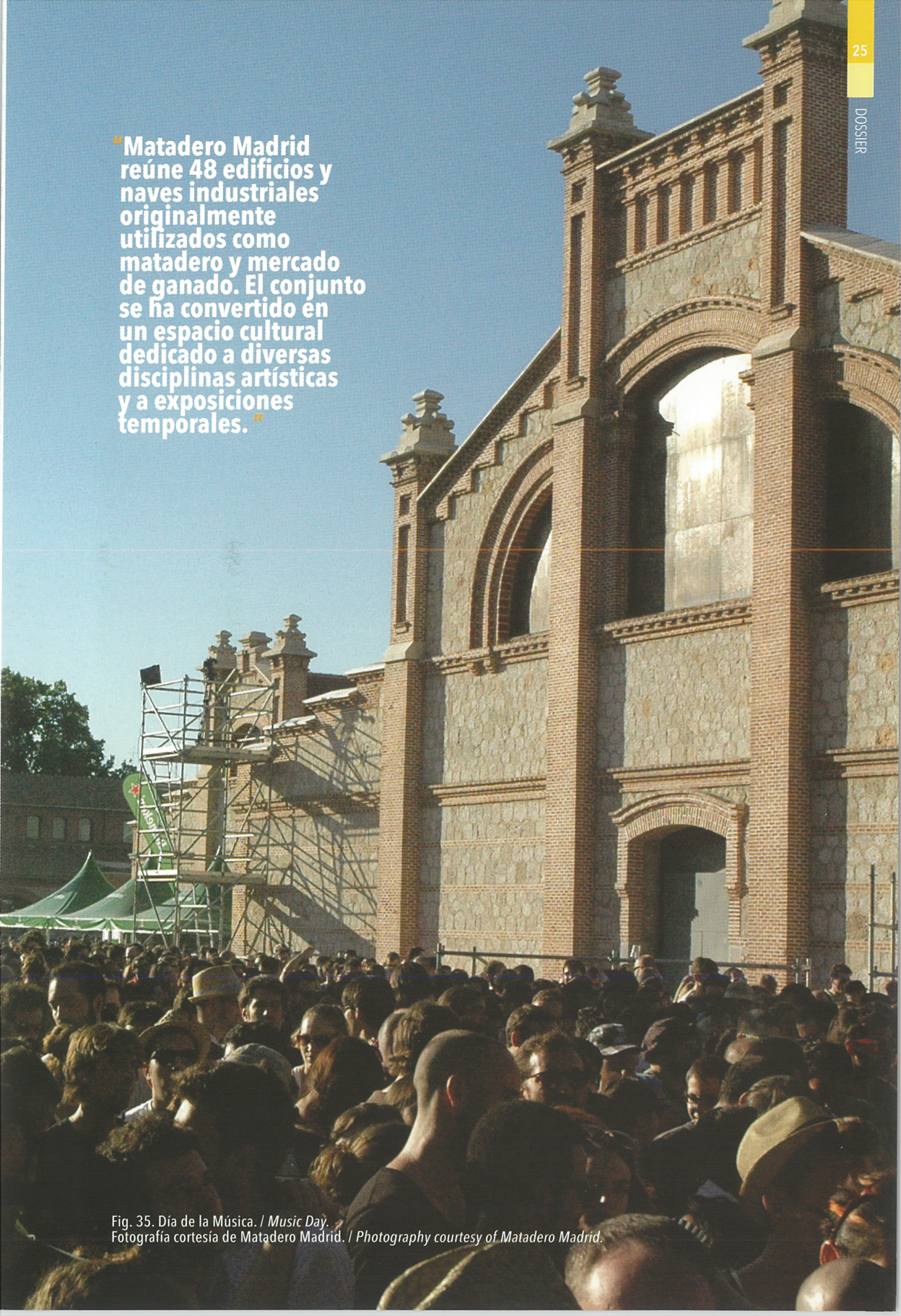
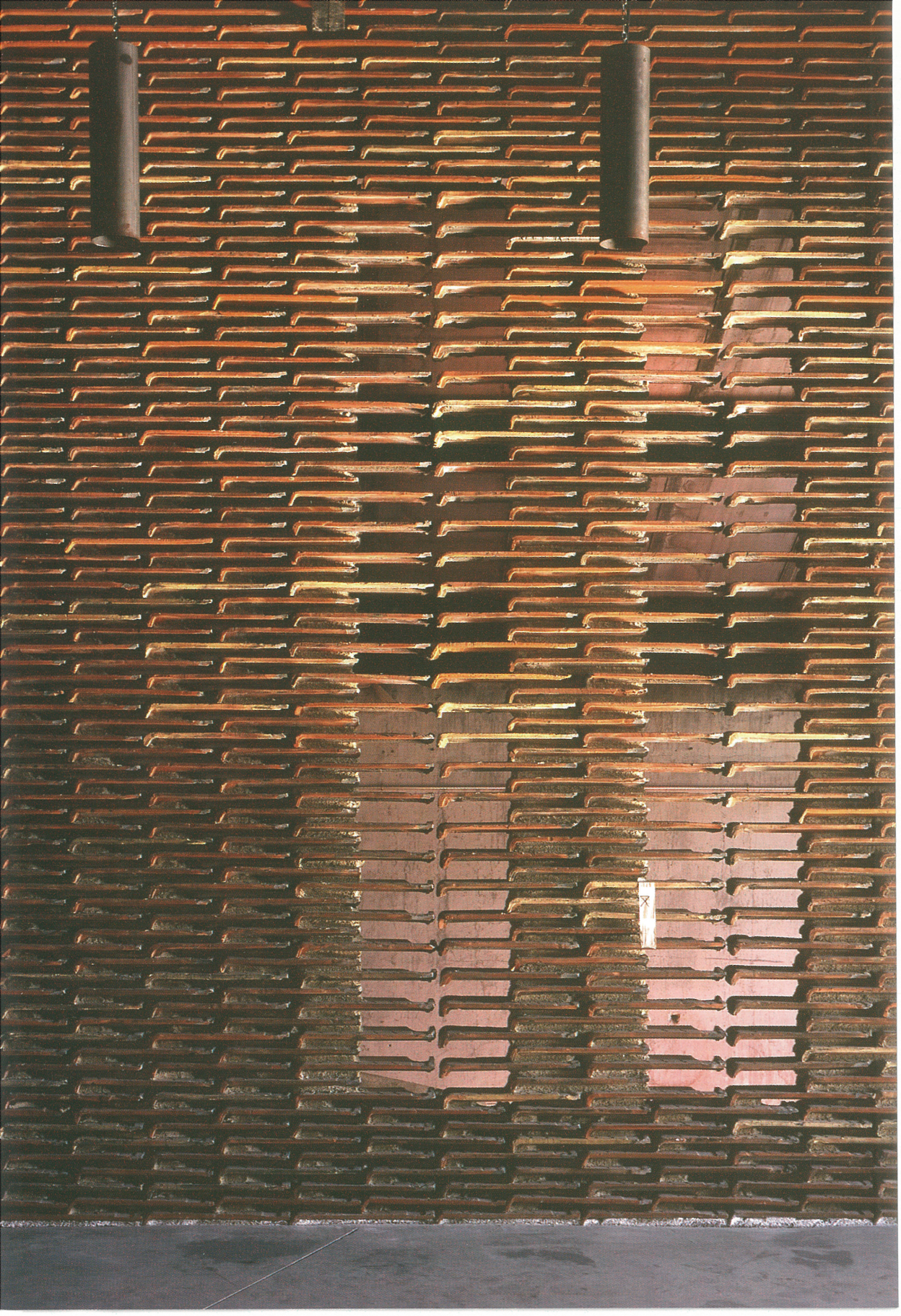


Fig. 33-34. Matadero Madrid (2009). *Matadero Madrid (2009).*
Foto/*Photo*: Ayuntamiento de Madrid



**"Matadero Madrid reúne 48 edificios y naves industriales originalmente utilizados como matadero y mercado de ganado. El conjunto se ha convertido en un espacio cultural dedicado a diversas disciplinas artísticas y a exposiciones temporales."**

Fig. 35. Día de la Música. / *Music Day.*
Fotografía cortesía de Matadero Madrid. / *Photography courtesy of Matadero Madrid.*



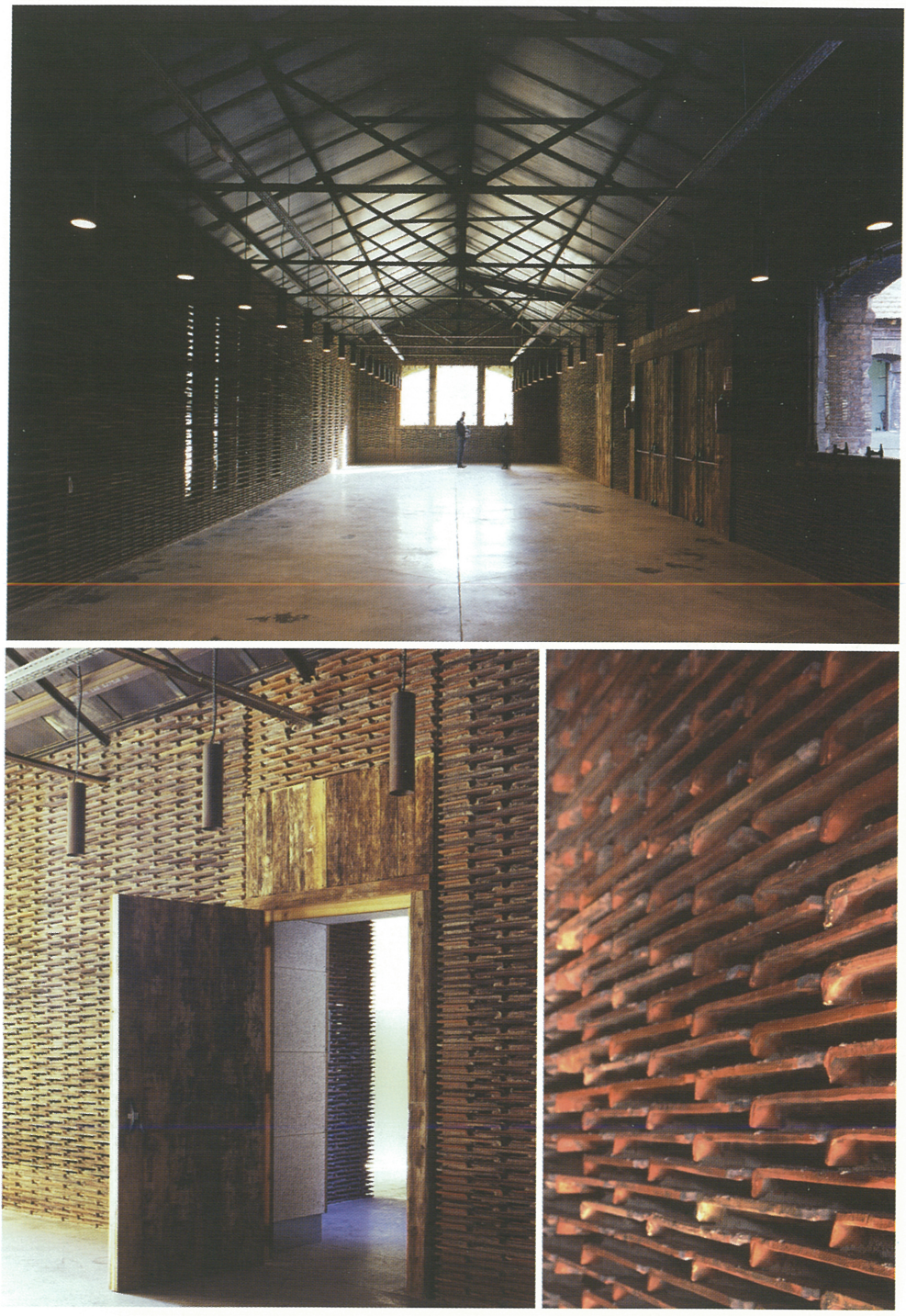


Fig. 36-39. Imágenes de El Taller ilustrando el uso de tejas de barro reciclado, Matadero Madrid (2010). /
*Images of El Taller illustrating the use of recycled adobe tiles, Matadero, Madrid (2010).*
Fotografía cortesía de Matadero Madrid. *Photography courtesy of Matadero Madrid.*



Fig. 40. "Torre de Luz" sobre el vestíbulo de entrada. Corte Constitucional, Johannesburgo, Sudáfrica. / *"Tower of Light" over the entrance foyer. Constitutional Court. Johannesburg, South Africa.*





Fig. 41. Celdas en la Prisión Núm. 4 Johannesburgo, Sudáfrica. / *Isolation cells of Number Four Prison. Johannesburg, South Africa.*

Fig. 42. Instalación en neón representando las nueve provincias de Sudáfrica por Andrew Verster. / *Neón installation representing the nine provinces de South Africa by Andrew Verster.*

## 4 LOS EDIFICIOS CÍVICOS COMO NARRATIVA DE LUGAR

Los cambios en la política mundial a partir de la caída del muro de Berlín en el 1989, y los más recientes, la Primavera Árabe de 2011, cuando una ola de protestas en Túnez, Egipto, Libia y Yemen culminó en el derrocamiento de sus gobiernos, sugieren la posibilidad de reexaminar el papel que juega el edificio cívico-gubernamental, tradicionalmente cerrado y controlado, como parte de una narrativa de lugar y de un renovado espíritu de apertura, diversidad e integración con la ciudad y su ciudadanía.

Pocos proyectos representan esta oportunidad y su realización como el diseño para el edificio de la Corte Constitucional instaurada a partir de la caída del sistema del *apartheid* en África del Sur en el 1994.[9]

El edificio de la Corte Constitucional fue diseñado como resultado de un concurso internacional en el 1997. Los ganadores del concurso, los surafricanos Janina Masojada, Andrew Makin y Paul Wygers recibieron el encargo.

El proyecto se basa en dos principios fundamentales – reflejar el sentido de transparencia, apertura y diversidad democrática expresada en la Constitución y el uso de materiales de construcción, paisajismo, arte y artesanía propios de Sudáfrica.

El proyecto, localizado en Constitution

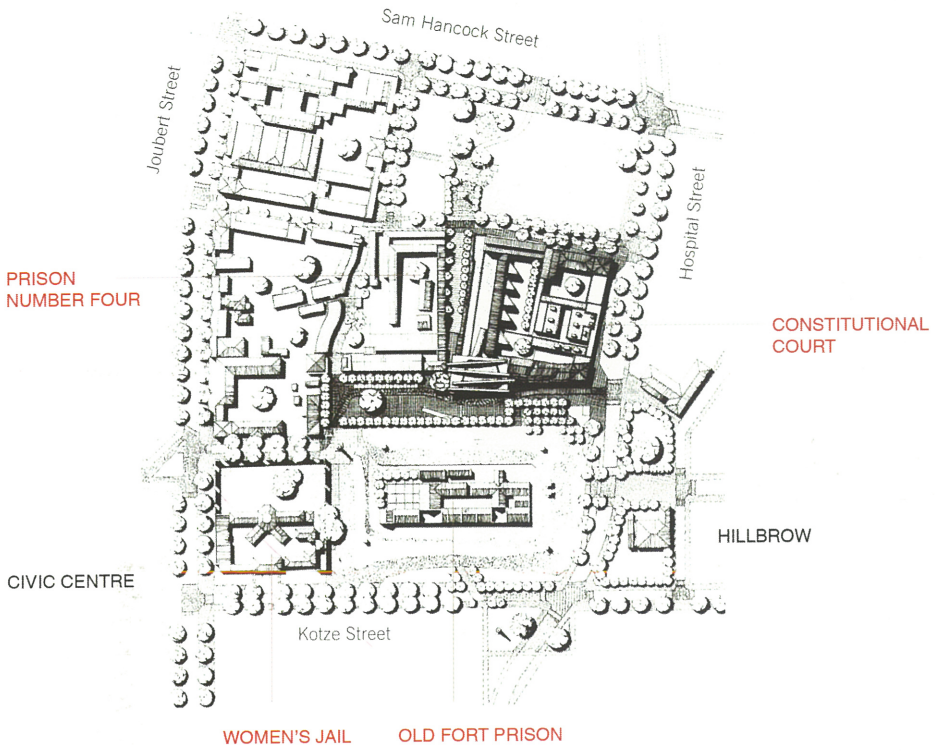



Fig. 43. Plano de sitio, Corte Constitucional, Johannesburgo, Sudáfrica / *Site Plan. Constitutional Court, Johannesburg, South Africa.*

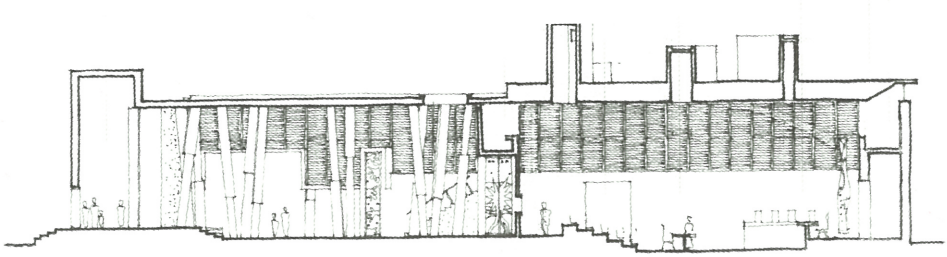


Fig. 44. Sección por el vestíbulo y Salón de Sesiones / *Section through the vestibule and Court Chambers.*



Fig. 45. Las puertas del Salón de Sesiones inspirados por textiles africanos. Los paneles de cobre forman parte del Programa de Arte Público y fueron producidos por los artistas Verna Jooste, Myra Fassler Kamstra, Andrew Lindsay, Andrew Ramaboya, Sam Thoka and Mark Zammit. / *The doors of the Court Chambers are inspired by African Textiles. Copper panels by artists Verna Jooste, Myra Fassler Kamstra, AndrewLindsay, Andrew Ramaboya, Sam Thoka and Mark Zammit.*

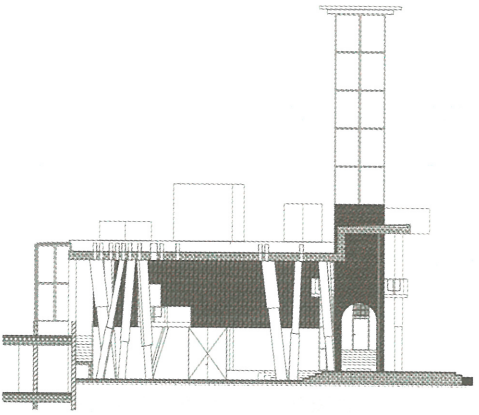


Fig. 47. Sección por el vestíbulo / *Section through the vestibule.*

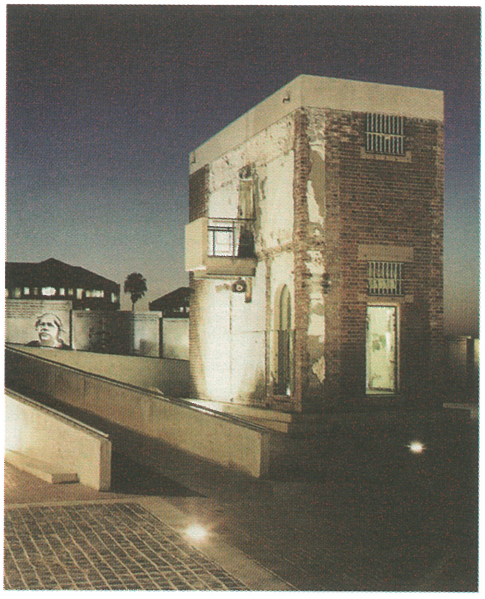


Fig. 46. Plaza de la Constitución de noche con las ruinas de las Celda de Retención con Antelación al Juicio. / *Constitution Square by night showing the remains of the Awaiting Trial Block.*

Hill, es flanqueado por otras dos colinas – Hillbrow y Braamfontein – en la ciudad de Johannesburgo. El lugar destinado para la Corte albergaba un conjunto de prisiones – entre ellas Fort Prison, las prisiones 4 y 5, la cárcel de mujeres y los calabozos de retención con antelación a juicio. En Fort Prison estuvieron encarcelados Mahatma Gandhi, en cuatro ocasiones entre el 1906 y el 1913, y Nelson Mandela entre el 1956 y el 1961, entre muchas víctimas de discrimen político y racial bajo el sistema de apartheid, incluyendo los niños encarcelados a raiz del levantamiento de Soweto en 1976. Las prisiones en Constitution Hill eran, por ende, lugares profundamente grabados en la memoria colectiva de la ciudadanía como sedes representativas de este sistema en la ciudad de Johannesburgo.

El lugar hoy día alberga la Corte Constitucional, las Comisiones de Derechos Humanos y de Género, un número de museos e instalaciones culturales, ofici-

## CORTE CONSTITUCIONAL DE ÁFRICA DEL SUR / *CONSTITUTIONAL COURT*

### CRÉDITOS / *CREDITS:*

CLIENTE / *CLIENT:*
Johannesburg Development Agency

ARQUITECTOS Y URBANISTAS /
*ARCHITECTS AND URBAN DESIGNERS:*
OMM Design Workshop and Urban Solutions

PROJECT ARCHITECTS:
Janina Masojada
Andrew Makin
Paul Wygers
Christine-Ann Paddon

QUANTITY SURVEYORS:
Hamlyn Gebhardt in association with Koor Dindar

STRUCTURAL ENGINEERS:
Arup (Pty) Ltd in association with Sibanye Consulting

MECHANICAL ENGINEERS:
Arup (Pty) Ltd in association with Toon Herman Associates

ELECTRICAL ENGINEERS:
VBI Projects

WET SERVICES:
DSB Consulting Civil Engineers

HERITAGE CONSULTANT:
HMJ Prins Architects

ACOUSTIC CONSULTANTS:
Acusolv

LANDSCAPE ARCHITECTS:
African Environmental Design

TOWN PLANNER:
Nico Botha Town Planners

LAND SURVEYOR:
Kirchoff and Associates

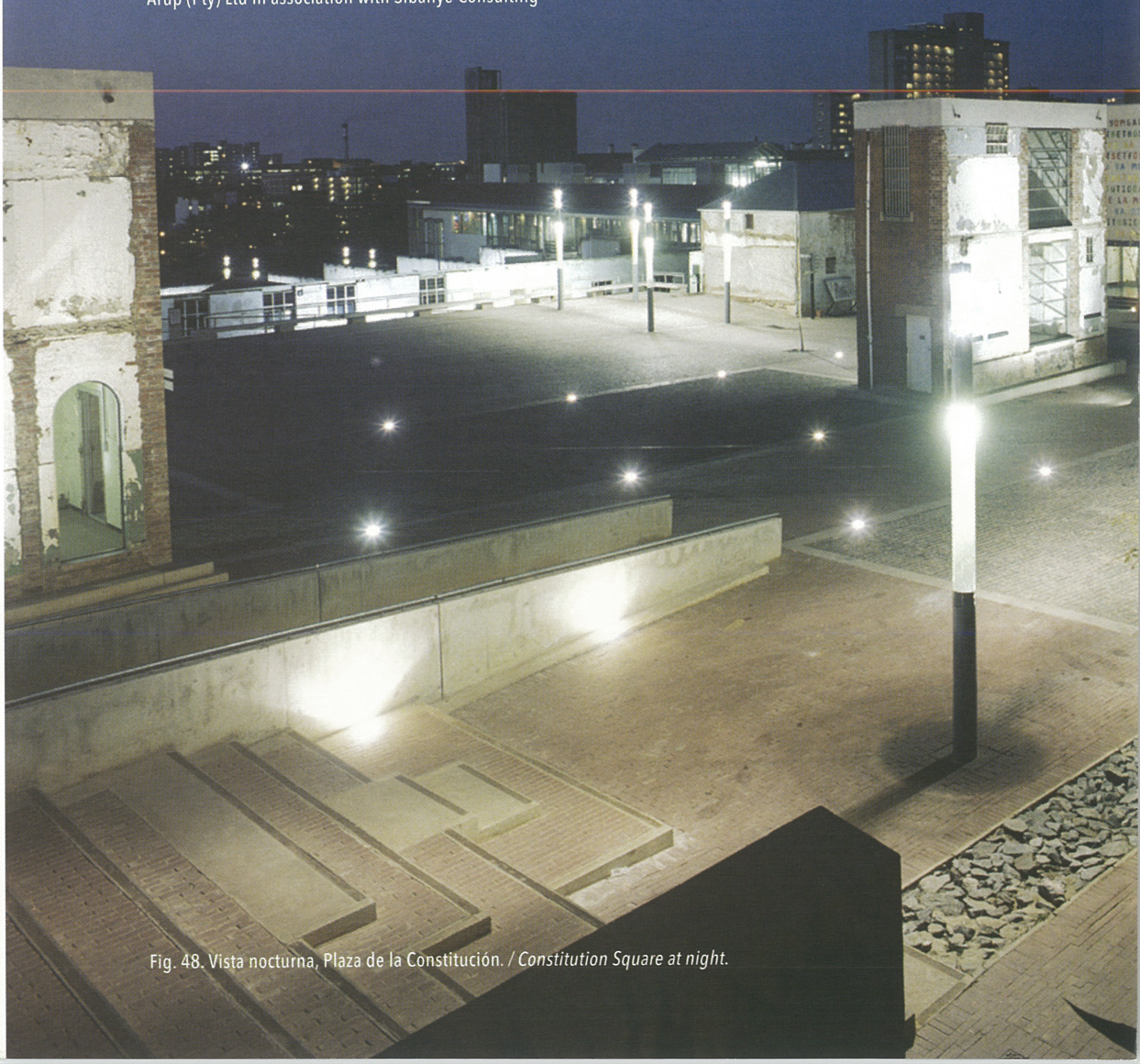


Fig. 48. Vista nocturna, Plaza de la Constitución. / *Constitution Square at night.*



Fig. 49. Pared de hormigón con vitrales de colores / *Cast-concrete wall with colored glass inserts.*



FIg. 50. El Salon de Sesiones. / *The Court Chambers.*




Fig. 51. Galería de exhibición. / *Exhibition gallery.*

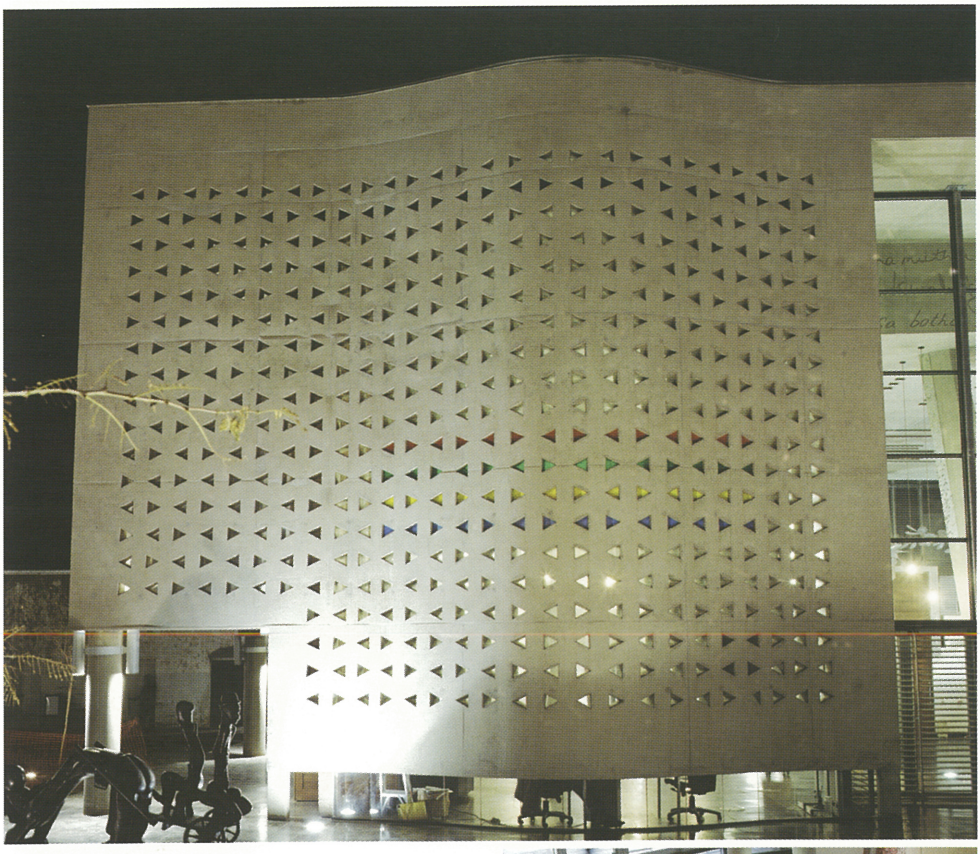


Fig. 52. Pared de hormigón con vitrales de colores /
*Cast-concrete wall with colored glass inserts.*

nas, tiendas y restaurantes. El diseño y emplazamiento del proyecto ha sustituido la masividad clausurada y aislada del conjunto original, por un tejido de grano fino, deliberadamente fragmentado e interconectado con su contexto urbano mediante espacios públicos, conectores cubiertos y pasajes peatonales. Incorporando un programa amplio de Arte Público, el edificio se abre a la ciudadanía con una programación híbrida y diversa que desafía las concepciones tradicionales del edificio gubernamental.

El nuevo conjunto de la Corte Constitucional se integra a la ciudad sin negar el peso de la historia que alberga, ni la pasada ni la presente. Todo lo contrario – el diseño del sitio construye una narrativa de lugar entrelazando memorias de tragedia y discrimen y a su vez de esperanza, proyectando un cambio de paradigma social, cívico y político en cara al futuro.

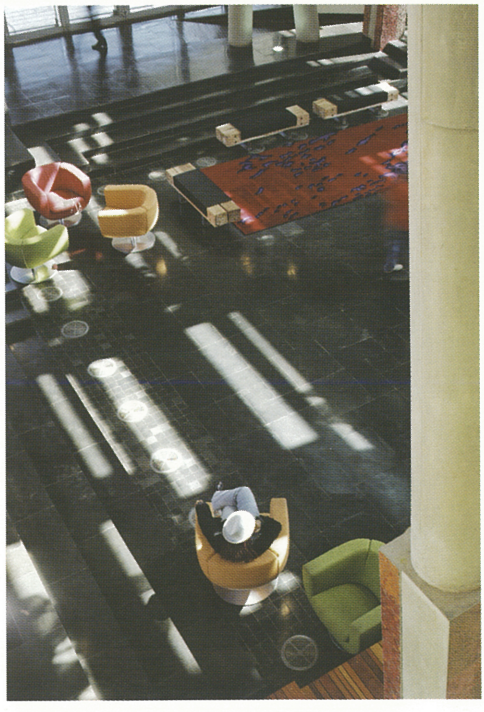


Fig. 53.



Fig. 54. Pilares con mosaicos incrustados en el vestíbulo. /
*Pillars with mosaics in the foyer.*

## 5 EL ESPACIO PÚBLICO COMO ESPACIO DEMOCRÁTICO

En la estrategia de intervención de la Corte Constitucional de Sudáfrica, el espacio público, su continuidad y apertura, jugó un papel central. En nuestro propio contexto eventos recientes han retado la idea de cuán público es el espacio público. Si el espacio público es el espacio de convergencia de la ciudadanía este tiene que ser el espacio democrático por excelencia - el del compartir multitudinario tanto en las celebraciones como en las manifestaciones y las protestas. Extendiéndolo a las calles aceras, parques, plazas y jardines, el espacio público no puede ceder ante el impulso privatizador y conceptos neoliberales de la administración de lo público por el sector privado. Mucho menos, el que el sector público claudique su responsabilidad de administrar lo público.

No obstante, el espacio público no puede por si solo revitalizar la ciudad. Se requiere interconexión, programación diversa y la acción concertada de proyectos, sean de carácter cultural como el Matadero o cívico como la Corte Constitucional. La conjunción del espacio público con sistemas de movilidad es necesaria para crear una ciudad vital y accesible. Esto requiere insertar en las ciudades redes de infraestructura verde capaces de hilvanar intervenciones puntuales como parte de una estructura urbana a mayor escala.

Las cinco rúbricas discutidas representan un temario de actuación para la arquitectura de la ciudad en el siglo 21. Para dar sentido a cada una de ellas, la ciudad necesita ciudadanía. Esto sugiere que, más allá de los grandes proyectos especiales, el gran reto yace en la construcción del espacio cotidiano, de espacios de vida y de cultura urbana. Sugieren que la arquitectura y el espacio público son parte y producto de procesos culturales complejos que se solapan a través del tiempo. La construcción del entorno cotidiano requiere reinsertar al ciudadano como protagonista central de la arquitectura. La ciudad no existe sin la experiencia y presencia de su ciudadanía. En palabras del catalán Jordi Borja, "la ciudad es vivencia personal y acción colectiva a la vez".[10] Para Borja, la ciudad es metáfora de la democracia, donde el espacio público, como sede de lo cotidiano, juega un papel central. Es en la experiencia de ser ciudadanos en la ciudad donde construimos nuestra memoria colectiva y sentido de lugar. La construcción y valoración de lo cotidiano es un reto individual pero, sobre todo, uno colectivo. La ciudad, como metáfora de democracia, nos invita a reflexionar sobre la posibilidad de un futuro donde los espacios públicos se entiendan como los lugares donde se hace ciudad y se forja ciudadanía, lugares de inclusión y diversidad, lugares para la interacción variada, rica e intensa donde se le da sentido y calidad a la vida cotidiana.



Fig. 55. La Ventana al Mar.



Fig. 56. Plaza del Mercado de Santurce.





Fig. 57. Concierto de jazz / *Jazz concert*. La Ventana al Mar, San Juan, Puerto Rico, 2004. Andrés Mignucci, arquitecto.
Fig. 58. Plaza del Mercado de Santurce, San Juan, Puerto Rico, 2000. Emilio Martínez, arquitectos.

# NOTAS

1. Q. de Quincy, «Dictionnaire d'architecture» de la Encyclopédie méthodique, ed. Panckoucke, 3 vols., París, 1788/1825.
2. Marc-Antoine Laugier, An Essay on Architecture, trans. by Wolfgang and Anni Herrmann (Los Angeles: Hennessey & Ingalls, 1977), p.1-14
3. Sergio Villari, J.N.L. Durand: Art and Science of Architecture Rizzoli, New York 1990.
4. Giancarlo Cataldi Gian Luigi Maffei y Paolo Vaccaro, "Saverio Muratori and the Italian School of Planning Typology" en Urban Morphology (2002) 6(1), 3-14.
5. Rafael Moneo, On Typology", Oppositions, 13 (1978), p.24-45
6. Anthony Vidler, 'The Third Typology', Oppositions, 7 (1976), p.1-4
7. Para un ver, Aires Mateus 2002-2011, El Croquis 154, (Madrid: 2012)
8. Ignacio de Solá Morales, Presentes y Futuros: Arquitectura En Las Ciudades. Comite d'Organitzacio del Congres UIA Barcelona 96 (Barcelona:1996)
9. Bronwyn Law-Viljoen, ed. Light on a Hill: Building the Constitutional Court of South Africa, Johannesburg: David Krut Publishing, 2006.

**ANDRÉS MIGNUCCI-GIANNONI, FAIA**

Andrés Mignucci se tituló como arquitecto en el Massachusetts Institute of Technology en el 1982. Entre 1983 y 1986 colabora con Stephen Carr y Kevin Lynch en la práctica del urbanismo en Boston. En el 1988 funda Andrés Mignucci Arquitectos dedicada a la práctica de la arquitectura y el urbanismo en San Juan de Puerto Rico. Su obra ha sido premiada en numerosas ocasiones incluyendo el Premio Nacional de Arquitectura de la Bienal de Arquitectura de Puerto Rico en sus ediciones del 2000 y del 2001. Entre sus proyectos se destacan La Ventana al Mar, la Escuela de Bellas Artes de Mayaguez y el Centro para Puerto Rico. Es autor de Soportes: Vivienda y Ciudad, Pintura para un Piso Específico, Arquitectura Contemporánea en Puerto Rico 1976-1992, Jesús Eduardo Amaral – Arquitecto, [Con] textos: el Parque Muñoz Rivera y el Tribunal Supremo de Puerto Rico y Conversations with Form. En el 2005 fue elevado al College of Fellows del American Institute of Architects y en el 2012 recibe el Premio Henry Klumb. Es profesor de diseño en las escuelas de arquitectura de la Universidad Politécnica y la Universidad de Puerto Rico.

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

**El 22**
Fotografía por Eduardo Hirose. Fotografías y dibujos cortesía de JSa-Lima Arquitectos.

**Casa en Alenquer**
Fotografía por Daniel Malhao y Francisco Aires Mateus. Fotografías y dibujos cortesía de Aires Mateus.

**Matadero Madrid**
Fotografía por Paco Gómez. Fotografías cortesía de Iñaqui Carnicero y Matadero Madrid.

**Corte Constitucional de Sudáfrica**
Fotografía por Angela Buckland.
Fotografías y dibujos cortesía de Janina Masojada y Andrew Mankin.

**Zero-Plus Housing**
Fotografía del Zero-Plus Housing, cortesía de AACUPR.

**Quinta Monroy**
Fotografía de la Quinta Monroy por Cristóbal Palma.

**Plaza del Mercado de Santurce**
Fotografía de la Plaza del Mercado de Santurce, cortesía de Emilio Martínez.

**Diagoon Housing**
Fotografía de Diagoon Housing, cortesía de Herman Hertzberger.

**Next 21**
Fotografía de Next 21, cortesía de Seiichi Fukao.

**La Ventana al Mar**
Fotografía de La Ventana al Mar, cortesía de la Compañia de Turismo de Puerto Rico y del autor.

# REUSANDO LA CIUDAD, OCUPANDO ESQUELETOS URBANOS

*REUSING THE CITY, OCCUPYING URBAN SKELETONS.*

Santiago Cirugeda

Numerosos edificios, públicos y privados, permanecen vacíos y sin uso alguno en el territorio español, especialmente en el interior de nuestras ciudades. Los usos que les daban sentido, ahora obsoletos, o procesos urbanos de muy diferentes problemáticas produjeron las causas de su abandono. Esta situación se ha visto acompañada por unas políticas tardías o inexistentes, que propusieran la incorporación de nuevos usos y el aprovechamiento instantáneo que estos edificios pueden generar.

El creciente interés que hay de diferentes proyectos europeos en la reutilización de estos elementos urbanos, por su idoneidad para incorporar usos temporales (programa *Catalyst*) o definitivos, nos obliga a sondear la capacidad funcional y simbólica de los miles de metros cuadrados de construcciones diversas que conviven con nosotros. La adaptación de los mismos abre las puertas a tipologías arquitectónica híbridas, y procesos económicos y sociales de muy fácil implementación, que en muchas ocasiones se convierten en revulsivos y activadores de la rehabilitación de los barrios donde están situados. Todo ello sin la necesidad de un mayor consumo territorial.

Igualmente diseminados por el territorio, tenemos centenares de ejemplos de edificaciones e infraestructuras que nunca se finalizaron, debido a estar cargadas por delitos urbanísticos, procesos especulativos o causas desconocidas. La localización de estos esqueletos urbanos, es primordial para evaluar el impacto ambiental de los mismos, y poder solicitar desde la ciudadanía auto organizada medidas que devuelvan al territorio su estado original, ya que en muchas ocasiones nadie se quiere responsabilizar de la demolición de estos edificios o urbanizaciones fantasma.

Debemos conseguir montar un listado local de las edificaciones vacías y esqueletos urbanos, con el que posteriormente se elaboraría una guía donde se describan los edificios vacíos, con su emplazamiento, plantas y alzados, superficie construida, y los usos para los que estaban proyectados. En el listado deberían contemplarse:

Obras inacabadas por expedientes urbanísticos (esqueletos urbanos)

Edificios Equipamentales (públicos y privados) abandonados.

Infraestructuras públicas en desuso o inacabadas.

Vivienda vacía, vivienda en espera, estados ruinosos etc...

Para articular todos los archivos e informaciones contradictorias o erróneas de la que hacen gala las administraciones, deberíamos poner de acuerdo un montón de entidades públicas responsables de este vacío informativo: Instituto nacional de estadística (y autonómicos) , Ministerios de Fomento y Vivienda, Gerencias de Urbanismo, Registros de la propiedad, etc...

Lo que me ha producido estos 13 años de trabajo, casi en solitario, afectado y embebido de intereses y necesidades urbanas, de índole social, es plantear situaciones donde se reclama el derecho innato del ciudadano a usar la ciudad en la que vive. La pregunta: ¿Qué debe de hacer o aportar un grupo de ciudadanos para obtener el derecho de uso de un suelo o edificio obsoleto de propiedad pública?. Un promotor ya sabemos...Es entonces cuando aparece el concepto de ocupar.

Últimamente escucho "ocupar" en todos los foros arquitectónicos y artísticos a los que asisto. Curiosamente, la mayor parte de personas que usan esa palabra como parte de la estrategia proyectual, sólo lo hacen por sus cualidades espaciales, y nunca como búsqueda de reuso de elementos construidos, de poner en vida tejidos urbanos enfermos, quizás, porque piensen que el terreno natural que rodea las ciudades es limitado.

Mientras intentamos animar u obligar a las administraciones al "cumplimiento debido", de los soportes legales, nosotros ocupamos y reusamos estos elementos construidos de hormigón y acero. Organizados como grupos o colectivos, ocupamos calles, plazas, fachadas, azoteas, cubiertas, árboles, edificios y solares con una serie de "pollos" diversos, como a mi me gusta llamarlos.

Paralelamente, recordemos que España está a la cola de los países Europeos en el reuso y reciclaje de residuos y materiales de construcción, a pesar de la importancia y fomento del sector en los últimos quince años.

La experiencia de Aula Abierta, que hicimos en Granada (www.recetasurbanas.net), marca una vía para demostrar que incluso la arquitectura que fue diseñada para ser estática puede comportarse de una manera dinámica y transformarse en otro edificio totalmente flexible. Una manera de transformar un bien inmueble de propiedad pública obsoleto y a punto de demolerse, con la creación de los residuos pertinentes, en otro bien (in)mueble cuya gestión y aportaciones ciudadanas, le convierten en un equipamiento público autogestionado que se sale de un planeamiento urbano codificado, fruto de una actitud de gente que replantea las situaciones que les rodean.

Actualmente este edifico se ha instalado en el "Espacio Artístico - La Carpa", sede de la compañía Varuma Teatro y la futura Escuela Superior de Circo de Andalucía. La Carpa es un proyecto ambicioso con programación estable acorde con las necesidades técnicas para poder desarrollar las disciplinas con las cuales trabajan e investigan. Un espacio para el almacenamiento de material técnico y escenográfico. Lugar de entrenamiento y de encuentro. En definitiva, un rincón distinto e inexistente hasta el día de hoy en Andalucía que pretende ser un portal de referencia para el mundo artístico andaluz. Con 6 meses de vida y ningún apoyo público, se plantea como un proyecto autoconstruido y autogestionado.

Dentro del solar en el que se encuentra ubicado, el espacio Socicultural "La Carpa", aparecen diferentes estructuras e instalaciones autoconstruidas provenientes de la cesión, el reciclaje o la reutilización de otros elementos que venía de otras experiencias anteriores, como las carpas, la pérgolas, la araña oficina, el camión frigorífico, taller portátil etc ...

Allí está Aula Abierta, que se construyó por primera vez en Granada en 2004 por un grupo de estudiantes a partir de materiales extraídos del desmontaje de otro edificio destinado a ser demolido. Nació frente a la necesidad de obtener un espacio físico y mental de trabajo y reflexión urbana.

La aparición en un barrio periférico así como la cesión a diferentes colectivos, le posiciona con una clara voluntad de descentralizar la cultura y apoyar situaciones










Fig.1. Aula Abierta. Foto por Juan Gabriel Pelegrina.
Fig.2-4. Espacio Artístico – La Carpa



Fig. 5. Ayuntamiento de Benicàssim




Fig. 6.
www.colectivosenlared.org
www.arquitecturascolectivas.net
http://www.meipi.org/redaacc.meipi.php

abandonadas por la gestión pública.

Aula Abierta, se divide en tres espacios:

-Aulario polivalente
-Taller de costura
-Espacio exterior de ensayo a la danza aérea con tela acrobática, lira y trapecio gracias a un pórtico de 4 metros y medio por 7 metros de alto.

El taller de costura está destinado a la producción del vestuario del Espacio Artístico – La Carpa, que realiza espectáculos circenses, de danza y flamenco. El aulario polivalente estará abierto a colectivos.

El espacio exterior está destinado según horario a colectivos y particulares que quieran ensayar los artes circenses así que a las clases impartidas por el Espacio Artístico – La Carpa.

Varuma, Recetas Urbanas, La Jarapa, La Matraca, El cuarteto Maravilla, Straddle3, Porompomperas, Coceptuarte, etc... son algunos de los colectivos que han participado en el montaje de los diferentes espacios.

Otra propuesta de recuperación y re-uso de patrimonio mobiliario público es la de reubicar 14 viviendas de 42 m2, construidas con módulos prefabricados, que han dado servicio como asentamiento provisional, donde la población que los habitaba ha sido alojada en viviendas de protección oficial, dejando sin uso los módulos




Fig. 7.

de vivienda. Este patrimonio en desuso es cedido por la Sociedad Municipal de rehabilitación urbana del Ayuntamiento de Zaragoza.

El día 1 de Marzo del 2007, se hizo un mailing, desde sc@recetasurbanas.net, ofreciendo a diferentes colectivos y asociaciones, de carácter cultural y social, la posibilidad de adjudicarles uno o dos viviendas (3 contenedores X vivienda) como sede residencial y centro de trabajo.

El transporte de los mismos, instalación y gestión, corre de parte de los grupos que se responsabilizan de los mismos, la coordinación y modificación (tuneado) de los mismos se hace en colaboración con Recetas Urbanas.

Se solicitan las debidas licencias de ocupación e instalación, ya sean tanto en suelo como en inmuebles públicos o privados. Las justificaciones técnicas o proyectos de instalación, serán firmados en el estudio, que pondrá su seguro profesional para responsabilizarse civilmente de los mismos.

Con este proyecto en proceso actualmente, y con 13 construcciones ya ejecutadas, conseguimos unos protocolos de gestión, financiación, reutilización y reciclaje, mecanismos de ocupación de solares o edificios y maneras de funcionar como colectivos, asociaciones y cooperativas, que sirvan de ejemplos e incentivos a grupos de ciudadanos que quieran participar colectivamente en la gestión cultural y social de su ciudad.

Especialmente entre los proyectos ejecutados con contenedores, el de Benicassim ha sido el proyecto que más interacción con otros agentes, incluidos los políticos ha tenido. Proyectalab es un espacio multidisciplinar que está destinado a albergar diferentes actividades culturales como cursos, workshops, exposiciones, jornadas, encuentros,... y que nace con la voluntad de convertirse en una sede disponible para aquellas personas o colectivos que no disponen de los recursos necesarios.

Iniciado el 2011 por la Asociación Proyecta y construido por Recetas Urbanas en colaboración con Rehasa Estructuras, Lucas Construcción y la ayuda de numerosos colectivos, (Straddlel3, New Now,

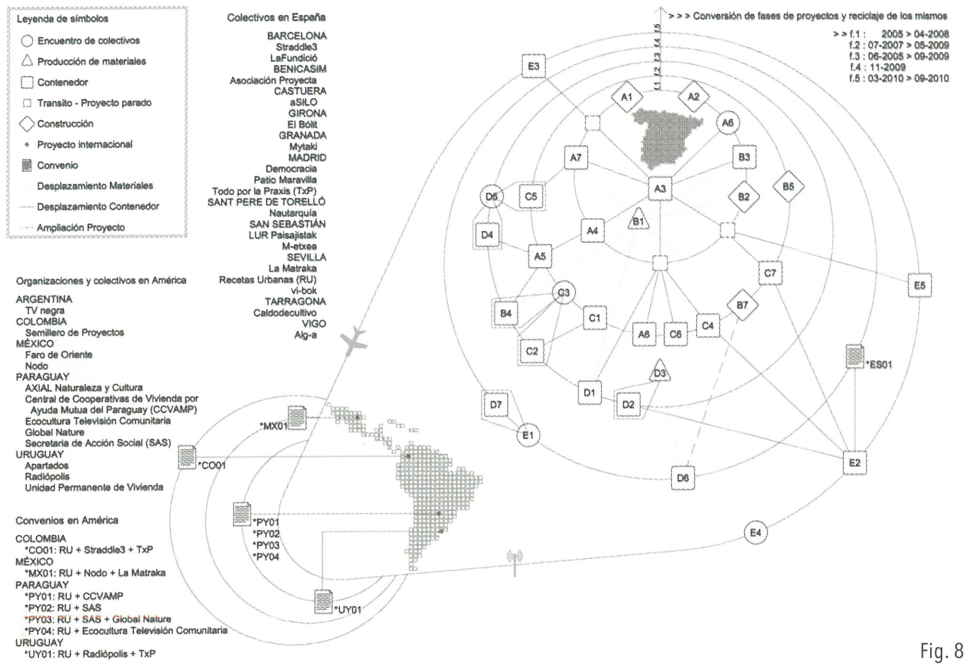



Fig. 8.

Todo por la Praxis, Conceptuarte, Aoskuras) este espacio promovido inicialmente por el Ayuntamiento de Benicàssim parte de la reutilización de 6 módulos vivienda procedentes de Zaragoza y pertenecientes al proyecto Camiones, Contendores & Colectivos. El ayuntamiento actual, lo tiene cerrado por actitud partidista desde hace 1 año.

La obra ha supuesto la rehabilitación y mejora de un antiguo almacén de Renfe al cual se han adherido los contenedores en una prótesis que le capacita para nuevos usos. Con este proceso de construcción colectiva participativa y de reciclaje de espacios y materiales se ha obtenido una nueva instalación de forma enormemente rápida y económica.

Equipado con diferentes aulas, talleres, salas de reuniones, residencias de artistas y almacenes, este espacio de casi 400m2 alberga mediante un modelo de gestión compartida las actividades de la "Nau de les Arts" durante el invierno y las del Proyectalab en verano, haciendo posible el aprovechamiento para múltiples usos de una misma infraestructura.

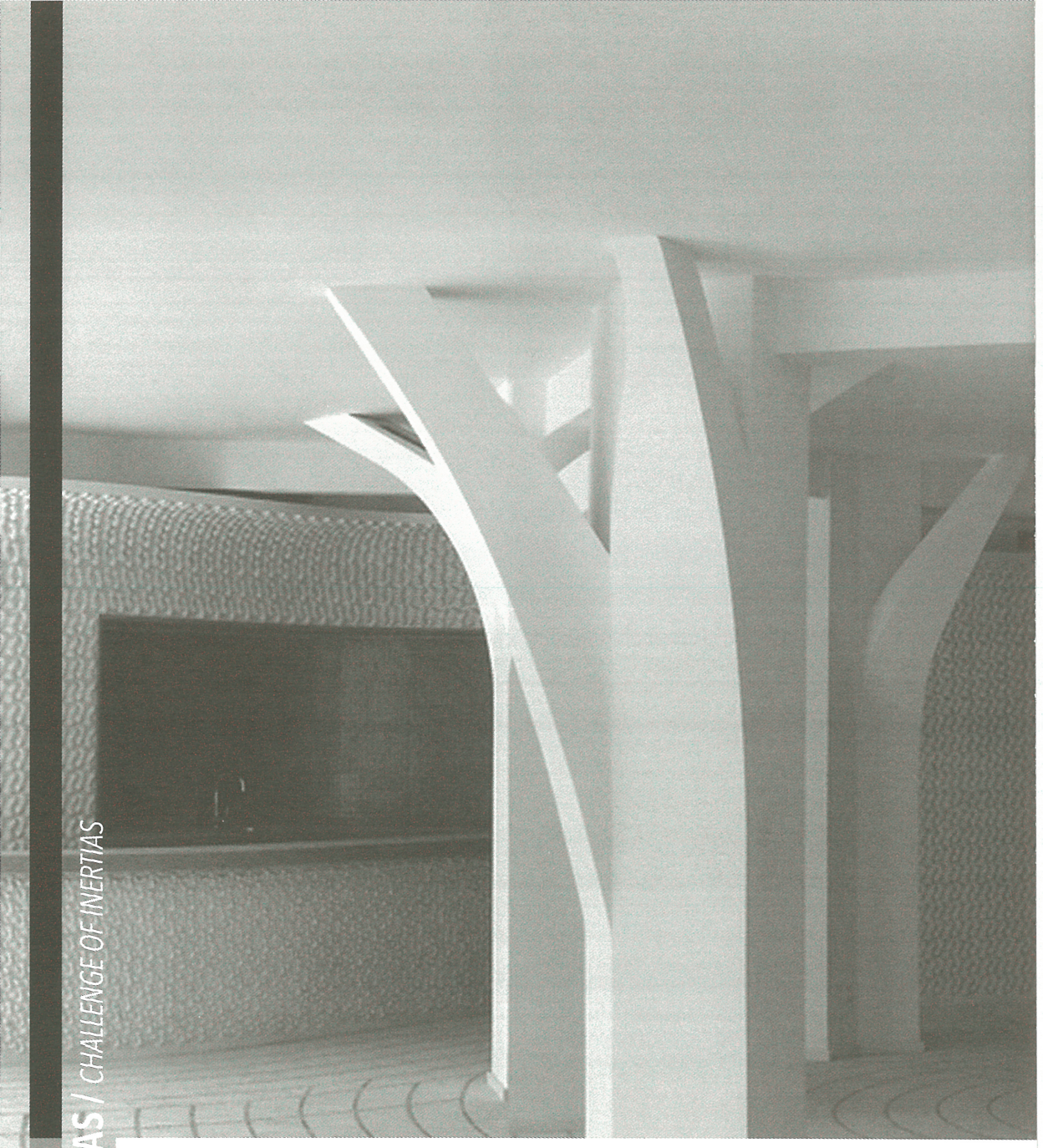
## SANTIAGO CIRUGEDA

Tras 7 años de trabajo en solitario montó el estudio Recetas Urbanas en 2003, taller que desarrolla proyectos de subversión en distintos ámbitos de la realidad urbana con el fin de ayudar a sobrellevar las complejidades de la vida social. Desde ocupaciones sistemáticas de espacios públicos con contenedores, hasta la construcción de prótesis en fachadas, patios, cubiertas e incluso en solares, Recetas Urbanas negocia entre la legalidad e ilegalidad, reconociendo así el enorme control al que se somete tanto la disciplina como al usuario.

El estudio realiza proyectos de arquitectura, fomenta la publicación de artículos y participa en diferentes medios docentes y culturales (masters, seminarios, conferencias, exposiciones, etc..).

En 2007 presentó el libro: "Situaciones Urbanas", publicación que muestra las estrategias legales y demandas sociales, a través de proyectos arquitectónicos. En el 2008 se presenta el documental Spanish Dr€am, junto con Guillermo Cruz que desvela las causas y efectos de la burbuja inmobiliaria. En el 2011 presenta el documental "En la RED", y el libro "Arquitecturas Colectivas" de edit, ViboK, que muestra el trabajo en red entre los diversos colectivos de la península.

Actualmente sigue alternando negociaciones políticas con ejercicios de alegalidad urbana, y construyendo la red: "arquitecturas colectivas", que ofrece información y protocolos a los colectivos que quieran colaborar.



## RETO A LAS INERCIAS / *CHALLENGE OF INERTIAS*

"Las inercias son resistencias que se oponen a las modificaciones de estado, por esto no dejan ver las cosas con miradas diferentes y propositivas, dejando suponer que las coyunturas son ineludibles, sin alternativas viables. Retar las inercias sería entonces para los arquitectos una suma de acciones a cumplir: acciones personales, profesionales y de formación." **Matteo Putinati**

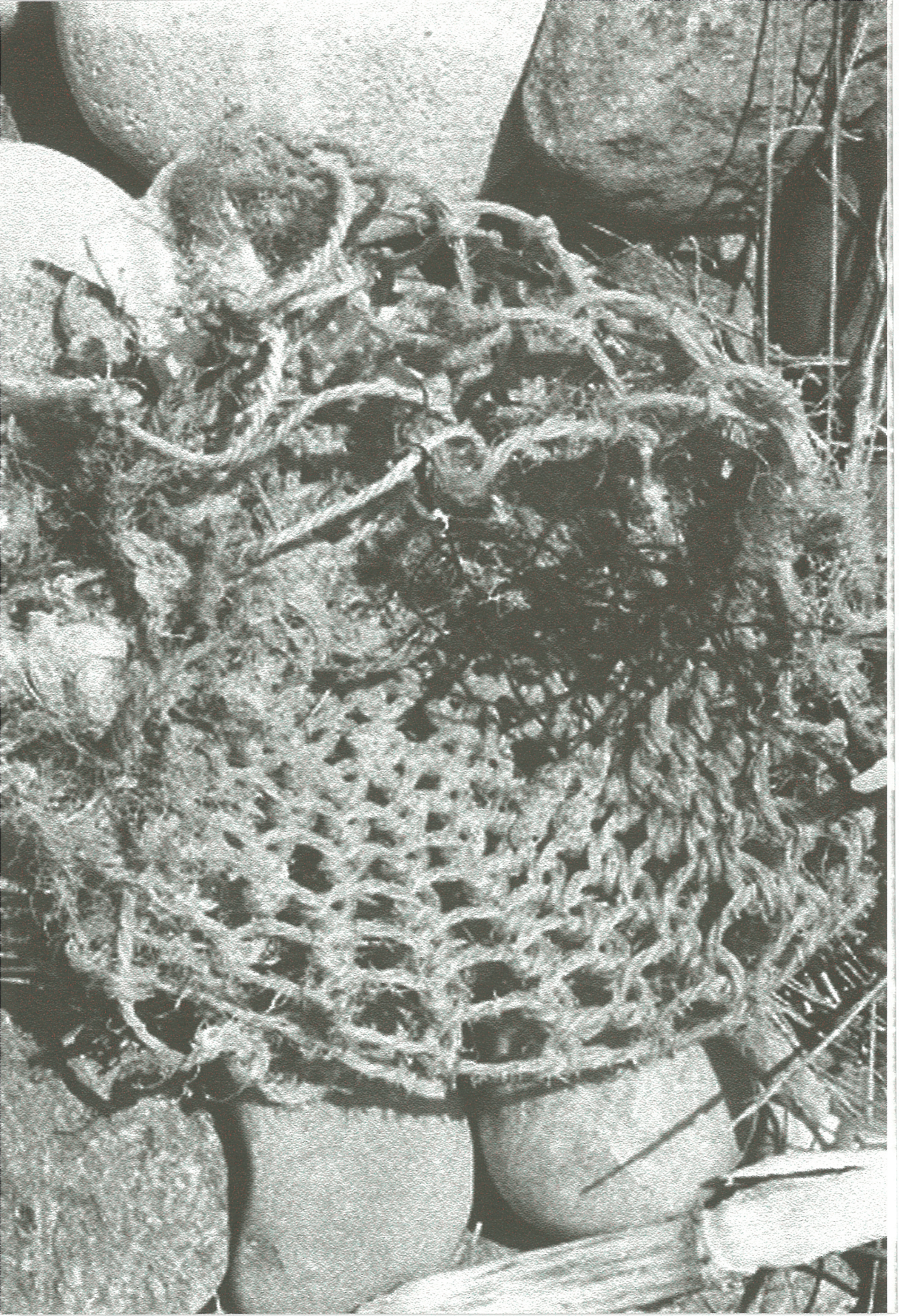
"The inertias are forms of resistance that are opposed to modifications to the state, and therefore do not allow things to be seen from different, purposeful viewpoints, thereby allowing one to suppose that such junctures are unavoidable, with no viable alternatives. For architects, challenging the inertias would then be a series of actions to fulfill: personal, professional, and educational actions."




48 THE INTERPROJECT: KNOWING AND PROPOSING ARE ONE
**Cidalia Ferreira Silva**

72 ARCHITECTURE AS A CULTURAL PRACTICE
**Peter Lynch**

88 LOS ARQUITECTOS EN TIEMPOS DE CRISIS Y ALGUNAS POSIBLES APROXIMACIONES FUTURAS
**Matteo Putinati**



# THE INTERPROJECT: KNOWING AND PROPOSING ARE ONE

*EL INTERPROYECTO: EL CONOCER Y EL PROPONER SON UNO*

Cidália Ferreira Silva

Singin' about a revolution because were
talkin' about a change its more than
just evolution well you know you got to
cleanyour brain.
Nina Simone, Revolution

## I. WHY SHOULD WE MAKE A PROJECT THAT DEFIES THE LINEAR RELATIONSHIP BETWEEN ANALYSIS AND DESIGN?

The awareness of folded time[1] within the practice of architecture changes everything. Processes, ways of thinking, design methods ...everything. It questions those things that are supposed-to-be just because they-have-always-been. Particularly, it changes the rooted linear method that begins with a first analysis and moves into design.

This paper is about another way of thinking about a design project[2]. One in which knowing and proposing are intertwined. Folded over each other, they allow for a major shift: the integration of project and place. Project and place become 'one', interconnected by time - to view them as such allows the flow of folded time to be continuous. Why should we make a project that defies the linear relationship between analysis and design? How do we make a project in which knowing and proposing are one? If it is not linear, what kind of process is it? And, what kind of project is generated by such a process? Answers to these questions are the crux of this discussion.

Place is a folded time process not a given product.

Since I was thirteen years old, this land **(1a,1b)** has been my home - an agricultural field in the southern boundary of the Mata Nacional de Leiria pine forest. Not that our house was here, but the land itself was a veritable home as it forever changed my family's destiny. No place has had such an impact in our lives. It was a place of learning for all of us. It wasn't however until I was an architect that I realized how much I learned there as a child.

A fragile equilibrium existed between water and the land, so fragile that at times crops disappeared. Those days were sad. Hopes and wishes destroyed so rapidly. In summer, things were good, the land was drier. Running through the fields was liberating. Lying down on the earth, feeling the warmth of the sun on my face was bliss. Picnics in between the hard work were joyous.



1a. Plan of the territory.
The drainage system built in the 18th century transformed a swamp into a large fertile landscape of agricultural fields in-between the mountains, Serra da Pederneira (north), Serra da Pescaria (west), and Serra da Cela (south). Four main parallel drainage watercourses were built, in the northen part: Levadinha, Vala Nova, Rio da Areia, and Rio do Meio. They are all tributaries of the natural Alcoa river. In the southern part, Campos da Cela, the radiocentric drainage system receives the water that comes from Serra da Pescaria, which is pumped mechanically from the fields. In geological time this land was covered by the sea, part of a vast lagoon, Lagoa da Pederneira. Over the centuries by both natural processes and human changes caused these lands became drier, but it wasn't until the 18th century that this landscape became fertile soil. All these time layers are still here, coexistent - the sea, the swamp, and the landscape of agricultural fields.

There was a 'magical' spot where my father, brother and I used to go: the floodgates **(1c,1d)**. Located at the intersection between the Vala Nova and Levadinha watercourses, the floodgates are the perfect example of a time-scale crossing device. Directly connected with the periodic rise and fall of the ocean waters, its wicket is a simple mechanism that closes during the inflow and opens during the outflow, allowing the water from the agricultural fields to exit. If the gate's wicket was accidentally left open, the water would inundate the fields. Of course, when eel fishermen left the wicket open they were just thinking of their fishing opportunities, not about the consequences of their simple action. But the ramifications were not simple. The level of water would first rise into the drainage channels, and of course if the water was not stopped, the parcels became supersaturated.

Yes, this was fragile ground and still is. I remember two floods caused by the Areia River (Rio da Areia) overflowing its levees. The levees are located to the north and built in the 18th century in conjunction with the major drainage works carried out to transform the large swamp into fertile land. In what seemed no more than an instant, these large agricultural fields were below water and remained so until the levees were rebuilt. Were the crops able to recover after the water's damage? I have no memories of that. Life was hard, but slowly we started learning that the change permanence of this ground depended on our respect for it – on our recognition of the fragile equilibrium between water and land. As a stance, we should respect and be in tune with nature's dynamics and processes, her seasons, rain, sun, water levels... to integrate the flow of time into our work.









1b.
The horizontal landscape of agricultural fields is limited in the southern part by the Serra da Cela. The horizontal line of reeds, below the mountain, draws vertically the presence of Areia river; in the first plan we can see the Levadinha watercourse.

1c.
The floodgate on the intersection between the Vala Nova and Levadinha watercourses.

1d.
Looking eastward to the agricultural fields at the intersection between Vala Nova and Levadinha watercourses, at the floodgate.

1e.
The main road (Variante EN242) built in 2010 disrupted the topography, the trees' continuity, and channeled the water to the agricultural fields, a major problem because these fields are already saturated by the existing water.

This was not the case with the construction of the main road (Variante à EN242) constructed two years ago (1e). Not only were the pine trees cut down, the topography of the hill was also dismantled. If this was not enough, the water was channeled from the hill to the fields before the floodgates, increasing the water level in the fields. Overall, the fragile system was ignored. It seems that in the end no one is held accountable. Is there anyone worried about this? Is it only the farmers who patiently cultivate this land the only ones that notice? Or is this just one of those common, unfortunate cases that occur? A casualty? For those who designed the road, the place was a 'given product' that could be manipulated freely without regard for consequence. Functional mobility schemes were the drivers of the design disregarding the time-scales crossing processes of the land. Time processes? There is no time for this, only time for ignorance supported by functional requirements and mechanical capacity.

We cannot explain this landscape of agricultural fields without acknowledging that place is a process. But what kind of process? A folded time process. Yes, the sea is still here, present, as if it was the sea that was here before it became a swamp. The back and forth movement of water is part of its essence. The low level of the land, two to three meters above the sea level is also a reminder. We look westward to the mouth of the river and we know the sea is there, but underneath our feet is also land that was once sea, and it may be again. Of course the change occurred here when in the 18th century a major drainage system was built on the Cistercian land that transformed a swamp into fertile soil. The swamp is also here. This coexistence between future, past, and present is what explains the place as a folded time process.

Folded time is an experiential space unbounded by the future-past-present because these time frames are not sequential as in linear time. In folded time, the categories of present, past, and future lose their pertinence. In fact, there is no past, present, and future but a discontinuous time-space. The distance in time loses relevance, be it either in the distant past or in the distant future, they are coexistent, even if distant in time[3].

This is just a simple example. All places can be understood as folded time processes, if we bother to spend the time and observe. The task here is for each one of us to engage in knowing a place well enough to intervene with it. Knowing means first of all to understand the folded time process of a place.

The over-urbanized process of the last sixty years has changed the urban territory[4] we live in. Land and water, the two basic elements of our planet, have been exploited over and again by people leading some places to a crashing point where there is a huge uncertainty, as to their potential for recovery, duration, and the required processes for their (re)generation. Each parcel, building, and road shares this common ground: land and water – even if they are often forgotten and made invisible by traditional planning categories.

There is also another common ground. No matter its shape, its image, its materials, its morphology and uses, each parcel, building, and road is a folded process in time, not a "given product". Any given project is only a snapshot when looked at relative to the long time span of a place. Any given space is an instant when looked at against the length of geological time. Of course we have the choice to acknowledge this and not make anything with it, insisting in creating projects as "final products", formal design exercises devoid of the recognition of time as a variable. Or alternatively, we can acknowledge the notion of folded time and change the way we practice and intervene in the built environment.

This paper is concerned with a definition of time that looks at "places as folded processes" not as "given products". It also sees time as a means to create 'projects as open processes' instead of 'final products'; this is the challenge of architecture today and beyond. Folded time processes engaged within the folded time processes of place.

The question is simple: does architecture really want to be revolutionary? Being re-

volutionary is not about creating a utopia, or engaging in formal self-referential design musings, but about creatively engaging in a dialogue with the actual issues, problems and opportunities of the locality one is intervening in. This engagement has folded time as a primary issue to work with. For this, you need, as in Nina Simone lyrics, "to clean your brain".

## PROGRAMMATIC INDETERMINACY

The definition of a program, sets of use and functional relations, is one of the common first steps of a design proposal for a given place. Yet, "use" and the intended programmed functions, are one of the variables most susceptible to change over time – one of the most impermanent aspect of place. This suggests that buildings and places should have the capacity to accept change and transformation. One strategy is the idea of programmatic indeterminacy. This implies not assigning a definite program to spaces, buildings or places but infusing them with the capacity to hold ranges of uses and functions in accord with the intentions and purpose of the project.

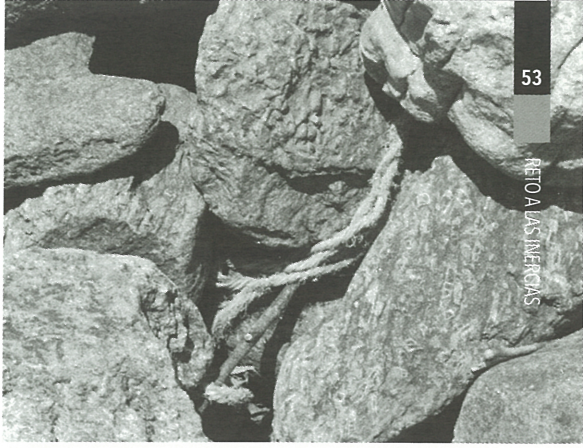
Hence, an opportunity to allow creativity to generate a project that goes beyond a program:

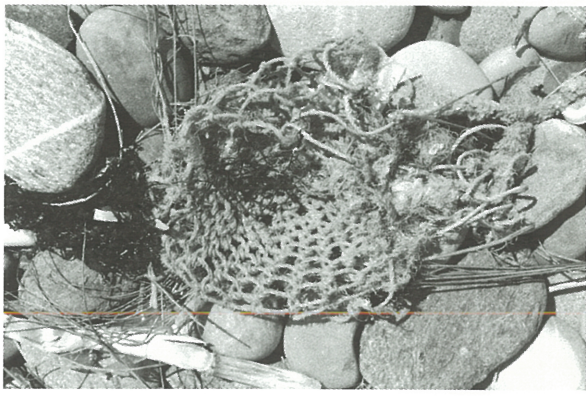
The monks had left the monastery, after it was a hospital, and then a university.

I can't have this shop anymore...

This old carpentry workshop of my grandfathers, what can I do with it?

Uses change; it is the way it works. They come and go almost as the wind. Maybe we already know this theoretically, but we still resist embodying it in our practice. Programs (housing, libraries, museums, etc.) still persist as the traditional beginnings of a design project in the schools of architecture in Portugal. But programs are not only dependent on social and economic factors but also on the options of each human being.







4b.
Areosa, Viana do Castelo, March/April 2012.
(©André Castanho, 2012)

4c.
Mapping the abandoned agricultural parcels.



4d. Areosa, Viana do Castelo, March/April 2012. (©André Castanho, 2012)

Adding to these, stretches of the built environment have been subjected to years of exploitation resulting in fissures[5] with no human use or purpose. This industrial parcel is abandoned....this agricultural field does not produce food anymore. This military camp, this mining area, and this other..... In time all have been disrupted. What potential do they have, beyond designing a predetermined program that cannot fit their folded uncertainty? In other words, folded uncertainty generated by years of exploitation, or by underlined planned measures to end the activity. Is this not the case, for instance, of Portuguese agricultural land? Are not European Union policies among other factors present in each abandoned agricultural parcel (4b-d)?

When we lack a program to support our decisions, what do we have instead? The opportunity to make a project that is simultaneously indeterminate and grounded. It becomes a design project that generates a folded time process, in which the time traces of a place, be they past, present, or future, are coexistent and allow for the "unknowns" of a place to be revealed.

## II. HOW DO WE MAKE A PROJECT IN WHICH KNOWING AND PROPOSING ARE ONE?

Folded time language is non-judgmental

Clean your brain of a-time language based on preconceptions that judge reality, such as this place 'has character' or 'has no character'. These notions are supported by aesthetic and morphological characteristics, and as such are deprived of time processes. It is as if we were judging a place by its 'outfit'.

As argued previously in this paper, places are processes in time. If we focus only on this we let go of all the vocabulary we use to evaluate reality. We do not need it anymore. When we look at a group of industrial parcels without present use, we just explain the process, that no activity is there anymore, that for instance there are still traces of a previous agricultural ground...which leads us to think about what potential that structure has to 'become something'. It is useless to say 'it has no character'. The same is true for a diffuse territory such as Vale do Ave[6].

Explaining it 'has no character' does not

explain anything about its process and merely adds this judgment that comes from other places. The case is simple. Because we do not find the morphology and public spaces that we find in a historical city; we judge them negatively by saying "No, because it doesn't have squares, streets, or other morphological elements that are some of the references for the defining character". This "No" only exists in relation with an exterior referent. If instead we look deep into the time processes of a place, we would start understanding its essence and finding the tools to generate our project.

Explaining a place in negative terms, by what it lacks, is a often used strategy to sell our 'egoistical' intervention. This allows us to put the 'ugly' place side by side with the 'beautiful' one that we designed and get the predictable response - 'Look how perfect our project is'. Forgive the image but it is similar to those programs that change an image of a person. When before-and-after images are put side by side, we see how much 'better' a person looks 'after', but we also see how the 'before' image is a negative manipulation. A-time language is more than useless, it is a limitation. In the realm of 'not being', the project may be free from the place, and that is a drawback. The consequences of judging negatively generate a project that puts itself in the realm of duality between project and place. By so doing it may create more 'time fissures'[7] instead of healing the ones that already exist. It may interrupt the flow of time, instead of generating continuities.

Non-judgment is a practice - hence judgmental a-time language is so embedded in our architectural mind that it is an ongoing challenge, just to be aware of it, and to learn to use a language that is faithful to the material reality of the expression of time.

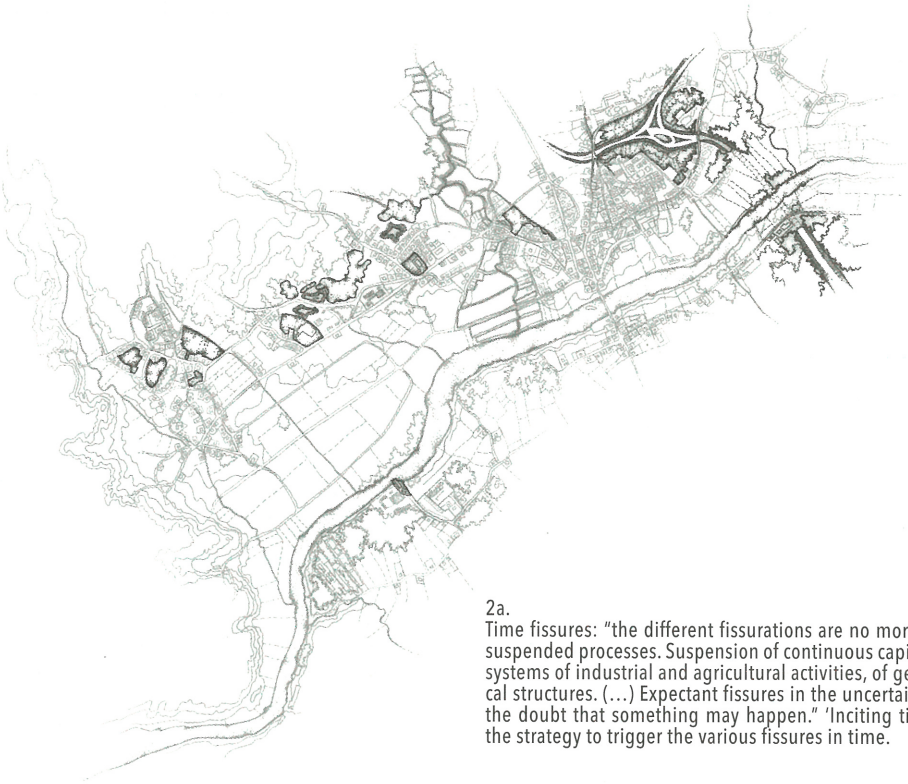
## LETTING GO OF THE NOUN ANALYSIS, MANTAINING ITS ACTION-AIM: 'KNOWING'

How do we do this? Do we follow the linear successive process defined by the analysis and then proceed to the design phase? Are these two independent phases? No, that would be contradictory to the project we are aiming to generate: this folded time approach works coherently through coexistence not by succession. It works by a folded process, not by a linear one. For this to happen we first need to let go of the noun 'analysis' and maintain only its action-aim: the 'knowing'. 'Knowing' represents the consensual aim (between this folded time approach and the linear one): we aim to know a place in order to intervene. But beyond the aim this is an alternative approach since folded time works by interconnections, not by the separateness that an analysis implies. According to Vroom,

> *"dissecting a complex environment in separate parts does not mean that the relations between these parts can be retrieved in the synthesis phase. As the sum of the parts is not the same as a whole, the designer's intuition and experience must supplement the logical process of a step-by-step process".*[8]

Linear succession has two major separate features: First, the 'analysis' works by separating a total-place in its morphological parts/elements/layers such as typomorphologies, uses, mobility, public space, etc. Instead, the folded time approach works by generating interconnections in time. Second, by separating the two phases – analysis as logical reasoning and project as being creative – it puts the pressure of articulation and the beginning of creativity at the moment of transition between the two phases. "Analysis", Vroom goes on to say,

> *"is based partly on logical reasoning, and is partly creative. Logic comes into search for the individual elements which compose an environment, and also into analysis of the way these elements relate and have related in the past. The creative part is the search for an answer to the question of how all*

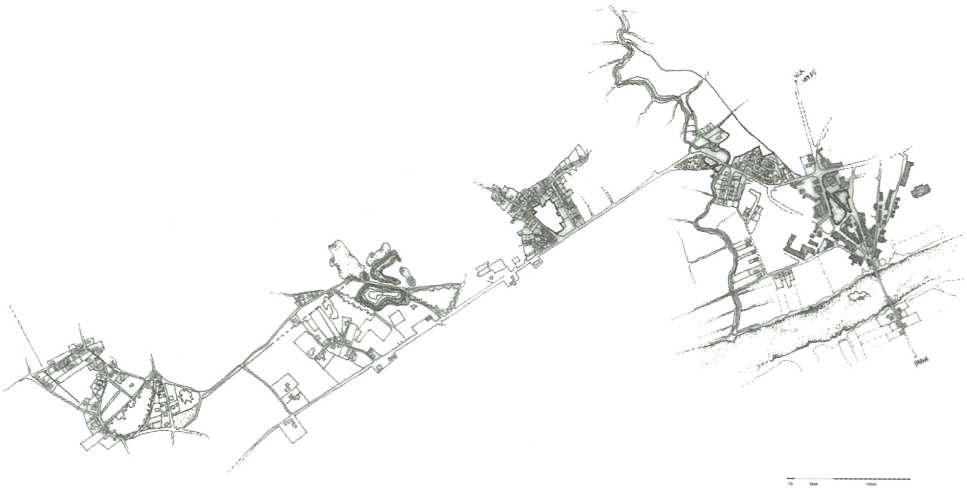


2a.
Time fissures: "the different fissurations are no more than suspended processes. Suspension of continuous capillaries systems of industrial and agricultural activities, of geological structures. (...) Expectant fissures in the uncertainty, in the doubt that something may happen." 'Inciting time' is the strategy to trigger the various fissures in time.

> *this information can be applied in a design: what can one do with it? This combination requires imagination and deductive power on the part of the analyst".*[9]

Is this achievable? Supported by our experience[10] this is not only difficult, but more importantly, it may cause a major separation – between project and place. Picture the following process of analysis: Divide a class of students in groups in which each group collects information relative to each one of the predefined layers. What seems a very efficient way of gathering information, in which each group contributes to the overall analysis, becomes a major difficulty at the moment of starting the project. Why? Simply because each group has nothing of its own to hold on to. In contrast, in the 'specific look' approach that will be discussed in this article further on, each group has a 'clue' that they have creatively generated since the beginning of the knowing process. When we do not have a toehold in the place we have started, we tend to begin the creative process separated from that place.

But there is another question: is the collected data of the analysis faithful to the time processes of the place? Or is it just considering the place as a 'given product' that can be separated into parts? And by so doing, progressively losing the ground of reality as an indeterminate process that had no beginning and no end...and consequently generating a paradox, we step-by-step form our analysis to know a place. However, the result of this process can be ignorance of that same place. Is this possible? Unfortunately it is, if the place is considered a 'given product' instead of a folded time process. Having data about a place does not mean knowing that place. Actually it can work in reverse. It can



Design-research project 'Inciting Time. Processes, Places and Spaces in Vale do Cávado' by Fernando Ferreira. By interconnecting two 'words-seed': 'fissure' and 'inciting' that guide all the process of knowing- proposing, the design project generated is one with the time of the place. By seeking the diverse fissuring processes that generate each fissure in time, the knowing-proposing folds over each other to discover the 'word-seed' to name the strategy of intervention: 'inciting' time.

2b.
Incitation in time. Five 'fissures in time' are selected as samples to explore the strategy for two specific incitations – capillary incitation and articulation incitation – that interconnect with the specific fissuring process of each fissure.

create a parallel reality, the 'data reality' – disconnected from what is-was-will be there – this supports design options that can be destructive within the reality of the place by generating a gap between the design project and the time processes of the place.

Thus we have an alternative way of deepening the relationship between proposing (project) and knowing, not as an analysis, but as the material action of 'knowing' a place. This is a coexistent process in which not only 'knowing' and 'proposing' are one but 'logical reasoning and creativity' are also one, coexistent from the very first instant. Yes, the 'designer's intuition and experience' is also present, but has been since the beginning to generate relationships within places' folded time. In the folded time approach there are no separated phases but a network of coexistent interconnections that generate the deep knowing-proposing of folded time.

## A FOLDED COEXISTENT PROCESS INSTEAD OF A LINEAR SUCCESSIVE ONE

To repeat, knowing and proposing are coexistent, simultaneously present. By this process, knowing and proposing become one. Just picture in your mind your two hands, they both travel with you wherever you go, don't they? They are one with your body. The same applies to knowing and proposing, they are one with the project. This reality creates a significant non-duality[11]: design project and place also become one (2a, 2b).

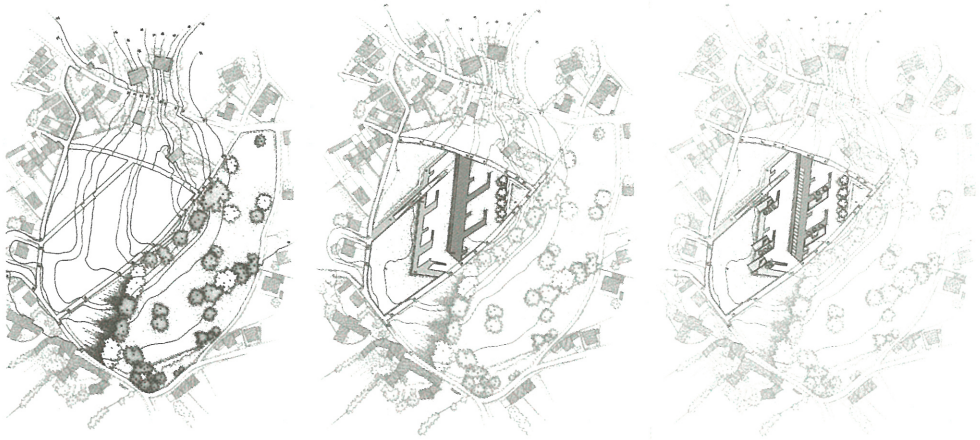
The potential for a project to meaningfully change a place works in a profound way, by looking for underlying interconnected invisibilities, beyond the physical, visible elements. This involves going deep within the flow of time, bringing the awareness of present time, simultaneously with the future-past. What was the landscape before being an industrial site, and before,



2c



2d



2e



2e

2c, 2d.
Fissures in time caused by the absence of agricultural activity and the abandoned infrastructure of an unbuilt housing development. The three drawings represent this fissuring process over time (since the 70s until the fissures in present time).

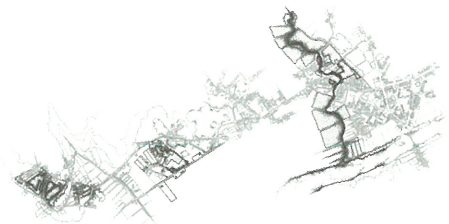
2e, 2f.
The three drawings (either the plans or the sections) represent the proposed open-inter-time mechanism: 'citing' (drawing 1) – by gleaning the elements from what is there such as the topography, the abandoned infra-structure, and the trees); 'inciting' (drawing 2) – the base-structure grounded in the 'citing' open to unknown uses; and a possible scenario (drawing 3) of suspended houses, which drawn rules are grounded in the base-structure, if one day someone is interested in building it. If not, the base-structure endures as the 'base' for the unexpected to happen.

and before...and after, what can it be? What systems are under the physical elements? However, before and after are not useful anymore. Before and after are there in the present simultaneously. Within these layers of time we seek the tools for the project; they are not there to reflect the history of the place but as practical tools to generate this grounded indeterminate project. Moreover, we select the tools, concrete tools from each place – may it be a tree, a material, an invisible system, a discontinuity that has the potential of becoming continuous again with a punctual interconnection. Furthermore, the layers of time that we draw are not a passive localization of elements but a selection that is faithful to the interconnections that are there. The term 'localization' should be erased from the practice of drawing in architecture. Localization is not representation. It is only a catalogue that can be used for tourists' sightseeing. When we localize we are focusing on the element/the use, not on the interconnections of systems and scales. We need to walk in every direction, going beyond the limits, and cross the inner-knowing of the place with our outer-knowing – cartography and the orthophoto maps (fig. 2c-f). This is about crossing the free flight of a bird with the material touch in the landscape.

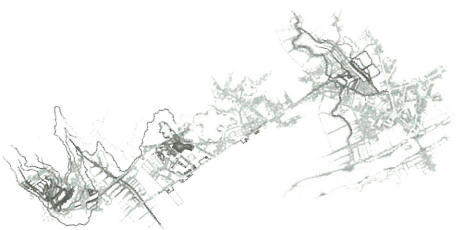
When at the beach we touch the sand, we put our hands in it. We feel the material, we become one with the sand, we recognize its continuous changing shape. This is inner-knowing, becoming one with the sand, the rock, the tree...this 'inner-knowing' is interconnected with the 'outer-knowing' when we recognize the relationship between each grain of sand with the vast beach to which it belongs, within a vast coastline, within a vast time-scale of continuous non-dual permanence and change. We need then to fly to a higher point, or to seek the endless interconnections on an orthophoto map. 'Far and clo-



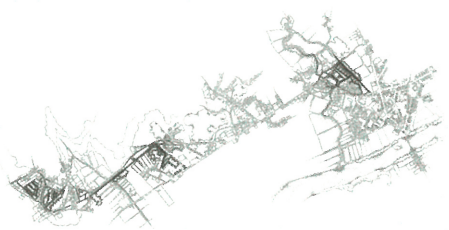
2g



2h



2i



2j

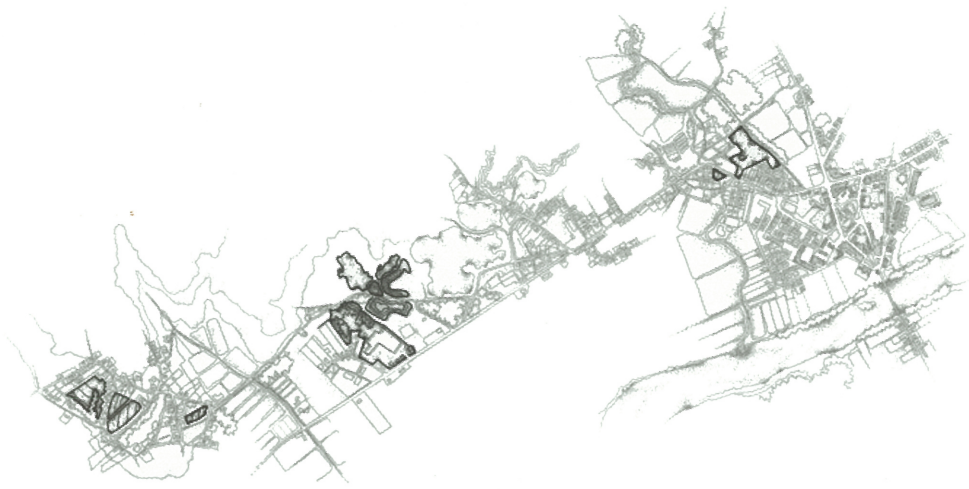
se', a simultaneously interconnected presence. Be it 'far and close' in space or 'far and close' in time. No matter which: they are coexistent. Therefore inner-knowing and outer-knowing also become one. They are simultaneously present in the deep knowing of a place.

By representing the interconnection of the systems, the time-scales in each time layer, we find the tools of the project. The elements of our proposal. And when we superimpose these layers of time we again interconnect, understand the continuities/discontinuities, the permanence over time. We can call them time fissures...and within this process again the 'knowing' becomes 'proposal'. The folded process of the place seeds the hope for something unexpected to happen. The ground – land and water – the 'is-was-will' be always there, no matter what human beings may make with it. What kind of seeds can we continue to sow that might interconnect this flow of time?

This is a central question to keep in mind. We learn to give too much attention to the 'outfit' of a landscape and less to the underlying processes, to the persistent traces of life that are beyond the instant that represents a design project. Is there a chance to think alternatively? Can our mind be cleaned to be open to it? To move differently? To digress within the folded leaps of folded time? Interconnecting elements that were made separate by in-between interferences?

## THAT WHICH IS GENERATED, GENERATES AND WILL GENERATE IN AN ENDLESS RECURSIVE PROCESS

*"The practice of digressing through folded time is made by recursive leaps. I repeat often to my students, "when you are at the place, think about the project; and conversely when you are designing the project think of the place; when you are gathering data for your research project, look for ideas, and conversely, when you are seeking new ideas, take care of your data. When you are forming an analysis you should be doing the project and the*



2k. Possible scenarios.

*reverse." The conventional stages blur within folded time. That is why the process is folded-recursive and not linear. Is a folded practice with a digressive recursive leaping".*[12]

There is no past as past and future as future, just an endless recurrent folded flow between the two. And this works within the design process and within the process of a place, which is also a recursive flow between past and future simultaneously present (2g-k).

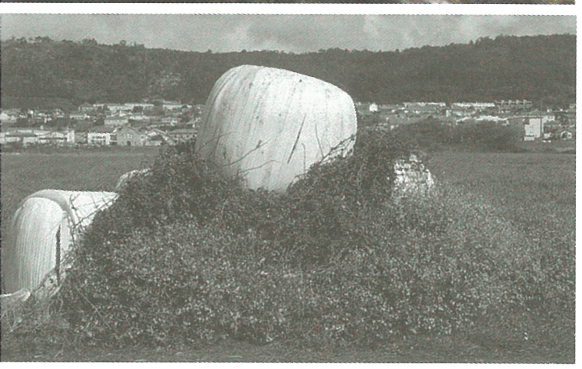
One of the well-established principles of analysis is the collecting of data that supports the diagnostics that the design project will solve; in other words, the linear cause-effect. But what happens if there is, as Edgar Morin[13] asserts, no linear cause-effect? It remains that which is generated, generates, and will generate in an endless recursive process. Knowing and proposing feed each other recursively.

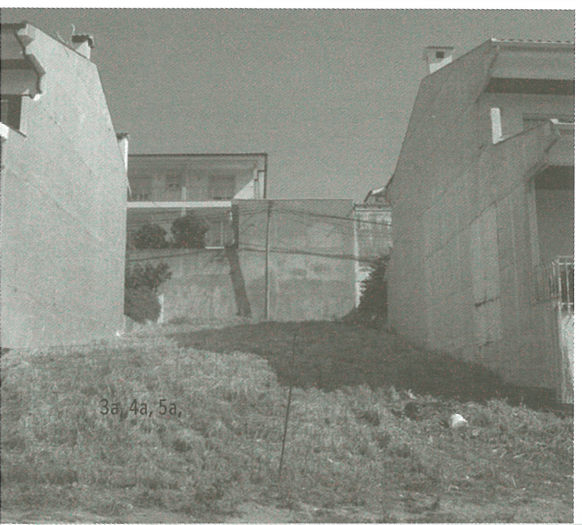
Moreover, what happens when we look at a place through the lens of recursivity? We begin to see that things not only evolve in linear time but also in a much more complex flow that goes endlessly backward and forward, with 'time fissures' with interruptions, disruptions, continuities, temporal short-circuits, spatial predetermined fallacies, uncertainties, indeterminacies, unexpected, unknowns... visibilities and invisibilities that we try, if even only slightly, to grasp. But places are not a linear result of a cause-effect deterministic way of thinking. Even when someone tries to think, or to over-control it, a place naturally escapes this limitation.

The stress for the 'new', which is extremely relevant in the architectural field, is placed on the 'new' knowledge that can be generated by this practice of 'knowing-proposing' and not on the 'new' understood by formal/object discussions, or by adding something 'new' to a place. The 'new' is generated from within this time flow of the recursive folded time process presented here. Moreover, the 'new' starts when we first start the recursive process. This is in fact liberating because having the exact sense we are and have been since the beginning of the project generating 'new knowledge' frees us from the necessity of making the new at any cost, with the proposals we generate - the conventional design phase. The recursive folded process interconnects with the processes of the place, and the 'new' arises naturally from this flow of folded time.









3a, 4a, 5a.

2l, 3a, 4a, 5a.
Four examples of close-up photographs-words selected from the place. Each 'word-seed' catalyzed an original design-research project as a folded knowing-proposing practice.

2l.
Word-seed: 'Fissure' catalyzed Fernando's design-research project presented in the preceding figures (2). "Starting from a focused image in an abandoned pottery factory, the project produces a 'specific look' – within the awareness of abandoned factories, ponds, clay quarries, formerly agricultural interstices, artificial slopes, shade areas – that selects the word 'fissure' as a critical and purposeful metaphor for the presence of these places in transition, revealing the discontinuities in the different systems, scales, and transformation processes of the territory sample."

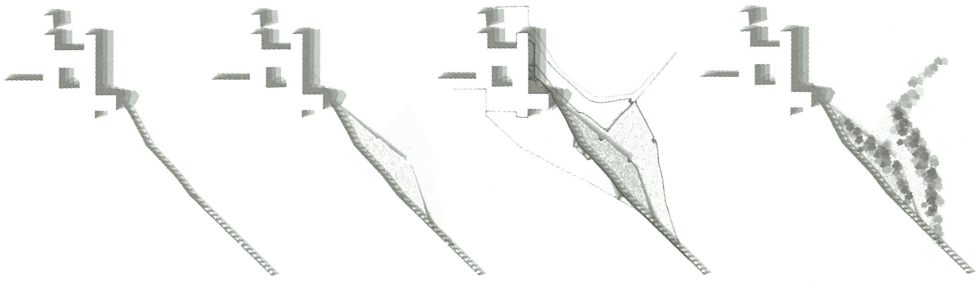
3a.
Word-seed: 'Becoming'. The focus on the 'return to wilderness' of S. Miguel de Bustelo Monastery, Penafiel, catalyzed the awareness that this place 'becomes' endlessly. Instead of looking at this place by representing it as a static 'being' this project seeks representation of its continuous permanence-change transformation. "How to represent the becoming of this place?" is the 'question-seed' of this ongoing design-research.

4a.
Word-seed: 'abandonment' catalyzes a seeking process to make visible the processes of abandonment of a productive landscape – sea and agricultural land – in the north coast of Viana do Castelo. It explores tools from photography (seen in works by Bernd and Hilla Becher, Robert Smithson and Walker Evans) and architectural tools to represent the abandonment of both activities – agriculture and fishery – as a time-scales crossing process. Therefore, 'abandonment' is not sought as an 'aesthetic product' but as a 'folded time-scales process', interconnecting the local-national-European and the was-is-will be, since all are coexistent in each abandoned parcel.

5a.
Word-seed: 'Indeterminacy'. By focusing on the unbuilt plots of the housing developments, built over the last three decades in a sample of territory located in Braga, north of Portugal, this project highlights the paradoxical 'indeterminacy' of what remains of a deterministic process of urbanization. Designed as 'final products', these housing developments dismissed the complex uncertainty of the process, dependent on different agents and economical factors. What can these places be, if the houses are never built? Even if one indeterminate day they are, what can they be in-between? What is the potential of these abandoned plots with their characteristics embodied in folded time? To seek answers to these questions the project crosses the tools of contemporary dance (seen in works such as Merce Cunningham) with those of architecture gathered in a common word 'indeterminacy'.



2l, 3a, 4a, 5a.



3b. Representing the 'becoming' through shadow.

## HOW TO START THE KNOWING-PROPOSING PRACTICE?

In folded time practice there is no gap between seeking knowledge about the subjects you have to work with – be it research or making a design proposal– and the creative moment when you start generating new ideas. Everything is simultaneously present from the very start.[14] How do we get started? The experience we have been exploring at the University of Minho School of Architecture[15] is to generate a 'specific look'. Starting with a close-up photograph from the place, we ask students to name it – just give a word – this is the catalyst of an original seeking process about the place. This 'word-seed'[16] explains a specific disquietude that they are struck by (2l, 3a, 4a, 5a).

What follows this knowing-proposing practice is digging deep inside the folded time processes (3b) that cross scales. This moving randomly through scales without having a predetermined sequence (either the traditional top-down or the down-top) allows the finding of relations that were not seen if looked at from the perspective of separateness, between elements, time, and scales. Relationships coexist in time and in space. Actually, remaining faithful to reality and having the ability to represent the crossing scales in every scale drawing is a major feature of this approach. This means for instance to bring the scale of proximity to the drawings at scale 1:10000. Or, conversely, to draw at the scale 1:100 with the large scales interconnections. In the most successful examples this brings visibility to hidden timescales interconnections.

By doing this, the project is grounded in this original knowledge about the place. Therefore, the project is connected with the first photograph-word, grounding the recursive folded process. In the most successful works, it is possible to make conclusions that can be used as a reference for other similar samples of territory.



5b.



5c.

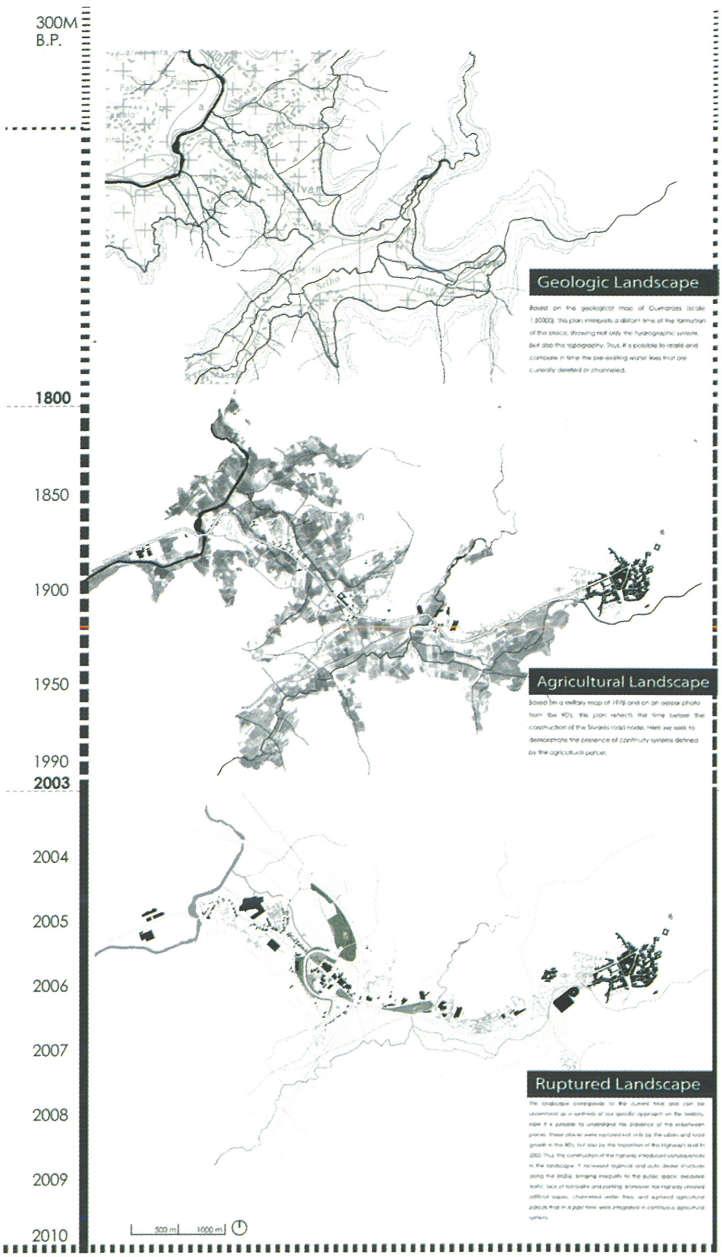


5d.

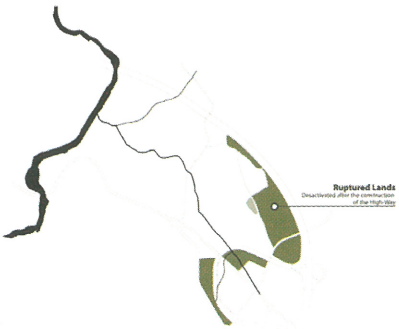
5b.
Mapping the physical support and Braga settlement in the 60s.

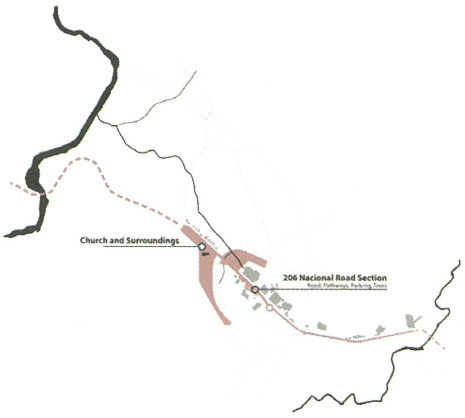
5c.
Mapping housing developments in the '90s.

5d.
Mapping the ground of unbuilt lots: wild vegetation appropriation. This corresponds to the northeast group of housing developments in fig. 5c.




6a.
Temporal recognition of the site. "Aware of the common specificities in Silvares, this approach selected the word 'in-between places' as a critical concept for the presence of in-between places, waiting for something to happen, ruptures in the various systems that characterize this area: artificial slopes, deactivated spaces, manipulated water lines, former agricultural interstices. However, for a better understanding and recognition of the in-between places and their relationship with the various systems operating in the territory (hydrography, topography, parcel structure), it was necessary to understand the formation process over time. Thus, this process was formalized by the identification of three time landscapes: the geological landscape, the agricultural landscape, and the ruptured landscape."



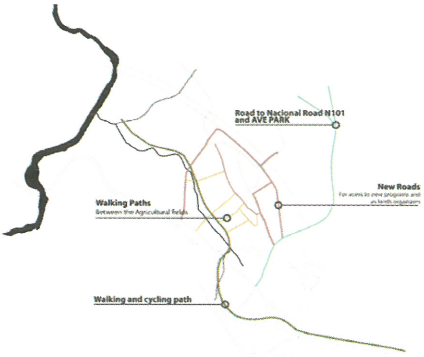

### Inciting ruptured lands:

We intend to incite the topography and soil permeability in the ruptured lands.

### Inciting public space along the main road EN206:

It is intended to incite the lack of public space in the main road EN206, through the creation of pedestrian paths, tree




### Inciting the regeneration of parcel continuity:

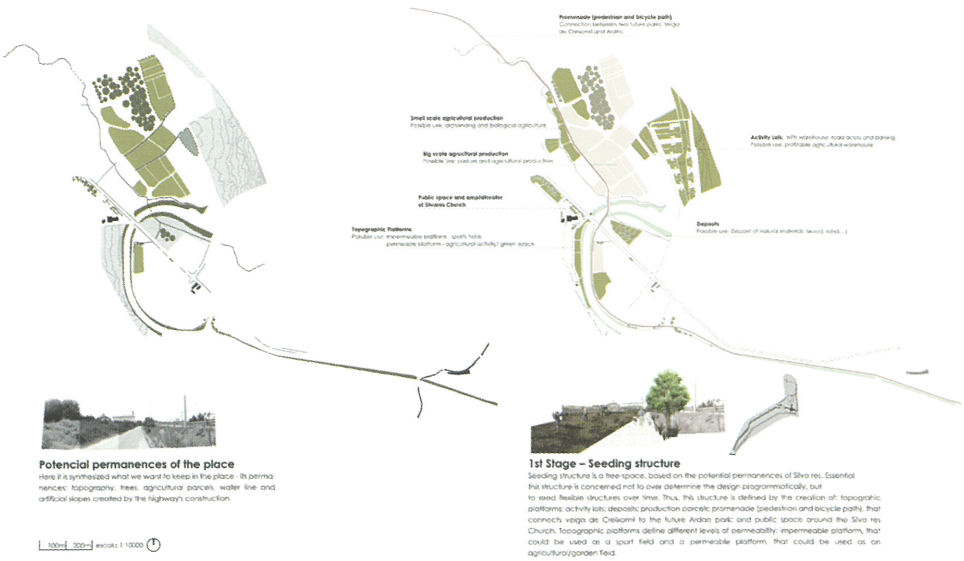
It is intended to incite a continuous parcel structure along a pre-existing water line, ensuring a permeable production in their soils.

### Inciting pedestrian and roadmobility:

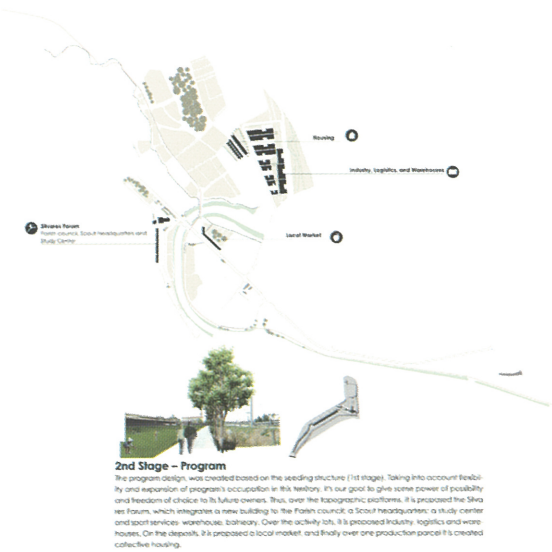
It is intended to incite the pedestrian mobility of the place through the use of pre-existing rural paths. It is intended to incite the road mobility of the place by the structuring of accesses to the ruptured lands and the creation of an access road to the main road EN101 and Ave Park.




6.
Design Project 'In-between Place's Time' by Daniel Pereira and Fernando Ferreira. Europan 11, Silvares, Guimarães, Portugal




6b.
Strategy: "Following this principle that assumes the territory of Silvares as a ruptured landscape, it is proposed a strategy that understands the project as a mechanism of transformation over time. Unlike conventional master plans that give primacy to the design of the building and program, here the strategy aims to understand and incite the permanences of the place as a potential catalyst of the project."




6c. Mechanism of transformation over time.



6d.
Synthesis plan and sections of the Local Market: section 1- 'Potential Permanences of the Place'; section 2 - 'Seeding Structure'; section 3 - 'Program'.

## WHEN DOES THE PROJECT BEGIN?

We cannot know exactly. We just know that it started before the date we personally engaged in it. Maybe within the geological time of the place. Or in the way people used the place beforehand. All this is there, coexisting present, it is not the past. Yes, we can design it with better materials, give it a form that suits it best, but the story is a collective story, created with the material we found either in the distant past or in the present, or in the future that we anticipate[17]. They are simultaneously present. On this matter see for instance Michel Corajoud[18] presentation of the Le Parc des Jardins d'Éole in Paris. In this lecture by intercalating the pictures of the before and after the project, the author makes visible this flow, this continuity between what 'is-was-will' be there. The project generated an interconnection in time, allowing the flow to continue. A project can actually just continue the flow or remake the flow of time if disrupted. As stated previously, there are places that are fissures in time. This is especially evident within places that have lost their main activity, or were caught by high infrastructures or unfinished housing developments (5b-d). Spaces in which the flow of time was cancelled; then there is this interruption or suspension in time. For instance, let us picture in our mind any mining area. For years and years the ground is extracted. There was-is-will be a date when the acti-

vity ends. And then what? What happens to the extracted area, what happens to the people who are suddenly unemployed? What happens to that ground and the social system that it supported? What flow of life can still be catalyzed? In the end this is the only simple thing that matters.

### GROUNDED INDETERMINACY

If we only had 'indeterminacy' we would be looking separately to the future indeterminacy...the unknowns of the future. No. As we said, future is not more alone in the future. With it is the 'grounded' within the coexistent folded time. We draw and make something grounded in the time traces of the place that embody the known and the unknown simultaneously (6a, 6b). In our reasoning, we draw 'what we know and do not know' because the practice of knowing the 'not known' changes the way we draw spaces. We draw them with the tools that have been there in the place – time traces – grounding, with a wall, a section of permeable ground, a topography, a water system... this space can be used for an indeterminate purpose, or it even can be empty of use most of the time, but it is something very real. It is as the example of a beach. If only we learn this ability to make places of freedom. This is grounded indeterminacy in folded time. But it is already in the drawing, allowing for, or better catalyzing the indeterminate to take place. They are not separated but fully engaged – in folded time coexistence. The same applies to the 'rules of the unknown'; by being grounded within the time traces of the place, they let the realm of vagueness; rules are only 'actual rules' when they are generated from the folded time of the place, and not from a generic statement that theoretically serves the 'unknown future'. 'Actual rules' hence they are 'rules formed from the reality of the place'. Therefore, a rule for indeterminacy is also grounded, grounded on the time traces of the place. Imagine we have a chance to use a structure of abandoned impermeable parcels to build a housing development. But you cannot know if this will be built or not – indeterminacy. The means of folded time reasoning would be: (a) what can this place be while is not a housing development? (b) what traces have been here that we can re-use to draw this open ground? (c) what rules can be drawn that make this interchange between one state and the other? This is grounded indeterminacy (6c, 6d). Therefore, we should say 'we draw and regulate from the actual, hence as real is the known as the unknown'.

## III. WHAT KIND OF DESIGN PROJECT DO WE GENERATE WITH THIS PRACTICE OF FOLDED TIME?

Folded time practice generates a different kind of project: the 'interproject'. Indeterminacy is grounded in the coexistent times of the place. Both 'future' and 'past' folded in each other have the potential to generate openness to the unknown. The name focuses first on the project as a mechanism for generating interconnections within folded time. The interproject is an 'inter-time' mechanism.

We are now prepared to present the definition of 'interproject', one that goes beyond the specific aim of this paper, which was to explain knowing and proposing as one in the practice of a design project. Its definition, by being supported by folded time, embraces not only the practice of design project but also the research project. Through the lens of folded time there is no duality between these two practices. They are both about knowing and proposing. Therefore, 'interproject' first means 'inter-knowing-proposing'. In the interproject they are one. We know by proposing, and we propose by knowing. A folded coexistent process in which proposing-knowing is simultaneously present, nourishing both. By so doing a major non-duality is achieved: the interproject is one with the place or subject of research. This leads to the second meaning. Interproject means 'inter-time'. Either 'inter-places' time' if we are doing a design project. Or 'inter-subject' time' if we are doing a research project. This is not recognition of its chronological presence between a past and a future. The prefix 'inter' opens

a more challenging approach. 'Inter-time' means the coexistent folded time unbounded by past-present-future categories. 'Inter' generates this interconnected coexistence. As was explained elsewhere[19], the distance in time disappears since what is real is its coexistence, not the separateness emphasized by the distance. Therefore the interproject works with a folded coexistence between interconnected elements in time, either far or close. And by being an 'inter-time' mechanism, non-duality between place/subject and project is achieved. The interproject only catalyzes the interconnections within the flow of subject/places' folded time. Lastly, interproject means 'in(ter)completeness'. 'Inter-time' is always incomplete, and this is the joyful chance of it. The 'ter' refers to 'three': the three simple realities of Wabi-sabi bring a special light to this 'incomplete inter-time' project: "nothing lasts, nothing is finished, and nothing is perfect."[20] Released from the burden of making a project a 'final product', we are fully free to explore the challenge of the incompleteness drawn in this inter-time connection, as a simple dialogical catalyst.

## POSTSCRIPT

What are the non-duality actions-tools that can guide us to generate this interproject? Seeding, seeing and seeking coexist – see(d)(k)ing[21].

P.

**CIDÁLIA FERREIRA SILVA**

Cidália Ferreira Silva is Assistant Professor of Architecture at the University Of Minho School of Architecture in Guimarães, Portugal. Her work on Time expands the field of architecture to investigate other opportunities to engage meaningfully with reality by see(d)(k)ing folded time as an alternative to the limitations of linear time.

# NOTES

1. See Cidália Silva, "Folded Time: An Agency to Generate Unexpected Knowledge for Reality Through Architecture," ed. David Hays, (Non-) Essential Knowledge for (New) Architecture, 306090, no. 15 (2012), in review.
2. Design Project, is the name selected within the coherence of "Architecture as Expanded Field". Cf. Cidália Silva, "Architecture as Expanded Field," ed. Jeffery Poss and Bill Cope, The International Journal of the Constructed Environment 1, no. 3 (2011): 55–69. Design Project is a crossing scales practice whatever is the dimension of the intervention, either large or small. When we consider that architecture is a crossing scales practice to which not only there is no scale limit, but as such is always a crossing scales practice, that expands not only space but more importantly time, then the separateness between scales of intervention- and types of project/plan lose their pertinence, and what remains is only the category of 'design project'. This is valid within this framework of thought; we are not reclaiming for an absolute truth which would criticize other frameworks of thought, which separate the projects by scale of approach (architectural project, urban project, etc).
3. Silva, "Folded Time: An Agency to Generate Unexpected Knowledge for Reality Through Architecture."
4. André Corboz, "El Urbanismo Del Siglo XX," La Vanguardia, December 6, 1994.
5. Cidália Silva, "Território Fissiforme," Cidade, JA, Jornal Dos Arquitectos, no. 231 (2008): 34–37.
6. Cidália Silva, "Beyond Buildings and Roads: An Approach to the Diffuse Territory of Vale Do Ave," in Viaggio in Portogallo. Journey to Portugal. Dentro e Fuori i Territori Dell'architecttura. Inside and Outside the Territories of Architecture (Roma: Aracne Editrice, 2010), 43–49.
7. Silva, "Território Fissiforme."
8. Meto J. Vroom, Lexicon of Garden and Landscape Architecture, (Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Architecture, 2006), 40.
9. Vroom, Lexicon of Garden and Landscape Architecture, 39.
10. At the University of Minho School of Architecture, teaching design studio.
11. For further discussion on non-duality see the work of Thich Nhat Hanh for instance Being Peace, ed. Arnold Kotler (Berkeley: Parallax Press, 1987).
12. Silva, "Folded Time: An Agency to Generate Unexpected Knowledge for Reality Through Architecture."
13. Edgar Morin, Introduction à La Pensèe Complexe, trans. Dulce Matos (Lisboa: ESF Editeur Instituto Piaget, 1990), 108.
14. Silva, "Folded Time: An Agency to Generate Unexpected Knowledge for Reality Through Architecture."
15. 'Building a Specific Look' is one of the exercises of 'Laboratório de Urbanística' (Urban Laboratory) taught by Vincenzo Riso and Cidália Silva. This 'specific look' had been generated in 'Projecto V' design studio with Marta Labastida.
16. Cidália Silva, "Interproject: See(d)(k)ing," Speculative Stories: Narratives in Landscape Architecture, Kerb, no. 20 (2012), in review.
17. "To maintain a valid role in a constantly changing society, continuous anticipatory design is required of architects." Cedric Price, "Antecipating the Future," RIBA Journal (September 1981), 42.
18. Michel Corajoud, "A Propos the 4 Projets" (Conférence, Pavilion of Arsenal, June 11, 2007), Available at: http://www.pavillon-arsenal.com/videosenligne/collection-6-109.php [Acessed May 26, 2009].
19. Silva, "Folded Time: An Agency to Generate Unexpected Knowledge for Reality Through Architecture."
20. Richard R. Powell, Wabi Sabi Simple: Create Beauty. Value Imperfection. Live Deeply. (Avon: Adams Media, 2004), 19.
21. Silva, "Interproject: See(d)(k)ing."

## ILLUSTRATION CREDITS

1. Author: 1a (2008); 1b-d (2009); 1e (2010).
2. Fernando Ferreira (2010): 2a-l.
3. Sara Ferreira (2012): 3a, 3b.
4. André Castanho (2012): 4a-d.
5. Joana Fernandes (2012): 5a-d.Daniel Pereira and Fernando Ferreira (2011): 6a-d



# ARCHITECTURE AS CULTURAL PRACTICE

*ARQUITECTURA COMO PRÁCTICA CULTURAL*

Peter Lynch

Much of this paper was offered as a lecture at the KTH School of Architecture, Stockholm, on May 31, 2012.

Team 10, a small circle of architects whose core members met as participants in the 9th CIAM Congress in Aix-en-Provence in 1953, and who convened occasionally over more than two decades to critique each other's work, influenced the path of late modernist architecture and urban planning in Western Europe by questioning the principles of CIAM and the values of orthodox modernism. Their view: contemporary architects and planners had forgotten their actual subjects–people, communities, and citizens living in particular places, with specific needs and desires–and replaced them with abstractions. Team 10 offered no manifesto or agenda, with the exception of a few public statements which focused on aspirations and working methods.[1] Rather than challenge one ideology with another, they challenged one type of speech–the authoritative voice of CIAM–with another, discourse. Team 10's critique spread within architecture culture, among architects, teachers, and students. The persuasiveness of their argument rested on the spirit of exploration, curiosity and uncertainty evident in the work, not necessarily on its resolution or demonstration of mastery.

Suggestion and influence are subtle forces: it is impossible to measure to what degree Team 10's main actors were responsible for the loss of credibility of "received modernism", or to point to the group's specific effect on the practice of architecture. There is no way to know, for sure, if Team 10 was a symptom or an agent of transformation. Like a letter in a bottle, thrown on shore by the tides, architecture is propelled and delivered by general forces of movement and change. If those forces were not already aligned–if a critique was not imminent–how could the future protagonists of Team 10, architects from different cultural circles with very different modes of practice, have recognized each other at the eighth and ninth CIAM congresses and formed a bond so quickly? How could their critique, offered in such a non-confrontational manner, have had such a pervasive effect? Disenchantment with ideology must have been widespread in postwar Europe. In Nigel Hendersen's photos of children playing on the streets of postwar London's East End, part the "grid" Peter and Alison Smithson offered at CIAM 9, one senses an overwhelming need for joy: for a repaired world, one that consciously makes a place for everyday happiness. Looking at these photos, one understands the change that Western Europe was undergoing on a political level, the spread of social democracy. Other transformations of late modernism also ran parallel to political change: consider the work of Louis Kahn and Le Corbusier in East Pakistan and India, throwing off colonial control.

Emergence of social democracy; movements for national independence; these are examples of the tidal forces that propel architecture. Perceived this way, even the changes wrought by digital technology should be considered an expression of political and social values, not forces in themselves. Architecture realigns as the general ideals of society change. This is not to claim that architecture expresses social change, however. Like the letter in the bottle, the work of architecture is not a general message. Every work expresses the understanding of individuals, which may be unrelated to, or even contradict, the historical "meaning" of those social forces. One could claim that the loss of faith in modernism provoked by Team 10 and others led to Post-modernism—which, in architecture, was a debacle. But Post-modernism, in architecture, was the work of specific architects with particular sensibilities and inclinations, collectively considered. Things could have ended up quite differently. One should not tar Team 10 with that brush.

Perhaps it is time for a "Team 11" to ask questions about architecture as currently practiced. The obstacle to architecture as a cultural practice, this time, is not ideological control or an insistence on universal rational principles, but a lack of curiosity, nimbleness, and courage. Those who believe the contrary—that architecture is enjoying a golden age of avant-garde experimentation, radical formal invention, and refined technical performance, driven by digital design technology—should wake up. Tropes of contemporary design continue to be served to architecture students, clients, and consumers as avant-garde ideas, but in fact they are decades old and formulaic, the opposite of risk-taking.

Contemporary architecture reduces the capacity of its subjects to attend to and take delight in the world, because architects have lost this capacity themselves. The world is a subtle and deep place: as architects we should be curious about this complex reality, take delight in it, and reflect it in our work. We expect no less of painting, poetry, music, or literature. Why do we expect so little of our own creative practice? Despite the bravado and publicity surrounding contemporary architecture (or perhaps because of it), our disciplinary aspiration has been diluted. If we continue along this path, what we do will become nothing more than styling plus technique. Strong form, efficient performance, tight detailing... is that all there is to architecture? Our expectations are impoverished.

**"The obstacle to architecture as a cultural practice, this time, is not ideological control or an insistence on universal rational principles, but a lack of curiosity, nimbleness, and courage. Those who believe the contrary–that architecture is enjoying a golden age of avant-garde experimentation, radical formal invention, and refined technical performance, driven by digital design technology–should wake up."**

I would like to describe an aspiration for architecture—a hope that our discipline will reclaim its full capacity as a cultural practice. The architects I admire most, including Alvaro Siza, Carl-Vigo Holmebakk in Norway, Bijoy Jain and Studio Mumbai, OBRA Architects in New York, and historically Mies, Aalto, Asplund, and Lewerentz, can serve as examples. Their aspiration is different from the aspiration of the architects who are the most loudly promoted and celebrated today—although the fame and respect surrounding the work of Siza and Studio Mumbai suggest that the cultural situation is not as bleak as I am portraying. One speaks of sensitivity, subtlety, joy, care, humor, precision, honesty, and other such qualities, encountering their work. Their approach is rare becau-

se it requires a personal and disciplinary capacity for these things. Today a very different and more expedient idea of architecture, transposed from product design, engineering, fashion, and marketing, has taken hold.

It isn't difficult to determine which approach you follow as an architectural designer. Ask yourself: Is my work based in a **concept**? Do I speak about design in terms of **strategies**? Do I think of work as a kind of **rational problem-solving**? Do I expect my work to be **evaluated in the terms it was conceived**? Are my sketches mostly **diagrams**? Do I speak about **generating form**? Can fundamental aspects of the design process be **optimized or scripted**? If you say yes to most of these you are following a contemporary approach, one that dominates most US schools.

You may think that I am presenting a caricature of design. It *is* a caricature, but unfortunately it is also the norm in many places. On the other hand, you might practice in other ways. You may be refining ideas, not concepts. Your design intention may emerge over the course of the work. The form may result from your work, not drive it. Your sketches may require inflection, gesture, dimensions, or scale to be meaningful–in other words, they may be drawings, not diagrams. There may be multiple, radically different reasons why aspects of your design are the way they are. You may consider material to have various kinds of properties, including dimensional and structural limiting characteristics, not only generic or surface properties. You may be inspired by architects from very different times and places and consider your work to be in conversation with them. Your may recognize that there are different kinds of precision, depending upon circumstances. Did Lewerentz, Asplund, or Aalto rely upon concepts, strategies, methods, or diagrams?

What we do as architects is difficult, and it's understandable that architects and critics would like to simplify our purpose and methods. But the difficulty, and indirectness, of architecture is inherent in the work. Many architects acknowledge this in their writings about architecture.

**SCHINKEL:**

"I... soon found myself trapped in a great labyrinth where I had to ponder how far the rational principle should be applied in defining the trivial concept of the object, and how far, on the other hand, those higher influences of the historical and artistic-poetic purposes should be allowed in order to raise it to a work of art. In this regard it was not difficult to recognize that the governing relation of such different principles had to be different in each concrete case, and it was equally clear to me that in this regard we can speak of architecture only where the true artistic element assumes its place in this art, and that in all other cases it is and remains and objective handiwork. Therefore here, as everywhere else in the fine arts, an effective theory is difficult and reduces itself in the end to the cultivation of feeling. From what was said above it should also be evident that feeling in architecture certainly embraces a very wide circle, and... should be cultivated from the most varied and different sources..."[2]

**GIO PONTI:**

"I think I am not the only one to have reached suddenly one fine day certain obviously rational results and to have reached them not through logic–as would appear natural and intellectually right–but through a strange and tiring sequence of deviations, mistakes, tentative approaches, and mere chance.

There seems to exist an episodic logic, a logic that is basically illogical and proceeds along difficult roads, not by a priori reckonings as in glorious, directly logical thought but rather by a posteriori recognitions and recoveries–a logic that is empirical. The a priori logic leads by logical processes to indisputably logical results. Through its byways and imaginings, empirical logic leads us to conclusions of which we finally recognize the logical substance."[3]

**ALVAR AALTO:**

"When I personally have to solve some architectural problem I am constantly–indeed, almost without exception–faced with an obstacle difficult to surmount, a kind of "three in the morning feeling." The reason seems to be the complicated, heavy burden resulting from the way that architectural design operates with countless, often mutually discordant elements. Social, humanitarian, economic, and technical requirements combined with psychological problems affecting both the individual and the group, the movements and internal friction of both crowds of people and individuals–all this builds up into a tangled web that cannot be straightened out rationally or mechanically. The sheer number of various demands and problems forms a barrier that makes it hard for the basic architectural idea to emerge."[4]

**ALVARO SIZA:**

"An architectonic proposition, whose aim is to go deep into the existing transformation trends, into the clashes and strains that make up reality; a proposition that intends to be more than a passive materialization, refusing to reduce that same reality, analyzing each of its aspects, one by one, that proposition can't find support in a fixed image, can't follow a linear evolution...It is more vulnerable as it is true."[5]

The intractability of our work isn't a problem at all, it is actually something marvelous. As the saying goes: to whom much is given, much is expected. Architecture gives form to our shared human life. It is provisional because all the expectations and demands that bear upon a project cannot be rectified in a formulaic way. The architect seeks a resolution, but the criteria, and therefore the outcome, are never simple. Limitations, obstructions, regulations, and requirements push us to a formal solution that had no previous existence. Gio Ponti explained that the architect's thinking is a posteriori, not a priori. The difficulty of our work forces us to invent new relationships, to speak new words. In this way architecture does justice to life.

"If we are not afraid of life, of this irreducible world, we would be thirsting for such architecture, one that recognizes strange and unfamiliar order, balance, and harmony as well as simple orders and forms. Familiarity, comprehensibility, clarity, and spectacle can be desirable qualities, but are they sufficient in the end? "After all," Antonioni asked, in response to a critique of his films, "this difficulty of reading, this lack of clarity, aren't they–how shall I put it–a quality?"[6]

Modern life is shaped by abstract institutions (finance, food, religion, law, politics, science, industry, medicine, education...). They are disembodied forces, but each of them does have a physical outpost which we call bank, farm, church, court, congress, laboratory, factory, hospital, and school. Each of these architectural programs is the visible outcropping of an invisible conceptual iceberg. If we, as architects, want to shed light on the institutions that define and control modern life–if we want to do more than house, facilitate, and cover up for them–what is the best design approach?

A work of architecture, in my opinion, does not comment on anything, although it may allude to or elicit many things. Architecture does not denote: is not a semantic system. A work of architecture doesn't symbolize anything. Victor Hugo was right, the book killed architecture as a symbolic system, and we should be grateful for that. The only disembodied representations, the only ideological messages, which architecture continues to specialize in telling are myths and lies. Telling lies is a large part of what architecture does: the 9/11 memorial in New York is a good example. If a story isn't accepted as true, make it bigger, heavier, and more expensive: maybe then people will believe it. But even this "brute force" ideological application of architecture seems obsolete today, contrasted with the power of digital images, so much more persuasive, with so much less physical effort.

If an architect wishes to "tell truth to power," to represent, in his or her work,

the reality of the institutions he or she is serving, including unfavorable aspects, he or she must resort to irony and give the work a double face. An ironic gesture may have a virtuous motive–it may puncture the lie, point out the falseness of something that is widely accepted as true. But irony is corrosive in architecture. Irony goes against the fundamentally affirmative aspect of construction. Something that is meant to last a long time should be positive, life-affirming. Irony is a personal stance–an individual's opinion is expressed by it. The architect's or artist's view is emblazoned on an ironic work. In fine art, authorship is central; irony can play a powerful role. In architecture an emphatic assertion of authorship is an obstacle to the work. Ronchamp is a better chapel, one that better serves its purpose of devotion, for pilgrims who have no interest in Le Corbusier. At the ribbon-cutting of a new public building, or when new construction is reported in the popular press, the architect often goes unmentioned, at least in the US. I used to think this was disrespectful; now I think it is very interesting.

There is a positive but critical stance that architecture can take vis-à-vis institutions. Each of these institutions exists to serve us. When the buildings that embody these institutions are capacious, beautiful, and well built, we affirm that basic fact. Architecture does not exist to serve institutional clients; institutions exist to serve human beings. In each type of building there are specific bodily attitudes, movements, stances, and mental/emotional states that are beneficial, that best support the action taking place. For example, in a church a state of reverence and reflection corresponds to certain positions of the body, certain ways that sound reflects, and so on. The architect's design should anticipate and receive that way of occupying a space. In a library one should feel concentration, rumination, intellectual solidarity, daydreaming; these qualities correspond to particular positions and movements of the body, and to certain conditions of light, space, sound, color, and material. Our job is to create the framework for this appropriate emotional encounter.

Robert Venturi's *Complexity and Contradiction in Architecture*, first published in 1962, speaks eloquently in favor of a complex, non-schematic architecture.

"I speak of a complex and contradictory architecture based on the richness and ambiguity of modern experience, including that experience which is inherent in art... today the wants of program, structure, mechanical equipment, and expression, even in single buildings in simple contexts, are diverse and conflicting in ways previously unimaginable. The increasing dimension and scale of architecture in urban and regional planning add to the difficulties...

...I like elements which are hybrid rather than "pure," compromising rather than "clean," distorted rather than "straightforward," ambiguous rather than "articulated," perverse as well as impersonal, boring as well as "interesting," conventional rather than "designed," accommodating rather than excluding, redundant rather than simple, vestigial as well as innovating, inconsistent and equivocal as well as direct and clear. I am for messy vitality over obvious unity. I include the non sequitur and proclaim the duality." [7]

His position is convincing–how could one disagree? But "by their fruits ye shall know them," and the fruits of the architectural Post-modern movement were spoiled. So to uphold my argument I feel that I must make a distinction between Venturi's position and my own.

For Venturi, as I understand him, the value of an architectural work lies in the play of associations and meanings. A work of architecture that is complex, for example one that combines unity and polyvalence, simplicity and multiplicity, is better than one that is less complex. His interests are fundamentally formal, as he admits in the book,[8] and, I would suggest, rhetorical: for him architecture seems to convey meaning in a linguistic way. Elements gather significance through their presence, absence, association, disassociation, distortion, and so on. For Venturi, architecture is capable of creating complex and contradictory propositions. If a tectonic

assembly or architectonic composition is not able to convey the meaning, the project may employ symbolism, conventional associations, written words, or ironical juxtaposition of elements of different types and classes.

Venturi has confidence, intelligence, wit, and a remarkable depth of historical references. One walks away from his book as one walks away from a very persuasive, literate person at a dinner party. I met a student like that at Cranbrook: he always had something apropos to offer–a sharp citation or reference. I was impressed and did what I could to support him–writing letters of recommendation and inviting him to critiques. But the last review he attended was a disaster. He used his wit to disguise his ignorance of the subject we were addressing. I couldn't help thinking, he seems to know everything but he really doesn't know the most important thing. The value of a conversation, or of a work of architecture, does not lie in the play of references and associations. This becomes obvious when someone crosses a line that should not be crossed–makes a pun about a family tragedy, for example. When that happens our shocked reaction reveals the existence of something unspoken below the level of conversation.

In *Complexity and Contradiction* Venturi advocates using "conventional elements in an unconventional way." Non-architectural elements, like a television antenna, are composed in relationship with traditional elements, like a pediment. The result is shocking and troubling. Before knowing anything about architecture, I saw a picture of Venturi's Guild House in an old issue of *Life Magazine* and felt uneasy about it. Even if architecture were a symbolic system, that does not mean that different kinds of signs can coexist in one proposition.

The significance of architecture does not reside in the play of allusion, reference, paradox, etc. It is the other way around. The meaning does not lie in the presence of the paradox; the paradox holds (or rather withholds) the meaning. I would like to give an example. I was in Finland in the summer of 2003. One evening I was invited to a sauna with a friend's family. After the sauna we jumped into the lake. It had a muddy bottom; the mud oozed between our toes. I asked my friend's seven-year-old if he liked the sensation. He puzzled over the question for a little while and then told me that he both liked and disliked it. He told me that there is a word in Finnish, with no English translation, which describes this state of both liking and disliking: *ristiriitainen*. I thought that his response was remarkable: it is still the only Finnish word I know. Back in the US I asked a Finnish friend; he told me that "ristiriitainen" in fact does have an English equivalent, "contradictory." Somehow I hope that the young person's understanding was right–that the word is fundamentally untranslatable.

It is not the presence of a paradox per se, but that feeling of liking and disliking at the same time, the feeling of mud between the toes, which we can bring forward as architects. Emotion and intuition manifest themselves in a form, and form offers itself to emotion and intuition.

I would like to offer a few examples from music. In the first movement of the Mendelssohn *Violin Concerto*, Anne-Sophie Mutter, who is a bravura performer, pushing the orchestra, relents.[9] For a moment the confidence is withdrawn. Her playing becomes weak and scratchy, like a child practicing Wohlfahrt exercises. This lasts for a few phrases, and then her playing returns full-force with a crescendo. The result is very playful: she makes herself vulnerable, and when her authority is restored, her strength becomes playful in turn.

Another example: the *Goldberg Variations*. Listen to Gustav Leonhardt play the aria and the first variation.[10] Bach's aria is filled with ornaments, whose main purpose, I think, is not to decorate and embellish the theme, as the word ornament would imply. It is to destabilize the meter, to put the tempo divisions into play. Where do the beats fall in the second phrase of the aria–before, during, or after the ornaments? Often it is impossible to say. The ornaments allow Bach to shape the tempo without rubato, without sentimentality,

the way a Tai Chi master moves his energy around.

In both examples the music establishes something perfect, simple, or direct, with a clear intention, which the composer and performer, working with shared understanding, unravel for a time. Listening, we understand this falling away and recuperation of structure as something significant, and we evaluate the performer by how sensitively this is done (and also by his or her technical perfection). An inflection that is natural and unstudied is always the rarest and most precious. For a connoisseur, inflection is significant because it is difficult. For a music lover it is important because it is acknowledges something we understand deeply–it points to an emotional truth. As Alvaro Siza wrote in the quote above, "It is more vulnerable as it is true."

A few examples from architecture. Why does this ceramic figurine, a smiling man riding a hen, terminate the ridges of the palaces in the Forbidden City? One official explanation, which I read in a tour guide, is that he represents a historical figure–an insurrectionist who was hung from the eaves of an official building, reproduced in terra cotta as a warning to others. That doesn't make any sense. This guy, and the other mythical creatures that are on parade with him, are as intimidating as teddy bears. What are these cute figures doing in a landscape of power–of total control–a landscape so strict that symmetry is absolute along the main axis, and plants and trees are excluded? I think that their function is the same as the function of the uplifted roof eaves: without these details the space would become oppressive, unbearable. They give levity, a breath of life. A Manchu children's toy sits on the eaves of the center of power, leading us to the clouds, in compensation for the strict control established by the rest of the architectural program–symmetry, modularity, regularity, and so on. Through a kind of double reflection, the state gains more authority by this silly and charming figure. It's like the wigs in the House of Parliament and Old Bailey.

Mies' Barcelona Pavilion, which might be the most pure, crystalline, and perfect work of modern architecture, is the abstraction of a villa. Most of the functionality of a house, including enclosure and heating, is missing. Only one event was choreographed to take place there: a reception for the King and Queen of Spain. On the back wall of the largest space, which would be the living room if this were a house, where the King and Queen held their reception, is an onyx wall with flamboyant veining. This arrangement is repeated in the Villa Tugendhat. At Tugendhat the onyx veining is even more flame-like. In both places, the onyx wall is located where the fireplace would be, if there were one. The veining is a surrogate for fire, as my friend the architect Chris Bardt, principal of Studio 3Six0 and professor at RISD, pointed out. Mies has given us fire and withdrawn the heat. It would be beside the point to call this a paradox. One feels the cold intensely, sitting and looking at the marble, because the fire is trapped in the stone. And by extension, the entire life of the Pavilion, an immanent life, is trapped on the surfaces of the walls and floors in reflections and shadows.

In these examples we see playfulness, vulnerability, transmutation, wit, allusion. These are possible because the architect has gone to great effort to define and resolve a field of spatial relationships. The field can be "homotopic," characterized by an overriding singular order, as in Mies, or it can be "heterotopic," established by the coming-together of dissimilar elements, as in Aalto. These are Foucault's terms, which Dimitri Porphyrios uses in his remarkable book on Aalto, *Sources of Modern Eclecticism*. Within these highly resolved fields, unexpected qualities and relationships are planted and discovered. All these qualities, taken together, give the work its necessary emotional and intellectual range–sensitivity, subtlety, joy, carefulness, complexity, precision. These are the qualities I mentioned at the beginning of the lecture. Architecture of this kind is still possible–it is just difficult.

I would like to show you projects by me and my design partners that are recently completed, or still in construction. Hopefully you will see them as substantiation of



Fig. 1. House for a Classicist and Antiques Restorer, Sea Cliff, Long Island

the position I am putting forward. If you feel that my work is not a very good example, if it falls short, that doesn't mean that such an architecture as I'm describing isn't possible and worthwhile.

**HOUSE FOR A CLASSICIST AND ANTIQUES RESTORER,**
Sea Cliff, Long Island

The clients, retired schoolteachers, asked me to help them transform their small summer cottage, substandard and falling apart, built in 1917, into a year-round residence. The house was a tiny gable-roofed box on a very small lot, with ad hoc additions, at the bottom of a slope, surrounded by tall trees and neighbor's houses. The clients are very cultured. She teaches and researches Latin and Roman history, received a Rome Prize, and is working on a book about Rome in the Gilded Age. He collects and restores American antiques.

Sea Cliff was founded in the 19th Century as a summer colony for Methodist religious revival meetings. In the next wave of settlement, merchants built rambling Queen Anne houses with towers and irregular roofscapes. In the 1950's professionals built a few Modernist houses. Artists moved there in the 1970's and brought a counterculture element. So there has always been something different, eccentric, and not-quite-real about the town in the context of suburban Long Island. If every house is a mind, then the houses of Sea Cliff are daydreaming. They dream varied dreams, from pompous to meek, but most of the houses believe that they are someone else, somewhere else, in some other time. I wanted to give the clients a house that had such a fairy-tale quality. Part of the way I tried to achieve this is the site plan: the path to the house slopes and winds. For such a small lot, the arrival sequence is quite drawn out. One must travel the S-shaped path to the end before one sees the entrance. But the most important aspect of the design, in terms of the fable quality, is a two-story addition. On the second floor is a studio for the classicist, with an irregular faceted skylight. I thought of this element geometrically, architecturally, and allegorically–as a cylinder, tower, and broken column. Considered geometrically, the skylight slices the cylinder along two planes–the setback plane of the zoning envelope, and a plane perpendicular to the sun's rays at noon on winter solstice. Architecturally considered, these planes are a-historical. They make the tower less nostalgic. This goes back to an insight that arose from earlier projects, methods of constructions for domes. Almost every dome profile has a historical association: it is impossible to look at an out-bulging dome and not think of an Iranian dome, for instance. Even a purely hemispherical dome is historical. But I discovered that

if a hemisphere dome is dented–if there are flat spots on the surface–it has no historical association, it becomes just the thing itself, like bruised fruit in a still life. Considered allegorically, the addition is a broken column, like the famous ruined column folly at Desert de Retz: a symbol of time passing, hubris, or fortitude. The classicist/scholar who uses the studio was delighted at the association–and so was the local architectural review board, since, one block from the house, in a public park, is a Civil War monument in the shape of a broken column. In my opinion, the relationship between the house and the monument is nonsensical. On the interior of the studio the 3x6 joists framing the skylight are exposed, painted white. The effect is at once crude and sophisticated. I was inspired by the work of Smiljan Radic, who used this idea for a house in Vilches, Chile. Because of the compound miters, this was the most difficult part of the house to construct: the carpenters had to rebuild it three times. No one would touch the skylight–I had to build it myself.

The original house was built non-reflectively in an ad-hoc manner. It was not very beautiful, as vernacular buildings generally are. In its ugliness the house raised a question I have been pondering for a while: why are vernacular buildings usually so beautiful? One reason, which I first heard expressed by the architect W.G. Clark, is the fitness arising from correction and adjustment over time. In architecture, design requires a long gestation period. There is no way to speed up thinking, even if the production of drawings, forms, and buildings can be accelerated. An arc of thought takes a certain length of time to complete. No one wants to hear this–not architects, clients, or contractors–but it is inescapable. Traditional vernacular buildings, subject to modification over time, eventually receive their necessary span of attention. Why, then, was the cottage in Sea Cliff ugly? Perhaps it needed one more "turn of the wheel" for the accumulated ad hoc decisions to fall into place. I wanted the addition to be, not something extra and aberrant, but rather a way to gather all the elements of the house together into relation and resolve them compositionally. The planes of the skylight are important because they allow the tower to be integrated compositionally with the roof planes of the rest of the house.

**VILLA FOR AN INDUSTRIALIST,**
Shenzhen (2006-2008)

The project is an interior renovation of a cast concrete villa, one of hundreds of developer houses in a gated community. The three floor plans and the roof structure were designed in a "picturesque" way, independent of each other. This means that the structural system is irregular. To carry the loads from floor to floor, the engineer was forced to introduce concrete columns and transfer beams in seemingly random locations. The developer presumed that this structure would be hidden by poché and drop ceilings. When my partner, Ahlaiya Yung, and I visited the house we told the client that we would be happy to take the project if she was willing to expose the columns and beams in certain places.

On the first and second floors we approached the design as a series of installations: each of the rooms has a special ceiling, a meditation on pattern and order. Many ceilings are domes. I thought of the project in a musical way: one encounters a series of domes and patterns as one moves from the entry vestibule to the lobby, living room, and the dining room, and upstairs to the second floor hall (which has a collapsible dome hanging like a ghostly bell within the pre-existing structure). From the hall one can overlook the vestibule dome that one first encountered. Vaults in the bedrooms conclude the sequence: these are made of white plaster with seamless corners. The effect is impossible to photograph: lying in bed it is difficult to see how deep the vault is.

On the lower level there is a hexagonal mosaic floor made of shattered tiles: I asked the contractor to arrange the tile fragments to create the illusion of curvature. In this way the story of the domes is brought to an end, flattened like a fossil.

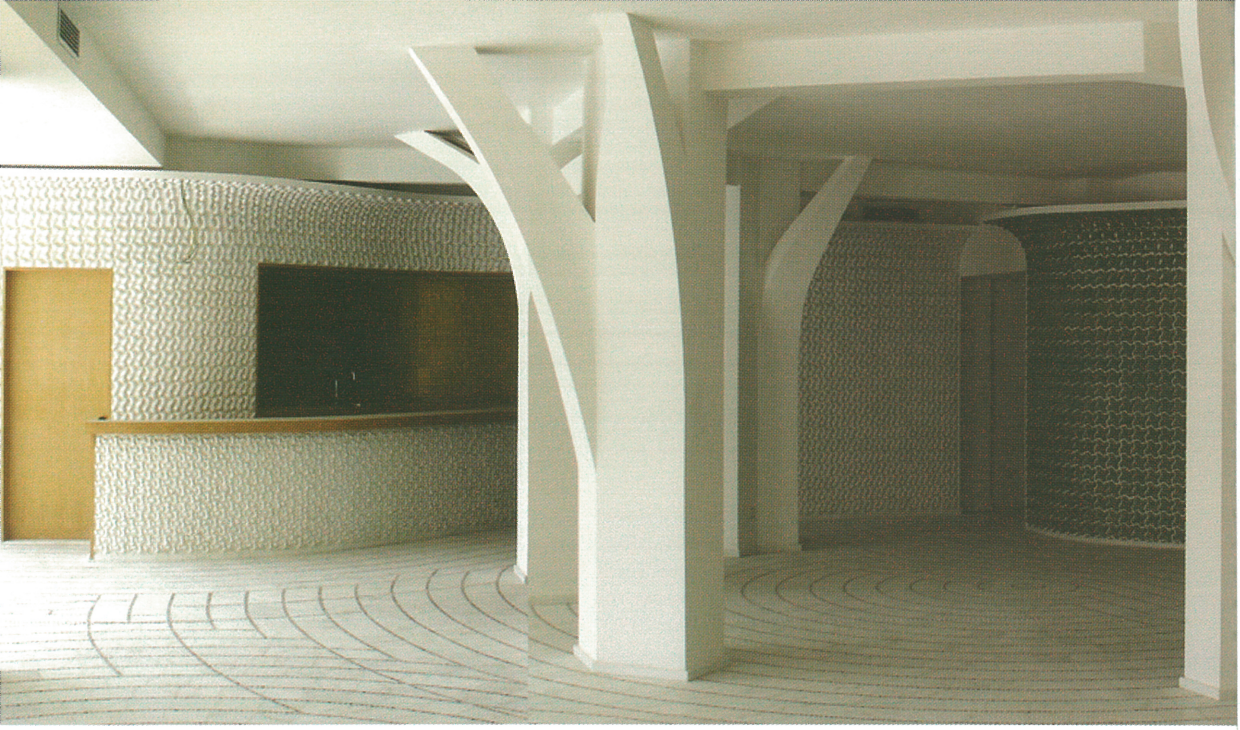


Fig. 2. M & C Gallery, Hong Kong

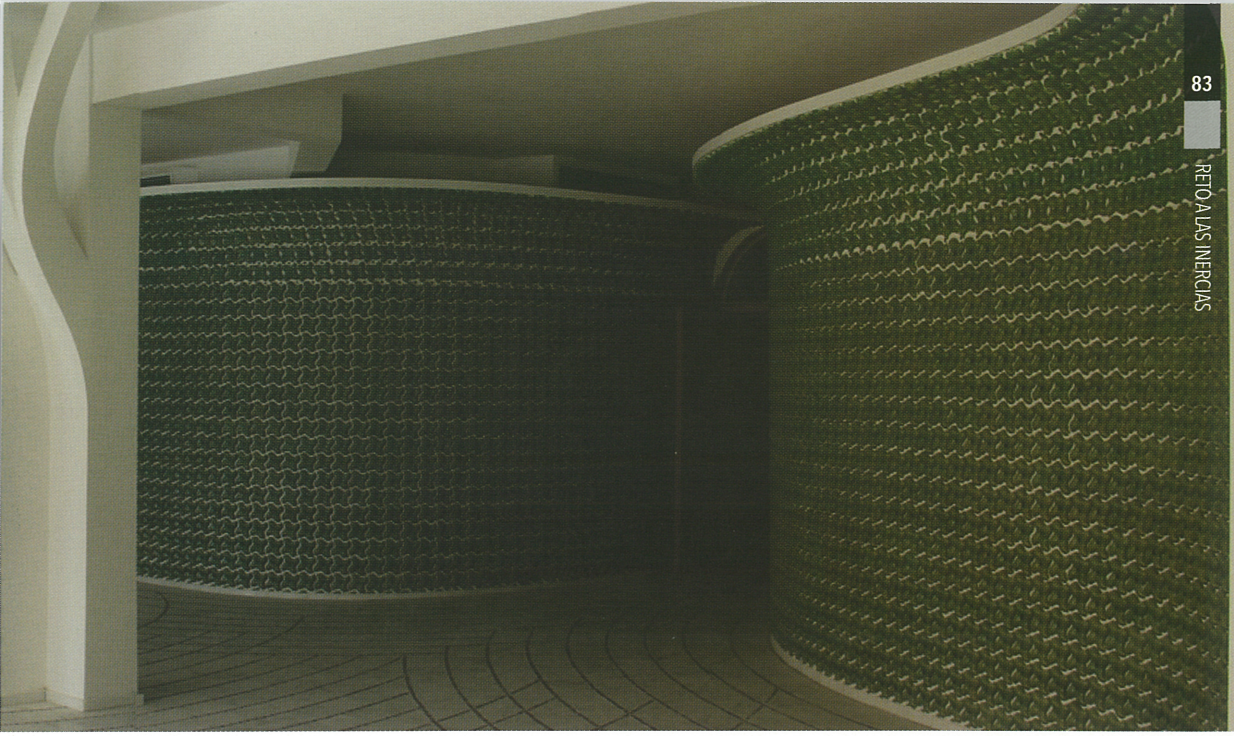
One passes through a pair of doors into a different type of space: if this were a musical composition it would be the scherzo. Wall tiles are custom-made, slip-cast out of porcelain with very high relief. These walls are capped by a cove that is doubly curved—which means that it is impossible to lay a regular grid of tiles on the surface. So as the tiles are laid on the cove, each course is rotated clockwise a little more. That allows the tiles to accommodate the curving surface. There are also ½ and ¼ tiles: here the regular grid pattern breaks down. The floor is covered in marble tiles with glass tile strips in an intersecting ripple pattern. The branching columns, which incorporate structural columns required by the ill-fitting dining room above, have integrated light fixtures. The house has many more details and ideas about pattern and order. It took a few years to complete: there are custom furniture pieces as well. China has a reputation for building quickly, so it is at first surprising, but then perhaps understandable, that the client was willing to support such slow work. We seem to attract clients who have become disenchanted by the expediency of the environment that surrounds them. They want someone to work attentively on their own projects.

## M & C GALLERY, HONG KONG

(to be completed late November 2012)

The clients are collectors and dealers in Chinese antique sculptures, artifacts, and paintings, who have run a well-established antiques gallery at this location on Hollywood Road for many years. One partner plays the guqin, the traditional Chinese harp. The project isn't commercial in a conventional sense—it isn't a shop: they have made only one sale to a walk-in client in 17 years. The gallery is their cultural site. They want to reacquaint contemporary Chinese with their own tradition, and show them how many aspects of ancient Chinese culture are relevant today and can contribute to a cultured and fulfilling life. The furnishings are antique, the working teacups and kettles are ancient. The clients wish to show people how to live in continuity with their history. They are trying to sway China from its unsustainable path, which will end in environmental disaster unless something changes radically.

This brief meant that a normal commercial approach was not appropriate. For example, the clients told us that they do not want to see any products in the space—no



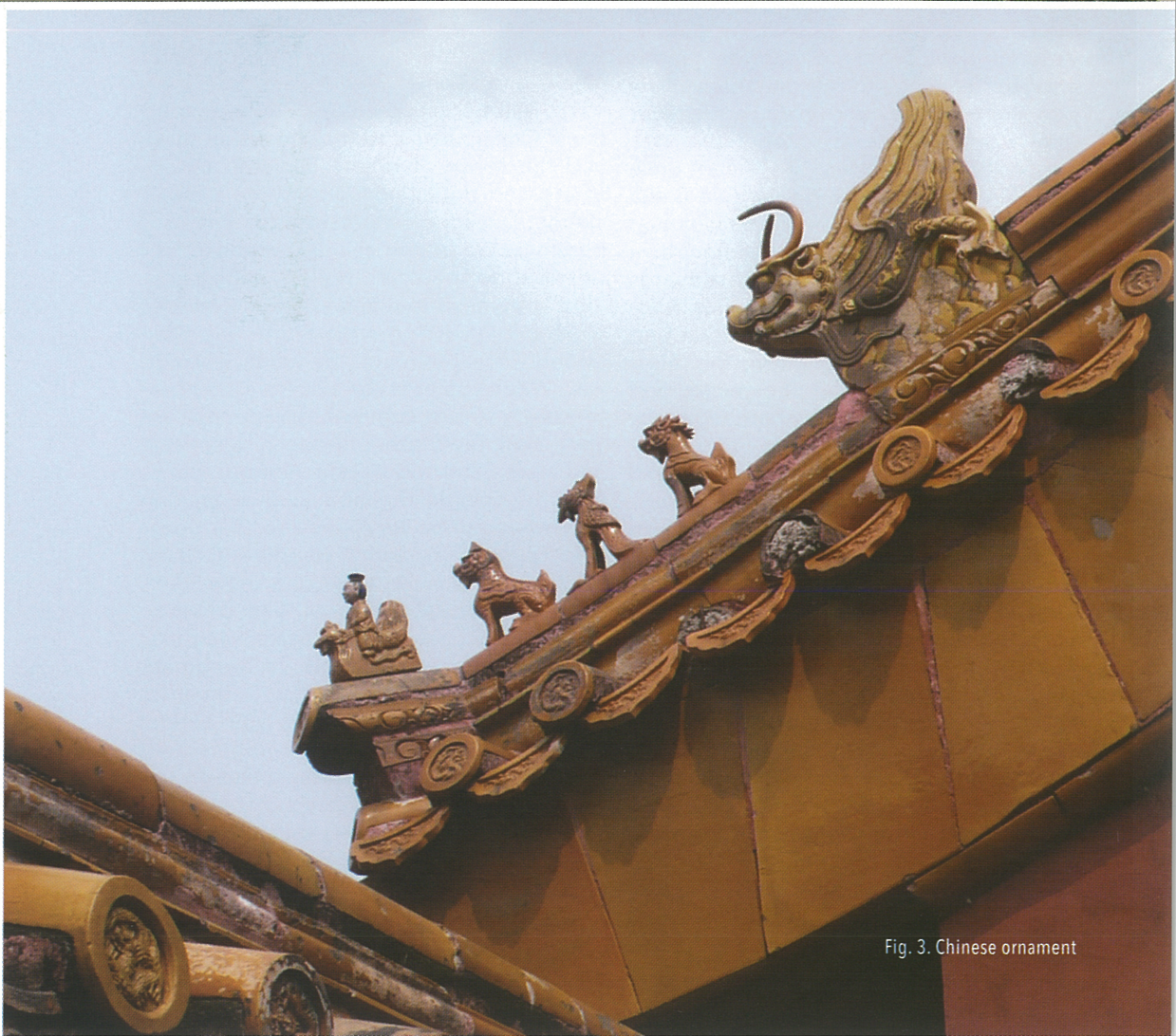


Fig. 3. Chinese ornament

commercial light fixtures, hardware, air conditioning grilles, etc. Not even an electric doorbell.

My business partner Lydia Song had a clear intention for the façade: it should be like an eye. Since the clients' goal is not to sell things to passers-by, they don't need to fill the storefront with objects. They want to display only one item at a time–which Lydia located in the pupil of the eye. The store window is ringed by a hammered brass frame, enclosed by a stone cove frame. The door has two peepholes, one at the height of each of the clients. There are storage cabinets and closets everywhere: in the entrance gallery, under the guqin pavilion (a sound-insulated room with glass doors where the client practices and performs), in the main meeting place, the salon, and in the service spaces at the back of the shop. As with every renovation project, there are many limitations and shortcomings to the raw space. Despite the obstacles and irregularities, our goal was to create an interior that was dimensionally resolved. As Aalto once said, famously, the design module is the millimeter, or less. Dimensional resolution is not esoteric: it means that cabinet divisions align with floor joints, baseboards align, cabinet doors are well proportioned, and so on. It turns out that that perfection is impossible to achieve. But this is not a problem. The most unexpected and precious qualities arise when regularity must give way. For example, Lydia made the floor tiles in the entrance gallery and salon slightly rectangular, not square. The folding glass doors on the north and south sides of the pavilion have different widths. The ceiling coves do not align with cabinets below. I think that these irregularities will be the most subtle and important aspects of the design. For example, looking to the end of the space from the entrance door, through the layered doors of the guqin pavilion, the differing widths of the doors will create a subtle perspectival illusion. There are many other details that I could describe about the design. For example, in place of an electric doorbell, a door knocker imbedded in the entrance alcove pulls a cord which rings brass "butler's bells" deep within the space. It is more pleasurable to operate, and more beautiful-sounding, than a buzzer. The light fixtures for the salon are, at the same time, very abstract–made of geometric solids connecting corner-to-corner, in what the architect John Hejduk, my teacher, called a "pointal touch"–and tactile, speckled with exposed fasteners and wires. The clients are grateful that we are working so carefully. The trust that they placed in us is humbling.

**KWAN KEE RESTAURANT,**
Sanlitun Village, Beijing
(2012, opening June 2012 )

This project, a restaurant on the second floor of Nali Patio in Sanlitun district, Beijing, will be completed in a month or two. It will be open 24 hours a day, serving traditional Cantonese food for breakfast, lunch, and dinner. This means that the space will be occupied in all light conditions. Our goal was to make a space that had the sense of drama and encounter of a grand public concourse, like a train station. Daylight is necessary for this experience. We added as many windows as possible on the south wall; enough sunlight streams in to eliminate the need for electric light during most of the day. We added a mezzanine on the south, glazed wall. When you enter on axis from the north side, you are confronted with two layers, a double frieze, of people, benches, and tables, strongly backlit. At night, seen from the outside, the tableau of diners on two levels will be very dramatic. Our goal is to create a space that people will look very attractive in. As architects know, certain architectural elements, like curving grand stairs, and certain spatial angles, like diagonal views from above, are great for people-watching. The effect is theatrical and cinematographic. As you enter, the space opens in a fan shape: there are stairs to left and right, slightly different. To the northwest and northeast the mezzanine level is raised higher than along the south side. Diners sitting on the higher mezzanines feel like they are pressed up against the ceiling: they have a privileged outlook (a trick I learned from Philippe



Fig. 4. Light fixture

Starck's Paramount Hotel lobby in New York). The view seems like a dramatic camera angle, for example the last scene of Citizen Kane.

This project also required careful dimensional control. The size and spacing of the battens on the curving walls, the alignment of soffits and edges, the slender steelwork; controlling all these details was the most critical aspect of the construction process. For example, the contractor built the mezzanine an extra 10 cm deep, measured from the south wall. 10cm was enough to ruin the sense of openness of the main central space. He obliged us by cutting down the framing and rebuilding it. The ceiling was an important surface to tame: as you know ceilings in most commercial spaces are out of control, covered with air conditioning grilles and units, down-lights, sprinklers, exit lights, alarm lights, and who knows what else. We designed the ceiling as a series of vaults. All the service elements are located within, or hung from, gaps between the vaults. The main light fixtures are custom-made plaster medallions with wood hoops, handing from the ceiling. They function as indirect light sources–a ring of LED lights shines upward onto the ceiling vaults. Some light also passes through a baffle to illuminate the sculpted lower surface of the medallion.

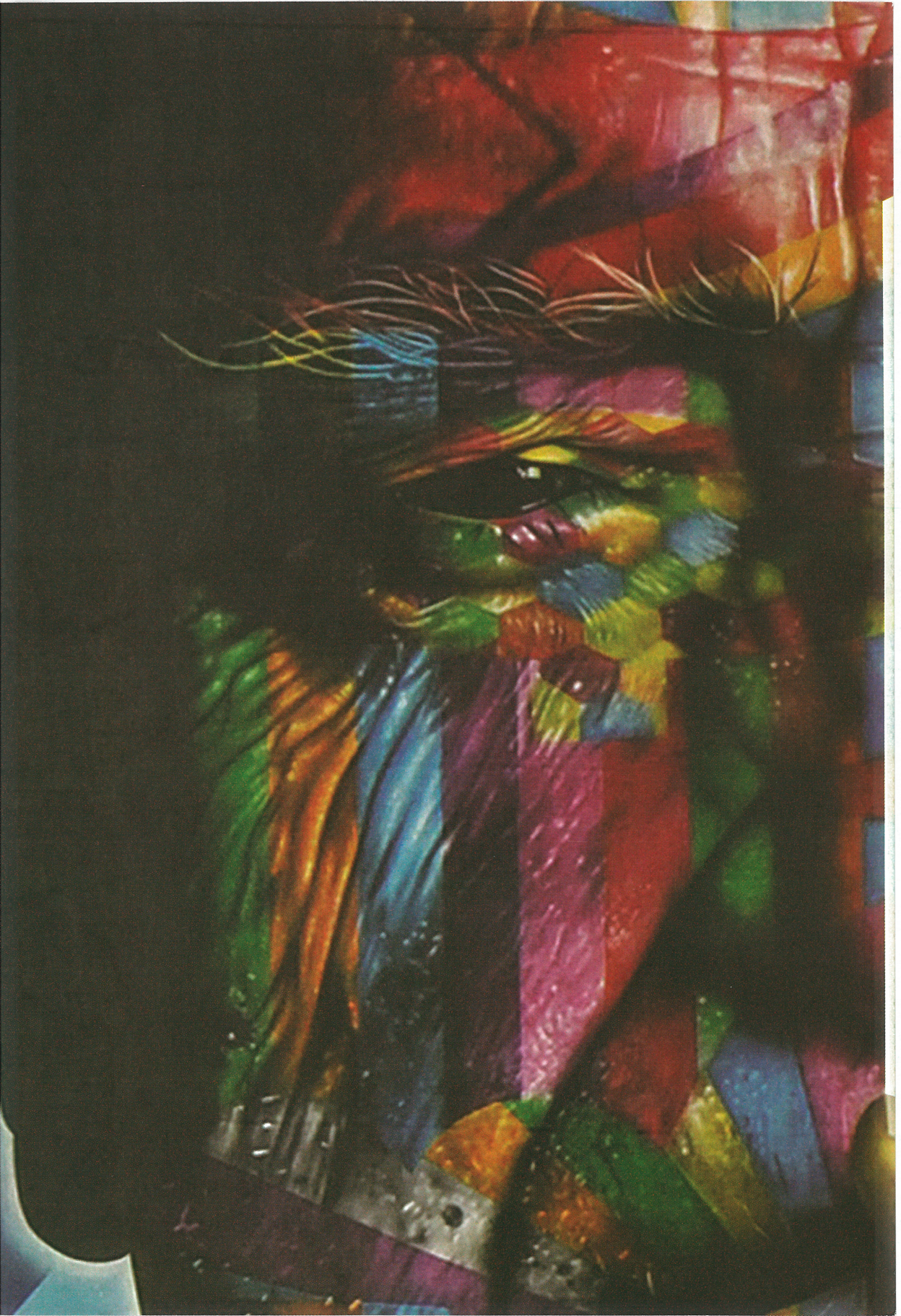
The thinking of the architect, and therefore the work of architecture which traces that thought, moves back and forth from the specific to the general, from concrete to abstract, from the definite to the elusive. There are different tracks for this back-and-forth movement. One is the relationship of means and ends: in the light fixtures at M&C Gallery, the fasteners are needed to create the abstraction of the "pointal touch." Another track runs between fact and allusion or association. The faceted skylight of the Sea Cliff House is the consequence of a zoning setback plane plus the winter sun angle–an equation of two completely different types of facts–and it is also something allusive, the truncated face of a broken column. One must also consider the repartee between precision and error. Because architecture is a human artifact, and because it is an attempt to resolve completely different, ultimately irreconcilable forces and requirements, it is always imperfect. But architecture, like a human life, is a kind of sublation: contingency and error are transformed into their opposite–intention and perfection. In a great work of architecture, things are exactly as they should be. If one is not at home with this kind of thinking, the meaning of architecture is restricted to the satisfaction of aims and the achievement of effects.

**PETER LYNCH**

Peter Lynch graduated from Cooper Union in 1984, worked for Steven Holl Architects from 1984-1990, and opened his office Peter Lynch Architect, PLLC in New York in 1991. With Lydia Song he also co-directs Lynch+Song, a Beijing-based studio dedicated to spatially and technically inventive, detail- and material-oriented work at all scales, from furniture and interiors to buildings and district-scale mixed-use development [www.lynchandsong.com]. He taught hand drawing at Harvard Graduate School of Design; architectural design at The City College of New York, Rhode Island School of Design, and Parsons the New School, New York; and history/theory at City College and Parsons. He was External Examiner for the Dalhousie University Faculty of Architecture from 2003-2012. He directed the graduate architecture program at Cranbook Academy of Art, Bloomfield Hills, MI from 1996-2005. He has led international urban design workshops in Tokyo, Cordoba Argentina, Mokpo Korea, and Santander Spain, and has exhibited, lectured, and participated in reviews at over 40 architecture schools throughout the world. He was chosen as an Emerging Voice in Architecture by the Architectural League of New York in 2003, received a Progressive Architecture Award in 2005, won a Rome Prize in 2004-05, and was a finalist in the Young Architects Program sponsored by PS1/Museum of Modern Art in 2008 (with Gustavo Crembil). Recent projects: Gallery for Chinese antiques in Hong Kong (2013), Restaurant and casino in Sanlitun Village, Beijing (2013), House in Sea Cliff NY (2012). Selected publications: "Villa for an Industrialist" published in Marc Kristal, Re:Crafted (New York: Monacelli Press, 2010). Peter Lynch (Bristol, England: Telos Art Publishing, 2003), and "No Resistance", Journal of Architecture Education 62:4, May 2009 (with Gustavo Crembil), which received the 2009-2010 JAE "Best Design-as-Scholarship Award."

# NOTES

1. Dirk van den Heuvel and Max Risselada, "Introduction: Looking into the Mirror of Team 10", http://www.team10online.org/
2. Karl Friedrich Schinkel, "Notes for a Textbook on Architecture", trans. By Mallgrave, from *Das architecktonische Lehrbuch*, ed. Goerd Peschken (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1979), p 414-415.
3. Gio Ponti, *In Praise of Architecture* (New York: F. W. Dodge Corp., 1960).
4. Alvar Aalto in Göran Schildt, ed., *Alvar Aalto in his own Words* (New York: Rizzoli, 1997), p.108.
5. Alvaro Siza Vieira in Kenneth Frampton, *Alvaro Siza: Complete Works* (London: Phaidon, 2000), p. 20.
6. From Giorgio Tinazzi, "The Gaze and the Story," in Michelangelo Antonioni, *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), p. xiii.
7. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 1966), p.16.
8. Note to the Second Edition: "I now wish the title had been *Complexity and Contradiction in Architectural Form*..." Ibid, p. 14.
9. http://www.youtube.com/watch?v=faoYIW1Hrvs&feature=related
10. http://www.youtube.com/watch?v=iSXj48lkFew
11. Marc Kristal, *Re-Crafted: Interpretations of Craft in Contemporary Architecture and Interiors* (New York: Monacelli Press, 2010) p.50.



# LOS ARQUITECTOS EN TIEMPOS DE CRISIS

## y algunas posibles aproximaciones futuras

*ARCHITECTS IN TIMES OF CRISIS AND SOME POSSIBLE FUTURE APPROACHES*

Matteo Putinati

*Les plus riches cités. Les plus grands paysages, Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux De ceux que le hasard fait avec les nuages.*[1]

### 1. LA PROFESIÓN

¿Las identidades, las formas y las orientaciones de las arquitecturas futuras pasarán a través de los arquitectos? ¿Hay un poder concreto de los arquitectos y urbanistas de incidir de forma determinada en el diseño de la ciudad futura?

Para entender esto, sería interesante comenzar analizando el porcentaje de obras construidas mundialmente que son consecuencia de proyectos desarrollados o gestionados con el apoyo de un arquitecto. Encontrar este número no sería camino fácil, sumando porcentajes y extrayendo la media de situaciones nacionales seguramente diferentes entre sí. Esta operación daría resultados interesantes para valorar el alcance concreto de las intervenciones planificadas o intervenidas por el grupo internacional de arquitectos. Cualquiera que fuese el resultado, y aun tomando en cuenta las variables locales, el foco del pensamiento teórico y la búsqueda del rumbo que tomará el *mainstream* arquitectónico, se deberían concentrar en estudiar la condición del arquitecto como sujeto: sus intereses, sus necesidades y los objetivos de una práctica profesional que quizás ha perdido cierta responsabilidad e implicación con la sociedad. Es necesario hablar de los arquitectos como individuos vinculados a las mismas necesidades y debilidades de los otros ciudadanos, para descubrir que sus intenciones y afanes se tienen que enfrentar a un conformismo difuso por toda la sociedad. Ciertamente, la situación actual de crisis socioeconómica, presente en muchos países, y que se está desarrollando hacia etapas desconocidas, requiere que el papel a tomar por la profesión esté más involucrado con la colectividad. Por eso, para hablar de la arquitectura venidera habría que conocer mejor a los arquitectos como sujetos encargados de proyectar y concebir esa arquitectura.

La profesión y las profesionalidades solicitadas han cambiado mucho en los últimos 20 o 30 años. El número de arquitectos y de despachos de arquitectura ha ido aumentando continuamente.[2] Las crisis recurrentes han obligado a los arquitectos a ampliar el abanico de ofertas profesionales, además de inducir una flexibilidad laboral aleatoria.[3] El trabajo se ha hecho mucho más complejo y debe responder a una cantidad de preguntas inéditas que

no tienen, en la coyuntura actual, una respuesta única. Hoy en día, utopías, cartas programáticas o declaraciones de intenciones - que tradicionalmente provienen de los congresos, entre otros contextos, y que le indican a la gran mayoría de profesionales un camino aconsejable o por lo menos un sentido o dirección a escoger en el diseño - han dejado de estar en boga. Es indicativo de esta situación que en recientes publicaciones se retome el discurso donde quizás se interrumpió abruptamente en la década de 1970. Un ejemplo de esto es *Utopie: Texts and Projects*[4], una antología de textos publicados a lo largo de una década (1967-1977) en el magazine *Utopie*, para el cual escribían intelectuales de diferentes ámbitos y países, involucrados con o interesados en las transformaciones urbanas y del sistema sociopolítico. Es, entonces, siempre oportuno y en paralelo con una pesquisa más concreta y delimitada, manifestar posturas e imaginar requisitos y modelos ideales que no solamente indiquen *posibilidades* para futuras trayectorias, sino que se presenten como indicadores de necesidades actuales y venideras que no pueden ser más desestimadas y diferidas en el proyecto urbano y arquitectónico. Señalar dónde es indispensable poner el foco del diseño para enfrentar, de forma innovadora, las peculiares problemáticas ambientales, sociales y económicas contemporáneas. Por el contrario, hoy en día, sin un procedimiento conceptual a seguir, cada arquitecto es abandonado a confrontarse únicamente con sus propias aptitudes, saberes y conocimientos, que no son otra cosa que el reflejo de la sociedad en que vive y de la formación institucional recibida.

A principios del siglo pasado, Adolf Loos escribía:

*"La mejor forma ya está siempre dispuesta, y nadie tema utilizarla, aun cuando provenga en su base de otro. ¡Basta de genios originales! ¡Repitámonos continuamente! ¡Que una casa se parezca a otra! Cierto, no se saldrá entonces en la "Deutsche Kunst und Dekoration" y no será profesor de la escuela de arte aplicada, pero tendremos servidos a nosotros mismos, nuestra época, nuestra nación y humanidad de la mejor forma que nos es posible."*[5]

Contrariamente a lo que auspiciaba Loos, muchas de las opciones con las que se encuentra un joven arquitecto al principio de su carrera profesional, conducen hacia la búsqueda de un éxito ansiado y correspondido económicamente, aun sin estar sostenido por una investigación formal o sustancial, y sin proporcionar aportación alguna al desarrollo de una teoría general de diseño adaptada a la época. Aun así, es bueno recordar que, tal como sostiene Alain de Botton en su libro *Arquitectura de la felicidad*, *"si los humanos en algún momento hubiesen sido peritos en criar obras maestras de proyectos urbanos, estarían al alcance de todas las generaciones siguientes de edificar a voluntad un ambiente con el mismo éxito"*.[6] Se trata entonces de romper definitiva y finalmente con Howard Roark, el modelo de arquitecto intransigente presentado por Ayn Rand en la novela filosófica de 1943 *The Fountainhead*,[7] cuyo tema principal eran las libertades individuales. Así, una primera insubordinación podría constar en desligarse de la propiedad exclusiva, sectaria y categórica del proyecto.

Otro aspecto a considerar es que el sistema laboral requiere que se consiga una alta profesionalidad en ámbitos muy específicos y delimitados, quizás hasta niveles nunca antes alcanzados. Con esta configuración, se termina dejando de lado tanto la visión general del proyecto como una actitud más apasionada con el cometido social intrínseco en la profesión. Cometido y responsabilidad que serían plenamente actuales en el ciclo socioeconómico presente y que deberían ser la base de la profesión. Esto se debe a que el diseño del espacio construido es una actividad que resulta ser sumamente impactante en la vida de las personas y que no resulta ni eficiente ni eficaz a largo plazo si no se consideran estos aspectos.

## 2. EL COMPROMISO

En 1732, el arquitecto italiano Francesco Bartolomeo Rastrelli fue escogido por el proyecto para la ampliación del Palacio

de Invierno de San Petersburgo en Rusia por parte de la zarina Ana. En 2003, el arquitecto holandés Rem Koolhass es convocado para proyectar y construir el centro de la televisión CCTV en Pekín. Son solo dos de los muchos ejemplos posibles de relaciones directas entre arquitectos y poder. Para tener repercusión sobre el diseño de la ciudad y al mismo tiempo ser admitido entre los personajes influyentes con renombre, desde siempre el arquitecto ha tenido que llegar a acuerdos con el poder. Tal como apunta Deyan Sudjic *"por necesidad los arquitectos tienen que acercarse al poder, pero la realidad de su situación actúa para que poco frecuentemente lo alcancen"*.[8] Existen de hecho pocos arquitectos que han logrado llegar a tener poder político directo y activar importantes cambios en sus ciudades, como por ejemplo Jaime Lerner en Curitiba. Igualmente, si en este intricado acercamiento el portador de intenciones más fuertes y claras es el político, el arquitecto termina siendo guiado hacia el proyecto elegido por el mandatario, dejándose conducir por caminos inciertos, sin necesariamente desarrollar un pensamiento crítico. Asimismo , las fuerzas políticas, en muchas democracias representativas en el mundo, han optado por ceder a las lógicas de la economía de mercado, o escogieron autónomamente ese camino por ser el más simple, hacia una demagogia que influye abiertamente también en el ámbito arquitectónico y urbano. Esa forma de gobierno, con una voluntad viciada, termina juntándose con una arquitectura que solo puede producir lo que ya está visto, lo que es popular o lo que es peculiar y exclusivo solo si se elabora dentro de un discurso conocido, origen de efectos esperados o predeterminados. De esta manera no pueden acontecer rupturas con el pensamiento dominante y presiones que enfrenten las inercias adquiridas o heredadas.

Por lo visto, los arquitectos están acostumbrados a trabajar junto al poder público y a los grandes inversores privados, únicos sujetos capaces de aprobar y costear intervenciones que modifiquen substancialmente la forma, el uso, las percepciones y los rumbos de los espacios y ambientes urbanos. Para hacer esto, han sido muchas veces cooptados por el poder económico, financiero y político en búsqueda de representación. Evidentemente, no siempre se trata de una búsqueda personal de visibilidad, ha sido también un método de intervención apto para llamar la atención de inversiones en lugares y realidades de otra forma externas al mercado y al sistema económico nacional o internacional y que precisaban de un nuevo rumbo. Según el geógrafo David Harvey, *"the production of geographical difference, building upon those given by history, culture and so-called natural advantages, is internalized within the reproduction of capitalism. Bring a signature architect to town and create something like Frank Gehry's Guggenheim Museum in Bilbao. This helps put that city on the map of attractors for mobile capital"*.[9] Contrario a esto, en lugar de ser cooptados por estos planes y voluntades, los arquitectos quizás deberían ser parte activa en la construcción de soluciones. Sería necesario que involucrasen y encarrilasen el pensamiento político, que en ocasiones se encuentra lejos de cualquier lógica urbana y arquitectóni-

**"Ciertamente, la situación actual de crisis socioeconómica, presente en muchos países, y que se está desarrollando hacia etapas desconocidas, requiere que el papel a tomar por la profesión esté más involucrado con la colectividad. Por eso, para hablar de la arquitectura venidera habría que conocer mejor a los arquitectos como sujetos encargados de proyectar y concebir esa arquitectura."**

ca, y decidieran ser actores sociales conscientes. Pero, *"para que un actor social participe en una estrategia con el fin de lograr un objetivo, adquirir el poder para actuar en los procesos sociales, significa necesariamente intervenir en el conjunto de relaciones de poder que enmarcan cualquier proceso social y condicionan el logro de un objetivo concreto. El empoderamiento de los actores sociales no puede separarse de su empoderamiento contra otros actores sociales".*[10] Entonces, ¿contra quién trabaja el arquitecto como actor social?, pero sobre todo, ¿para quién y al lado de quién trabaja? Es bastante sencillo entender que la organización obrera defiende los intereses de sus asociados, tal como hacen los colegios profesionales. Quizás los que están implicados en el circuito de la arquitectura y del urbanismo no deberían hacerse cargo únicamente de los intereses de la corporación o de una práctica genérica, que respalda a menudo orientaciones foráneas. Deberían pensar en añadir también a la lista de prioridades el defender las que son expresión del otro colectivo del cual forman parte, el de los ciudadanos. Por ejemplo, a cargo de la dirección de la Bienal de Arquitectura de Venecia 2012, David Chipperfield escogió como título de la edición de 2012 *Common Ground* (interpretable como "punto de encuentro" y "terreno común") y declaró: *"me interesa todo lo que los arquitectos comparten, desde las condiciones de la profesión a las influencias, a las colaboraciones, a las historias y las afinidades que definen y contextualizan nuestro trabajo"*, y también *"profundizar la comprensión de la contribución específica cedida por el proyecto a la definición de los ámbitos urbanos en que vive la comunidad".*[11]

## 3. LA FORMACIÓN

Acerca de su propuesta *The Manufactured Sites*, para las áreas informales de la ciudad de Tijuana en México, Teddy Cruz explica que *"Manufactured Sites is a transitional architectural system made of PARTS – not an architectural object – that can support and better the unavoidable recycling and improvisational realities of low-income environments. The notion of prefabrication here depends on a triangulation of human and material resources, agencies and institutions. The relationship produced by community based activists in charge of distributing the frame, the community's participation in building their own housing stock, the architect's collaboration in designing and facilitating the process, the municipality's efforts in mediating between the maquiladora industry and the informal sector, and the factory's support in providing the infrastructure, all suggest an expanding concept of mass-production methodologies".*[12] Tomando en cuenta este planteamiento, el arquitecto adquiere un rol diferente en el proceso de planificación: es colaborador y facilitador de un proyecto compartido con otros actores, portadores de puntos de vista diferentes. Como alternativa, el riesgo es que cada uno de estos puntos de vista termine quedándose separado de los otros. Juntando estas distintas posiciones el arquitecto es convocado a encontrar síntesis inéditas y nuevos arquetipos. No puede trabajar solamente con materiales y arquitecturas planificadas sino que es llamado también a confrontarse y apoyar materialidades espontáneas y procesos informales. Procesos que tienen una configuración abierta, sin acabar. En este caso, el objetivo del arquitecto no sería producir elementos terminados, autorreferenciales y probablemente cerrados en sí, sino indicar trayectorias, aconsejar transformaciones eficaces y evoluciones eficientes para lidiar con la complejidad de los retos de entornos urbanos y sociedades que son al mismo tiempo de escala local y contexto global.

Estas intenciones requieren de los arquitectos y urbanistas conocimientos apropiados y una formación continuada. Porque, de otra forma, tal como apunta Edoardo Salzano *"estamos convencidos que encerrar la atención de los urbanistas en el estrecho marco disciplinar-profesional pueda empujarlos a ser facilitadores de procesos que se escapan de su comprensión, en lugar de ser intérpretes críticos de las tendencias en acto y sugeridores de objetivos y caminos alternativos".*[13]



Fig. 1

La formación de los arquitectos entonces debe enfrentarse de forma transversal a las disciplinas involucradas en el proceso de elaboración del proyecto, estimulando las aproximaciones y la capacidad de diálogo. Una buena práctica para alcanzar este objetivo sería incentivar el contacto con la colectividad, valorizando la figura del arquitecto como portador de conocimientos que producen cortocircuitos valiosos solamente si están conectados con aportaciones ajenas. Porque, en un proyecto que no funciona *"estas incomodidades pueden ser vistas como el resultado por nada escondido de una falta de empatía, obra de arquitectos que se olvidaron de homenajear las sutilezas de la mente humana, que se dejaron seducir por una visión simplista de lo que podemos ser, en cambio de prestar atención a la realidad laberíntica de lo que nosotros somos".*[14]

## CONCLUSIONES

Respondiendo a las preguntas del principio, considero que los arquitectos, urbanistas y planificadores pueden conseguir ser parte activa en los importantes procesos de creación de identidades, formas y substancias de los espacios arquitectónicos y urbanos de la ciudad futura. Los arquitectos podrían hacer converger fuerzas que de otro modo quedarían dispersas y posiblemente inutilizadas. Las inercias son resistencias que se oponen a las modificaciones de estado, por esto no dejan ver las cosas con miradas diferentes y propositivas, dejando suponer que las coyunturas son ineludibles, sin alternativas viables. Retar las inercias sería entonces para los arquitectos una suma de acciones a cumplir: acciones personales, profesionales y de formación.

Tendrían que sentirse personalmente más comprometidos con el importante papel social que la organización de la colectividad les cede. Podrían ser más comprometidos y conscientes, hacerse portadores de intereses difusos, sabiendo interpretar las voluntades de las partes interesadas y facilitando una arquitectura de todos, involucrándose en un nuevo tipo de desarrollo.

Profesionalmente, al tratar de imaginar unos posibles métodos para los arquitectos retar las inercias del sistema proyectual, partiendo de una situación complicada y caótica como la actual, caracterizada por complejas transformaciones socioeconómicas, la panacea de una solución unívoca, uniforme e inmediata sería difícil de accionar y alcanzar. Serían las intervenciones transversales y en ámbitos diferentes, incluso las no directamente vinculadas al proyecto, las que podrían enderezar el rumbo de la arquitectura y del urbanismo. Estas acciones son fuerzas que podrían actuar sobre las inercias deteniendo procesos reiterados por conformismo e impulsando otros, valiosos, de progreso individual y colectivo e intercambio de informaciones. Operaciones que se configurarían como fuerzas puntuales, de acupuntura[15] urbana y social.

La formación de los arquitectos, para romper con las inercias, debería poner las personas en el foco de la atención, además de retomar también un discurso de investigación sobre la relación entre arquitectura, sociedad y sus anhelos. Al mismo tiempo, debería impulsar hacia un aprendizaje de los arquitectos en contacto con la sociedad civil, favoreciendo experiencias relacionadas con todo tipo de situación transversal concreta.

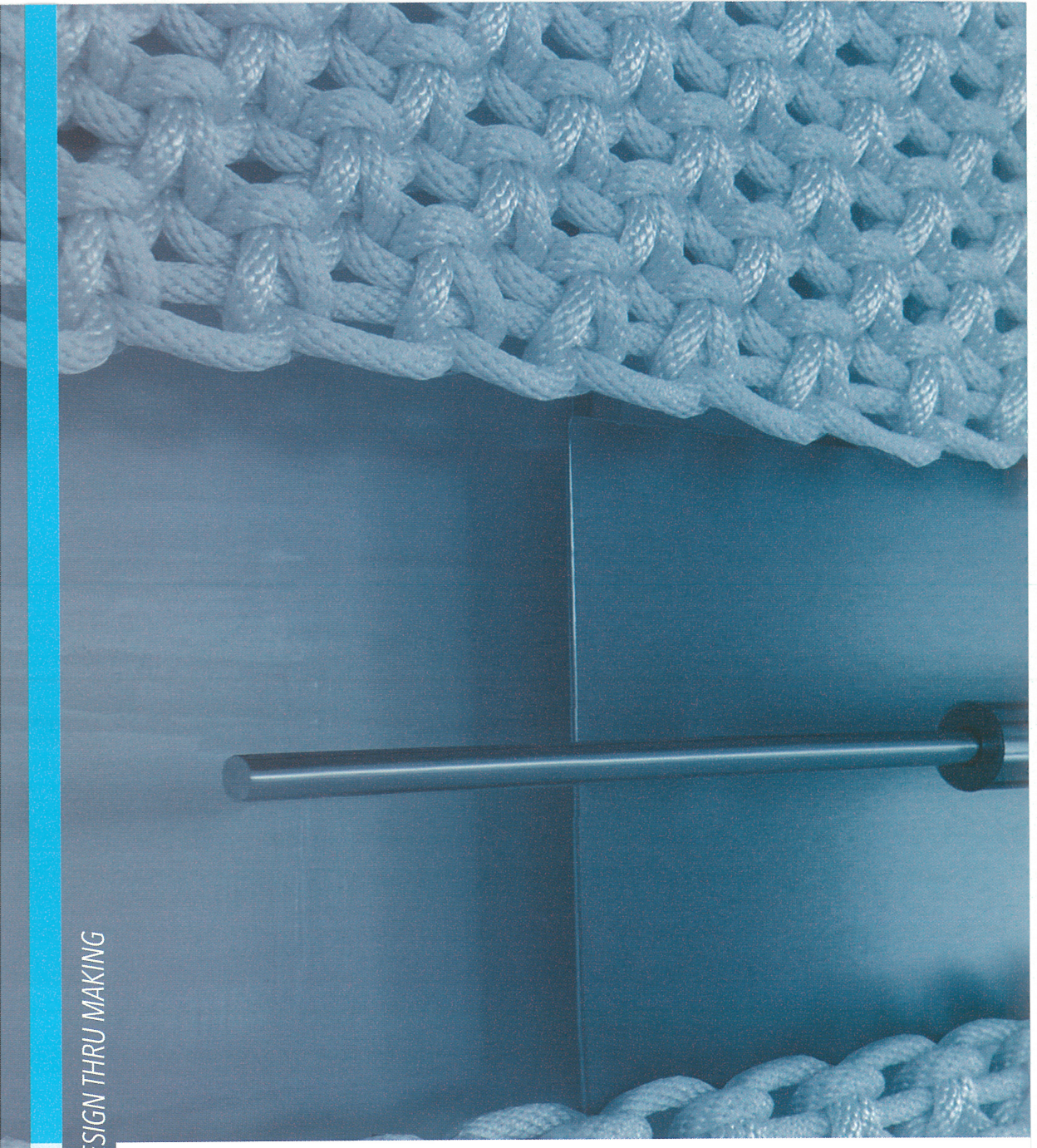
El crítico Deyan Sudjic afirma que *"en arquitectura el poder es sobretodo de quien tiene las ideas".*[16] Entonces quizás falta distribuir viralmente buenas ideas y prácticas para repartir el poder.

**MATTEO PUTINATI**

Arquitecto graduado en 2002 de la FAF-Facultad de Arquitectura de Ferrara, Italia y con Maestría en Planificación Urbana Sostenible obtenida por la FAF-Facultad de Arquitectura de Ferrara con periodos de estudio en las universidades UFSM de Valparaíso (CHI), UC de Córdoba (ARG) y PUC-PR de Curitiba (BR). Ha colaborado con ASF-Arquitectos sin Fronteras España en planos de cooperación local y ha trabajado a diferentes escalas de proyecto en Italia, España y Chile. En la actualidad, se encuentra estudiando y trabajando en São Paulo, Brasil.

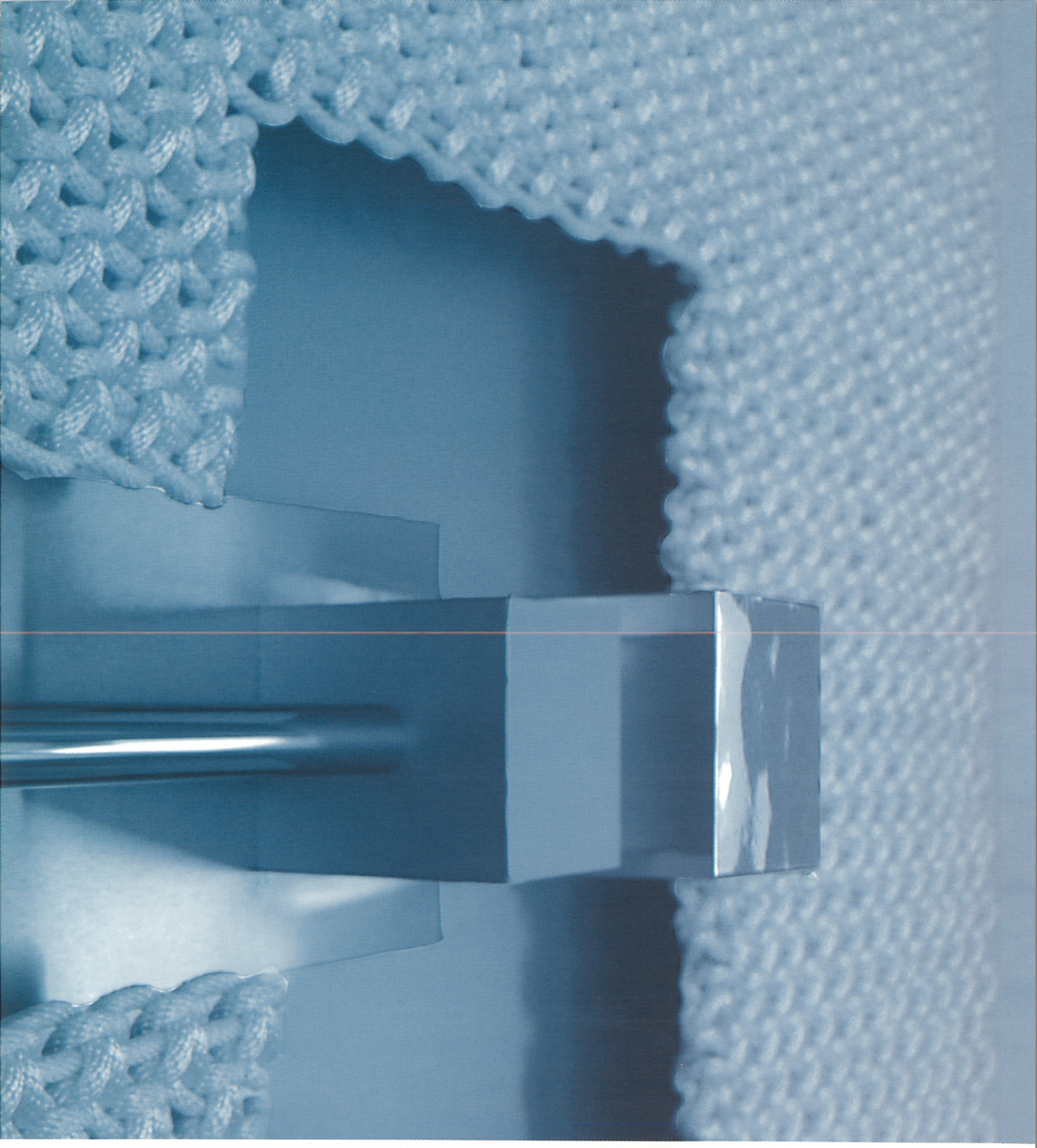
# NOTAS

1. Charles Baudelaire. Le Voyage, en Les Fleurs du Mal, París : Poulet-Malassis et De Broise, 1860.
2. Architectural Practice Around the World, Barcelona : Collegi d'Arquitectes de Catalunya, COAC, 2005.
3. Zigmunt Bauman. Liquid Modernity, Cambridge : Polity, 2000.
4. Craig Buckley y Jean-Louis Violeau. Utopie: Texts and Projects, Boston : The MIT Press, 2011.
5. Adolf Loos. Escritos II: 1910-1931, Madrid : El Croquis Editorial, 1993, pág. 69.
6. Alain de Botton. La arquitectura de la felicidad, Barcelona: Lumen, 2008.
7. Ayn Rand. The Fountainhead, Indianápolis : Bobbs Merril, 1943.
8. Deyan Sudjic. "Lei non è il Re di Francia", en Il Magazine dell'architettura, núm. 47, Torino, Umberto Allemandi Editore, 2011, pág. 3: "Per necessità gli architetti devono avvicinarsi al potere, ma la realtà della loro situazione fa sempre sì che di rado lo raggiungano" (traducción del autor).
9. David Harvey. The enigma of capital: and the crises of capitalism, Oxford: Oxford University Press, 2010, pág. 203.
10. Manuel Castells. Comunicación y poder, Madrid: Alianza Editorial, 2009, pág. 37.
11. David Chipperfield, "Si chiamerà Common Gound la mia Biennale", en Il Giornale dell'architettura, núm. 102, Torino: Umberto Allemandi Editore, 2011, pág. 1: "mi interessa tutto ciò che gli architetti condividono, dalle condizioni della professione alle influenze, alle collaborazioni, alle storie e alle affinità che definiscono e contestualizzano il nostro lavoro"; y pág. 26: "approfondire la comprensione del contributo specifico dato dal progetto alla definizione degli ambiti urbani in cui vive la comunità" (traducción del autor).
12. Teddy Cruz. Manufactured Sites, citado en Informalism.net:http://www.informalism.net/2008/11/estudio-teddy-cruz-manufactured-sites.html.
13. Edoardo Salzano. "Ve l'avevo già detto", en Il Giornale dell'architettura, núm. 103, Torino: Umberto Allemandi editore, 2012, pág. 7: "Siamo infatti convinti che chiudere l'attenzione degli urbanisti nello stretto recinto disciplinare-professionale li possa sospingere a diventare facilitatori di processi che sfuggono alla loro comprensione, anziche interpreti critici delle tendenze in atto e propositori di obiettivi e percorsi alternativi" (traducción del autor).
14. Alain de Botton. La arquitectura de la felicidad, Barcelona : Lumen, 2008.
15. Jaime Lerner. Acupuntura urbana, Río de Janeiro: Record, 2003.
16. Deyan Sudjic. "Lei non è il Re di Francia", en Il Magazine dell'architettura, núm. 47, Torino: Umberto Allemandi Editore, 2011, pág. 3: "In architettura il potere è soprattutto di chi ha le idee" (traducción del autor).



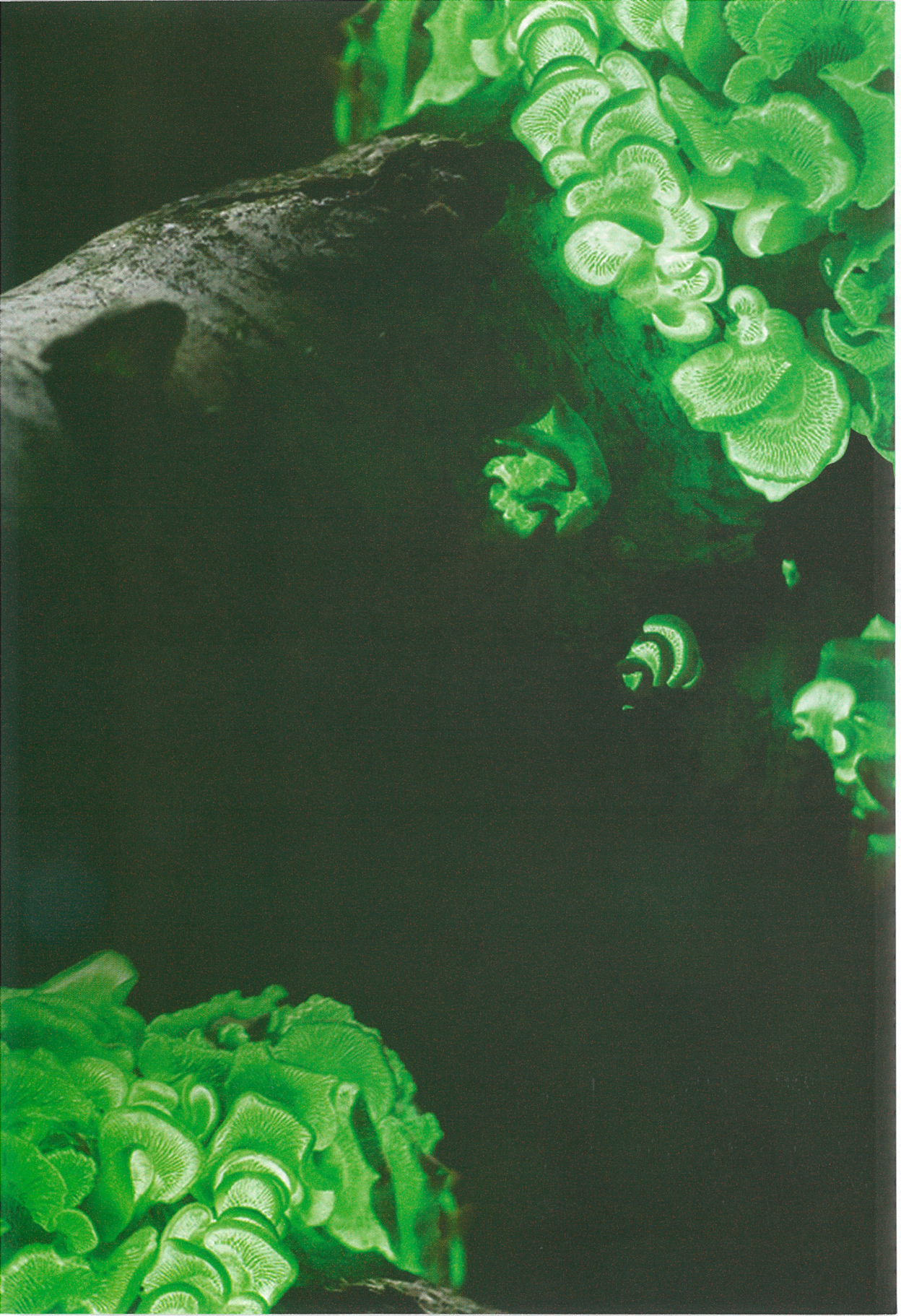
"La arquitectura del futuro debe conseguir ser sensible con el contexto, debe poder comunicarse con el ecosistema natural, debe incluso convertir al ecosistema en parte intrínseca de sus funciones e infraestructura."
**Wilfredo Méndez Vázquez**

"The architecture of the future must manage to be sensitive to context, must be able to communicate with the natural ecosystem, and must even convert over to the ecosystem as an intrinsic part of its functions and infrastructure. "



98 NATURALEZA: ENTRE EL FUTURO Y UNA NUEVA DIMENSIÓN TECTÓNICA
**Wilfredo Méndez**

108 LA FIBRA DEL TIEMPO
**Andrés Salas**





# NATURALEZA.
## Entre el futuro y una nueva dimensión tectónica
*NATURE. Between the future and a new tectonic dimension*

Wilfredo Méndez Vázquez

El concepto de lo "por venir" pertenece a la trinidad de estados del tiempo (pasado, presente y futuro) de la cual éste estado es el único sobre el cual sólo se puede asumir. A través del desarrollo personal cada individuo consigue construir una concepción particular del futuro. La idea de éste estado del tiempo es, en la mayoría de las ocasiones, adoptada de conceptos comerciales. Así en la actualidad, Hollywood es el arquitecto por excelencia de aquéllos conceptos que confeccionan el paradigma del futuro para la sociedad. Por tal razón, la idea misma es comúnmente asociada a un tiempo y un espacio desligado de la realidad o del control presente; un tiempo fuera del alcance al que pertenece un espacio extraño y cuasi-fantasioso.

Es común que el futuro se asocie con facilidad a los temas de la ciencia ficción. Sin embargo, rara vez se argumentan posiciones teóricas sobre la arquitectura que está por venir basadas en ciencia ficción. Desde una dimensión arquitectónica sería posible definir características tectónicas futuristas fundamentadas en el arte de la ciencia ficción como las estructuras biomecánicas, formas robóticas, edificaciones aeroespaciales, etc; en fin, un grupo de conceptos que desasociamos de la realidad constructiva y práctica de la arquitectura (Fig. 1). Aunque por lo general la ciencia ficción esté asociada de manera absoluta con un estado irreal, esta dimensión ciertamente permite explorar soluciones y conceptos innovadores capaces de construir posiciones teóricas ideales, y sin limitaciones, para el futuro. Al reflexionar sobre una posición teórica amparada en la ciencia ficción podríamos llegar a cuestionar la dirección evolutiva de ésa arquitectura por venir, y el desarrollo del paradigma de la disciplina misma. Entonces, ¿con qué se debería asociar el futuro de la arquitectura? ¿Cómo debe cambiar o evolucionar la arquitectura para adaptarse a las necesidades y expectativas del futuro? ¿Cómo debe ser la sustentabilidad necesaria para el futuro? ¿Qué debe definir la belleza en el futuro?

Actualmente existe un importante debate acerca del futuro de la humanidad, las ciudades, y civilizaciones globales. Ciertamente, dicho debate apela de manera significativa a los arquitectos y diseñadores de ciudades pues de éstas disciplinas dependen planificaciones ecológicas, y desarrollos culturales más sustentables con importantes implicaciones socio-económicas. Por los mismos motivos, el paradigma del diseño ha evolucionado hacia una cultura de sustentabilidad. Sistemas de energías renovables, combustibles alternativos, diseño pasivo y hasta el color verde parecen formar parte de la nueva taxonomía de diseño contemporáneo. Sin embargo, algunos estudios indican

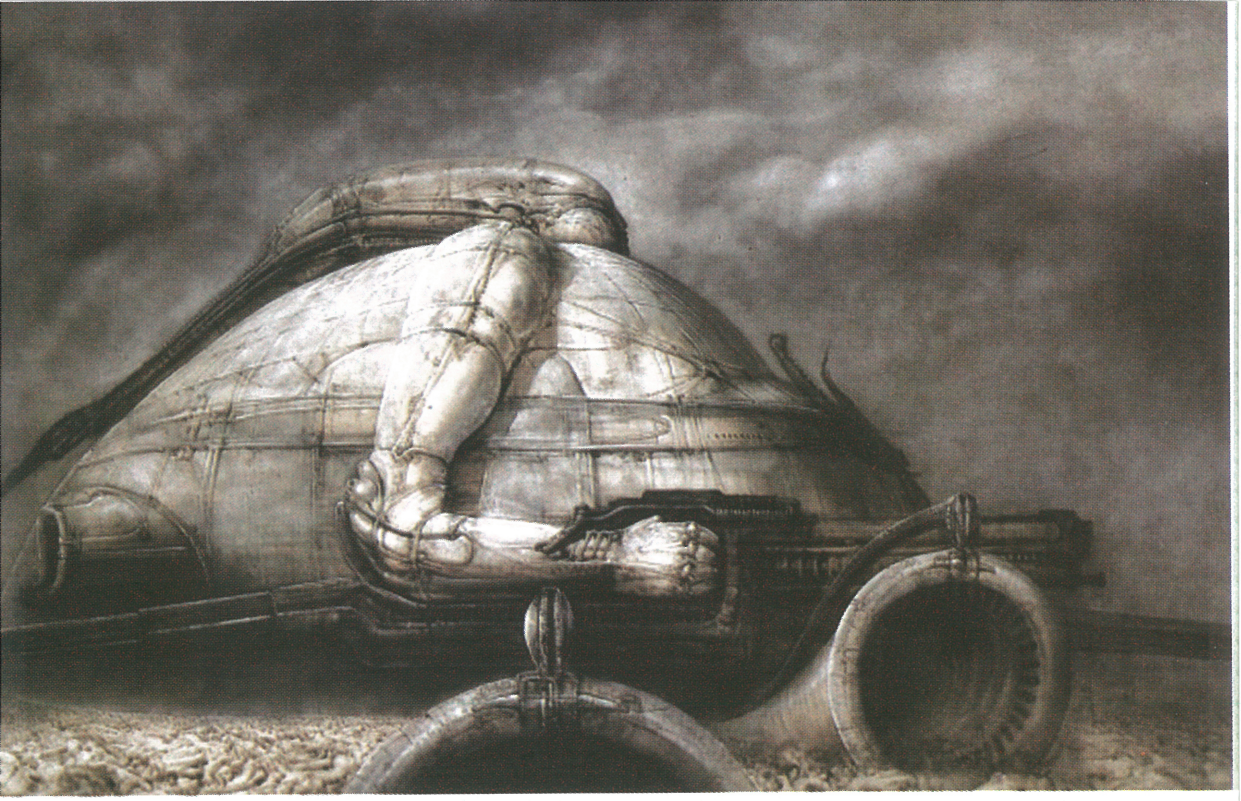


Fig.1. Concepción artística del Castillo Harkonnen por HR Giger para la película SciFi Dune (1984) /
*Artistic conception of the Harkonnen Castle by HR Gigier for the movie SciFi Dune (1984)*

que esta forma de sustentabilidad no es suficiente para subvertir los efectos del paradigma de diseño dominante desde la Industrialización de finales del siglo XIX.

El problema con la sustentabilidad contemporánea es que está diseñada desde la misma perspectiva industrial y de naturaleza mecánica que ha sido señalada como causante principal de la degeneración ambiental presente. Aunque enmarcamos los diseños y productos como "ecológicos" utilizando ciertos principios de conservación, no se consigue erradicar el problema de un modo contundente, sino que sólo se logra desacelerar el proceso de degeneración del ambiente. Por lo tanto, el problema radica, en esencia, en el paradigma mismo del modo de diseñar y conceptualizar arquitectura. Un futuro verdaderamente ecológico amerita un paradigma de sustentabilidad ideal que pudiera ser construido desde las bases utópicas de la ciencia ficción pero sustentado por el pragmatismo de las tecnologías emergentes. Fundamentados en esta premisa sería lógico argumentar una posible solución para la arquitectura por venir: un futuro completamente ecológico es aquél compuesto de estructuras edificadas capaces de comportarse igual que las estructuras naturales.

En la actualidad con mucha facilidad se pueden diferenciar dos ciclos que actúan en el contexto: el ciclo de los ecosistemas y la naturaleza, y el ciclo industrial al que pertenecen el diseño artificial, los consumidores y usuarios (**Fig. 2**). Bajo el paradigma actual, estos ciclos están contrapuestos y son incongruentes entre sí. El ciclo natural funciona dentro de sus parámetros sin interactuar ni relacionarse con el ciclo industrial que concierne a la generación y consumo de productos diseñados por y para la sociedad. Esa ausencia en la congruencia y relación entre ambos ciclos sigue siendo el causante principal del problema ambiental, incluso después de los esfuerzos ecológicos realizados.

El diseño, la arquitectura y la planificación de las ciudades han ignorado por años el desempeño, flujo e importancia del ciclo de la naturaleza y los ecosistemas para la humanidad misma. En consecuencia, esto ha conseguido desestabilizar el sistema y, por lo tanto, ahora generamos más

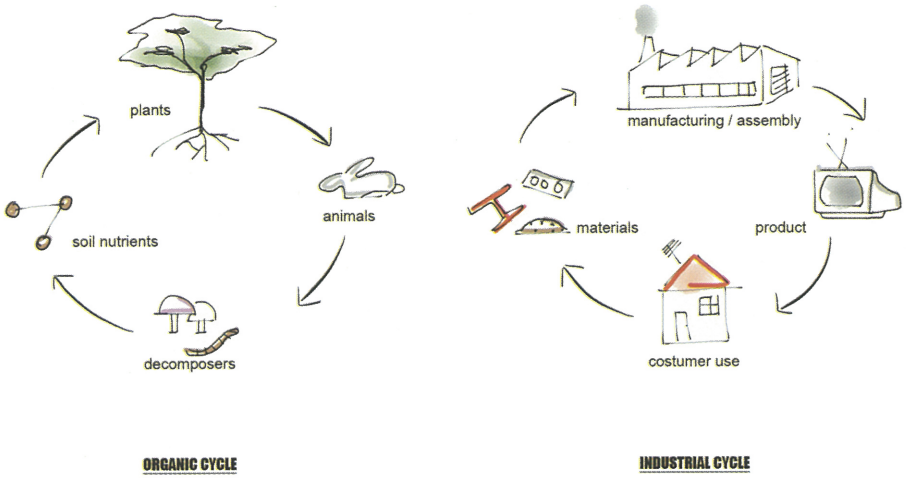



Fig. 2. Ciclo Orgánico y Ciclo Industrial por William McDonough + Partners /
*Organic Cycle and Industrial Cycle by William McDonough + Partners*

emisiones de dióxido de carbono que aquéllas que la naturaleza puede absorber y nosotros eliminar. La sociedad fundamentó la producción de sus utilidades en energías generadas con combustibles fósiles que no pueden ser renovados. Más crítico aun es que las implicaciones de este comportamiento y paradigma redundan en un proceso de degeneración que va desde la contaminación y los efectos adversos a la salud, hasta el Calentamiento Global y un aumento en la frecuencia de desastres naturales.

Las edificaciones que actualmente se diseñan siguen, igual que desde finales del siglo XIX, funcionando como máquinas independientes de su entorno. No obstante, es claro que las edificaciones para el futuro deberían funcionar en total congruencia con su contexto natural y el resto de los ecosistemas. Una serie de investigaciones sobre materiales, biotecnología, diseño industrial, ingeniería y hasta medicina revela el desarrollo de tecnologías emergentes que podrían provocar que en el futuro las estructuras artificiales pudieran poseer ciertas características de las cosas vivas. Las cosas vivas son parte de un complejo sistema gobernado por una diversidad de procesos únicos que una máquina simplemente no puede poseer.

Una edificación realmente ecológica debería ser capaz de actuar como la naturaleza, incluso ser una extensión de la naturaleza misma (Fig. 3). ¿Cómo funciona la naturaleza entonces? La naturaleza esencialmente es un gran sistema compuesto por más microsistemas y que en conjunto conforman el ecosistema natural. Evaluar todo el ecosistema natural sería, probablemente, tan complejo como evaluar un ciudad completa. Sin embargo, existen ciertos parámetros de éstos que son muy fáciles de identificar. Un principio básico es que la naturaleza, sus partes y organismos son sensibles al contexto. Por ejemplo, las formas biológicas responden y se adaptan, estructural y mecánicamente, al ambiente según crecen. Por lo tanto, las morfologías biológicas son productos de la morfogénesis que es el resultado de la adaptación de la forma al contexto o ambiente, así como sucede con la forma de determinadas conchas de mar que ha

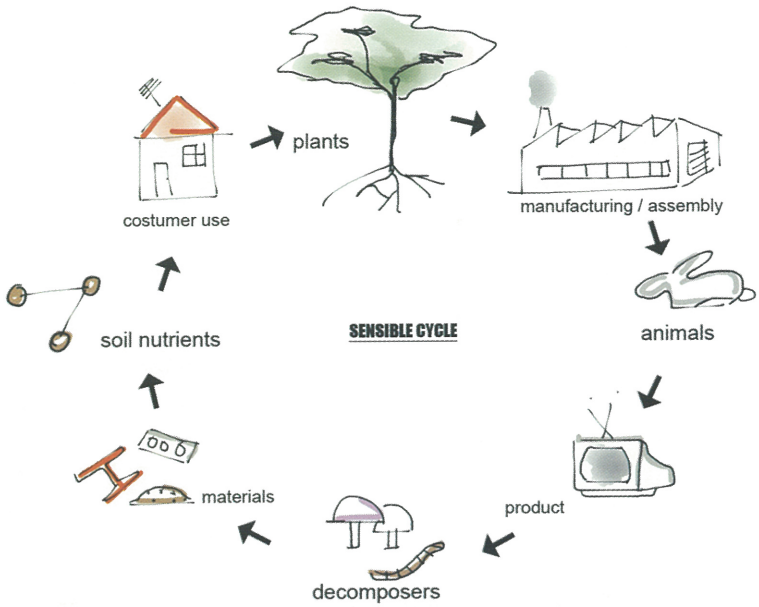


Fig. 3. Vegetal City por Arq. Luc Schuiten (2012) /
*Vegetal City byLuc. Schuiten, Architect (2012)*

evolucionado para soportar las presiones del océano o el ataque de depredadores. Además, la naturaleza es un sistema resiliente. Esto significa que se adapta continuamente para mantener el balance entre los diversos sistemas que contiene aun ante las eventualidades repentinas; dicho de otro modo, la naturaleza se recupera sin sufrir cambios drásticos, se auto-regula. La naturaleza produce energía por metabolización; transforma los tipos de energía, los usa y comparte. En adición, los sistemas biológicos son multifuncionales. Los músculos del cuerpo, por ejemplo, no sólo permiten el movimiento de las partes del esqueleto, sino que además son un almacén de energía para el cuerpo. Los ecosistemas de la naturaleza funcionan y trabajan en conjunto, donde el desecho de uno es la energía o nutriente del otro.

Muchas de estas diferentes estrategias de diseño natural han llegado a traducirse en parámetros de diseño arquitectónico amparados en la filosofía de la biomimesis. ¿Cuánto más seguras serían las estructuras si, como esqueletos, pudieran interactuar con su contexto de un modo resiliente? ¿Cuánto más saludables serían nuestros espacios para vivir y trabajar si, como plantas, fueran capaces de limpiar el aire del dióxido de carbono transformándolo en oxígeno? La biomimesis (bio implica vida, mimesis implica imitar) es la filosofía de diseño que promueve establecer analogías entre las formas, procesos y parámetros de adaptación de la naturaleza para generar soluciones innovadoras frente a los problemas que aquejan la humanidad en la actualidad. Esta filosofía de diseño pretende, entre otras cosas, que la tectónica de las cosas artificiales, o aquéllas que son creadas por mano humana, posean características similares a la naturaleza con el objetivo de relacionar el ciclo natural con el industrial. El propósito de esta particular propuesta es comenzar a diseñar productos sensibles con el contexto natural y sus ecosistemas; dicho de otro modo, es interrelacionar ambos ciclos de manera tal que los diseños artificiales se integren de forma congruente a los flujos dentro de los ecosistemas (Fig. 4).

Como un buen ejemplo de los beneficios de la biomimesis, se podría mencionar la creación de los plásticos biodegradables pues de este modo un material diseñado como plástico consigue degradarse de una manera cuasi-orgánica que el ecosistema reconoce en su ciclo de metabolización. Otro ejemplo en biomimesis preten-



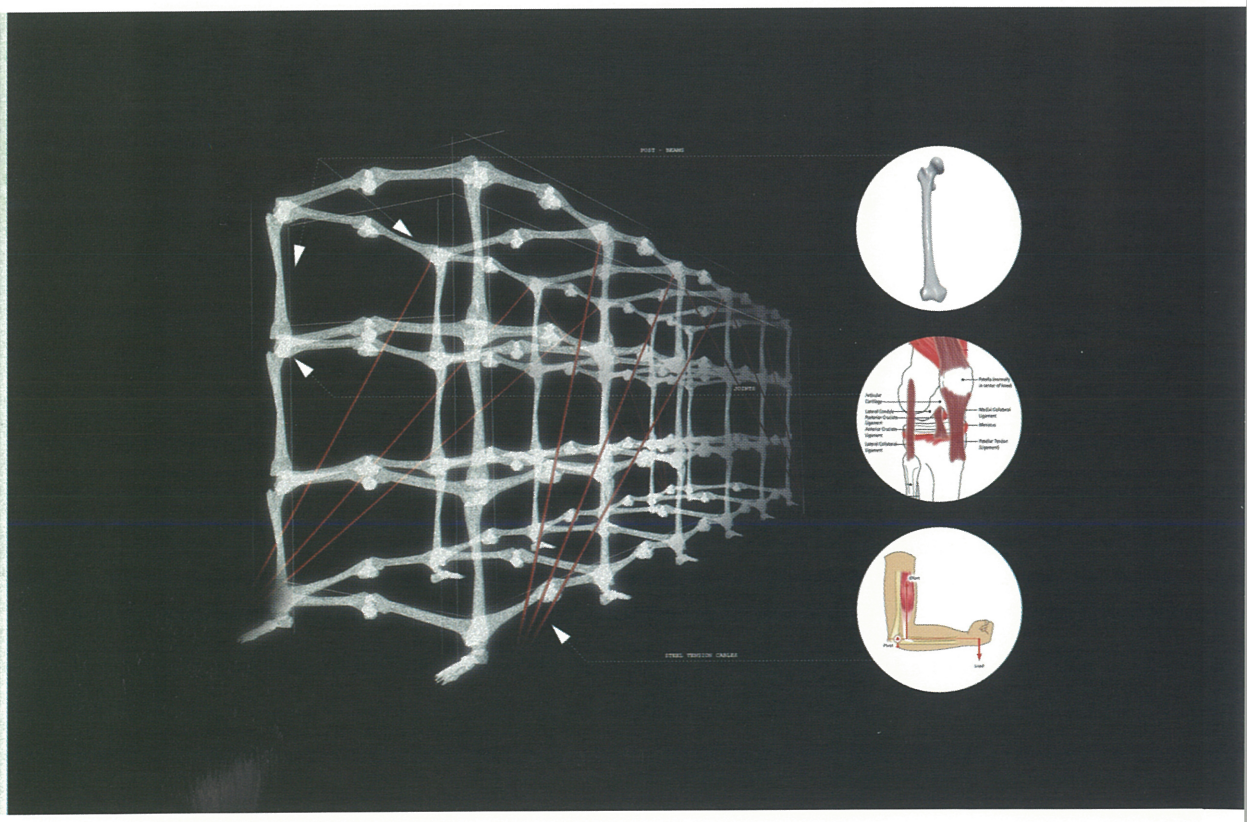



Fig. 4. Ciclo en Simbiosis por Wilfredo Méndez (2012) /
*Cycle in symbiosis by Wilfredo Méndez (2012)*
Fig. 5. Concepto de disertación M.Arch Principios de una Cultura Biotectónica (2010) /

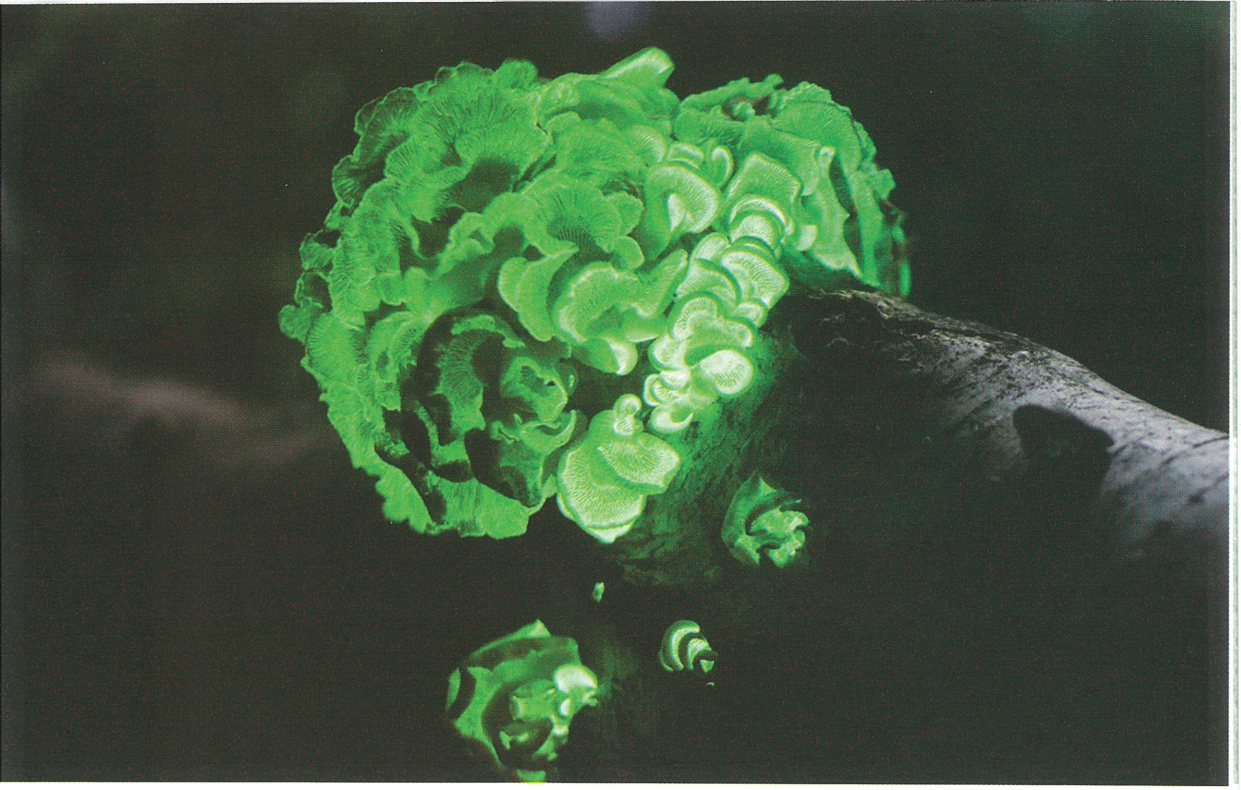


Fig. 6. Bioluminiscencia vegetal o "luz fría" /
*Vegetal bioluminescence or "cold light"*

de hacer que las estructuras de hormigón armado estén inspiradas por huesos humanos para reducir la cantidad de cemento empleado para la edificación y aumentar su eficiencia estructural y ecológica. Esta misma estructura, que fue propuesta y evaluada para las condicionantes del Caribe, logró mejorar la respuesta sísmica de la estructura ante tal eventualidad. Quiere decir, que por el hecho de imitar la estructura, morfología y mecánica de los huesos, la pieza de hormigón utilizó menos material, redujo las emisiones de dióxido de carbono por fabricación y consiguió ser más rígida y segura durante un terremoto fuerte que las estructuras convencionales de hormigón (Fig. 5). La biomimesis implica una vertiente diferente de hacer arquitectura adaptada a los ecosistemas naturales para aumentar la eficiencia, no sólo del diseño, sino de su relación con el contexto.

La biomimesis también posee dimensiones científicas más complejas para hacer que la arquitectura y el diseño sean totalmente sensibles con la naturaleza. El enfoque principal de la biología sintética es diseñar materiales inertes pero que posean características biológicas, quiere decir, materiales sin ADN pero con comportamiento orgánico. De ésta práctica destaca la Dra. Rachel Armstrong de la Escuela de Arquitectura de Bartlett en Inglaterra, quien desde un laboratorio ha llegado a diseñar un material inorgánico con la habilidad de crecer como si estuviera vivo y ser tan fuerte como algunos tipos de hormigón. Este concepto podría llegar en un futuro a provocar arquitectura capaz de repararse a si misma sin necesidad de recursos, trabajo o intervenciones adicionales. Del mismo modo otras investigaciones en desarrollo pretenden que las estructuras edificadas se asemejen en desempeño a la eficiencia de los esqueletos, como es el caso de hormigones semisólidos que pueden disipar energía y así evitar fracturas. ¿Cuánto más seguras serán estas edificaciones? Materiales traslúcidos, iridiscentes y bioluminiscentes, absorbentes de CO2, purificadores del aire, etc. forman también parte de esa gama de tecnologías emergentes que han sido

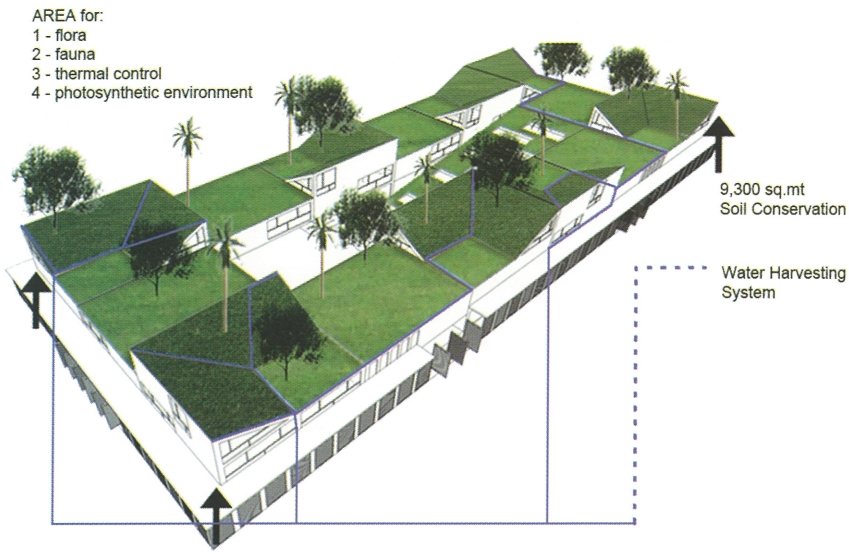



**Fig. 7**. Facilidades médicas por Ramírez-González Studio, PSC (2012) /
*Medical facilities by Ramírez-González Studio, PSC (2012)*

inspiradas por la misma naturaleza para lograr integrar el proceso de diseño arquitectónico con los ecosistemas (Fig. 6).

Mucha de esta tecnología ha venido desarrollándose por años desde la industria médica con materiales y aleaciones que son capaces de interactuar con tejido orgánico para el desarrollo de mejores trasplantes, prótesis y órganos sintéticos. Desde ésa perspectiva, la idea deja de ser de ciencia ficción y consigue definir un potencial futuro para la arquitectura en donde las creaciones artificiales pueden interactuar directamente con los flujos naturales del ecosistema e incluso contribuir en sus funciones. A este inusual concepto se le conoce como simbiosis. ¿Qué sustentabilidad debemos perseguir entonces?

La arquitectura por venir tiene que fundamentarse en otro paradigma que cambia el acercamiento al diseño actual (top-down approach) donde la estructura se conceptualiza desde su forma general hasta la selección del material, por un acercamiento donde el diseño del material y su desempeño con el contexto definen la forma del edificio (bottom-up approach). La arquitectura del futuro debe conseguir ser sensible con el contexto, debe poder comunicarse con el ecosistema natural, debe incluso convertir al ecosistema en parte intrínseca de sus funciones e infraestructura. Recientemente, se diseñó un novedoso concepto de edificación para el Caribe que precisamente está inspirado por la dependencia con su contexto. A través de una investigación acerca del desempeño ecológico de su predio de ubicación, la estructura consigue transformar el mismo en parte de su arquitectura y lo hace funcionar de manera intrínseca con su infraestructura. Más que conservar al ecosistema como hábitat natural y utilizarse como paisajismo, el sistema de escorrentía pluvial de este se integra al sistema de aguas grises del diseño, y además la tierra del predio sirve para regular la carga térmica y así ahorrar energía entre otras cosas (Fig. 7). En lugar de ser un edificio independiente, la arquitectura se vuelve sensible con el contexto para interactuar con él.

Esta re-ingeniería arquitectónica no debe ser ajena al desarrollo del Caribe. Actualmente, esta región territorial posee una muy restringida taxonomía de materiales prácticamente limitados al metal, cemento, piedra, y sus derivados. Muy poco se han explorado opciones naturalizadas como el bambú que posee genuinas características biológicas. Muy poco han evolucionado las formas de las edificaciones y sus implicaciones tecnológicas en congruencia con el ambiente. Por lo tanto, la arquitectura del futuro para el Caribe lo que debe cuestionar es ¿cómo se logra sensibilizar ambientalmente al cemento u hormigón? ¿Qué morfología arquitectónica es ideal para la ecología de esta particular región?

La arquitectura por venir está íntimamente relacionada al nivel de sustentabilidad al que aspiramos. Hacer que la arquitectura y el diseño respondan al ambiente y a los ecosistemas es una necesidad para evitar comprometer las posibilidades de generaciones futuras para atender sus propias necesidades. La sociedad, la cultura, y la civilización evolucionan en una dirección que implica tecnología y sostenibilidad. La Dra. Armstrong argumenta que cualquier civilización suficientemente avanzada es indiferenciable de su naturaleza. Esta premisa no implica que en el futuro la arquitectura se camufla o confunde con formas orgánicas entre la naturaleza, sino que el desempeño de la edificación emula el comportamiento de los ecosistemas. El futuro de la edificación no pertenece a los edificios, sino que pertenece a la "Arquitectura Viviente" y la convierte en parte de una Segunda Naturaleza.

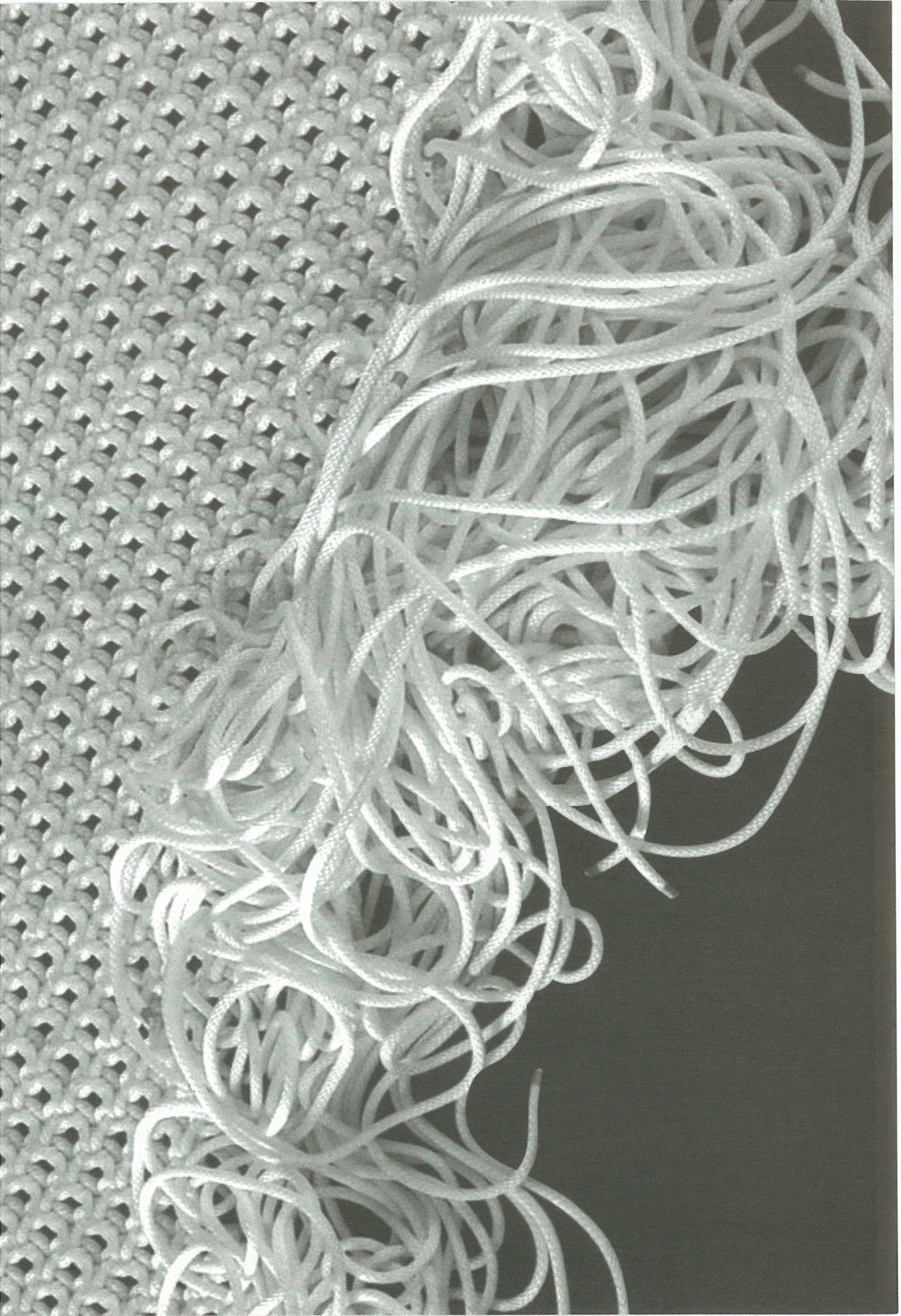
**WILFREDO MÉNDEZ**

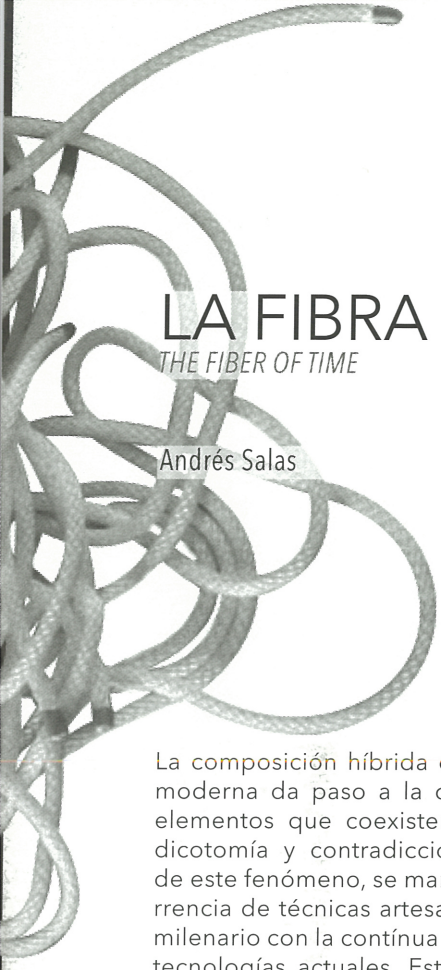
Desde la culminación de la tesis de maestría en Arquitectura en la Universidad de Puerto Rico (2010), Wilfredo Méndez se ha dedicado a la investigación de estrategias alternativas de innovación tecnológica para el desarrollo y la adaptación ecológica de la industria constructiva en el Caribe. Actualmente, además de dirigir un taller de diseño bajo el tema de la Biomimesis en la Escuela de Arquitectura de la Pontificie Universidad Católica en Ponce, también se desempeña como diseñador de la firma Ramírez-González Studio, PSC donde investiga sobre arquitectura regenerativa para el diseño de ambientes resilientes.

Méndez, posee un bachillerato en Diseño Ambiental (UPR, 2008), ha laborado profesionalmente para la firma Fuster+Partners, PSC (2007-2009) y San Juan Properties (2007). A partir de sus investigaciones ha sido invitado a colaborar en foros de tecnologías emergentes como The Institute for Ethics & Emerging Technologies, Next Nature, y Transhumanity.

# NOTAS

1. "Big Theological Questions that Science Fiction Should Answer," io9: We Come From The Future, accesado en Octubre 22, 2012, http://io9.com/5950974/big-theological-questions-that-science-fiction-should-answer
2. "Lawless Sustainability: new technology & innovative solutions for a sustainable future," IEET: Institute for Ethics & Emerging Technologies, accesado en Octubre 23, 2012, http://ieet.org/index.php/IEET/more/armstrong20120916
3. Ibid.
4. Ibid.
5. Wilfredo Méndez, "On Futuristic Architecture for the Caribbean" (extracto de conferencia presentada en el evento Pecha-Kucha para la Escuela de Arquitectura, UPR, Puerto Rico, Octubre 17, 2012).
6. D'Arcy W. Thompson, On Growth and Form (Cambridge University Press, 1963).
7. Rachel Armstrong, "ideaCity 2010" (extracto de conferencia presentada para ideaCity10, Toronto, Noviembre 29, 2010).
8. Wilfredo Méndez, "Principios de una Cultura Biotectónica" (Disertación M.Arch, Universidad de Puerto Rico, 2010).
9. "Any Sufficiently Advanced Civilization is Indistinguishable from Nature," Next Nature, accesado en Febrero 18, 2012, http://www.nextnature.net/2012/02/any-sufficiently-advanced-civilization-is-indistinguishable-from-nature/
10. Farshid Moussavi. The Function of Form (Actar and Harvard University GSD, 2009), 28-34.





# LA FIBRA DEL TIEMPO

*THE FIBER OF TIME*

Andrés Salas

La composición híbrida de la metropolis moderna da paso a la convergencia de elementos que coexisten en estado de dicotomía y contradicción. Como parte de este fenómeno, se manifiesta la concurrencia de técnicas artesanales de origen milenario con la contínua evolución de las tecnologías actuales. Esta tendencia se manifiesta en diversas disciplinas creativas como la arquitectura y el diseño. Su amplio panorama permite múltiples posibilidades de expresión que forman parte de mi exploración creativa como diseñador.

Como parte de mi diversificación creativa, realizo obras que integran varias disciplinas en una misma pieza como el mobiliario, la luminaria, la escultura y el arte textil. En estas obras se funden procesos y técnicas de elaboración separadas por miles de años de tradición. En su ejecución se combinan antiguos métodos y materiales tradicionales que conviven con materiales modernos de alta tecnología como metales y polímeros. Las técnicas incluyen la tornería tradicional de madera, la confección de la fibra mediante procesos artesanales, la soldadura de alta tecnología y el corte de aluminio y acero inoxidable con tecnologías laser y "water jet". Las posibilidades en este ámbito expresivo son muy amplias e incluyen varias modalidades del arte textil.

El arte textil está directamente relacionado con el desarrollo cultural de diversas civilizaciones a través de la historia de la humanidad. La primera manifestación de las fibras fué la cuerda, lograda mediante la torsión de fibras naturales. Los textiles se desarrollan consecuentemente para satisfacer las necesidades del hombre al constituir cobijas, redes para pescar, bolsas para el transporte, esteras para dormir, y vestimenta para reemplazar el uso de las pieles. Al satisfacer las necesidades primarias, se desarrollan diversas técnicas para su elaboración y para mejorar su calidad, su funcionalidad y su estética. Mas adelante los textiles expanden sus usos y promueven sus cualidades decorativas relacionándose con la jerarquía política y religiosa. La invención del telar permite su sucesiva evolución e industrializa su proceso artesanal para facilitar su difusión.

En la actualidad el arte textil está reconocido como una manifestación tradicional milenaria al igual que una de las corrientes del arte contemporáneo cuya amplia expresión plástica integra múltiples disciplinas como la gráfica, el bajo relieve, la escultura y el diseño. Mi relación con las fibras como medio comienza a temprana edad como parte de mi fascinación por la navegación a vela. Al visualizar las diversas fibras como vectores estructurales comprendí sus virtudes y sus múltiples

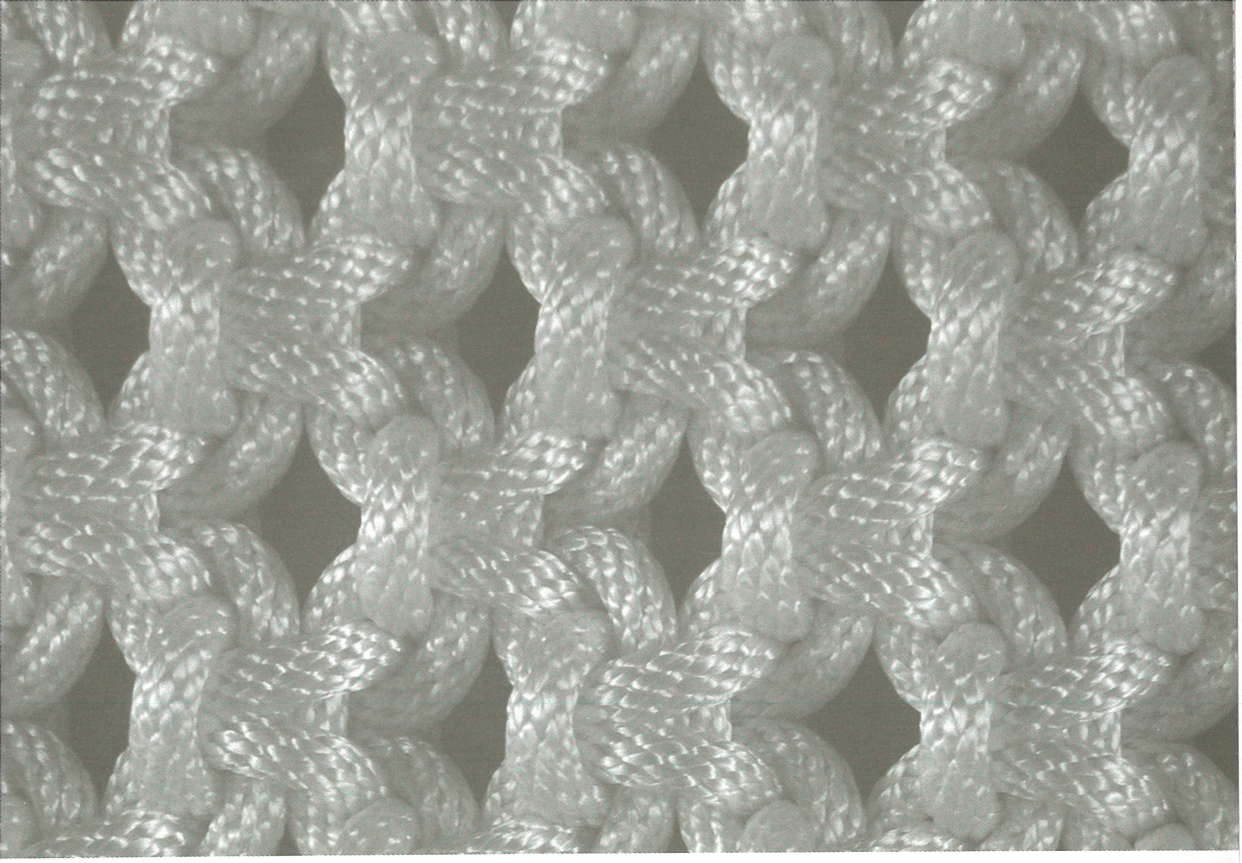


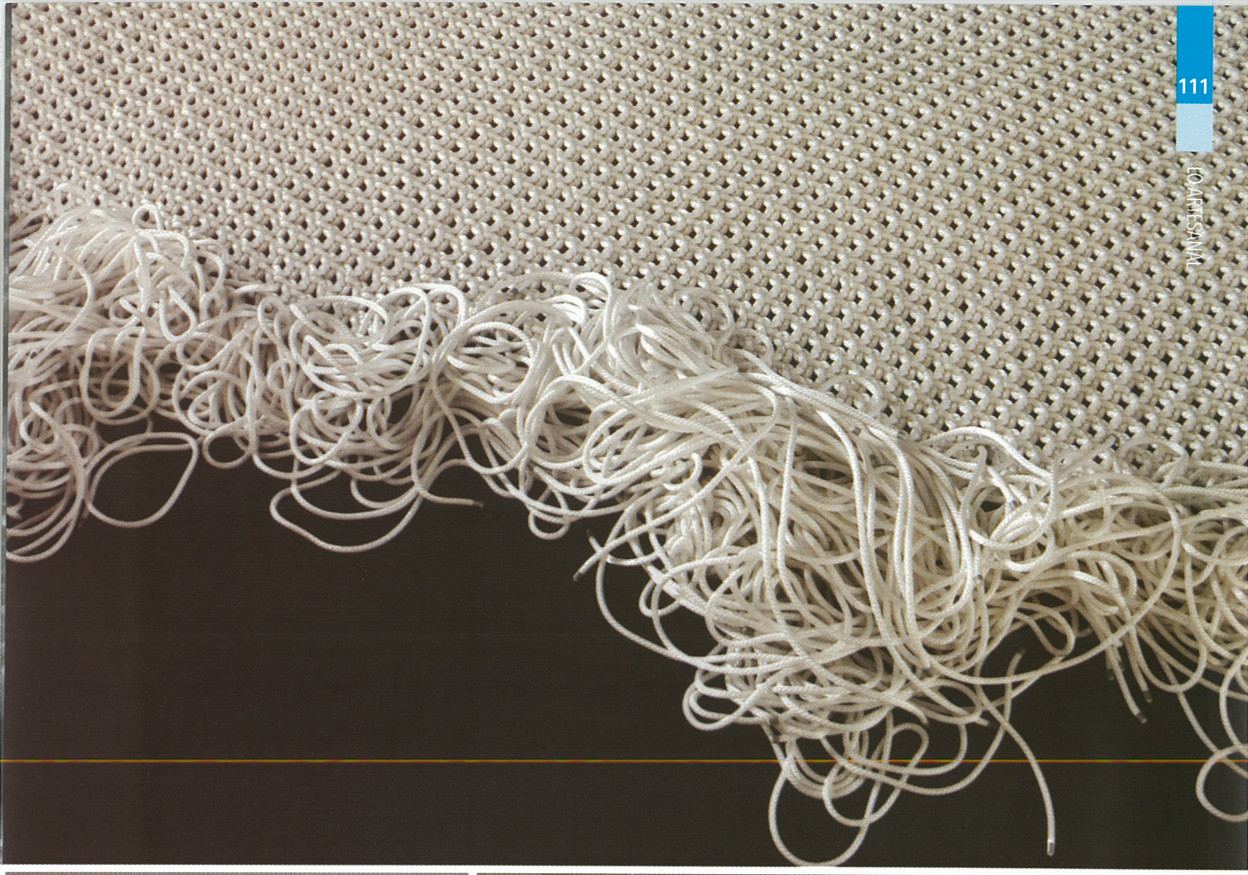
Fig. 1. Detalle de nudos.

**"En la actualidad el arte textil está reconocido como una manifestación tradicional milenaria al igual que una de las corrientes del arte contemporáneo cuya amplia expresión plástica integra múltiples disciplinas como la gráfica, el bajo relieve, la escultura y el diseño."**

aplicaciones. La combinación de las fibras de vidrio y de carbón para crear la forma orgánica de una embarcación, la elaboración de diversos textiles que constituyen las velas y el uso de las sogas que permiten el control en el arte de la navegación. Con estos conocimientos se origina mi interés por la aplicación creativa de las fibras, las sogas y las técnicas de confección de los diversos nudos. (Fig.1.)

Los nudos constisten de la unión de dos fibras individuales de carencia estructural que se combinan mediante un sistema recíproco adquiriendo integridad estructural. La confección de los nudos logra un efecto multiplicativo donde la unión de sus fibras constituye una resultante mayor que la suma de las mismas en su estado original. Al consolidarse bajo este principio establecen un punto fijo donde el esfuerzo de separarlos es mayor que el esfuerzo de componerlos. Las técnicas de confección de nudos son muy variadas y están relacionadas con sus diversos usos y con sus culturas de origen. La repetición sistemática de una técnica puede generar la creación de un tejido continuo constituyendo una superficie íntegra. (Fig.2.)

La creación de una superficie mediante las técnicas del arte textil guarda una relación metafórica con la disciplina que resulta de la organización del caos. La organización sistemática de las fibras bajo técnicas metódicas y patrones de nudos



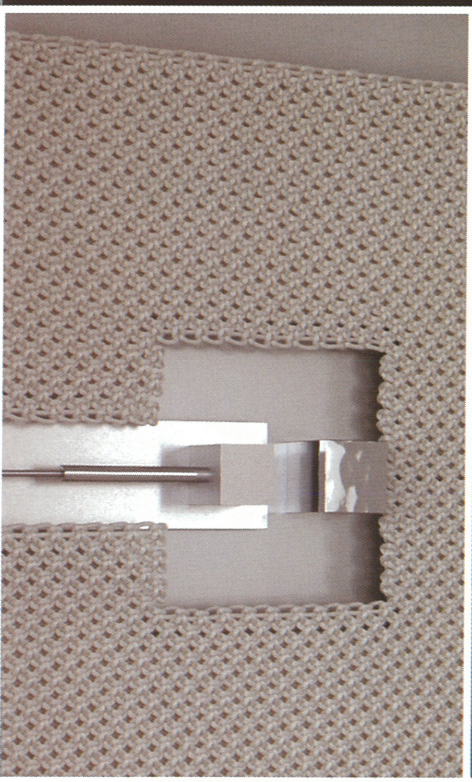




Fig. 2. Obra textil en proceso
Fig. 3. Obra "Nudos desnudos" y mesas "Levitantis"
Fig.4. Obra "Punto de encuentro"

establecen un paralelismo metafórico que alude a los procesos de organización social y a la creación del tejido urbano. La combinación de diversos elementos organizados mediante un sistema coherente generan la unión integral para coexistir en un estado de simbiosis. (Fig.3.)

La obra textil "NUDOS DESNUDOS" y las mesas laterales "LEVITANTIS" constituyen una composición combinada a manera de escena. En su relación se establece una conversación entre las flores blancas de los contenedores colgantes y la textura de los nudos de la obra textil de pared. Las mesas laterales "LEVITANTIS" consisten de bases de madera nogal con topes de aluminio anodizado con terminación satinada. Los topes cuentan con una apertura circular que permite el paso de la luz de su base para iluminar los contenedores de flores que cuelgan sobre ellas. Estos contenedores están fabricados bajo la técnica tradicional de torneria en madera de nogal sólida y albergan contenedores de cristal para las flores. La superficie textil de la escena, "NUDOS DESNUDOS" consiste de un díptico que contiene sobre 2800 pies lineales de soga de nilón perlado con mas de 2500 nudos realizados a mano bajo la técnica milenaria del macramé. La composición de la obra se complementa con varios elementos de aluminio anodizado de terminación satinada y un anillo torneado en caoba sólida laqueado con uretano de color blanco. (Fig.4-5.)

La superficie escultórica "PUNTO DE ENCUENTRO" da paso a la convergencia de las disciplinas de escultura y el arte textil.



**Fig. 5.** Obra "Punto de encuentro"
**Fig. 6.** "Mueble multidisciplinario audiovisual"
**Fig. 7.** Andrés Salas realizando arte textil

(FOTO DETALLE) La composición en el centro de la obra da origen a su título y consiste de un punto de encuentro compuesto por elementos de acero inoxidable y aluminio anodizado con superficies satinadas, cepilladas y pulidas con terminación espejo. La obra textil con medidas de 7 pies por 7 pies consiste de una superficie tejida a mano con técnicas de nudos en soga de nilón blanco perlado. (Fig.6.)

EL "MUEBLE MULTIDISCIPLINARIO AUDIOVISUAL" propone una escena escultórica mediante la combinación de múltiples disciplinas como la escultura, el arte textil y el mobiliario. La pieza tambien constituye un separador de espacio dentro de la habitación. La superficie textil funciona como material acústico para maximizar la fidelidad del sonido del monitor coexistiendo con este en estado de simbiosis. Esta convergencia de artesania textil milenaria con la alta tecnología audiovisual constituye un contraste de tiempos entre sus técnicas de realización.

El mueble audiovisual consiste de diversos módulos escultóricos fabricados de madera bajo ebanistería tradicional con terminación de uretano automotríz. La superficie textil está realizada a mano con soga de nilón blanco y cuenta con 1 milla de soga y sobre 3,700 nudos. Esta tiene medidas de 9 pies de ancho por 7 pies de altura y está suspendida del techo con tensores de acero inoxidable. (Fig. 7.)

La creación de estas obras promueve la continua investigación y experimentación de una gran variedad de materiales y técnicas que se funden con mi expresión personal. Esto provoca una regeneración constante dentro de esta dirección creativa multidisciplinaria. La realización de cada obra constituye un reto que se nutre de las experiencias de las obras anteriores y del deseo de experimentar nuevas técnicas y posibilidades. Cada obra representa un viaje en el tiempo donde comienzo como polizón ante un mar de miles de pies de soga y termino como capitán luego de una gran odisea a través de miles de nudos de navegación.

**ANDRÉS SALAS**

Andrés Salas estudió ingeniería y arquitectura en la Universidad de P.R. concluyendo su bachillerato en arte, orfebrería, diseño industrial y diseño de muebles en University of Michigan. Realizó sus estudios de maestría en diseño industrial y diseño de muebles en Domus Academy en Milán, Italia donde colabora con reconocidos estudios y firmas Italianas. Como diseñador multidisciplinario y empresario mantiene estudios de diseño en P.R. y Chicago donde diseña muebles y productos para el mercado internacional además de desarrollar nuevos deportes extremos y realizar esculturas y obras de arte textil. Es también seminarista y profesor de diseño avanzado en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey en Puebla, México.



# INSUBORDINACIÓN AL ESPACIO PÚBLICO / *INSUBORDINATION TOWARDS THE PUBLIC SPACE*

"Vivimos una época donde deberíamos buscar el fundamento y no la causa de todo acto, de toda representación, de todo fenómeno, con objeto de comprender su razón interna, aunque ésta contravenga la razón funcional o instrumental a la que estamos acostumbrados. Su razón de ser no es solamente un objetivo que se haya de alcanzar. Una creación tiene valor propio si sabe captar la forma, la razón interna de un conjunto dado. " **Javier Boned Purkiss**

"We live in a time in which we ought to seek out the foundation and not the cause of every act, every portrayal, every phenomenon, in order to understand its inner reason, even though this goes against the functional or instrumental reasoning to which we are accustomed. Its reason for being is not merely an objective that must be reached. A creation has self-meaning if it is able to capture the form, the inner reason of a given whole. "




116 REVUELO, AHORA
**Javier Román**

130 EL FUTURO ERA ESTO? HANS HAACKE
Y EL PAISAJE EN DESTRUCCIÓN
**Rafael Jackson-Martin**

140 YARAUVI: UNA ISLA UNIVERSAL
**Javier Boned Purkiss**






Foto/*Photo*: Raquel Pérez Puig



# REVUELO, AHORA

*WHIRLWIND, NOW*

Javier Román-Nieves

-a los voluntarios

## INTRODUCCIÓN

La ciudad está llena de techos sin firma de autor. Los hay espontáneos y precarios, centenarios y duraderos, y estos coexisten con otros planeados y construidos según leyes y códigos. Este amplio espectro no es solo propio de nuestra ciudad actual, sino también de su realidad física a través del tiempo (pasado y futuro).

Aunque muchas ciudades muestran más de un tipo de techo que de otro, todas a través de su historia presentan variantes cuantitativas entre estos: las renovaciones urbanas, por ejemplo, son movimientos hacia la erradicación de lo precario y lo espontáneo, mientras que la proliferación de asentamientos informales, debido a la pobreza, la inmigración urbana o a la razón que fuera, son movimientos hacia el polo opuesto del espectro.

La tecnocratización del movimiento moderno desembocó en la invención—a lo largo de las últimas décadas—de la llamada arquitectura "profesional", y con ello creó la distinción entre las estructuras planeadas y construidas de acuerdo a sus leyes y códigos, y todos los demás techos que dan forma a la ciudad. Pero esta evolución nunca ha implicado necesariamente que la arquitectura "profesional" tenga las cualidades necesarias para que devenga en Arquitectura (con mayúscula): "el libre

juego de la imaginación proponiendo una simbología que no dependa de la mera necesidad económica y funcional"[1].

Si bien la arquitectura—buena, mala o indiferente—ha existido y existe a través de ambos extremos del espectro, si extrapolamos la definición Duchampiana del acto creativo (y de lo que es Arte, con mayúscula), tendríamos que esperar al veredicto del usuario para saber si, en efecto, una estructura, con o sin firma, deviene en Arquitectura[2]. En esta visión, es la compleja relación del usuario con el objeto arquitectónico lo que completaría el acto edilicio de la Arquitectura, cuya existencia trasciende las definiciones, leyes y reglamentos que le rigen a través del tiempo (y que nunca aseguran su éxito). Este aspecto es obvio, pues si la Arquitectura dependiera de una firma, habría que tirar a la hoguera varios capítulos de su historia, desde las sus expresiones vernáculas, hasta las anónimas catedrales europeas, por mencionar algunos.

Dado que depende de un proceso que va más allá de su proyección, "nadie sabe cuándo aparece [...], no puede preverse"[3], la academia, la crítica y la profesión, podrían funcionar como negociadores entre lo construido y la aparición de la Arquitectura, pero es un rol que ninguno de estos ámbitos está asumiendo actualmente, pues por lo general se han limitado a las coordenadas de la arquitectura "profesional", ajena a los procesos que rodean el objeto arquitectónico y que lo hacen posible, utilizable y significativo.

## CONTEXTO

Como profesión definida y reglamentada por la ley del estado, y como práctica espacial, material y física, la arquitectura "profesional" es—bajo esta premisa—absolutamente dependiente del poder político en toda su amplitud (desde las leyes que la reglamentan, hasta la micropolítica propia de su construcción). Solo por eso—por los papeles entintados que pretenden definirla, y por las relaciones de poder entre las personas que la comisionan, diseñan y construyen—es imposible concebir la arquitectura sin considerar las políticas y las leyes que rigen (y pretenden regir) sobre la realidad del territorio.

En nuestro momento histórico el poder político del estado—ejercido por sus cuerpos e instituciones—no solo muestra claramente sus límites, sino que estos son también modulados continuamente por distintas fuerzas. Este no es un tema abstracto, sino muy concreto, cotidiano y real: se trata de límites que fallan y se repliegan, tanto allí donde se construye un asentamiento informal, como allí donde se construye un multipisos de lujo bajo dudosos esquemas financieros o reglamentarios[4].

Pero el estado falla también a niveles mucho más sutiles, menos objetuales y más fraccionarios: en cada acera rota, en cada calle oscura en la noche, en cada falta al orden cívico y en cada factura excesiva por los servicios de infraestructura que presta...etcétera.

El proyecto Revuelo—ganador del concurso Galería Espacio Temporal (GET) del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP)—es un ejemplo de dónde y cómo la Arquitectura puede aparecer y existir como acto creativo en la realidad, independientemente de cómo esta sea definida o interpretada por la ley y por los límites de sus instituciones. El lector, por supuesto, podría estar en desacuerdo con este argumento, pero ello no cambia el hecho que esta estructura, por liviana que sea, haya sido conceptualizada, diseñada y construida—que haya existido en el tiempo y en el espacio real—y que su disfrute por el público haya sido inmortalizado a través de la imagen digital.

## ORIGEN Y DESCRIPCIÓN

Gestionado en gran medida por Andrea Bauzá y Marilú Purcell a través del ICP, el concurso para el GET buscó crear un diálogo entre el arte y la arquitectura mediante el junte de un grupo de arquitectos y diseñadores emergentes de Puerto Rico, en el contexto físico de la Galería Nacional (Antiguo Convento de los Dominicos), ubicada en el Viejo San Juan. El diálogo a

proponerse—que era parte de los requisitos de la convocatoria—debía evidenciarse no solo en aspectos conceptuales de la propuesta, sino también en aspectos programáticos y materiales, dado que el emplazamiento alberga una de las colecciones de arte más importantes del patrimonio cultural de Puerto Rico.

El diseño de Doel Fresse y Vladimir García resultó ganador de entre un total de 17 propuestas sometidas por cerca de 40 participantes. Primero se realizó una preselección que incluía una propuesta presentada por Carlos Pérez y Carlos García—Proyecciones Catenarias—y para la cual se requirió el desarrollo de maquetas a escala y planos de construcción finales de ambos proyectos. Luego se anunció la decisión del jurado el 7 de mayo de 2011, que estuvo compuesto por Darianne Ochoa, directora de mejoras permanentes y patrimonio edificado del ICP, Ada Tolla, principal de Lo-Tek y Jerry Van Eyck, ex-socio de West 8 y ahora principal de Melk! Studio.

Como punto de partida del acercamiento conceptual, encontramos el contexto inmediato, en la apropiación de un ícono de la cultura popular: las chiringas Gayla tipo delta que, junto a tantas otras, son un componente casi permanente del paisaje en el Castillo San Felipe del Morro. De ahí la pieza central del proyecto, el dosel o canopy de 450 chiringas instalado sobre los 8,000 pies cuadrados del patio interior de la Galería Nacional. Este sistema de articulación espacial re-inscribe la quinta fachada del espacio delimitado por las sobrias arcadas del cortile renacentista, dándole una nueva ambientación lúdica, y transformándolo—junto a los demás elementos del diseño—en una especie de playground para niños y adultos. El canopy también articula el cielo abierto a través del contraste entre complementarios, a la vez que sus movimientos continuos convierten el viento, sus sonidos y las sombras de la luz que lo atraviesa en coprotagonistas del espacio.

Aunque los planos finales incluyeron un laberinto de elementos tubulares colgantes en el patio interior, así como un túnel de viento que funcionaría como marcador de entrada a la galería y que conectaría con un espacio de tarima para actividades, el proyecto construido quedó constituido por tres componentes principales: el canopy de chiringas, una pantalla de proyección y varios cojines o almohadas movibles.

Las 450 chiringas que forman parte del elemento central del proyecto fueron modificadas a mano para poderle colocar a cada una los cordones y péndulos de contrapeso que permiten fijarlas en su posición y altura correspondiente. Las 15 filas que componen la retícula estructural liviana del canopy contienen 30 chiringas cada una, amarradas individualmente a dos pares de cables de acero por fila. El primer par de cables encima de cada fila fue utilizado para subirlas hasta el techo, donde un sistema de apoyo de madera—que se ajusta a las particularidades del emplazamiento—se sostiene del parapeto por la presión que ejerce el propio peso de los cables una vez tensados desde allí. El segundo par de cables debajo de cada fila asegura las chiringas de la base de las columnas en las arcadas del segundo piso.

El mismo sistema estructural, diseñado junto al ingeniero Valentín Beato, da también apoyo al segundo componente del proyecto, una hilera de tiras de vinilo que conforman una pantalla de proyección fragmentada. El tercer elemento—los cojines movibles—sirven para que los visitantes puedan contemplar el canopy y la pantalla, o para que sencillamente descansen, enfatizando el carácter temporero del proyecto. Estos fueron fabricados con material reutilizado proveniente de letreros descartados de otras actividades de la Galería Nacional.

Todos los componentes fueron diseñados modularmente para facilitar su remoción, lo que a su vez permite que sean reutilizados, ya que una vez terminado el periodo de exhibición, estos serán donados a los estudiantes del Departamento de Diseño Industrial de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico, ubicada a solo una cuadra del emplazamiento. Al desinstalarse el canopy, sus 450 chiringas volverán a volar en un evento especial a llevarse a cabo en la explanada del Castillo San Felipe del



Fig. 1. Foto/*Photo*: Raquel Pérez Puig

Morro–lugar conocido por todos como uno idóneo para volar chiringas–cerrando de esta manera el círculo conceptual que vincula la propuesta con su contexto inmediato.

La importancia del proyecto no solo recae sobre la coyuntura histórica donde ocurre, sino también sobre la experiencia estética resultante de sus métodos constructivos y de las manos de los voluntarios que le dieron forma.

**"La importancia del proyecto no solo recae sobre la coyuntura histórica donde ocurre, sino también sobre la experiencia estética resultante de sus métodos constructivos y de las manos de los voluntarios que le dieron forma."**

## GENERACIÓN ENCONTRADA

Revuelo no solo es uno de los proyectos construidos más fotografiados en años recientes, sino que a su vez–y dado la parálisis de la construcción desde el inicio de la Gran Recesión–ha sido uno de los pocos que el Gobernador Luis Fortuño ha podido utilizar como telón de fondo para conferencias de prensa (habiendo realizado una allí a unos días de su apertura)[5].

Aún con una extendida cobertura mediática, la convocatoria del concurso para el GET no fue endosada por el Colegio de Arquitectos y Arquitectos Paisajistas de Puerto Rico, como tampoco fueron difundidas a su matrícula las noticias sobre las fechas de sus eventos. Perdida ya toda oportunidad de protagonismo mediático, y habiendo negado a su matrícula la oportunidad de enterarse del concurso, de las alternativas de participar y del disfrute de sus eventos, la institución otorgó finalmente un espacio para que los jóvenes diseñadores hablaran del proyecto bajo la rúbrica de "obra fuera del ámbito arquitectónico"[6].

Al centro de la disputa, y en adición a la falta de solidaridad con el trabajo de dos arquitectos emergentes, encontramos el anacronismo legalista de la palabra "arquitectura"[7]. Irónicamente, cuando mas falta hacen los arquitectos para las múltiples facetas de la vida cotidiana–es cuando más se insiste en reducir la profesión al mantra de "la salud, la seguridad y el bienestar público", que al ser reclamado también por otras profesiones, y a falta de otro discurso, reduce la importancia de la arquitectura para el público a cómo clavar una casa de madera en caso de huracán.

Hay múltiples maneras de argumentar contra este anacronismo, sobre todo tras la crisis financiera y el colapso del mercado de la vivienda donde la arquitectura jugó un papel protagónico que oficialmente no ha reconocido. En este contexto, la arquitectura "profesional" sufre de un grave problema de relaciones públicas. Nada más al considerar el superávit de unidades de viviendas construidas, queda evidenciada una complicación de la complicación, pues si de por sí hemos tenido una grave incapacidad de observar, conocer y reproducir nuestro propio territorio, resulta que también hemos ya construido en exceso (sobre algo que apenas concebimos ni entendemos bien)[8].

El reto que esto representa para la arquitectura, su educación, su definición y su práctica es obvio: si se ha practicado en exceso, ¿qué hacer ahora? Para Vanessa Quirk, en su exposición por el amor a la profesión y su defensa del llamado "diseño para el interés público", la pregunta y su respuesta son ambas muy sencillas: "¿Qué es lo que necesita cambiar? Nuestra concepción de lo que es la arquitectura"[9].

Si consideramos que todo lo que nos rodea en la ciudad está diseñado–bien o mal–por alguien, y si reconocemos que la amplitud de esas prácticas de diseño va desde el trazado y forma de nuestras ciudades, a las virtudes de sus espacios públicos, de sus aceras y de su mobiliario urbano, e incluso hasta la calidad de su

señalización, de su paisaje y de su diseño gráfico, ¿porqué insistir en una arquitectura definida exclusivamente desde la presumida protección de la salud, la seguridad y el bienestar público de sus edificios?

Cuando otras profesiones como la ingeniería–por mencionar una–reclaman la misma preocupación, ¿qué sentido tiene permanecer un minuto más bajo esa limitada, obtusa, y mezquina justificación legal de la arquitectura, cuando ahora más que nunca es tan necesaria y abarcadora para mejorar la calidad de vida en nuestras ciudades? Cuando un multipisos producto del desahucio y sin vender es una peor afrenta a la salud, la seguridad y el bienestar del público que un techo que cualquiera haya proyectado y construido con sus propias manos, se vuelve evidente que la arquitectura "profesional" se encuentra en una posición indefendible.

Aunque siempre ha existido un ejército de "arquitectos en entrenamiento" dedicados a buscar otras maneras de ganarse la vida, una de las diferencias entre la coyuntura actual y otros momentos históricos, es que las circunstancias económicas han forzado incluso a los arquitectos licenciados a unirse a esa búsqueda. La pregunta que plantea el editorial de marzo de Architectural Record, sobre si la nueva tendencia hacia el diseño para el interés público puede pagar la renta, es relevante solo en la medida en que no se posterguen los cambios implícitos por la propia conclusión que este propone, que "el buen diseño es esencial en toda obra o infraestructura cívica–no solo en la construcción high-end. Un día, cuando el final de la recesión haya sido declarado oficialmente, es probable que la práctica de la arquitectura haya cambiado. [...] Por el momento, como sea que usted practique o se conecte con el mundo del diseño, hay lecciones e inspiración en el diseño para el cambio social"[10].

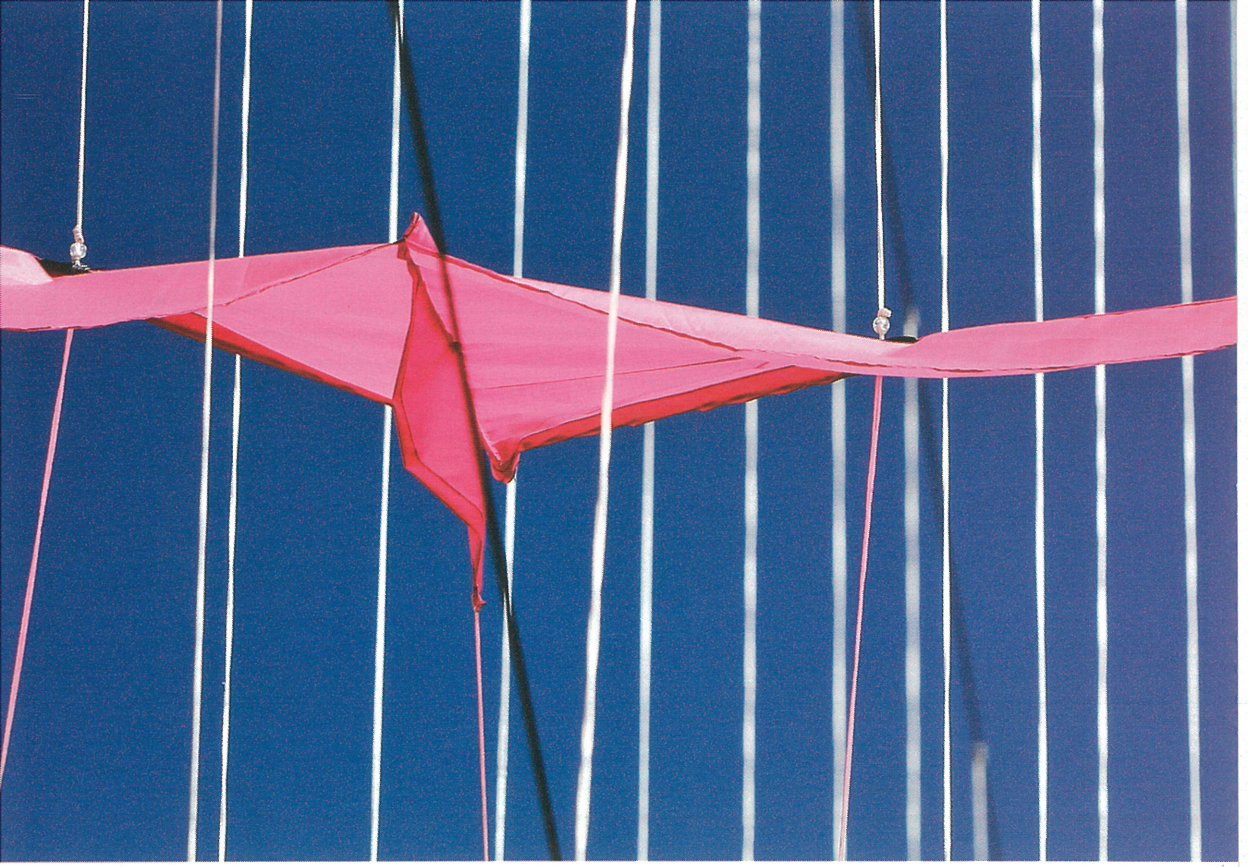
Simultáneamente, proyectos colectivos de toda índole, como los de mobiliario urbano realizados por profesionales junto a sus grupos de estudiantes, como Thoughtless Monuments (Andrea Bauzá e Isabel Ramírez), o los desarrollados para Cinema Paradiso (Yazmín Crespo y Omayra Rivera), representan solo la punta del iceberg de toda una serie de prácticas lideradas por arquitectos cuyos productos han sido, o discriminatoriamente ignorados, o mirados bajo el ojo condescendiente que solo ve en estas y tantas otras propuestas obras "fuera del ámbito arquitectónico".

Como apunta un colega, la Arquitectura podría ser también la casa para estas y otras prácticas que desde hace años existen sin cobijo legal o gremial alguno, pero que albergan la posibilidad de convertirla en una disciplina verdaderamente transformadora del entorno, tanto al nivel de los grandes proyectos, como al de los pequeños detalles que llenan la vida cotidiana. Pero para que esto ocurra, debe haber un cambio de actitud en el oficialismo que sea capaz de darles la bienvenida, no a las identidades futuras o venideras de la profesión, sino a lo que ahora y hoy es su realidad. Claro que, para que esa actitud tenga un peso jurídico ante el estado y el territorio, hará falta también un cambio inevitable en la ley que define y regula la práctica en Puerto Rico.

Revuelo marca, no un antes y un después de una realidad que seguirá su curso aún después de la ya clichosamente declarada "muerte de la arquitectura"[11], sino el momento de esa intersección, de la bisagra sobre la cual la profesión puede, o abrir sus puertas hacia la transformación de un entorno que se vuelve cada vez más decrépito, o cerrarlas hacia una práctica miope, limitada y denigrada al diseño de los irrelevantes fragmentos high-end de esa ciudad moribunda.

## LAS MANOS DE LOS VOLUNTARIOS

Si bien en una ya muy conocida cita de su artículo The Architecture Meltdown, Scott Timberg ha expuesto claramente el estado de enajenación del oficialismo que afortunadamente cada vez menos arquitectos comparten[12], la pregunta de cómo llegó la arquitectura "profesional" a estar tan distante de la realidad no ha sido aún abordada. Pero basta con leer las

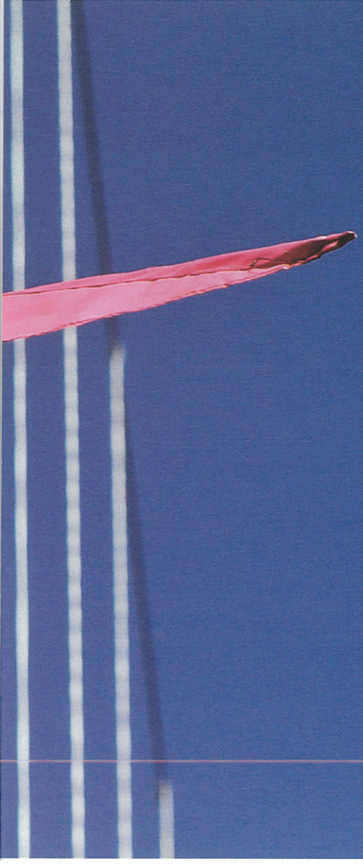


descripciones que hace Owen Hatherley de los proyectos de "revitalización" construidos previo a la crisis en el Reino Unido, para entender que esa enajenación no ha sido solamente apreciativa, sino también práctica, viabilizando local e internacionalmente lo que ha bautizado como las "nuevas ruinas" del paisaje actual[13].

El valor arquitectónico de Revuelo no está en que su canopy de chiringas brinde cobijo del sol, sino en la valoración simbólica que las sutilezas de su diseño posibilitaron para todos los involucrados en el proyecto, desde su concepción, hasta su construcción, su disfrute y su eventual remembranza. Clave para ello es el espíritu do-it-yourself que no se limita al corazón de Revuelo, sino que abarca al de toda una generación que ha abandonado la queja y se ha lanzado al hacer.

Es en este sentido que el proyecto ha sido verdaderamente valorizado. Más que como la imagen popularizada por las propias redes sociales que sirvieron para su creación y manejo, Revuelo existe por y debido al trabajo voluntario, impulsado en cada uno de los participantes por el deseo de materializar la imagen proyectada. Se trata de una escala de proyección y construcción análoga a muchos proyectos de la tendencia al "diseño para el interés público", y que permite una identificación directa, táctil, del productor con el objeto producido.

Esto representa una clara alternativa al paradigma de la arquitectura "profesional", afianzada desde la posguerra casi exclusivamente en el objeto arquitectónico como fin y causa única de los procesos (invisibilizados) que le rodean y le hacen posible[14]. No se trata de la caduca respuesta de la arquitectura "artística" del starchitect, ni tampoco del antiguo protagonismo del "Maestro Arquitecto", sino de replantear el paradigma de la relación entre el espectador, la arquitectura y el trabajador que la produce[15]. En este



**"El valor arquitectónico de Revuelo no está en que su canopy de chiringas brinde cobijo del sol, sino en la valoración simbólica que las sutilezas de su diseño posibilitaron para todos los involucrados en el proyecto, desde su concepción, hasta su construcción, su disfrute y su eventual remembranza."**

Fig. 2. Foto/*Photo*: Raquel Pérez Puig

esquema el diseñador no es un protagonista, si no una pieza más del proceso constructivo que será completado por el espectador-usuario.

En relación al triángulo espectador-objeto-productor, la labor tecnocrática del arquitecto "profesional" parecería ubicarse implícitamente a manera de centroide–como un articulador igualmente alienado (pero activo) de dicha relación. Varios segmentos de la versión fílmica de La Sociedad del Espectáculo (1973)[16] son efectivos en ilustrar esta relación alienante al incorporar al texto pietaje de renovaciones urbanas de la época.

Quizá no sea coincidencia que el Intern Development Program y el Architecture Registration Examination sean inventos más o menos coetáneos de los finales de los 1970s, cuando se hace latente que el invento de la arquitectura "profesional" de la posguerra cargaría en sí mismo el germen de la actual coyuntura, pues dependía de un motor económico que se había averiado antes y que al momento parece haberse averiado irreparablemente.

La cercanía entre la representación arquitectónica de Revuelo y su propia producción también expuso a sus productores a la distancia variable que siempre existe entre los detalles constructivos dibujados y la realidad construida. Sin embargo, la escala del proyecto y su propia materialidad hicieron posible la continua verificación del dibujo sobre el espacio físico. Esa conexión directa, entre las manos y la experiencia, no se encuentra en la inconsecuente cultura del render, hoy día cooptada hasta por las campañas de los políticos.

Esta relación de Revuelo con lo táctil no se limita a las largas horas que dedicaron los voluntarios en su construcción e instalación, sino que es también parte del significado simbólico que le da el espectador. Para este–y en especial para los niños,

quienes en su relación con las chiringas han sido recién iniciados a la fuerza primordial del viento–el aura del proyecto radica en el misterio de la suspensión de las chiringas en el aire. Lo que en la explanada de El Morro es una conexión directa con ese fluido, en Revuelo se encuentra justo más allá del alcance de la mano, pero en pleno alcance del ojo, causando una fascinante angustia en ver volar algo por sí solo y en semejante cantidad.

Si se lograra verificar de esa manera la conexión que existe en todo taller de diseño, en toda maqueta y en toda mano de estudiante que, mientras pega un pedazo de cartón intenta imaginarse de la mejor manera posible lo que sea que significan los volúmenes y planos que junta o que manda a cortar al CNC router, la realidad física en que vivimos probablemente sería otra cosa.

El viento, usualmente una mera variable de la industria aluminera de las ventanas, es en Revuelo la fuerza física con que la Arquitectura cobra vida, ruido, movimiento y luz. Dado que la misma corriente de aire que atraviesa el cortile mueve en ondas los péndulos dorados y las nubes sobre el cielo abierto que modula la definición de las sombras sobre el piso, dándole matices variados a sus colores; la lluvia añadiendo la huella corrosiva del clima a sus hilos, cables y textiles.

La invisibilidad de la mitad del sistema estructural añade una pizca de misterio a la interrogante y abre a distintas posibilidades: si la nueva Arquitectura es posible sin tocar la vieja, ¿qué sería posible si esta pudiera ser intervenida?

Han sido los constructores–arquitectos, artistas, diseñadores, profesores, estudiantes, amigos, desconocidos, familiares–todos los voluntarios quienes hicieron volar las chiringas en el centro de este evento Arquitectónico. Solamente faltaría un marcador astronómico para efectivamente haber vuelto al origen primordial de la profesión.

## CONCLUSIÓN

El llamado de varios arquitectos "practicantes" a que los arquitectos jóvenes vuelvan a las "raíces" materiales de la construcción es oportuno, pero sigue viniendo desde una distancia que legalmente no apoya tal regreso[17]. Además, llega con cierto retraso, pues ahora los más jóvenes parecen dominar mejor no solo el software representacional de la práctica, sino también las nuevas maquinarias de fabricación digital con que todos podríamos estar dejando una huella mas significativa sobre nuestro entorno.

Los días del aprendiz de un maestro arquitecto que era el único con la capacidad de visualizar el objeto arquitectónico son cosa del pasado. Los adelantos tecnológicos durante las últimas décadas del siglo XX y sus efectos sobre la práctica de la disciplina han sido trascendentales, mas sin embargo, las definiciones legales y estructuras gremiales de la arquitectura "profesional" parecerían apenas haber reaccionado a ello.

Muy al contrario, el esquema de la arquitectura "profesional" parecería funcionar a la perfección tanto en su habilidad de ignorar las necesidades de los más discriminados por el arreglo anacrónico de sus leyes y reglamentos, como en su absoluta eficiencia en alienar de la realidad, y de los colegas más jóvenes, a aquellos que están, a toda luz, en el tope. Nada de esto debería permanecer así.

Cada día que pasa son más y más las voces que repiten esta noticia, en Puerto Rico y en Estados Unidos: hay algo profundamente desfasado entre la manera en que se define la arquitectura y la manera en que se practica. Con las escuelas en Puerto Rico y los Estados Unidos graduando cada vez más arquitectos al desierto laboral de una práctica inexistente[18], las alternativas de la disciplina son claras: el cambio hacia la diversificación inclusiva de la práctica, o la permanencia en la alienación y la estrechez de la misma.

Alarmantemente, la tendencia actual parecería seguir privilegiando lo último sobre lo primero, con la reciente disputa sobre la interpretación de la Ley General de Corporaciones siendo una bandeja de plata—en el caso de la arquitectura—a la perpetuación de esa miopía.

Ningún cambio se logrará comentando en Facebook desde un escritorio. Put your money where your mouth is: múdense a la ciudad, salgan a la calle, paséense por los parques, usen el transporte público y conozcan a otra gente que no sean los amiguitos de la política. Esos vienen y se van. Los demás, siempre estarán allí, y es a esa gente que nos debemos, pues nuestra primera obligación es con Puerto Rico, no con los colegas—así lo dice la ley habilitadora, nuestro reglamento y nuestro código de ética.

Por ello, es muy poco lo que realmente hay que hacer para que la ley vaya a tono con la realidad. Aún si se abandona el proceso a quienes insisten hacer tan poco ante tanta necesidad, habría que igualmente enmendar las leyes y reglamentos para reflejar mejor esa estrecha dejadez. Solo se necesita voluntad para hacer una cosa o la otra.

Al final, los más jóvenes y los más viejos, realmente no estamos reinventando nada. Solo buscamos hacer lo que nos enseñaron: proyectar y transformar nuestra realidad, pedazo a pedazo, revuelo a revuelo.

**JAVIER ROMÁN-NIEVES**

Escritor y diseñador freelance con un grado profesional en arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Abandona el proceso del entrenamiento y licenciatura a los dos años de graduado para dedicarse a prácticas periféricas y no reconocidas de la arquitectura, girando alrededor de la teoría y la historia. Su aporte en estos campos se centra en las vanguardias históricas y las llamadas neo-vanguardias, así como en los movimientos de arte y la literatura que les sirvieron de base.
Fungió por varios años como editor de la revista ENTORNO (CAAPPR), y sus artículos de crítica cultural son publicados regularmente en la revista CRUCE y en otras publicaciones. Ha sido instructor de diseño en México y Puerto Rico, y al cierre de la edición dicta el curso Historias de Diseños en la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico. También toma buenas fotos.

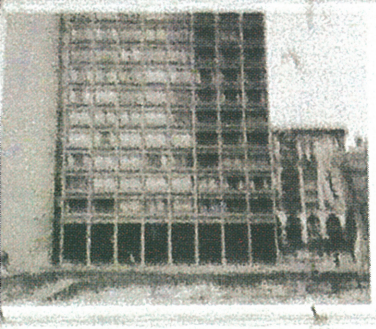
# NOTAS

1. De esta manera sucinta el escritor español Félix de Azúa recoge la tríada Vitruviana (firmitas, utilitas venustas). Félix de Azúa, Diccionario de las Artes, (Barcelona, Anagrama 2002), 51.
2. "Quiero decir simplemente que el arte puede ser bueno, malo o indiferente, pero que, cualquiera que sea el epíteto empleado, debemos llamarlo arte: un arte malo es de todas formas are como una mala emoción sigue siendo una emoción [...] el artista no cumple sólo el acto de creación, porque el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus calificaciones profundas y de este modo añade su propia contribución al proceso creador. Esta contribución es todavía más evidente cuando la posteridad pronuncia su veredicto definitivo y rehabilita a artistas olvidados". Marcel Duchamp, El Proceso Creador (selección de Textos), (México, Ediciones Era 1968), 64-65.
3. Félix de Azúa, Diccionario de las Artes, (Barcelona, Anagrama 2002), 49.
4. Para algunas reflexiones recientes sobre los límites y su relación con las dinámicas urbanas, ver "Las biopolíticas del tercer espacio" y "Violencia y estética del territorio", Oscar Oliver-Didier, Cruce, http://www.revistacruce.com/politica-sociedad/las-biopoliticas-del-tercer-espacio.html (2012) y http://www.revistacruce.com/politica-sociedad/violencia-y-estetica-del-territorio.html (2012).
5. "Invierten millones de dólares para proyectos culturales de 2012", El Nuevo Día, viernes 2 de marzo de 2012, y "Fortuño destaca inversión millonaria en proyectos culturales", Primerahora, sábado 3 de marzo de 2012.
6. Según lee la invitación oficial a la actividad, en la cual también se hizo uso liberal del título arquitecto para ambos diseñadores.
7. Resulta particularmente pertinente al tema del uso del título "arquitecto", el caso legal que el arquitecto Jack Johnson llevó contra la junta examinadora del estado de Colorado. Ver Casius Pealer, "The word architect" a question of title", Architectural Record 2. http://archrecord.construction.com/archrecord2/work/0611/johnson.asp
8. Ver "Yo lo vi en Google Earth: Un viaje especulativo a la voluntad de desaparecer", Javier Román, Cruce, http://www.revistacruce.com/politica-sociedad/yo-lo-vi-en-google-earth-un-viaje-especulativo-a-la-voluntad-de-desaparecer-1.html (2011).
9. Continúa, "Necesitamos aceptar que la arquitectura no es solo diseñar, sino construir, crear, hacer. Necesitamos educar arquitectos que sean agentes de su propio proceso creativo, que puedan materializar su visión, no en 50 años, sino ahora. Hoy", Vanessa Quirk, "The Inevitable Rise of Public Interest Design", Archdaily,17 de abril de 2012. http://www.archdaily.com/226248/after-the-meltdown-where-dies-architecture-go-from-here/
10. Cathleen McGuigan (Editora jefe), "Can public-interest design become a viable alternative to traditional practice?", Architectural Record, marzo 2012.
11. "El arquitecto ha muerto", El Periódico de Catalunya, jueves 22 de ciciembre de 2011.
12. La cita surge de su discusión con el architecto Guy Horton del artículo de Catherine Rampell para el New York Times, Want a job? Go to College, don't major in architecture, del lunes 6 de febrero de 2012. Timberg apunta: "Es parte del etos profesional, dice, que enfatiza el idealismo, rendir deberes, jerarquía, optimismo y una heroica imagen de si mismos mientras ignoran las realidades financieras. Es algo a lo que se ha acostumbrado mientras trata de relatar la crónica del daño que la recesión le ha propinado a su campo. "Estoy tratando de hablarles a los arquitectos de la economía", dice Horton. "¡Olvídalo! Es difícil obtener información real. Son muy concientes del PR (public relations)–están preocupados de qué es lo que será tweeteado". Scott Timberg, "The Architecture Meltdown", Salon, sábado 4 de febrero de 2012. http://www.salon.com/2012/02/04/the_architecture_meltdown/
13. En la sinopsis a su libro del mismo nombre para The Guardian, explica: "Me había intrigado el destino de la "revitalización urbana" a la luz de la crisis financiera; cómo se ven ahora los re-desarrollos especulativos en los interiores de las ciudades después que las deudas fueron reclamadas. Se han vuelto las nuevas ruinas de Gran Bretaña. Estos lugares tienen ruinas en abundancia: en parte debido a la manera en que invariablemente estaban ya rodeados por el abandono y lo no-revitalizado, o fueran remanentes industriales pudriéndose o los grandes almacenes de tiendas y entretenimiento de los 80s y 90s; y en parte porque están a menudo muy mal construidos, con pedazos de terminaciones y madera frecuentemente pelándose a menos de un año de terminados; en parte porque siempre estuvieron vacíos, en todo sentido. Vacíos de inspiración arquitectónica, vacíos de esperanza o idealismo social, y a menudo vacíos de gente". Owen Hatherley, "A Guide to the New Ruins of great Brtitain", The Guardian, sábado 16 de octubre de 2010.
14. El ejercicio de complejizar la adjetivación peyorativa popular "varillas y cemento" que realiza Eduardo Bermúdez en una columna reciente de opinión, al final es un intento de reclamar nuevamente el valor del objeto arquitectónico narrando precisamente las complejidades invisibilizadas de su proceso, a lo que añade apuntes sobre la formación de los arquitectos que en realidad nunca han garantizado la calidad del producto arquitectónico, ni mucho menos

la salud, la seguridad y el bienestar público a la luz de la crisis. Eduardo Bermúdez, "[En]Torno a..."Varillas y Cemento", El Nuevo Día, sábado 28 de abril de 2012.

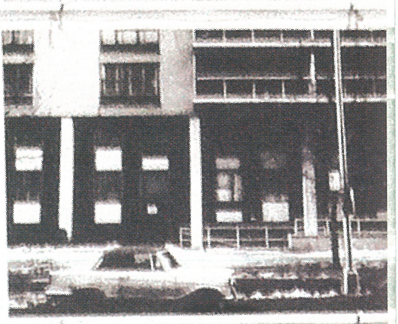
15. De particular importancia para entender este particular, son los aforismos 30 al 34, de La Sociedad del Espectáculo: "(30) La alienación del espectador en favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuanto más contempla menos ve; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en el hecho de que sus propios gestos dejan de ser suyos, para convertirse en los gestos de otro que los representa para él. La razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes. (31) El trabajador no se produce a sí mismo, produce un poder independiente. El éxito de esta producción, su abundancia, retorna al productor como abundancia de la desposesión. Todo el tiempo y el espacio de su mundo se le vuelven extraños merced la acumulación de productos alienados. El espectáculo es el mapa de este nuevo mundo, un mapa que cubre íntegramente su territorio. Las mismas fuerzas que se nos escapan se nos aparecen con toda su potencia. (32) El espectáculo constituye la producción concreta de la alienación en la sociedad. La expansión económica es, ante todo, la expansión de esta producción industrial concreta. Lo que crece con la economía que se autoalimenta no puede ser otra cosa que la alienación que se encontraba justamente en su núcleo original. (33) El hombre separado de su producto produce cada vez con mayor potencia todos los detalles de su mundo, y de ese modo se halla cada vez más separado de su mundo. Cuanto más produce hoy su propia vida, más separado está de ella. (34) El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen", Guy Debord, La Sociedad del Espectáculo, (Valencia, Pre-Textos 1999), 49-50.
16. Guy Debord, La Sociedad del Espectáculo, 1973. http://youtu.be/oyhPAiWI_KU
17. Además, en el caso de la columna reciente de Yires Saad, la disciplina se reduciría a Imhotep y Frank Lloyd Wright (aunque ni este ni William Morris eran arquitectos en formación), dejando al lado siglos y siglos de historia que, ineludiblemente, son también parte de nuestras ciudades y de las altas y bajas de nuestra profesión. Yires Saad, "[En] Torno a... El Maestro Constructor, El Nuevo Día, sábado 5 de mayo de 2012.
18. "Las escuelas de arquitectura han creado currículos basados en una profesión que, a toda luz, ya no existe. Se adhieren a los principios del diseño arquitectónico, a la historia y a la teoría, y preparan a sus alumnos para crear el próximo Seagram o el próximo Guggenheim. Desafortunadamente, la recesión ha dejado perfectamente claro que no hay tanta necesidad ya para Guggenheims–y ciertamente no tanta como hay arquitectos." Vanessa Quirk, "The Inevitable Rise of Public Interest Design", Archdaily,17 de abril de 2012. http://www.archdaily.com/226248/after-the-meltdown-where-dies-architecture-go-from-here/

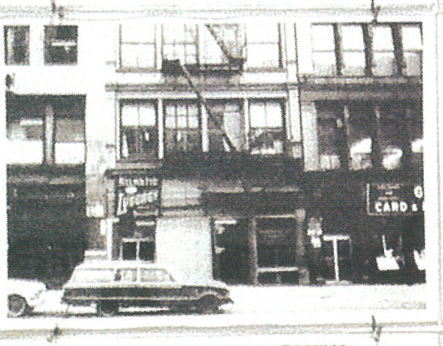















ery at Bleecker St.
ecker St. bet. Broadway & Mercer St.
ecker St. bet. La Guardia Place & Mercer St.
ecker St. bet. La Guardia Place & Mercer St.
rcer St. bet. La Guardia Place & Mercer St.
rcer St. bet. La Guardia Place & Mercer St.

ston St. bet. Bedford St. & Bleecker St.
ston St. bet. Bedford St. & 7th Ave.
son St. bet. Bedford St. & Hudson St.

2nd Ave. bet. E 1st St. & E 2nd St.
Bowery bet. Great Jones St. & Bond St.
Broadway at Bond St.
Broadway bet. Bond St. & Bleecker St.
La Guardia Place bet. Bleecker St. & E 3 St.

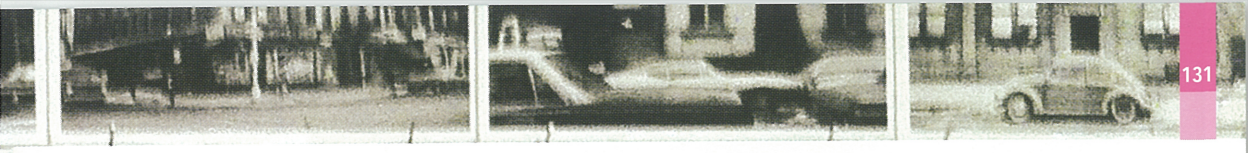
La Guardia Place bet. Bleecker St. & W 3 St.
Sullivan St. bet. Bleecker St. & W 3 St.
Minetta Lane

E 3 St. bet. Ave. B & Ave. C
E 3 St. bet. Ave. A & Ave. B
E 3 St. bet. Ave. A & Ave. B
E 3 St. bet. 1st Ave. & 2nd ave.
E 3 St. bet. 1st Ave. & 2nd Ave.
Bowery at Great Jones St.
Great Jones St. bet. Bowery & Lafayette St.
Great Jones St. bet. Bowery & Lafayette St.
W 3 St. bet. La Guardia Place & Mercer St.
W 3 St. bet. La Guardia Place & Mercer St.
W 3 St. bet. La Guardia Place & Mercer St.

W 3 St. bet. Sullivan St. & Thompson St.
Sullivan St. at W 3 St.
Cornelia St. bet. Bedford St. & Bleecker St.
Bedford St. bet. Barrow St. & Commerce St.
Commerce St. bet. Bedford St. & Barrow St.
Bedford St. bet. Grove St. & Barrow St.
Barrow St. at Bedford St.
Barrow St. bet. Bedford St. & Hudson St.











# ¿EL FUTURO ERA ESTO?: HANS HAACKE Y EL PAISAJE EN DESTRUCCIÓN

*THIS WAS THE FUTURE?: HANS HAACKE AND THE LANDSCAPE IN DESTRUCTION*

Rafael Jackson-Martín

El trayecto que cubren los taxis desde el aeropuerto de Barajas al centro de Madrid suele ser una experiencia tan aburrida para los viajeros que suelen pasarles inadvertidos los elementos que conforman el suburbio. Pero si ese pasajero es el artista Hans Haacke, entonces cualquier señal puede transformarse en un presagio. Ello explica que, al pasar por el ensanche sur del barrio de Vallecas, le llamara profundamente la atención un extenso área con los equipamientos urbanos –las aceras, las farolas y las calzadas– perfectamente trazados y terminados, incluso con las estaciones de metro construidas y operativas. En aquel decorado pretendidamente urbanizado, sin embargo, no llegó a ver apenas personas transitando por las aceras, ni un automóvil recorriendo las calzadas. Apenas había resquicio de actividad humana.

Aquí y allá, Haacke acertó a identificar edificios de viviendas en todos los estados de construcción posibles: acabados, a medio construir o reducidos a su esqueleto de concreto armado. Cualquier otro artista habría limitado aquel episodio a una mera anécdota, propia del signo de los tiempos que nos ha tocado vivir. Pero un alma inquieta como la de Haacke, cuya producción se ha centrado en la crítica al sistema del arte y las relaciones entre éste, el capital y las instituciones artísticas, no podía dejar escapar el potencial creativo de aquel hallazgo. Así pues, días más tarde visitó de nuevo el lugar a pie para documentar aquel escenario fantasmagórico. Mientras lo documentaba con fotografías, descubrió el detalle definitivo que le impulsó a trabajar con ese material: las calles trazadas llevaban el nombre de movimientos y artistas del siglo XX –Calle de Eduardo Chillida, Calle del Expresionismo, Calle de Antonio López, Calle del Pop Art, Calle del Minimal…–. Sin pensarlo dos veces, convirtió este hallazgo en el núcleo de la que iba a ser la peculiar exhibición retrospectiva del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.[1]

Dado que esa iba a ser la matriz de su muestra en el centro de arte, las obras que acompañan a la instalación amplían su significado y le dotan de una cualidad histórica, pues hunden sus raíces en los inicios de unas prácticas cuyos funestos resultados sufre la mayoría de la población en el mundo actual. Sobre una de ellas me detendré después, pues ahora centraré la atención en la que da título a la propia exhibición, creada como proyecto *site-specific* para el Reina Sofía: *Castillos en el aire*.

Los materiales que componen esta parte de la muestra están organizados en dos salas. La superficie de una de las dos paredes laterales de la primera sala sirve de enorme pantalla sobre la cual se proyecta simultáneamente en varios proyectores

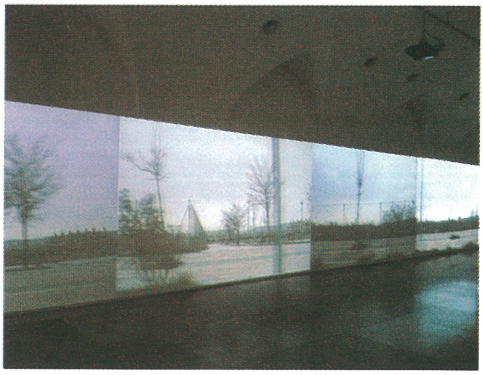


Fig.1.

un travelling paralelo al paraje, realizado desde el interior de un automóvil en movimiento (Fig.1). Pueden observarse en estas imágenes los bloques de apartamentos solitarios, uno o dos peatones en la calle y la presencia amenazadora de los edificios a medio construir en el plano de fondo. En la pared opuesta, se expone una serie de fotografías con detalles de esos barrios, sujetas con pinzas sobre una cuerda como si culminaran su proceso de revelado (Fig.2). En la pared de fondo, un plano gigantesco del ensanche sur de Vallecas, en el que se identifican las etapas de construcción de los inmuebles con colores y tramas, nos sirve para circunscribir espacialmente lo que espera en la sala siguiente.

En la segunda sala (Fig.3), distintas fotografías en las que se adivina el nombre de las calles se combinan con obras de arte auténticas de los movimientos o artistas a los cuales se refieren, estableciendo una irónica interrelación en el estilo de las instantáneas: por ejemplo, la abrumadora repetición de las ventanas en la calle del Arte Pop al lado de una serigrafía de Warhol con varias navajas, la simplicidad geométrica de los bloques prismáticos en la calle del Arte Minimal, etc. Aquello que da sentido al título del proyecto y denuncia explícitamente lo que nos ha ido presentando con antelación, se concentra en el centro de la sala: decenas de copias selladas de la hipoteca por la compra de cada una de las viviendas a favor de las distintas entidades bancarias, todas ellas exiguamente prendidas de finos hilos, parecen levitar sobre el espacio, y diluirse en él, como castillos en

No es la primera vez que Haacke establece una relación estrecha entre la arquitectura, el capital y el fenómeno artístico. Es célebre el revuelo causado en su exhibición individual organizada por el Solomon R. Guggenheim Museum en 1971. Una de sus propuestas, titulada *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971*, provocó la cancelación de la muestra.[2] Las fuentes oficiales explicaron que la obra era ajena a lo que se consideraba arte y resultaba demasiado "específica". Lo que Haacke había proyectado era una serie de materiales documentales, compuestos por dos mapas -uno del Lower East Side y otro de Harlem-, con las mar-



Fig.2.

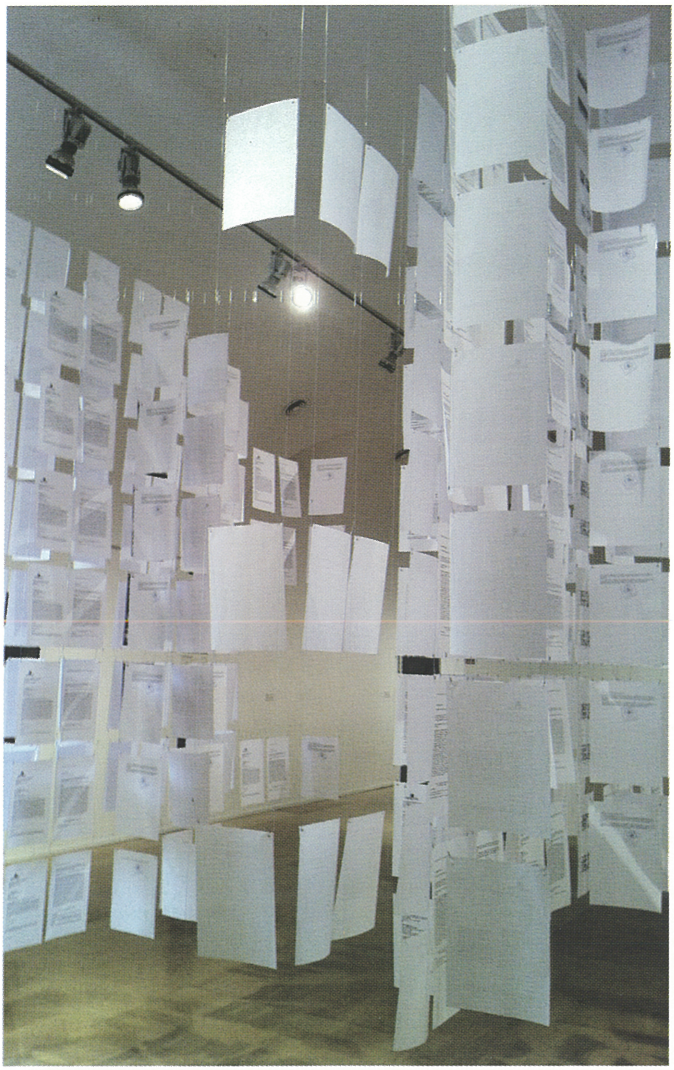


Fig.3.

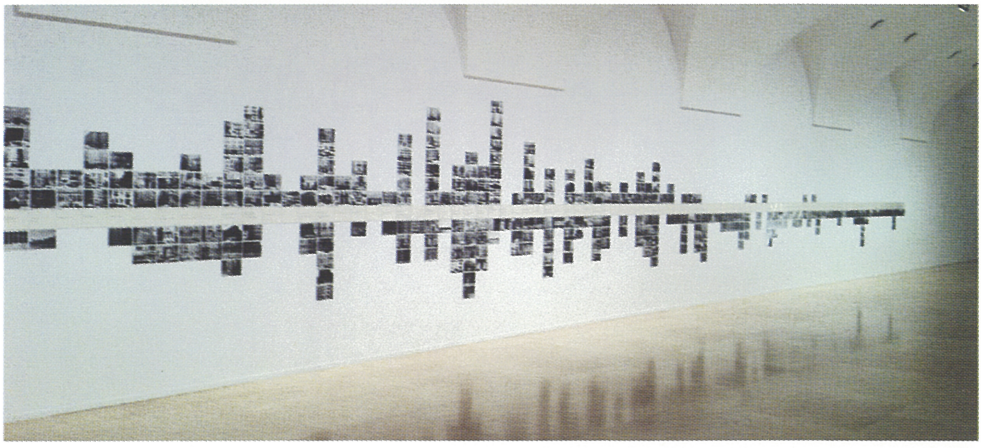


Fig.4.

cas de los inmuebles vacíos fotografiados uno a uno en 142 instantáneas con sus paneles explicativos sobre el precio, los dueños originales de los edificios y los actuales propietarios, y el valor de la hipoteca en cada uno de ellos (Fig.4). En realidad, Haacke había empleado el texto y la imagen para traer a la luz las prácticas fraudulentas de Harry Shapolsky. A través de la creación de más de sesenta empresas que compraban y vendían dichos inmuebles y sus apartamentos, alquilados bajo cuerda a las comunidades afroamericana y puertorriqueña, Shapolsky -que era el propietario en la sombra de la mayoría de ellas, además de la fachada de altos cargos del Departamento de la vivienda- se había enriquecido durante dos décadas (1951-1971) a expensas de la pobreza de los arrendatarios y de la especulación inmobiliaria (Fig.5).[3]

Es evidente que la "obra" de Haacke no puede ser valorada según los cánones del arte tradicional y, por supuesto, de la sacrosanta autonomía del arte puesta en boga en Estados Unidos desde los años cuarenta, entre otros, por el crítico Clement Greenberg.[4] Por el contrario, su autor había diseñado proyectos como aquel empleando las estrategias de la documentación propias de las ciencias humanísticas y sociales. El curador del museo, Thomas E. Messer, se refería años más tarde a esa y otras obras presentadas por Haacke vinculándolas "al surgimiento de un arte interesado en la corrección política" (sic).[5] El artista, sin embargo, negaba tales pretensiones de manera taxativa: "El Sr. Messer se equivoca en dos cosas: primero, al confundir la postura política que pueda tener un artista con la postura política que tenga el museo que muestra su obra; en segundo lugar, al defender que mis obras se posicionan dentro de alguna causa política. No lo hacen".[6]

Tal vez sea Benjamin H. Buchloh quien mejor ha calificado la mayor parte de la producción de Haacke según los parámetros de la "contramemoria". A partir de ella, el autor establece una genealogía de las




Fig.5.

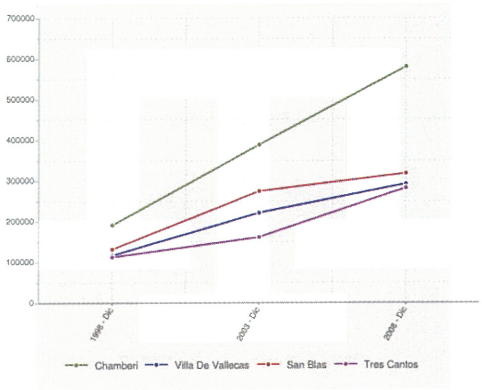



Fig.6.

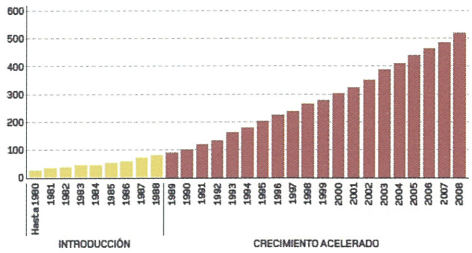



Fig.7.

**"Haacke retrata, pues, los restos del naufragio provocados por la explosión de la burbuja inmobiliaria. Los edificios completados y aquellos detenidos en mitad de su construcción son el canto del cisne del modelo de urbanización que ha jalonado la civilización occidental durante la mayor parte del siglo XX..."**

relaciones sociales actuales, cuyo origen debe rastrearse en las primeras décadas del siglo XX y cuya razón de ser se basa en la consolidación de una "nueva forma de legitimación política y cultural".[7] El hecho de que las calles del ensanche vallecano lleven nombres de artistas españoles y de movimientos artísticos occidentales del siglo XX incide en la paradoja de esta perspectiva y alienta el debate sobre la naturaleza del arte desde múltiples puntos de vista: domesticación del potencial transformador de las vanguardias hacia la sociedad, simulacro de *lifestyle* articulado para las clases populares desde el poder, inserción de la industria cultural en la burbuja económica de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, rechazo a la autonomía del arte sin negar nuevas propuestas estéticas, etcétera.

Haacke retrata, pues, los restos del naufragio provocados por la explosión de la burbuja inmobiliaria. Los edificios completados y aquellos detenidos en mitad de su construcción son el canto del cisne del modelo de urbanización que ha jalonado la civilización occidental durante la mayor parte del siglo XX; una forma de entender la arquitectura asimilada a la de una mercancía que debía ser construida en serie y a bajo costo.[8] Esta visión desaforada de la vivienda y de su precio de venta, lejos de apaciguarse, siguió una progresión imparable durante los últimos años del siglo XX y los primeras del siglo XXI, impulsada por el exceso de crédito bancario, la inmigración internacional, la recalificación de los suelos -defectuosa en muchos casos y auspiciada por las administraciones locales-, la llegada de nuevos trabajadores a las ciudades y la indiferencia de los políticos de turno, que en algunas comunidades autónomas decidieron detener la construcción de viviendas sociales o equiparar su precio de venta a la de las viviendas de libre mercado.[9]

El precio nominal de una vivienda media de 100 m2 (unos 1,080 pies cuadrados)



Fig.8.

en el municipio de Madrid se ha multiplicado por tres a lo largo de las dos últimas décadas. Esta progresión se descubre igualmente en áreas residenciales ubicadas en antiguos barrios periféricos, creados a partir de la construcción de viviendas de protección social durante los años cincuenta y proseguidas en los años setenta tras el derribo de barrios chabolistas o de viejas viviendas en pésimas condiciones de habitabilidad: de una media de $130,000 en 1998 subió a los $400,000 en 2008.[10] En dichos barrios se ha observado en estos años un curioso fenómeno que excede el propósito de este texto: mientras las viviendas antiguas de protección oficial fueron adquiridas por inmigrantes, los nuevos barrios residenciales, construidos al calor de la burbuja inmobiliaria, fueron ocupados mayoritariamente por jóvenes parejas de profesionales con hijos. Los factores que he enunciado más arriba dieron lugar, por ello, a una desorbitada evolución de los precios: entre 1998 y 2003, las viviendas del área sur y sureste –San Blas y Vallecas–, experimentaron una subida de precios mayor que la de las mismas viviendas construidas en la zona norte, sobre todo Tres Cantos –de una media de $150,000 en 1998 ascendió a $325,000 en 2008–, un municipio más alejado del centro pero con excelentes conexiones en trenes y autobuses de cercanías (**Fig.6**).[11]

No deja de resultar curioso que la tipología más generalizada en estas viviendas de nueva creación sea, también, la feliz materialización de la tendencia económica que las alimentó desde sus inicios: la de una burbuja. Su aspecto, así como el de la mayoría de los edificios reproducidos por Haacke, parecen derivaciones de última hora de los immuebles-villa ideados por Le Corbusier después de la Pri-

mera Guerra Mundial. Son unidades que miran hacia un patio interior de grandes dimensiones, habitualmente conformado por una piscina, una cancha de baloncesto y un espacio de juego para los niños. Su concepción, por tanto, rechaza de lleno la idea del intercambio social entre unidades distintas: todo contacto suele limitarse al vecindario que le corresponde a cada inquilino con la compra del apartamento. La ciudad que hay más allá de los límites de estas burbujas de ladrillo y concreto se le antoja a los habitantes de estos condominios desde la sospecha de una amenaza, alimentada por el sentimiento justificado o no de inseguridad personal y de paranoia.[12]

Tal actitud explica que los residentes de la mayoría de estas células familiares inviertan su tiempo libre en esa otra burbuja -de ocio- que es el centro comercial o mall.[13] El crecimiento desorbitado en el número de estos edificios en las últimas dos décadas -de los 71 construidos en España en 1988 se pasó a los 541 en 2008 (Fig.7)- representa un último bucle que copia literalmente la estructura espacial de las unidades habitacionales: el patio comunal se transforma en la avenida y la fuente, mientras que el espacio privado se convierte en espacio de consumo.[14]

Existen otras implicaciones interesantes en este fenómeno residencial. Como señalaba más arriba, está principalmente pensado para familias jóvenes con niños, marginando así a los grupos no incluidos en ese modelo familiar tradicional. Como si fueran la última evocación de los cambios en la sociedad estadounidense durante la Guerra Fría, estos grupos necesitan ocupar otros espacios domésticos en sintonía con sus necesidades genéricas, principalmente viviendas de segunda mano en el centro de la ciudades.[15]

La morfología en cuadrícula de las estructuras vacías plasmadas por Haacke adquiere una apariencia inquietantemente *minimal*, como si las famosas rejillas de Sol LeWitt se hubieran convertido en gigantescos monumentos carentes de sentido (Fig.8). De este modo, se antoja como un homenaje aún más contundente al Minimal Art que la calle homónima del ensanche vallecano. Y la documentación fotográfica y en video de su presencia evoca asimismo las expediciones de Robert Smithson por diversos paisajes de los suburbios de Estados Unidos, como el Passaic River (1967), en las que ofrecía la posibilidad a quienes se unieran al trayecto de apreciar una experiencia de lo *sublime* al enfrentarse a lugares y estructuras arquitectónicas e ingenieriles abandonadas, monumentos espontáneos en los que pasado, presente y futuro se (con) funden. Por poner un ejemplo:

> Cerca, en la ribera del río, había un cráter artificial que contenía una charca de agua pálida y cristalina, y del lado del cráter sobresalían seis tuberías grandes que vertían agua de la charca hacia el río. Esto constituía una fuente monumental que sugería seis chimeneas horizontales que parecían estar anegando el río con humo líquido. La gran tubería estaba conectada de algún modo enigmático con la fuente infernal. Era como si la tubería estuviera sodomizando secretamente algún orificio tecnológico oculto, y causando un orgasmo en un órgano sexual monstruoso (la fuente).[16]

Hay otro elemento más que pone en relación estas excursiones de Smithson con el proyecto artístico de Haacke sobre el ensanche sur desplegado en el Reina Sofía. No deja de resultar curioso que, a finales de la década de 1920, un grupo de artistas vinculado a la vanguardia española fundara lo que dio en conocerse como "Escuela de Vallecas", que además da nombre a una de las calles del ensanche. Compuesta inicialmente por el pintor Benjamín Palencia y el escultor Alberto Sánchez, estos y otros miembros del grupo se entregaban a interminables caminatas, tomando como punto de partida la estación de Atocha -situada frente a lo que en la actualidad es el Reina Sofía- y como punto de llegada el Pueblo de Vallecas.

La intención del grupo era buscar inspiración en la naturaleza, materializada en el vasto páramo manchego. Lo que en otros

artistas habría dado lugar a paisajes más o menos realistas, en manos de los artistas de la Escuela de Vallecas se transformaba en un espacio ancestral e inerte. Sus composiciones estaban pobladas por monumentales personajes en estado fósil, que evocaban las pinturas de Yves Tanguy, Pablo Picasso y Salvador Dalí; así mismo, estaban plasmadas desde un punto de vista que potenciaba el contraste entre el páramo y el cielo, como en las fotografías de las enormes estructuras de concreto concebidas por Haacke. Ese mismo grupo, en plena debacle de la guerra civil española, llegó a visualizar el conflicto desde una perspectiva telúrica y ancestral, expandiendo los límites del tiempo de modo similar a Picasso en su mural Guernica.[17]

Si bien la propuesta del artista germano se aleja directamente de la narratividad literaria de Smithson e indirectamente de las connotaciones surreales de la Escuela de Vallecas, los tres proyectos artísticos comparten la misma visión escalofriante de un tiempo post-histórico, expandido y congelado a partes iguales. Un tiempo que, en el caso de Haacke, transcurre en un mundo gobernado *ad infinitum* por la actividad económica, tal como lamentablemente cantó a los cuatro vientos Francis Fukuyama en "The End of History".[18] Un mundo "sin arte ni filosofía", esto es, un mundo silenciado.

**RAFAEL JACKSON-MARTÍN**

Rafael Jackson-Martín es Doctor en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, donde también ha trabajado como profesor. Es autor del libro Picasso y las poéticas surrealistas (Alianza Forma), así como de varios libros colectivos, artículos y ponencias sobre arte, arquitectura y cultura visual. Se ha desenvuelto durante casi dos décadas en el ámbito editorial como editor y traductor de libros y artículos de arte, arquitectura y nuevos medios. En la actualidad es profesor de Teoría, Crítica e Historia del Arte en la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez.

# NOTAS

1. Imágenes de la exposión, además de las impresiones del artista y del curador, en un video incluido en "Hans Haacke. Castillos en el aire," Museo Nacional Reina Sofía, Madrid. http://www.museoreinasofia.es/archivo/videos/2012/hans-haacke.html
2. La documentación fotográfica de este proyecto se puede consultar en el website del Whitney Museum de Nueva York: http://whitney.org/Collection/HansHaacke
3. Paul Wood et al., *La modernidad a debate: arte a partir de los años cuarenta* (Madrid: Akal, 1999), 126-127.
4. Quien, sin embargo, había estado muy próximo a las ideas de la izquierda durante los años treinta. Una excelente antología en español de sus textos en Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos* (Madrid: Siruela, 2006), ed. de Félix Fanés.
5. "Oral history interview with Thomas M. Messer, 1994 Oct.-1995 Jan", Archives of American Art, Smithsonian Institution. http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-thomas-m-messer-11803.
6. Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (Madrid: Akal, 2004), 325.
7. Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge: MIT Press, 2003), 211-212.
8. Véase el capítulo "Casas en serie" en Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998), 188-225.
9. "Madrid eleva el precio de los pisos protegidos para incentivar su construcción," *El País*, 5 de abril de 2008. http://elpais.com/diario/2008/04/05/madrid/1207394660_850215.html
10. Un estudio detallado sobre este proceso histórico en la capital española en Carlos Sambricio, *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960* (Madrid: Akal, 2004).
11. Los datos de los precios incluidos en el texto provienen de la Sociedad de Tasación Española, S.A. http://web.st-tasacion.es/html/menu6.php. Estos precios no incluyen los intereses de la hipoteca.
12. José Miguel G. Cortés, *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano* (Madrid: Akal, 2010), espec. 81-135; Oscar Oliver-Didier, "Las biopolíticas del tercer espacio," Cruce: *Revista de Crítica Social y Cultural*. Diciembre 2011. http://www.revistacruce.com/politica-sociedad/las-biopoliticas-del-tercer-espacio.html.
13. Datos aparecidos en Pedro Cuesta Valiño y Pablo Gutiérrez Rodríguez, "El equipamiento comercial de los centros comerciales en España", *Distribución y consumo* (marzo-abril 2010), 112-113.
14. Sobre las connotaciones simbólicas del mall en el ámbito puertorriqueño, véase Lilliana Ramos Collado, "Coge pa'Plaza y siéntate en La Terraza: dos e-mails a Nelson Rivera," *Revista (in)Forma*, 4 (2010), 20-25.
15. Sobre la aparición del prototipo de hombre joven soltero y urbanita enfrentado al del hombre casado y con hijos que vive en urbanizaciones del suburbio en los EE.UU. de la Guerra Fría, véase Beatriz Preciado, "Pornotopia", en B. Colomina, A. Brennan y J. Kim (eds.), *Cold War Hothouses. Inventing Postwar Culture from Cockpit to Playboy* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2004), 219-253. Este texto es la base de su libro *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría* (Barcelona: Anagrama, 2010).
16. R. Smithson, "Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey" (traducción del artículo aparecido en *Artforum* en 1967), en *Robert Smithson: el paisaje entrópico: una retrospectiva, 1960-1973* (Valencia: IVAM, 1993), 75.
17. Sobre los principios fundamentales de la Escuela de Vallecas, véase Jaime Brihuega: *Las vanguardias artísticas en España*, 1909-1936 (Madrid: Istmo, 1981), espec. p. 284-. El mejor estudio sobre todas las problemáticas conceptuales y formales de Alberto en el contexto de la Escuela de Vallecas sigue siendo la tesis, incomprensiblemente inédita, de Adolfo Gómez Cedillo, El escultor Alberto Sánchez (Madrid: Universidad Autónoma, 1992).
18. F. Fukuyama, "The End of History," *The National Interest* (verano 1989), http://www.wesjones.com/eoh.htm.



# YARAUVI: UNA ISLA UNIVERSAL

## *YARAUVI: A UNIVERSAL ISLAND*

Javier Boned Purkiss



*Miró-Rivera Architects* (MRA) con su estudio en la ciudad de Austin (Texas) desde 1997, es una de las firmas de jóvenes arquitectos con más proyección en los Estados Unidos. Su trabajo está lleno de sensibilidad hacia las nuevas solicitudes que la sociedad demanda a la arquitectura: funcionamiento, sencillez, sostenibilidad, y todo esto sin renunciar en ningún momento a un actualizado concepto de belleza. Las obras de Juan Miró y Miguel Rivera están llenas de oficio arquitectónico, esa vieja palabra que parecía haberse olvidado entre los recovecos de la arquitectura "espectacular" que ha protagonizado, y protagoniza todavía, muchas de las actuaciones de los arquitectos contemporáneos. Esta labor ha sido ya valorada por una crítica especializada, que ha demostrado este reconocimiento con numerosos premios, a pesar de su todavía emergente trayectoria.

La obra de *Miró-Rivera Architects* nos hace recuperar la ilusión por el compromiso con la honestidad y el rigor de la arquitectura bien hecha. Con su concepto particularizado del lugar, la poética refinada, imaginativa e innovadora en el uso de los materiales, todos sus trabajos aportan los requisitos de trascendencia propios de la buena arquitectura, fruto de una actitud lírica profundamente reflexiva, sofisticada, elegante, y sobre todo, socialmente responsable, al servicio del hombre.

## YARAUVI

*Miró-Rivera* no sólo ha demostrado el fruto de esta responsabilidad y el producto de un fuerte sentido crítico con la cultura de la globalización que preside nuestro mundo a través del resultado material de su arquitectura, sino con planteamientos teóricos de arquitecturas futuras, soñadas, actuando también desde ese otro lado tan necesario para el arquitecto, la teoría, la arquitectura no construida, proyectada, dibujada, pero que siempre sirve para abrir caminos, para plantear posibilidades, para dar salida a los sueños y las ideas más personales. Realmente, este apartado de la creación, anticipativo, propositivo, siempre tendrá que ver con la arquitectura "por venir", y la historia, sobre todo desde la Ilustración, no ha dejado de recalcar estos valores que el pensamiento teórico aporta a la arquitectura. (Fig. 1)

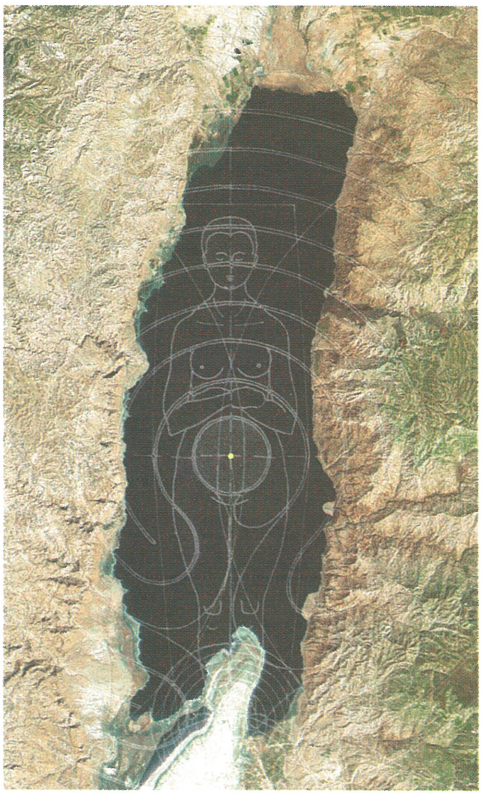


Fig. 1. Yarauvi en el Mar Muerto. Autor: Miró-Rivera Architects.

En este caso, *Miró-Rivera* plantea, desde la poética de lo "no construido", una nueva concepción del espacio público, reafirmado por una idea de descontextualización, que lo hace tremendamente novedoso. Los cementerios, ligados históricamente al espacio urbano, han ido conformándose a lo largo del tiempo en numerosas tipologías, distintos tipos de recintos donde las diferentes clases sociales han ido teniendo su acomodo. En este sentido, el concepto de "ciudad análoga" o "ciudad de los muertos" ha ido manteniendo su nivel simbólico y metafísico respecto al asentamiento urbano al que hacía referencia, a la vez que ha ido desarrollando un peculiar concepto de paisaje en relación con él.

El proyecto imaginado por *Miró-Rivera* supone la utilización del paisaje como "descontexto", en un encuentro de gran fuerza semántica ente arquitectura y entorno, pero desprovisto de contenido urbano, situado en un lugar imaginario, accesible por un canal construido a lo largo de la frontera entre Israel y Jordania, que comunica el Mar Rojo con el Mar Muerto. En este último, en su centro, una estructura de reconciliación global es planteada desde el uso de un cementerio universal, lugar para el eterno descanso sin atender a diferencias culturales o religiosas. Una utopía positiva, desde la arquitectura, para reflexionar sobre la imperiosa necesidad de actualizar el concepto de tolerancia. Yarauvi no sólo es un proyecto de necrópolis en el Mar Muerto; es un planteamiento que abraza lo universal, todo aquello que tiene que ver con la cultura ancestral del hombre. Yarauvi es el símbolo del futuro compartido por toda la humanidad. Representa en un solo ademán la síntesis y expresión de lo trascendente. Esta universalidad, aparte de la estricta asunción del hecho de la muerte, provendría fundamentalmente de la capacidad de elección, de la posibilidad de compartir el yacer para siempre, rodeado de seres de todas las culturas y religiones. La puerta abierta a un principio de comunicación global, el templo último donde se podría experimentar el encuentro de todo lo diferente. Compartir la muerte llevaría así aparejado compartir también la vida.



Fig. 2. La isla de Yarauvi. Autor: Miró-Rivera Architects.

*Miró-Rivera Architects* se aleja voluntariamente de la arquitectura cotidiana, del oficio ligado a un tiempo y lugar determinados, para apostar por una arquitectura abstracta en el paisaje, que habla todas las lenguas, que alberga todos los sistemas, que trasciende todas las tecnologías. Su labor como arquitectos estriba en hacernos reflexionar sobre lo más sagrado, la muerte y la vida de los hombres, y su verdad como un hecho de reconciliación universal. La posibilidad, desde la poesía de la arquitectura, de terminar para siempre con todas las diferencias que enturbian la convivencia humana. Yarauvi propone compartir universalmente el eterno descanso, yacer para siempre junto al prójimo, en el silencio en flotación de las aguas de esa tierra de nadie que son las aguas del Mar Muerto.

**"Yarauvi no sólo es un proyecto de necrópolis en el Mar Muerto; es un planteamiento que abraza lo universal, todo aquello que tiene que ver con la cultura ancestral del hombre."**

## LOS SIGNIFICADOS

Vivimos una época donde deberíamos buscar el fundamento y no la causa de todo acto, de toda representación, de todo fenómeno, con objeto de comprender su razón interna, aunque ésta contravenga la razón funcional o instrumental a la que estamos acostumbrados. Su razón de ser no es solamente un objetivo que se haya de alcanzar. Una creación tiene valor propio si sabe captar la forma, la razón interna de un conjunto dado. Sólo vale si sabe expresar y sintetizar, en el sentido más fuerte de los términos, un arquetipo en el que cada uno y el conjunto de la humanidad puedan reconocerse. Las culturas se difundirán entonces porque se apoyarán en ese arquetipo como un sólido fundamento, incluso inconscientemente, y este apego les permitirá la expansión, y su razón interna sólo podrá favorecer esta apertura. Hay una relación estrecha entre actitud centrípeta y actitud centrífuga. Segura de su razón interna, una cultura puede difundirse cuando ha sabido metabolizar los elementos que ha tomado prestados.

Yarauvi encarna ese arquetipo. Es orgánico, porque supera la modernidad, y porque lo orgánico, frente a lo que no lo es, encuentra en sí mismo su propia forma; su dinamismo, que está destinado a crecer y desarrollarse, nace de su interior, y aunque parezca paradójico, la forma orgánica es una apariencia oculta. La superación de lo moderno siempre procederá por acumulación y aglomeración. Superación de la modernidad como unión disparatada y a la vez unida, de los elementos más diversos. Como en el barroco, aparece el carácter temporal en los objetos. Este nuevo estatuto *"ya no relaciona los objetos con un molde especial, con una relación forma-materia, sino con una modulación temporal que implica tanto una puesta en*

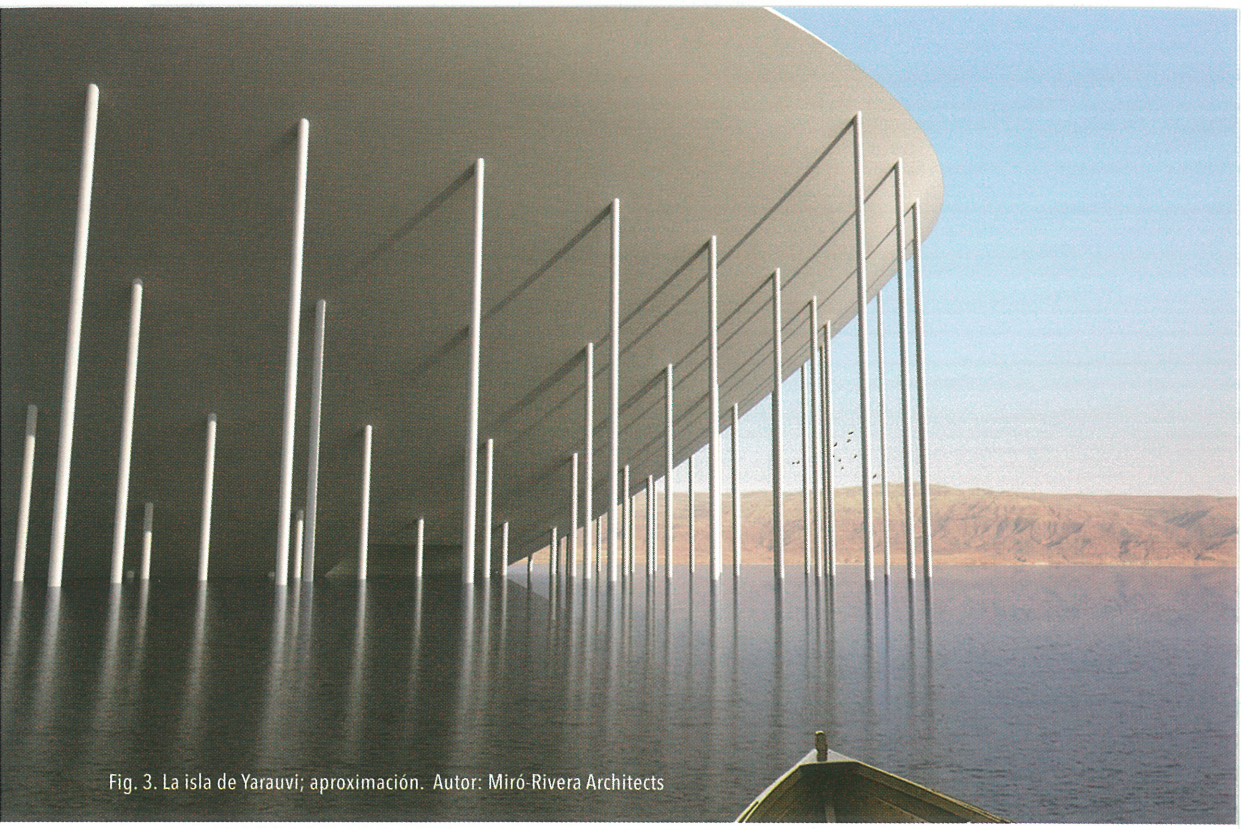


Fig. 3. La isla de Yarauvi; aproximación. Autor: Miró-Rivera Architects

*variación continua de la materia como un desarrollo continuo de la forma".*[1]

## A) EL AGUA Y LOS SÍMBOLOS

*Miró-Rivera Architects* se mueve en los universales caminos de lo simbólico. Por "símbolo" se entiende un signo en el cual queda expresado lo inconmensurable entre el significante y lo que con él se pretende significar. Como nos recuerda el filósofo Eugenio Trías, *"el referente del símbolo es inconmensurable y de él tan sólo subsiste un resto cuya relación con el referente es indirecta. El símbolo jamás denota, únicamente connota; jamás designa, sino que alude. Destaca a través de la forma sensible conexiones o asociaciones indirectas, libres, a través de las cuales cierto referente, de carácter enigmático, es aludido".*[2]

Yarauvi defiende la arquitectura como arte, permitiendo así que esta rebase el funcionalismo que la define, abriéndose a lo simbólico. *"En toda construcción arquitectónica de carácter artístico se da esa resonancia simbólica. Conduce de un modo tan sólo sugerido, alusivo o connotativo, a un universo de simbolismo inconsciente y arcaico".*[3]

Yarauvi es arquitectura, en tanto elige de la síntesis reposo-movimiento el componente espacial (o en reposo) y se alimenta de otras imágenes y arquetipos, más terráqueos, más estáticos, donde el movimiento y el tiempo se remansan y se suspenden: la gruta y la caverna, pero también el árbol, el bosque. El recorrido acuático hasta llegar a ella nos hace también pensar en su posible carácter "musical".[4] (Fig. 3)

Porque "morir es partir" y sólo se parte bien cuando se sigue el hilo del agua, la corriente del largo río. Todos los ríos van a dar al Río de los muertos (al Mar de los muertos). Sólo esta muerte es fabulosa; sólo esta partida es una aventura. Si el fallecido, para el inconsciente, es un ausente, sólo el navegante de la muerte es un ser con el que se puede soñar indefinidamente. Parecería que su recuerdo tiene siempre un futuro, porque con los que han muerto en el mar se relaciona otra ilusión, una ensoñación especial. El adiós al borde del mar es a la vez el más desgarrador



Fig. 4. Arnold Böcklin. La Isla de los muertos, 1883. Catálogo "Arnold Böcklin", editado por la Reunión de Museos Nacionales, París, 2001.

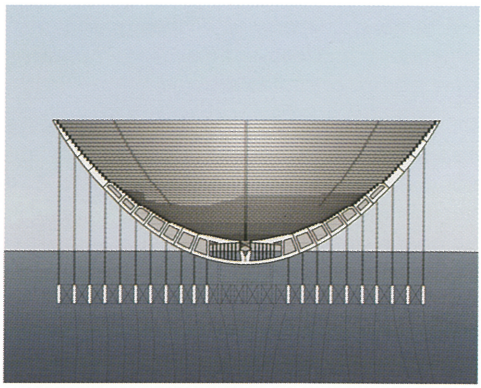


Fig. 5. Isla de Yarauvi; sección. Autor: Miró-Rivera Architects.

y el más literario de los adioses. Su poesía explota un viejo fondo de sueño y de heroísmo. Para Gaston Bachelard, *"cuando una ensoñación, cuando un sueño viene a absorberse así en una sustancia, el ser entero recibe una extraña permanencia. El sueño se adormece, se estabiliza. Tiende a participar de la vida lenta y monótona de un elemento, y habiendo encontrado su elemento, funde en él todas sus imágenes, se materializa. Se "cosmifica". Para ciertos soñadores, el agua es "el cosmos" de la muerte. [...] Mucho antes de que los vivos se confiasen a las aguas, ¿no se habrá echado el ataúd al mar o al torrente? El ataúd, en esa hipótesis mitológica, no sería el último viaje. Sería el primer viaje. Para algunos soñadores profundos será el primer viaje verdadero".*[5]

La decisión de morir en Yarauvi permite su crecimiento. Este es su misterio y su capacidad simbólica, el ir configurando un espacio universal. Lo artístico actúa ante todo como un modo de producción que quiere hacer manifiesto lo que sustrae a toda revelación. *"En el gozne entre lo que puede revelarse y lo que debe permanecer oculto resplandece el límite mismo en el cual halla el arte su razón vital. Sólo un modo de exposición se le ofrece para dar forma lógica (de logos, pensar-decir) a ese sustrato que se repliega en sí mismo y al que aquí se llama cerco hermético: la exposición simbólica. Todo arte tiene con el símbolo su horizonte trascendental".*[6]

## B) LA ISLA DE LOS MUERTOS

Pero además de esta simbología derivada de lo acuático, tenemos que destacar de Yarauvi su carácter de isla. Nos vienen a la memoria las imágenes de *"La Isla de los muertos"*, aquella serie de cuadros del pintor suizo Arnold Böcklin, realizados en torno a 1880. La imagen se nos presenta como un atardecer arrojando un resplandor rojizo sobre un pequeño islote. Lo componen imponentes peñascos que parecen cerrarse en torno a un lóbrego bosquecillo de cipreses. Sobre las rocas asoman losas de mármol blanquecino que evocan un sepulcro, una entrada al mundo subterráneo de los muertos, del que nadie regresa. Sobre las aguas calmas del mar se acerca un bote, gobernado por una figura envuelta en un oscuro manto rojizo. Ante esta inquietante figura se encuentra otra persona ataviada de blanco, vuelta hacia la isla y extraña para el espectador, y junto a ella un sarcófago cubierto con una tela blancuzca. El espectador casi puede sentir físicamente el solemne silencio del inminente suceso nocturno. (Fig. 4)

*La isla de los muertos* representa este concepto a la perfección: es un lugar irreal, misterioso, nocturno e inhóspito, definitivo, un lugar que a un tiempo alberga los anhelos y pasiones eternas del hombre y constituye la última estación de su tránsito vital. En el cuadro, Böcklin da a este lugar una expresión incomparable que lo con-

vierte en icónico, en una obra citada, modificada y caricaturizada hasta nuestros días por incontables artistas.

La profunda fascinación que genera este cuadro se debe, por una parte, a la ausencia de concreción espacial de lo que sucede en la imagen y, por otra, a la ambivalencia formal y conceptual de la misma. Representa una percepción espiritual, un anhelo, un espejismo. Es un mundo de sombras bañado por la tenue luz de la incertidumbre. Todo es a un tiempo diáfano y neblinoso, claro y penumbroso, real e irreal. Nada es aquí lo que parece.

Veintiocho años más tarde, el compositor ruso Sergei Rachmaninov compone el poema sinfónico *"La Isla de los muertos" op. 29*, en la ciudad de Dresde. La música comienza suavemente, con un movimiento de vaivén que sugiere el rumor de las olas mientras *Caronte*, el barquero que en la mitología clásica conducía a las almas al Hades, rema por el río *Estigia*. A lo largo de esta obra, Rachmaninov utiliza una figura, un compás que imita el movimiento del agua y del remo de Caronte. Al comienzo de la obra, el tema principal se repite en un prolongado crescendo; en la sección central, la orquesta explora distintas variaciones del tema, hasta llegar un momento de silencio tras el cual, se introduce el motivo de la música del *Dies irae* como referencia a la muerte. Al mismo tiempo, el vaivén de la música también sugiere el sonido de una respiración, indicando de esa manera que la vida y la muerte se entrelazan.

En Yarauvi, el romanticismo occidental y crepuscular, melancólico, de Böcklin y Rachmaninov, su atardecer cultural, se ha convertido en incertidumbre positiva, en una propositiva apuesta por lo venidero, donde lo dramático se ha vuelto amanecer. Lo misterioso de Yarauvi nos está pidiendo que vivamos un tiempo en el que habrá que superar las diferencias entre los pueblos y las culturas, las religiones, hasta asumir el hermanamiento universal a través del hecho de la muerte. (Fig. 5)

Para ello *Miró-Rivera architects* inventan un objeto en el paisaje, un lugar blanco y abstracto, una concavidad susceptible de crecer infinitamente, a la que se llega gracias a un Caronte que ya no cobra los servicios de su viaje. Un círculo vacío donde librarse de todos los dominios, de todos los prejuicios. Porque... ¿cómo puede el hombre liberarse de las obras de sí mismo? ¿Cómo puede, en el momento supremo de la clarividencia ante la muerte, desaferrarse de toda lengua, de toda cultura impuesta? La respuesta de Yarauvi está en su vacío existencial y liberador, en la conversión de lo convexo en lo cóncavo, en el silencio asumido y compartido de un recipiente donde todas las culturas se han hecho sagradas a consecuencia justamente de esta conversión, de este vaciado espiritual. Y la paradoja se completa con el crecimiento parabólico de este vacío, de esta isla cóncava, a medida que un mayor número de hombres consigan desprenderse de su propia limitación. La escala del objeto como medida de una emancipación espiritual colectiva.

## C) DEL LABERINTO A LA MORADA FINAL

El acceso a la morada final, supone, en Yarauvi, una última reflexión. Habrá que atravesar un laberinto clásico, univiario. Este laberinto "Ciudad de Troya" nos hará recorrer todo el círculo al ingresar en él, para llegar al centro mediante una única vía, camino o sendero, sin ofrecer la posibilidad de tomar caminos alternativos. No hay bifurcaciones, no nos podemos perder en su interior. El instinto dedálico se nos presenta así como la última prueba, el último escollo, antes de salir a la luz del vacío. Dédalo, el primer arquitecto, impone un último rito, un último recorrido que ya no tiene regreso. Una vez en el bosque de pilares que nos va llevando al centro, la decisión ya está tomada. El tiempo se irá deteniendo desde que el féretro ascienda por las escaleras sagradas tras el desembarco, hasta estar ubicado definitivamente en la gran cávea. "Daedalus" también fue el nombre impuesto por la ciencia a un cráter lunar situado en el centro del lado oscuro de la Luna. (Fig. 6-7)

"Moradas de los muertos" son el Hades, en la mitología clásica, donde las almas son juzgadas, y el hebreo she´ol, que es

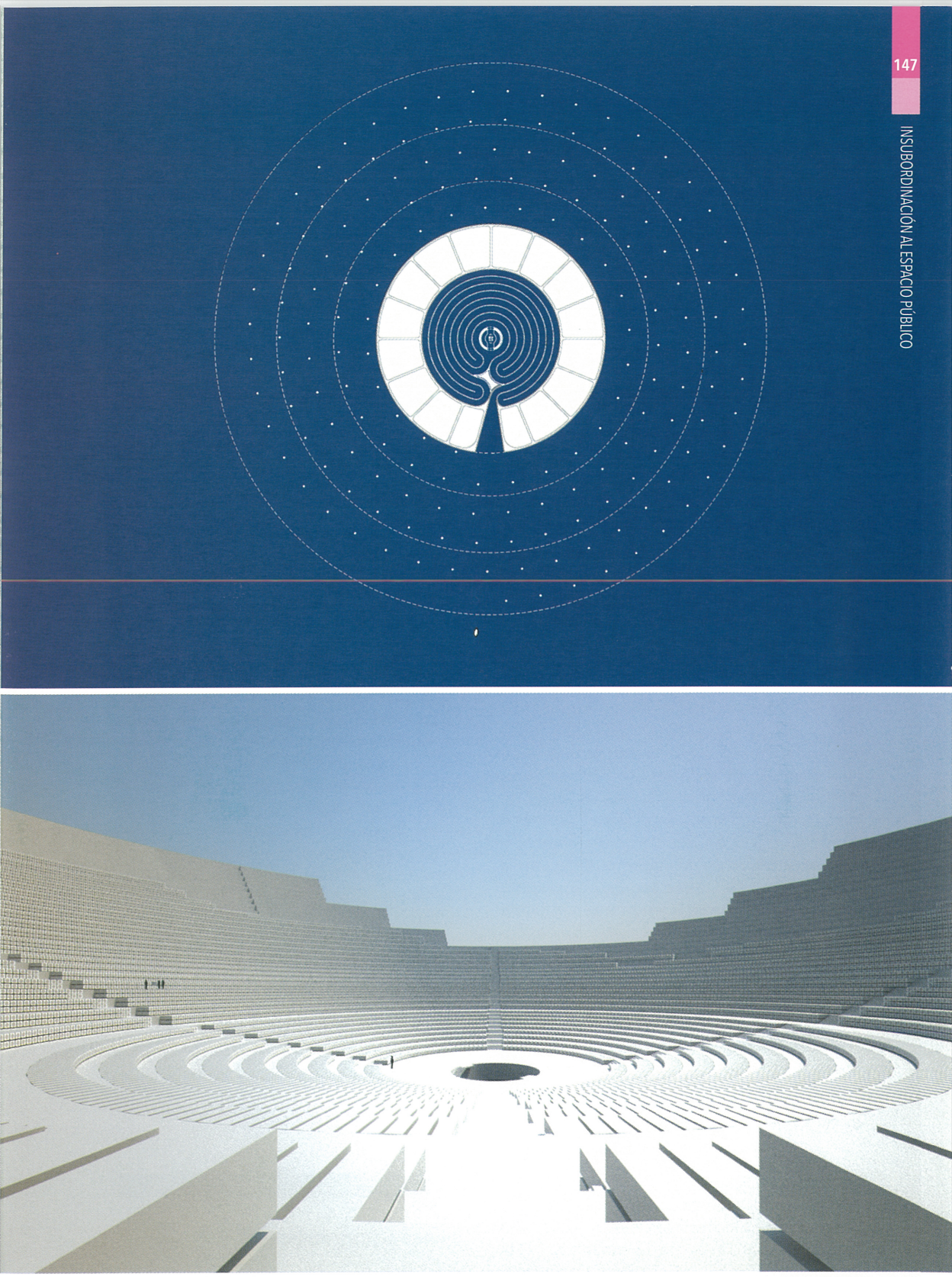


Fig. 6-7. Isla de Yarauvi; interior. Necrópolis. Autor: Miró-Rivera Architects

la sepultura común de la humanidad, lugar al que van a parar justos e injustos. Aunque se han propuesto muchas teorías para explicar el origen de la palabra hebrea "sche'óhl", al parecer se deriva del verbo hebreo "scha-'ál", que significa "pedir, solicitar". Distintas interpretaciones han confluido en el she'ol como un recinto común o región de los muertos; deriva su nombre de la insaciabilidad de la sepultura, como si siempre estuviese pidiendo o reclamando más. Esto, al parecer, da la idea de que el she'ol es un lugar (no una condición) que reclama a todos sin hacer distinción, ya que acoge en su interior a los muertos de la humanidad (Génesis 37:35). Al parecer, el she´ol estaba situado en alguna parte debajo de la tierra, y la condición de los muertos era ajena tanto al dolor como al placer. Tampoco se asociaba con el she'ol la recompensa para los justos ni el castigo para los malvados. Todos, buenos y malos, tiranos y santos, reyes y huérfanos, israelitas y gentiles, todos dormían juntos sin conciencia los unos de los otros. Mientras que la enseñanza griega de la inmortalidad del alma humana se infiltró en el pensamiento religioso judío en siglos posteriores, el registro bíblico muestra que she'ol se refiere a la sepultura común de la humanidad como un lugar de inconsciencia. La palabra "she'ol" aparece con frecuencia en los libros de Salmos y Job para referirse al lugar al que van a parar todos los muertos. Se representa como un lugar oscuro, en el que no existe ninguna actividad propiamente dicha. No se hace en él ninguna distinción moral. En cierto sentido, hablar de 'la sepultura' de manera genérica es un equivalente aproximado, con la salvedad de que she´ol es una sepultura común en la que se hallan todos los muertos.

## PENSAR LO UNIVERSAL

El "todo" resulta una vez más fundamental. La comprensión de las partes nos es dada por el todo. Es una especie de sincronía que, a través de la mezcla y de la asociación, ilumina nuevamente una descripción, un fenómeno, una composición. La individuación tiene ese precio, y la construcción de la persona, como en las "afinidades electivas", de Goethe, tan sólo puede hacerse en tanto que se puedan reunir en la unicidad los diversos trozos que la componen. *"Así como la vida social se funda en la participación de cada uno en todos y en todo, es importante establecer un pensamiento que esté en congruencia con un conjunto más vasto y que participe de él. Para ello es necesario que el orden del conocimiento ya no esté obnubilado por el concepto, intangible en todo su rigor, sino por la alusión, la noción, la notación, el símbolo que va más allá del cerramiento de la palabra, y favorezca la toma de conciencia de la similitud".*[7]

Yarauvi significa un pensamiento, una reflexión sobre lo universal a través de una forma en crecimiento. Distingamos entre forma y fórmula. La fórmula tiene sobre todo unas respuestas que ya están listas. Por el contrario la forma se contenta con plantear problemas y ofrece unas "condiciones de posibilidad" para dar una respuesta a los mismos, caso por caso, y no de una manera abstracta. La forma está llena de dudas y se convierte en una fuerza innegable dentro del proceso de conocimiento. En el juego de las formas hay, en efecto, esta doble perspectiva de ficción y de verdad, un juego recíproco de fuerzas eternas. Se dejan abiertas unas potencialidades que pueden realizarse, o no. Es la forma como esencia. El pensamiento universal no contiene solamente la forma sino todas las fuerzas y posibilidades de realización, de despliegue y de evolución de las cosas. Yarauvi está tan bien pensado que el día que deje de crecer será el triste indicador de que los hombres habrán dejado de entenderse.

**JAVIER BONED PURKISS**

Javier Boned Purkiss: Doctor Arquitecto, Profesor de Teoría e Historia de la Arquitectura en la E.T.S. de Arquitectura de Málaga (España).

# NOTAS

1. Gilles Deleuze. El pliegue (Leibniz y el barroco), Barcelona: Paidós, 1989, pág. 30.
2. Eugenio Trías. La lógica del límite, Barcelona: Ediciones Destino, 1991, pág. 60.
3. Ibídem, pág. 52.
4. Esto proviene de que la música es, en su esencialidad, radicalmente móvil y temporal, abocada al eje de las sucesiones, y el río es el modelo o arquetipo del fluir musical. Sólo en esa desembocadura fluvial adquiere Yarauvi su forma, que es forma-en-el-tiempo. Algo emparenta a la música con el agua. Y es aquí, en el especial diálogo con lo acuático, donde la arquitectura cobra su especial dimensión simbólica.
5. Gaston Bachelard. "El agua y los sueños". México: Fondo de Cultura Económica, 1988, págs. 115 y 140.
6. Eugenio Trías. Op. cit., pág.113.
7. Michel Maffesoli. "Elogio de la razón sensible" (una visión intuitiva del mundo contemporáneo), Barcelona: Paidós, 1997 , pág.103.

# RESEÑAS / *BOOK REVIEWS*

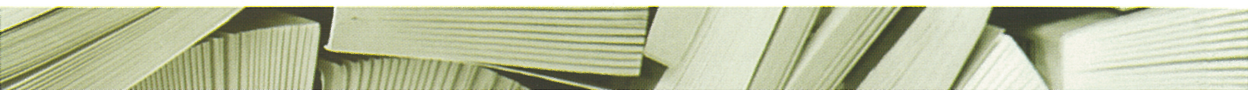




152 PRODUCTORA
**Yara Maite Colon**

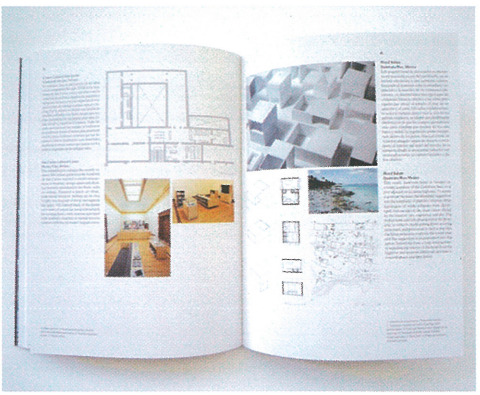
154 [CON]TEXTOS: EL PARQUE LUIS MUÑOZ RIVERA Y EL TRIBUNAL SUPREMO DE PUERTO RICO
**José Pagán Rovira**

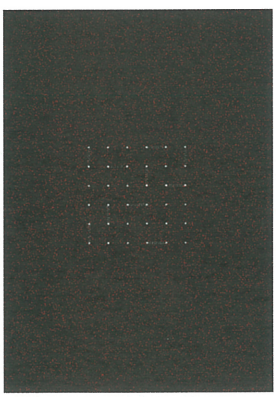
156 ARQUITECTURAS COLECTIVAS, CÁNONES, CONTENEDORES, COLECTIVOS
**Omayra Rivera Crespo Rodríguez**

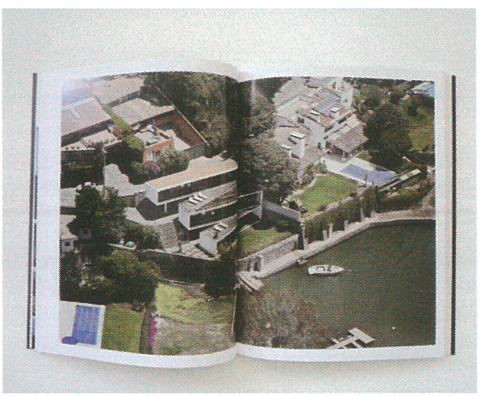


# RESEÑA DEL LIBRO:
PRODUCTORA.
México, D.F.:
Editorial Arquine, 2012

**Por:** Yara Maite Colón







Productora es el nombre del estudio creado por un grupo de arquitectos jóvenes, el argentino Abel Perles, el belga Wonne Ickx y los mexicanos Carlos Bedoya y Víctor Jaime, quienes recientemente han publicado su primer catálogo de proyectos arquitectónicos e intervenciones. El nombre de la firma, así, a manera de adjetivo y sustantivo femenino, como los de las antiguas industrias o sociedades anónimas o comerciales, en clave antonomástica, es también el título del catálogo. Un número, el número uno, también aparece incluido en la portada y, sumado a las dimensiones del volumen, promueve que lo percibamos, en una primera ojeada, como el inicio de una serie por venir que Productora claramente ambiciona. Directamente, el número indica que el esquema de la planta estructural bajo el que se encuentra es el del primer proyecto contenido en la publicación. Esta reproducción ya en la portada es un gesto que da cuenta del propósito de la publicación (dar a conocer y divulgar una obra), pero también demuestra la impaciencia que tiene este colectivo por transgredir (en este caso de manera figurada o superficial) una imagen, la nitidez de la tapa negra que cubre el tradicional cuaderno donde estudiantes y profesionales del gremio hacen acopio de ideas.

Así, como continuación de la cubierta del libro, sin más introducción, aparece el contenido principal del catálogo o la primera de cuatro partes, que recoge en cuarenta y ocho de las ochenta y una páginas las típicas imágenes más fotogénicas del proyecto construido o en construcción, o bien el plano o representación que mejor capte, según uno de los arquitectos, la "esencia" del proyecto. En primera instancia, la aproximación que se propone es textual. El lector se encuentra ante imágenes que debe leer y descifrar,

en cuyo caso, aquella "esencia" tiene un carácter múltiple, porque lo representado protagónicamente es en ocasiones la calidad artesanal o tecnológica de la obra, la idoneidad o singularidad programáticas, la tensión o distensión con el paisaje o la presencia vestigial pero a la vez reguladora y categórica de una retícula.

Esa última estampa que ya aparecía en portada es una de las recurrentes en una lectura transversal del catálogo, al punto de remitir a propuestas tan lejanas como las de J.N.L. Durand, arquitecto francés que, si viviera, contemplaría con recelo a Productora. Durand fue la producción simplificada, concebida bidimensionalmente, con un punto de vista restringido, "lista para llevar", obediente al material, eficiente e industrializada. Productora se nos presenta mayormente como disfunción industrial, como cortocircuito, como la inesperada omisión en una larga línea de producción. En ambos casos, se prevé el fallo o se advierten los límites de la retícula cuadriculada o la compostura ortogonal: en Durand, lo recomendable es la adhesión a la retícula, que se concibe como profilaxis de la creatividad ausente o desmedida. En Productora, sin embargo, la exploración de estos términos o márgenes es el espacio de la creatividad, es el recurso adicional. Hasta cierto punto, Productora se "equivoca" ante la retícula, cosa que es siempre humana, pero no siempre rentable o voluntaria.

Otra presencia ineludible en el catálogo, en parte vinculada a la anterior, es la alusión a la Modernidad, la temprana, la ortodoxa, la tardía y abiertamente ambigua, las obras que el Movimiento moderno celebró, las que no tanto, las de figuras prístinas e insistentes blancos sobre blancos, pero también las de texturas y materiales que no ponían tanto empeño en su reconversión artificial, J. Hejduk, M. Abramovitz, E. Saarinen, etc. En Productora, sin embargo, la convivencia de elementos de diversa naturaleza y morfología no parece asumirse como contradicción. De entrada, la pluralidad de modelos y resultados es parte integral del conjunto de proyectos.

Ya en la segunda parte del catálogo es donde se incorpora la interpretación que dos arquitectos, Mauricio Pezo y Kersten Geers, ofrecen de la obra, a manera de subtexto que nos guíe en el primer estadio interpretativo. Pezo sintetiza la obra de los arquitectos bajo el título Apología diagonal porque se enfoca en dos proyectos de considerable relevancia, emplazados en China, donde se manifiesta aquella intención de cambiar radicalmente las expectativas que supone la utilización de una cuadrícula o cuadrado. En ambos proyectos, la diagonal es la línea que, reproducida equidistantemente, organiza el espacio, sea como franja habitable o como trazo divisorio. El también joven arquitecto elabora una intensa descripción del gesto de la diagonal y aunque intenta presentarla como impostura de los arquitectos ante el entorno, no logra identificar con éxito ante qué condición del lejano contexto se da la aparente infracción o sus razones. Del mismo modo, Geers, con Engañando a la percepción: los objetos específicos de PRODUCTORA, apunta a otra lectura formalista en la que subraya las deudas del estudio de arquitectos con los experimentos artísticos y arquitectónicos que proponían e introducían ciertas manipulaciones visuales en la recepción del objeto creado. Geers tampoco articula las razones por las que Productora viste, según él, la honestidad con el artificio, pareciendo evadir la posibilidad de que la firma constituya su propia acepción espectacular, como productora de imágenes.

Un inventario de la totalidad de las obras de Productora conforma la tercera parte, en la que se añaden memorias explicativas, detalles e imágenes complementarias de cada una, como proponiendo una segunda oportunidad al lector para juzgar o corroborar el contenido, pasadas las primeras impresiones y la asistencia de aquellos autores. En ese fichero, además de la variedad formal, también la tipológica y situacional llaman la atención, reafirmando otra dimensión del éxito de la firma: Productora ha producido mucho y en muchos lugares. La cuarta parte es el epílogo, escrito de nuevo por un agente externo, Miquel Adrià, quien aprovecha para explicar cómo Productora dirige sus obras sintetizando idea y función, construyendo una obra que le parece atemporal,

universal y "antiescenográfica", en una nueva pretendida distancia respecto a la imagen.

Productora es el nombre del estudio creado por un grupo de arquitectos jóvenes que propone lo que ya reconocemos, por tratarse de procederes anclados en la tradición y de imágenes perfectas para su consumo, una aproximación que no necesariamente tiene que conllevar desaciertos. Lo que no está incluido en el catálogo es lo que, tal vez injustamente, tal vez no, esperamos de una firma joven: un cambio radical, que proponga o suscriba nuevas formas de organización, crítica, construcción, creación, proyección o cooperación.

## RESEÑA DEL LIBRO:

# [CON]TEXTOS: EL PARQUE MUÑOZ RIVERA Y EL TRIBUNAL SUPREMO DE PUERTO RICO

**Por:** José A. Pagán Rovira




A primera vista, el título y portada de '[Con]textos: El parque Muñoz Rivera y el Tribunal Supremo de Puerto Rico' parece ser un análisis archivístico de los proyectos mencionados de entrada. Una foto aérea abrazando portada, espinazo y dorso, tomada desde Miramar y el puente Dos Hermanos hasta la bahía de San Juan y San Felipe del Morro, nos delate la promesa de su autor Andrés Mignucci Giannoni para [Con]textos: el ofrecimiento de una narrativa inmersa, con especial foco en el rol de la arquitectura y urbanidad en la historia de la isleta. La narración se divide en tres partes: primeramente para la Isleta, la segunda para el parque, y la tercera y última para la cede del Tribunal.

La primeras páginas ubican al lector dentro del contexto pre-colonial y en progresión cronológica, Mignucci nos lleva a través de una historia familiar que recuerda actos de colonización, conflictos por controlar el territorio y la inevitable urbanización de la isleta. La narración se vierte hacia los eventos políticos que forjaron el quiebre entre España y Puerto Rico, eventos que suelen delegarse a los libros de historias, pero que enriquecen el trasfondo de los casos de estudio. Entre estos trasfondos se nos presentan anexos de la obra del irlandés Tomás O'Daly, la Real Audiencia 1832-1867, y la Carta Autonómica de 1897.

En efecto, [Con]textos establece desde su inició una metodología para la exposición de los contextos socio políticos que forjaron las intervenciones en la isleta de San Juan. Entrelazado con la exposición, y a modo de 'Pop-Up', surgen instancias que ofrecen trasfondos que emplazan los eventos estudiados. Cuando se lee sobre la Isleta y su ocupación española, el lector puede toparse con pequeños paréntesis, de fondo negro y letra blanca, que matizan el tema de turno. Esta información adicional, a menudo de temas que no necesariamente aborda el alcance original del proyecto, añaden profundidad al estudio y refuerzan la premisa de que riqueza del contexto produce riqueza del proyecto arquitectónico.

La segunda parte de [Contextos] describe en detalle el parque Muñoz Rivera. Se emplaza primero en el entorno de la postguerra hispanoamericana, en su relación al crecimiento de Puerta de Tierra; el eje cívico que forman la Fortaleza, el Capitolio, el Tribunal Supremo; y el plan maestro de Bennet, Parsons y Frost del 1925. El capítulo del Parque es el primero que hace un brinco considerable a la contemporaneidad. Se presenta, en conjunto con imágenes recientes de las obras, las variadas iteraciones que dieron forma al parque a través de los años.

Esta es quizás la parte más rica del libro con respecto a su contenido fotográfico, pues estas alternativas y propuestas muestran un solape de diseños, que en su lectura y asociación con el presente, parecen aumentar la complejidad del lugar. En su exposición, Mignucci se permite aludir a consideraciones fenomenológicas cuando describe el parque. El espíritu del sitio le es evidente al autor, de modo que la exposición da vueltas a la premisa de que el parque y sus edificaciones tienen un alma, solo vista desde el estudio de todas las historias que lo formaron.

Con esta hipótesis, [Con]textos nos deja con la sospecha de que ciertos conceptos o ideales atraviesan y guían el análisis. Un ejemplo de esto es la agrupación de temas en grupos de tres. El libro tiene tres capítulos: Isleta, Parque, Casa para la justicia. La Isleta se estudia con hincapié a las tres defensas que marcaron el crecimiento de las fortificaciones. El parque se emplaza desde los componentes del "eje cívico", y la casa de la Justicia que mira: la cede del Tribunal Supremo, el Anexo y la Biblioteca.

El Tribunal, augurado desde el inicio como clímax de la narrativa histórica y urbana del lugar, se atiende en el tercer capítulo, y desde la aprobación de la Constitución del Estado Libre Asociado de Puerto Rico en 1952. Contextos inmediatos al diseño del Tribunal incluyen su relación al parque Muñoz Rivera y los planes maestros para el diseño del Escambrón. El tercer capítulo nos muestra elementos de diseño, así como precedentes que fungieron como punto de partida para el diseño del Tribunal por los arquitectos Toro & Ferrer. Luego, el diseño del anexo, por Osvaldo Toro, ocupa un intermedio que habla de la evolución del proyecto hacia la biblioteca de la firma Sierra, Cardona y Ferrer. Con la descripción de esta última intervención, [Con]textos concluye con una reflexión sobre las etapas que marcaron el crecimiento del parque y sus partes constituyentes.

[Con] textos es todo un prodigio, con una compilación de microhistorias entrelazadas que posicionan al lector dentro de la historiografía de la isleta de San Juan. La inserción de referentes políticos, económicos y sociales, junto a las atractivas imágenes, proporcionan una gran narrativa que, sin duda, sienta las bases para el caso de estudio e invita a la exploración de este espacio.

Admito que es inicialmente difícil, como arquitecto, pasar por alto el papel del autor en la realización del espacio que luego analiza. Sin embargo, la participación del arquitecto con los proyectos en los alrededores del parque Muñoz Rivera, parece otorgarle una posición única en su estudio. He aquí un análisis desde el interior, y de un objeto parcialmente conocido, que nos brinda una mirada privilegiada hacia el origen, crecimiento y desarrollo del sitio.

# RESEÑA DEL LIBRO: ARQUITECTURAS COLECTIVAS: camiones, contenedores, colectivos

**Autores:**
David G. Torres. José M Galán Conde, Judith Albors Casanova, Paula V. Álvarez Benítez, Ramón Parramón Arimany, Santiago Cirugeda Parejo, Saskia Sassen

**Por:** Omayra Rivera Crespo

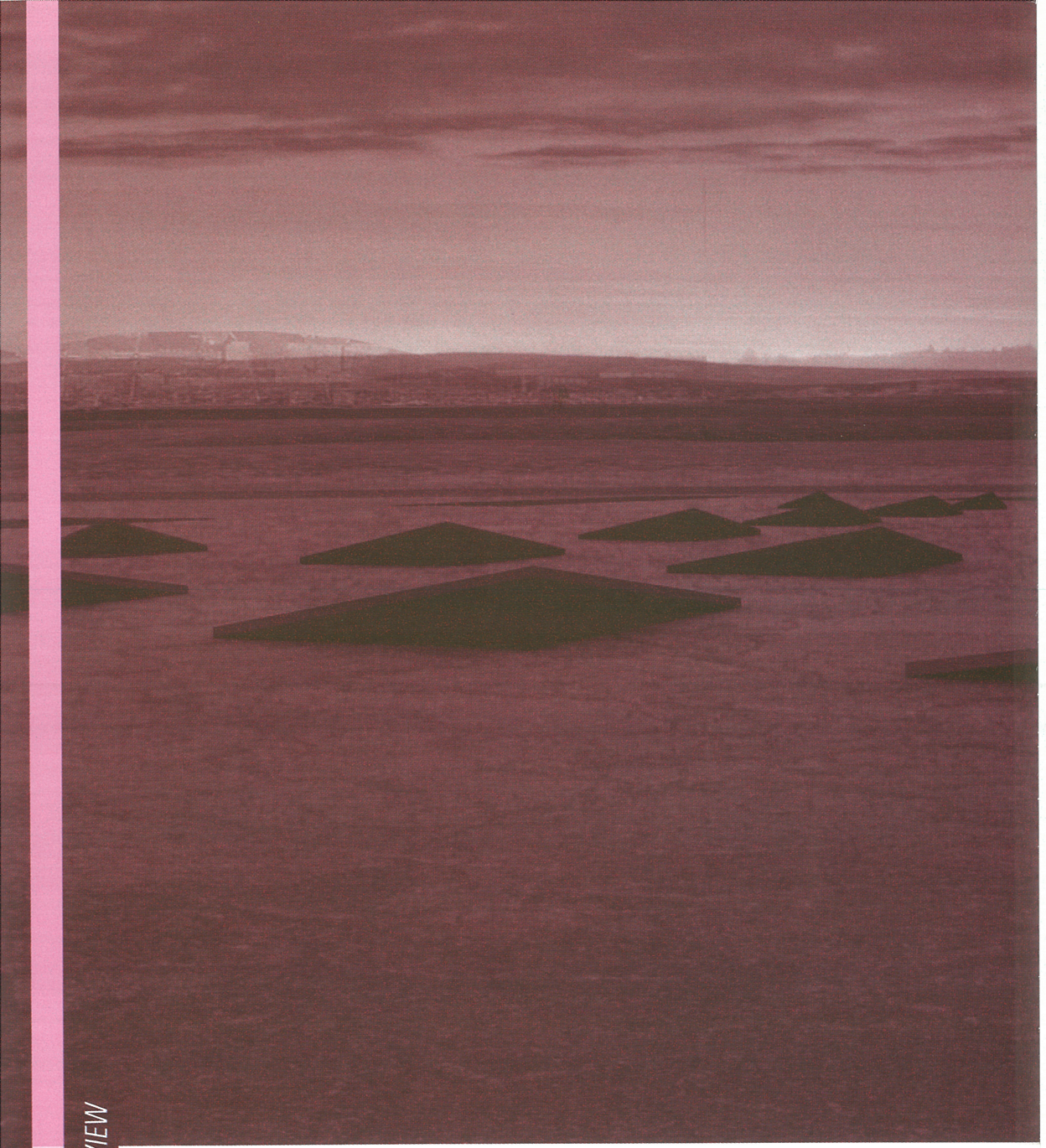



En el libro "Arquitecturas colectivas: camiones, contenedores, colectivos" no se muestran grandes obras institucionales si no pequeños y contundentes gestos en el en espacios urbanos y suburbanos. No se muestran soluciones si no procesos, planteamientos y experimentación. No contiene teorías trascendentales pero de él surgen preguntas y te obliga a pensar sobre ¿Qué es la arquitectura hoy en día? ¿Cuál es el rol del arquitecto? ¿Quién es el cliente? Y principalmente sobre la autoría del proyecto arquitectónico. No se reconoce a una figura, a uno o varios arquitectos estrella, pero se reconocen varios colectivos a los que pueden sumarse otros, de diversas partes de la península ibérica y del mundo. No solo es escrito por arquitectos sino también por una socióloga, un crítico de arte y un artista. Nos ayuda a comprender, desde una perspectiva particular, conceptos vigentes como el de autogestión, re-uso, re-mezcla, transitoriedad y alegalidad. Parte de la iniciativa de Santiago Cirugeda de crear una arquitectura subversiva, al margen de lo formal, y un modo de diseñar y construir un proyecto que no es lineal y que no tiene un fin si no varios.

¿Por qué trastocar lo que tradicionalmente conocemos como arquitectura? Porque es momento de darle la vuelta. Porque al igual que un grupo de arquitectos se reunió luego de las guerras mundiales, las primeras décadas del siglo 20, y comprendió que la arquitectura no es para unos pocos, en el siglo 21 la arquitectura tampoco puede ser producida y entendida por unos pocos: pertenece al colectivo. Sin embargo este colectivo, al sol de hoy, no es homogéneo ni sedentario, si no que está compuesto por personas de diferentes bagajes, intereses, clases sociales, culturas y en constante cambio, acorde a los cambios de un mundo regido por la saturación de información provocada por los medios de comunicación masiva. Es por ello que la arquitectura no puede ser

la misma que hace unos años atrás, ni está hecha para el mismo grupo de personas, y es por ello que tampoco es factible que su autor sea uno solo. La arquitectura que se muestra en el libro no es solo creada por "colectivos" compuestos por arquitectos si no que es abierta a que el colectivo de personas que interactúan con ella la conviertan en suya.

Cabe preguntarse si los proyectos que se mencionan y se muestran en los folletos que acompañan al libro pueden trascender la experimentación y convertirse en espacios habitados por personas ajenas al ámbito de la arquitectura o el arte y que puedan mutar con el tiempo, junto a su contexto, o si pueden influenciar la manera de hacer arquitectura hoy en día. Estos proyectos podrían convertirse en un vínculo entre lo formal o planificado y lo espontáneo, aún con su carácter transitorio, y sus autores podrían ser portadores de mensajes que lleguen a todo tipo de personas. Estos autores que, a su vez, se alejan de la figura del arquitecto que diseña, gestiona y que por tanto tiene el control total de la obra y se convierten en activistas, educadores u orientadores y organizadores de procesos.



ENTREVISTA / *INTERVIEW*

# PRODUCTORA

*INTERVIEW: PRODUCTORA*

Yazmin Crespo Claudio

PRODUCTORA es un estudio de arquitectura ubicado en la Ciudad de México. Sus integrantes, Abel Perles, Carlos Bedoya, Victor Jaime, y Wonne Ickx, desarrollan ideas por medio de exploraciones intuitivas para lograr proyectos residenciales, públicos y corporativos.



# ENTREVISTA
## a los arquitectos Abel Perles y Victor Jaime (Productora)

*INTERVIEW WITH ABEL PERLES AND VICTOR JAIME, ARCHITECTS (PRODUCTORA)*

Yazmin Crespo Claudio



Abel Perles y Victor Jaime.
Foto/*Photo*: María I. Oliver de la Cruz

### SOBRE EL DISEÑO

**Yazmin Crespo-**
En un ensayo titulado "Still Effects", Mark Wigley sugiere que en un mundo fundamentado en el movimiento y los flujos, el poder de la arquitectura podría ser su capacidad de dar pausa. ¿Es la arquitectura una herramienta para crear momentos fijos de espacio?

**Productora-**
En cada proyecto de PRODUCTORA intentamos generar situaciones específicas reflejando nuestros intereses e intenciones. A la hora de diseñar partimos de trazos y esquemas básicos para generar estos momentos y la secuencia, orden o repetición de elementos arquitectónicos da forma a nuestras ideas.

### SOBRE LA CIUDAD

**Y-**
El entender la magnitud de la intervención en la arquitectura de la ciudad es esencial.
¿Cómo abordan el problema de la escala en su práctica? Por ejemplo, en su proyecto en Caracas, Venezuela.

**P-**
En cada proyecto existe una escala y un contexto específico. El proyecto de la CAF en Caracas plantea situaciones en torno a la relación con la plaza publica, el cerro Ávila, los corporativos vecinos, la integración del transporte público, el peatón y finalmente el usuario, lo que nos da la posibilidad única de trabajar en todos los niveles, generando así espacios de uso, encuentro y reconocimiento, siendo muy cuidadosos en integrar el contexto urbano a pequeña y gran escala.

### SOBRE LA PRÁCTICA

**Y-**
La arquitectura tiene múltiples agendas: enseñar, investigar y construir. ¿Cómo visualiza la relación entre su práctica y LIGA? ¿Cómo se nutren mutuamente?

**P-**
En LIGA tenemos un rol curatorial y de producción de cada pieza junto a nuestro invitado. Siendo curadores de un espacio como LIGA, estamos obligados a informarnos y estar atentos a lo que pasa en la escena arquitectónica latinoamericana. Esto enriquece nuestra visión acerca del medio y de la arquitectura que se está produciendo en la región. Como arquitectos nos interesa mucho estar informados en éste aspecto. En relación a la interacción con nuestros invitados, siempre es enriquecedor el trabajo con colegas, conocer su pensamiento, ideas, forma de abordar un tema, y la manera de resolver en sí mismo un proyecto de características singulares como los que

se presentan trimestralmente en LIGA. Es una tarea emocionante para todos nosotros.

## SOBRE EL FUTURO

**Y-**
Las transformaciones socioeconómicas recientes han situado a la arquitectura en una posición difícil pero a la vez emocionante. Tanto los asuntos de economía como las tecnologías emergentes han transformado la dinámica institucional de la arquitectura, retando así de manera conceptual, formal y funcional el poder de su producción tradicional. ¿Piensa que la arquitectura del porvenir redefine mediante el acto de rehacer?

**P-**
Las crisis son siempre oportunidades de replanteo, la arquitectura no es una excepción, aprender a trabajar con economía de recursos es fundamental en estos tiempos. Como oficina latinoamericana, siempre fuimos conscientes del contexto en el que nos ha tocado desenvolvernos; los bajos presupuestos nos obligan a ser muy objetivos a la hora de llevar a cabo nuestras ideas. Por otro lado, Latinoamérica tiene la ventaja de todavía contar con métodos constructivos tradicionales, sencillos y económicos. En PRODUCTORA siempre tratamos de transformar este contexto regional en una ventaja.

## SOBRE LO QUE SE ENCUENTRA BAJO CONSTRUCCIÓN

**Y-**
Hay unos cuantos concursos que actualmente están bajo construcción. Son una plataforma para firmas de arquitectura pequeñas y una herramienta para conseguir el diseño y construir proyectos. Los estudiantes, los profesionales y los profesores pueden participar en concursos por todas partes del mundo. ¿Se emociona sobre lo que ve en la ARQUITECTURA de los concursos? ¿Esto fue el caso de PRODUCTORA?

**P-**
En PRODUCTORA siempre estamos participando en concursos, hemos desarrollado cierta dinámica y equipo que nos mantiene compitiendo con diferentes oficinas de todo el mundo. Esta actitud de trabajo nos exige tener un pensamiento arquitectónico fresco y activo, lo que mantiene el entusiasmo y energía como oficina de Arquitectura.

Los concursos son una incubadora para el desarrollo de nuestras ideas. También son proyectos a los que difícilmente tendríamos acceso como oficina joven; por eso consideramos fundamental esta parte en el desarrollo de nuestro pensamiento.



INFLEXIONES / *INFLECTIONS*

164 CINE DEPENDIENTE,
CINE PENDIENTE
**Miguel Coyúla**


MADE IN ENGLAND
MADE IN ENGLAND

# CINE DEPENDIENTE, CINE PENDIENTE.

*CINE DEPENDIENTE, CINE PENDIENTE.*

Miguel Coyula

Creo que la utopía de un cine de ficción verdaderamente independiente --como cualquier utopía-- no existe, siempre depende de actores o de favores cuando menos. Hablando en términos de industria, es cierto que se ha incrementado la producción independiente desde un punto de vista económico, pero no siempre desde el punto de vista de contenido y forma. Muchas veces el cine independiente es concebido como un vehículo para darse a conocer en la industria y no así como una expresión genuina, sin filtros creativos.

Para mí, el cine es la salvación. Un arte verdaderamente independiente es lo único sobre lo que podemos tener control absoluto. Es una obsesión. En mi caso es bueno que me interese el arte y no la política, de otra forma probablemente sería un dictador. La ventaja de tener un control total de los medios de producción es envidiable. La originalidad es algo muy difícil pero tampoco es necesaria. Lo importante es absorber tantas influencias para que nazca la originalidad de una hibridez extrema.

Hoy en día se hace difícil encontrar algo que sea original. Por ejemplo, ahora se ha puesto de moda el minimalismo en cine de arte de América Latina: los planos largos, ausencia de música incidental, o de estilizaciones extremas en la imagen, el tempo narrativo contemplativo, que es algo que hacía el cine europeo hace 40 años. Conste que creo definitivamente en las influencias para formar un lenguaje de hibrideces al límite. Pero no creo en la hegemonía de una moda, aunque sea cine de arte. Cuando empiezo a ver películas "de vanguardia", me doy cuenta de que algo no anda bien. El melodrama en el cine de arte prácticamente se ha desechado, cualquier tipo de sentimiento sufre el destino de una esterilización, como adolescentes ocultando sus emociones por miedo a dejar de ser "cool". Creo que vivimos en un momento muy blando donde lo políticamente correcto ha permeado gran parte del cine contemporáneo. Me refiero a las "películas de festivales" que muchas veces se diseñan de manera calculadora pensando en el público al que va dirigido la película de acuerdo a la moda imperante. Esto es normal por parte de las personas que invierten el dinero en el proyecto, pero es perturbador cuando los propios realizadores discuten estos términos como factor determinante en el resultado final. Lo cierto es que si una obra cinematográfica es sincera, siempre hallará una audiencia, aunque sea pequeña. Hay cineastas que filman para ganar dinero, otros que filman para festivales, y otros que filman porque no tienen otra salida que vomitar sus películas desde el subconsciente, sacárselas de adentro, exorcizárselas. No digo que los festivales y el dinero vengan mal. Pero si es ese el

objetivo, estamos hablando en ambos casos de un cine dependiente.

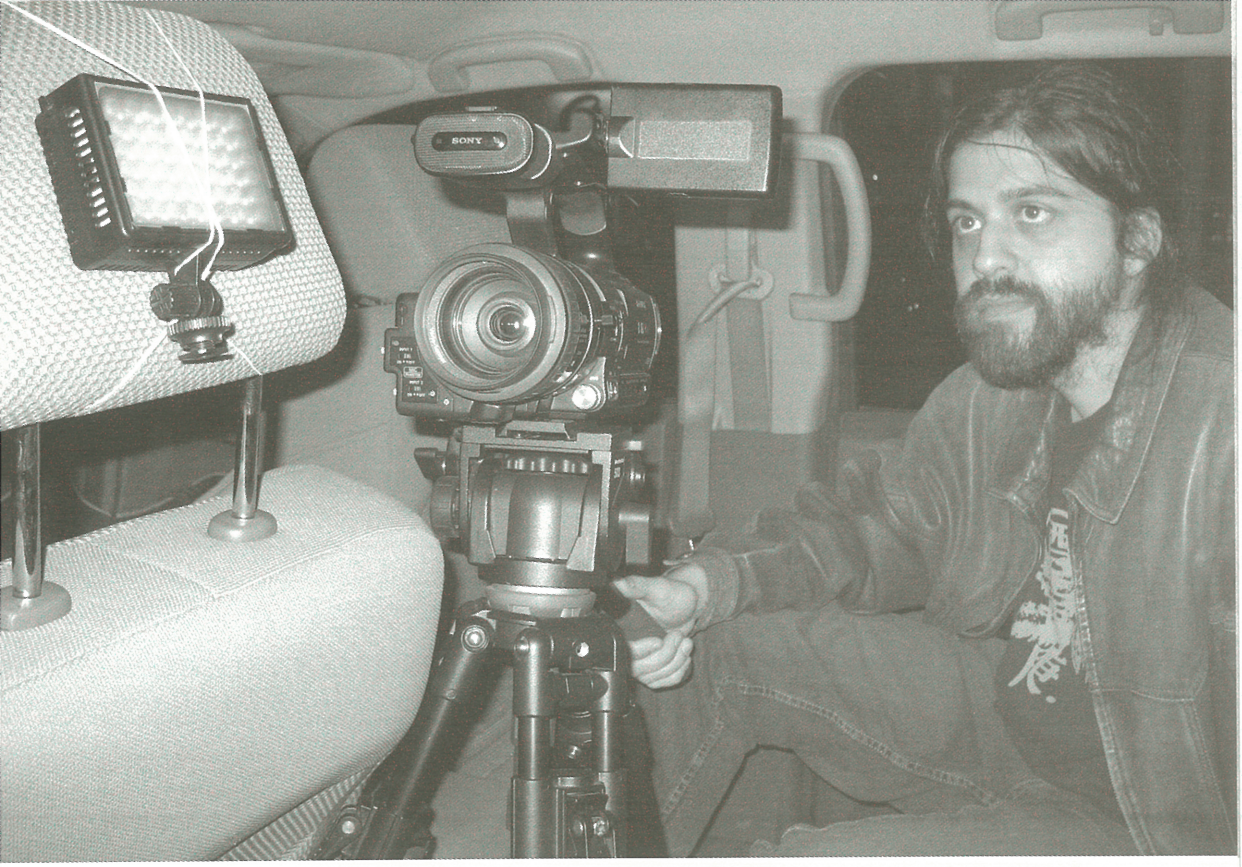
Muchos aprecian el formato digital como alternativa barata al cine. Pocos veneran las características que lo hacen distinto. Creo que la profundidad del campo en el formato digital me parece un logro increíble de la tecnología: él impacto de un rostro lleno de arrugas y poros en hipernitidez de alta definición, al igual que el fondo que ya deja de ser fondo por estar en foco perfecto, el barroquismo de un plano donde todos sus elementos estén en foco, sin grano, para que el espectador elija a donde mirar y pueda así construir una interpretación más compleja de la imagen. Gregg Toland se extenuaba por lograr esto en el Ciudadano Kane. Ahora, 70 años más tarde, la tecnología lo permite y sin embargo los cineastas se matan por tener menos profundidad de campo, desenfocar el fondo, de saturar los colores, y quitarle nitidez a la imagen. Todo para que al preguntar uno la razón conceptual de tal decisión estética le contesten "porque así parece más cine". Otras veces el Video Digital se ha malinterpretado como idea de que su estética debe ser sucia, cámara en mano, foco y diafragma en automático. Basta de Dogmas.

No hay nada más triste que un joven haciendo cine "viejo" para ser asimilado por la industria. No hay nada más triste que reconocer las fórmulas del "género Sundance", o del "género Cannes" en una película. Me viene a la mente ahora algo que dijo Godard: la cultura es norma, el arte es excepción. Cierto que Festivales tales como el Sundance y el Cannes programan películas más inteligentes que la media de Hollywood, pero por lo general evitan un cine verdaderamente incómodo. Es triste, pues la responsabilidad de un festival hoy en día (salvando algunas excepciones) parece ser más asegurar el cierto mínimo de interés comercial que no ahuyente a sus patrocinadores, y la corrección política de sus programas que asegurará un público comprometido con causas. Interesa, mucho más todo esto y mucho menos la integridad artística del proyecto.

Es culpa de los cineastas también. Creo que actualmente podemos encontrar un atrevimiento en el contenido, pero no tanto en la forma. Temas francamente incómodos son de alguna manera suavizados por la forma. Una puesta en escena perezosa, en piloto automático. Como si la memoria fílmica solo abarcara la década del momento. Resulta difícil encontrar estilos donde se pueda apreciar toda la evolución de la historia del cine. La independencia de una gramática visual está constantemente resentida por las tendencias del momento. No es culpa solo de todos los cineastas. Las excepciones sufren también por el poco riesgo que corren muchos de los programadores. No puede existir, no puede surgir un cine distinto como movimiento, si los promotores no corren el mismo riesgo que los cineastas. Hubo una época donde abundaban los críticos de cine, hoy predominan los cronistas. Hay menos críticas, y más reseñas. La letra, con sangre entra.

¿Y para que quejarse? No cambiará nada. Cada generación tiene los mismos conflictos que de una forma u otra terminan repitiéndose. Quizás mi visión apocalíptica del mundo no sea más que un mecanismo creativo. Quizás termine utilizando este texto, que comenzó como análisis del cine independiente, para alimentar la atmósfera de pesadilla que necesito como inspiración. No sé si sea masoquismo, pero encuentro cierta belleza en la alienación. Pudiera decir entonces que mis películas son escapistas? Puede ser. Terapia quizás. Tengo 34 años y ya soy un viejo.

**"Quizás mi visión apocalíptica del mundo no sea más que un mecanismo creativo. Quizás termine utilizando este texto, que comenzó como análisis del cine independiente, para alimentar la atmósfera de pesadilla que necesito como inspiración."**




En realidad siempre fui un viejo y sin embargo me apasiono, me entusiasmo con ciertas cosas con la misma ingenuidad y desconcierto que un niño. Eso me parece esencial en el proceso creativo, el misterio de ciertas situaciones que un niño no puede llegar a comprender y que sin embargo dejan una huella imborrable. Mantener el misterio es una necesidad. El momento en que las respuestas cobran más relevancia que las preguntas significa la muerte como creador, pues quiero que la película continúe en mi mente, mucho después de los créditos.

Siempre he pensado que vivo dentro de mi mente, dentro de un universo alternativo que tiene poco que ver con la realidad física. Mis conceptos y principios estéticos son tan fuertes y específicos que mi primer impulso es descalificar lo que no me interesa, por eso tampoco serviría como crítico. Me cuesta ser objetivo. Por eso hago el cine que me gustaría ir a ver como espectador. No hay otra razón. Cada película ha sido muy distinta de la anterior, pero tampoco tengo temo repetirme.

Mi primer largometraje me tomó dos años, el segundo fueron cinco. Siguiendo la matemática, espero que el próximo no sean diez. Es díficil trabajar como un hombre orquesta toda la vida, pero lo haré mientras me quede algo de juventud. Comenzar un nuevo proyecto es el paso definitivo, una vez que comienzas ya no puedes parar. Espero terminar y decir que sigo siendo independiente. Es una posibilidad poco realista, pero existe.

¿Realismo? No espero nada de la realidad. Me veo obligado a distorsionar el mundo que me rodea para construir mi propio universo. Lo que sucede dentro de mi cabeza puede ser más real que el mundo físico. Todas las experiencias que un ser humano acumula durante su vida están destinadas a desaparecer con la muerte. Por eso hago cine, para preservar ideas, sensaciones, realidades alternativas que solo pueden existir como fantasías. Es mi responsabilidad con los pocos que compartan una sensibilidad afín.

Utopía: Eliminar la transmisión y traducción de una idea a un equipo. De la mente

a la pantalla. Es importante no racionalizar la intensidad de una idea, no puede pensarse, hay que vivirla, sentirla de manera visceral, convertir la cámara en una extensión del brazo, como el pincel para el pintor. Los significados vienen después en la sala de edición. Quebrantar también la cronología tradicional de las tres etapas de creación: guión, filmación y postproducción. Libertad de regresar a filmar cuando una idea irrumpe en la edición. Explotar verdaderamente la maleabilidad estética de la tecnología, con actores dispuestos a seguirte. Construir artesanalmente. Dirección de arte digital. Caos aparentemente organizado. Intuición sin barreras. Imperfección precisa. Lecturas múltiples. ¿Utopía? No siempre. A veces se logra.

**MIGUEL COYULA**

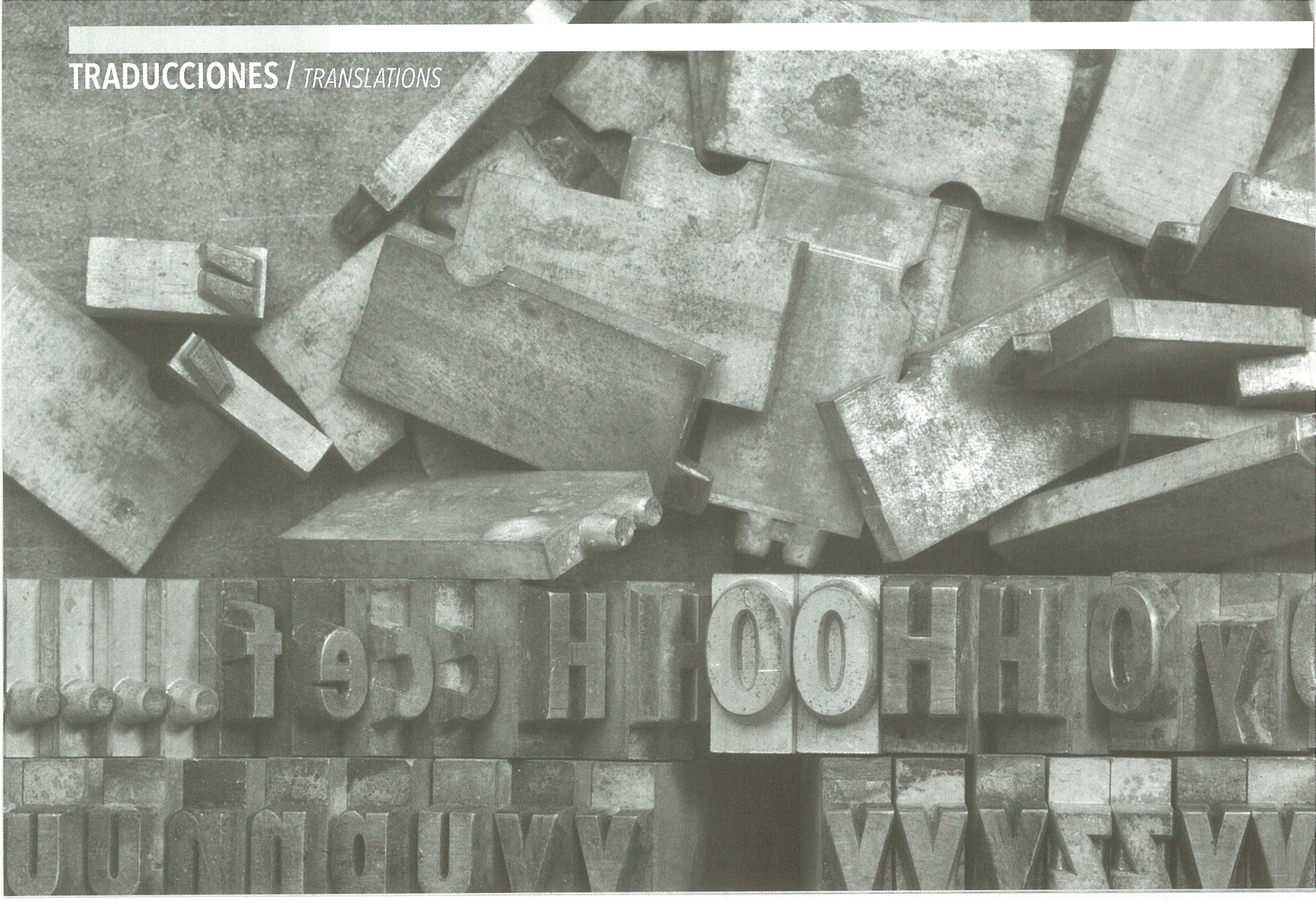
Miguel Coyula nació en la Habana en marzo de 1977. Es graduado de la Especialidad de Dirección en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, y obtuvo una beca en el Lee Strasberg Theater Institute en Nueva York.

Ha realizado varios cortometrajes y mediometrajes premiados en Cuba hasta su debut en el largometraje, Cucarachas rojas, que ha obtenido varios premios en Festivales Internacionales y cuya reseña en la revista Variety la describiera como "Un triunfo de la tecnología en las manos de un visionario"

Desde el comienzo ha trabajando de forma completamente independiente, realizando el guión, la fotografía y edición de sus películas.

Su última película es Memorias del Desarrollo, adaptación de la novela homónima de Edmundo Desnoes, autor de Memorias del Subdesarrollo. Coyula obtuvo una beca Guggenheim en el 2009 con este proyecto, que se estrenó en el Festival de Sundance 2010, y que luego obtuviera 20 premios en festivales internacionales. La Guía Internacional de Cine la eligió como la mejor película cubana del 2010. Ha impartido talleres en varias universidades norteamericanas (Yale, Princeton, Tulane, Cornell, y University of Washington entre otras) donde también ha presentado su películas. Fue presidente del jurado de la 11na muestra de Jóvenes Realizadores en la Habana. Actualmente Coyula filma Corazón Azul, su tercer largometraje en la Habana.

# TRADUCCIONES / *TRANSLATIONS*



## DOSSIER

# CHALLENGES FOR AN ARCHITECTURE TO COME

**Andrés Mignucci**

### INTRODUCTION

Dealing with a topic such as "the architecture to come" compels one to reflect on the complex interrelationship between culture and society, and the role that architecture plays in it. Formal discourses that reduce architecture to a self-referenced discipline, dominated by the creation of object-buildings isolated from their context and users, are of little help for formulating a framework for the design of buildings in the 21st century. The media culture surrounding the star architect, in turn, may be attractive for a small percentage of architecture magazine aficionados, but it is of little consequence for the production of the built environment in most of the world.

The collapse of the global economy during the past decade and the subsequent increase in the poverty levels, along with the growing polarization of social classes and the compromised environmental health of the planet, present extraordinary challenges for new generations. Likewise, it is important to take into consideration that, by the year 2050, more than 75% of the world's population will live in cities. This is why, when looking toward the future, to re-think architecture requires to rethink our cities and the way we build in them. Central to the pairing architecture-city, it is necessary to consider both citizens, along with their collective dimension as citizenry and the way in which architecture and urbanism result in the quality of their built environment.

This article outlines five topics to consider as part of an agenda for an architecture to come. We describe them as follows: 1 The dimension of time in architecture; 2 Tradition and innovation: typology as temporal continuity; 3 To dwell in the ruins: building over what is built as a sustainability strategy; 4 The civic building as a narrative of place; and 5 Public space as democratic space.

Of course, other important topics should form part of a broad agenda on architecture and urbanism for the 21st-century: mobility and collective transport networks, the infrastructural capacity of our cities, appropriate density and land-use management, and the development and incorporation of sustainable technologies and strategies for responsibly managing energy and natural resources, among many. Together, these form a design-based set of topics in the face of the challenges presented by the current state of our cities and realms of action.

### 1. THE DIMENSION OF TIME IN ARCHITECTURE

Time has always been architects' enemy. Viewed as a threat to the artistic integrity of their architectural work, architects as creators view with contempt any outside modification or intervention. This could not be any further from the reality of how the everyday built environment works. Change and transformation are a natural part of the evolution of our society, in physical, social, economic, and cultural terms. Throughout the life of a building, changes in use, in the profile of its inhabitants, in the state of the economy, and in technological advances of the time, to mention only a few, serve as motors of change. With every act of building, we enact change.

It is worth asking whether the buildings we design are prepared to readily accept changes in use, in their form, in their layout, or, posed more directly, in the way we inhabit them? The axiom form follows function reaches its limit the moment the function changes. At that moment–what happens to form? In addition to the variety of uses, there is also a variety of users. In considering "the way we inhabit"–what involvement do users have in the design process of their environment? The imposition of an architecture fossilized at a given point in time has resulted in obsolete buildings, unable to be effectively adapted in the face of change.

One of the basic strategies for tackling the topic of time is to divide physical interventions into different spheres of control according to hierarchical levels of permanence. The two clearest spheres are that of the primary structure–the main support building or container–and that of the interior elements, of a more ephemeral and changing nature. Formalized in the theories of John Habraken at the beginning of the 1960s, the division into distinct spheres or levels of intervention has transformed the manner in which office buildings and shopping centers are built. In these, the structure is conceived as an autonomous support structure with its interior outfitted and finished by different entities at the service of particular tenants. Each segment of interior space is treated as an intervention parcel, independent from the adjacent neighbors on the floor. Despite the fact that this form of development, design, and construction is commonplace in office and commercial projects, in housing, the topics of change, transformation, and user involvement continue to be a challenge.

In housing, the use of different spheres of intervention has been limited to projects of an experimental nature, whether they are classics such as the Weissenhof 1, 2, 3, and 4 by Mies van der Rohe designed in 1927, Molenvliet by Frans van der Werf in Papendrecht, Holland (1974), or more recent designs such as Next 21 (1993) in Osaka, Japan. Some treat the support as an unfinished container to be transformed by a subsequent intervention by the user. These, such as Zero-Plus Housing (1945) by Henry Klumb in Puerto Rico, Diagoon Housing (1969-71)

by Herman Hertzberger en Delft, or Quinta Monroy (2003-05) by Alejandro Aravena in Iquique, Chile, bank on this strategy as a way of incorporating user participation as an active part of the design and construction process.

In all of them, the "function" of the building is substituted as a determining form-producing criterion by the concept of the "capacity" of the building to accommodate and sustain various forms of inhabitation. The idea of undetermined programming points to the end of labeling spaces with fixed and singular functions, to new ways of conceiving the planning of buildings, and even to the end of the traditional use-zoning in favor of more open, inclusive, and integrative codes and regulations.

## 2. TRADITION AND INNOVATION: TYPOLOGY AS TEMPORAL CONTINUITY

Let us consider for a moment the following architectural buildings: the House of the Faun in Pompeii (79 A.D.); the Palazzo Medici Riccardi (1445-60) in Florence; the Hôtel de Sully (1624-29) as an example of a Parisian hôtel particulier; the Casa del Libro (18th century) in Old San Juan; La Pedrera (1906-12) by Gaudí in Barcelona; the Casa Calderón (1955) by Toro y Ferrer in the Condado neighborhood of San Juan; the Azuma House (1976) by Tadao Ando in Osaka, and the Casa Guna (2012) by Pezo Von Ellrichshausen in San Pedro, Chile.

All these works, developed over the course of 1,000 years, are constructed around a patio as type. While recognizing that time's dimension in architecture entails incorporating change and transformation, it also requires considering those elements that endow it with continuity and transcendence.

Type, as shared schema, a set of properties in the organization of form common to a number of spaces or buildings, transcends distinctions of origin, authorship, style, place, and time. Broken down to their basic essence as an archetype, they have the capacity to be adapted to new technological and construction advances. At the same time, typological elements play a central role in defining the architectural culture of a place. We can mention the colonnades of Havana, the balconies of Old San Juan, the patios of Sevilla, the stoops of Amsterdam, or the bay windows of Boston as examples. We cannot think of these cities without the distinctive character that their typological elements bestow upon them in our recognition of their city image.

Type has been the subject of study since the classics by Quatremère de Quincy , M. Laugier , and J.N.L. Durand , the Italian school of Saverio Muratori in the mid-20th century to contemporary academics such as Rafael Moneo and Anthony Vidler . Considering the role that type and typology play in 21st-century architecture will be of great importance in defining the architecture to come within a framework of collective identity that transcends individual flairs of creativity in design. Particularly in the everyday architecture of the city, the idea of type will play a delicate balance between the continuity of tradition and innovation accelerated by technological changes, the development of new materials, and new forms of inhabiting space.

The El 22 project in Lima, Peru (2010) by JSa-Lima, recurs to two traditional typological elements, the patio and the screened gallery, the galería apersianada, as central elements of a housing project that combines traditional elements with a contemporary spatial organization. In section, the design intensifies the topographical characteristics of the site, creating a spatial narrative where the user's experience, views, and movement through the project play a key role. As part of this narrative, the larger landscape of Lima's Pacific coast, becomes a major subject. Its spatial sequence is enriched through the use of zones of transition, thresholds that mark the exchange between the public and the private, the inside and the outside, light and shade, as well as what is above and what is below. In it, the patio, as the spatial center of the house, and the screened gallery, as a filter of light and air, anchor the project in time and place while at the same time bridging tradition with innovation.

## 3. TO DWELL IN THE RUINS: BUILDING OVER WHAT IS BUILT AS A SUSTAINABILITY STRATEGY

Although a support structure – the primary container may be newly manufactured – ruins, abandoned or unused buildings may also be used as a starting point for an architectural intervention. The recycling and reuse of buildings has always formed part of the history of architecture and urbanism. This idea challenges the vision of tabula rasa as a process, considering the built environment as a multi-layered series of interventions over time. The notion of the architect as the sole creator of an architectural work is suppressed in the presence of the idea of multiple authors. Some anonymous, others recognized to a greater or lesser degree, the author, as suggested by Julia Kristeva, forms part of an intertext that transcends time and space. Today, the recycling of buildings and reshaping their purpose is central to a sustainable vision of the environment. Aside from issues of safety in structural terms, demolishing on a whim or building on rural land when urban land has yet to be efficiently occupied is an unsustainable stance in the face of demands from a society with compromised resources and land area. Moving beyond heritage conservation and historical restorations, giving new life to the urban fabric of the everyday environment is an unavoidable task of the new architecture.

A possible route to follow is that of architects such as Carlo Scarpa in the Olivetti showroom (1957) in Venice or Peter Zumthor in his museum Kolum-

ba (2007) in Cologne fifty years later, where they treat architecture like a palimpsest that evidences the different layers of intervention over the years. Both projects highlighted in the dossier, the Casa en Alenquer by Aires Mateus and the Nave 16 at the Centro de Creación Contemporánea Matadero Madrid by Iñaqui Carnicero, display a more minimalist, restrained yet no less powerful approach. These projects tackle the issue of recycling ruins on different scales.

At the scale of the house, the Casa en Alenquer in Portugal by Aires Mateus consists of a contemporary intervention within a compound of old ruins. Anonymous and mundane, these ruins may symbolically portray the extraordinary amount of unused buildings awaiting a new purpose and design.

Instead of demolishing the ruins of the old stone house situated on a hill, the architects place a new nucleus of construction within the space set off by the walls of the old settlement. Although they physically form a whole, the design strategy systematically and visually distinguishes the stages of the building's construction. The walls of both systems, the new and the old, are stuccoed and painted white in the spirit of the vernacular architecture of southern Portugal. The ruins as a container, however, serve as the initial system that houses and gives meaning to the second, of a contemporary make and character. A dialogue exists between the two systems based on their juxtaposition: the old stone walls, of a stereotomic nature, express the direct flow of the structural forces to the ground. By contrast, the contemporary design, in reinforced concrete, expresses the structural power of that material through its large cantilevers. The old walls in the perimeter and the contemporary nucleus never touch, emphasizing their difference and the constructive and spatial tension between the new and the old.

Conversely, at a civic level, the transformation of the former slaughterhouse in Madrid into the Centro de Creación Contemporánea beginning in 2007, exemplifies the idea of ruins as a large-scale container re-purposed to hold new uses of a civic and cultural nature.

In his book Presentes y Futuros , Ignacio de Solá Morales identifies the presence of a particular type of urban fabric in our cities – the terrain vague as Solá Morales calls it, as large urban void possessing the potential for urban regeneration. The terrain vague, obsolete in their use, vacant, and often with abandoned or underused structures, are lots or structures devalued due to their condition yet situated in central, strategically located areas or enclaves within a city fabric.

The slaughterhouse in Madrid, as a large collection of abandoned industrial containers, represents a terrain vague that has undergone an intervention to repurpose it to the benefit of the cultural sector.

Matadero Madrid is a collection of 48 buildings and industrial vessels originally used as a slaughterhouse and livestock market. This collection of structures has been converted into a cultural space geared toward a wide range of artistic disciplines and temporary exhibits. The slaughterhouse is located on Paseo de la Chopera along the banks of the Manzanares River in the Arganzuela district of Madrid. Designed by Luis Bellido and constructed between 1911 and 1925, its architecture is of a Mudejar style, typical of Spanish industrial architecture at the beginning of the 20th century. It was built in what was then an unpopulated area of Madrid as a response to the demographic growth of the city and as a replacement for the old slaughterhouse at the Puerta de Toledo.

After seventy years of operation, it was closed in 1996 when its operations were transferred to Mercamadrid. In 1997, it was included in the listing of protected heritage buildings by the Municipality of Madrid, and ten years later, its reconversion was begun using its designation as the permanent seat of the Fundación ARCO, the National Dance Company, and the National Ballet of Spain as a catapult.

The new Centro de Creación Contemporánea Matadero Madrid now provides more than one hundred thousand square meters devoted to artistic creation. The various interventions, by different architects, keep the traces of the past intact by incorporating the exterior of Luis Bellido's original architecture as a unifying and containing structure. Inside, the architects have intervened with minimal prominence, thereby reinforcing the experimental character of the new institutions the space houses and the broad range of needs of the center's extensive program. Interventions like Matadero Madrid's Nave 16 clearly benefit from the a-temporal duet between Bellido's 1925 support structure and Iñaqui Carnicero's subtle yet powerful contemporary infill elements, crafting an architecture which is dynamic, pertinent and current.

## 4. CIVIC BUILDINGS AS A NARRATIVE OF PLACE

Shifts in world politics following the fall of the Berlin Wall in 1989, and more recently, the Arab Spring of 2011, when a wave of protests in Tunisia, Egypt, Libya, and Yemen culminated in the toppling of their governments, suggest the possibility of reexamining the role played by civic-government buildings, traditionally closed off and controlled, as part of a narrative of place and a newfound spirit of openness, diversity, and integration with cities and their citizens.

Few projects exemplify this opportunity as does the Constitutional Court building founded following the collapse of the apartheid system in South Africa in 1994.

The Constitutional Court building was designed by

way of an international competition held in 1997. The winners of the competition, South Africans Janina Masojada, Andrew Makin, and Paul Wygers were commissioned with the project.

The project is based on two fundamental principles–reflecting the sense of transparency, openness, and democratic diversity laid out in the Constitution and the use of construction materials, landscape, art, and craftwork typical of South Africa.

The project, situated on Constitution Hill, is flanked by another two hills–Hillbrow and Braamfontein–in the city of Johannesburg. The site devoted to the Court houses a group of prisons–among them Fort Prison, Section 4 and Section 5, the Women's Jail, and the Pre-trial Holding Cells. Imprisoned at Fort Prison were Mahatma Gandhi, on four occasions between 1906 and 1913, and Nelson Mandela from 1956 to 1961, as well as many victims of political persecution and racial discrimination under the apartheid system, including the children arrested as a result of the Soweto Uprising in 1976. The prisons on Constitution Hill were, therefore, deeply etched in the collective memory of the general population as places representative of the apartheid system in the city of Johannesburg.

Today, the Constitutional Court houses the Human Rights Commission and the Commission for Gender Equality, a number of museums and cultural facilities, offices, stores, and restaurants. The design of the project has substituted the closed-off and isolated massiveness of the original group of buildings with an intricate fine-grained fabric, deliberately fragmented and interconnected with its urban context through public spaces, covered connectors, and pedestrian landscapes. Incorporating an ample public art plan, the building opens itself up to the general public with a diverse hybrid program that defies the traditional conceptualizations of government buildings.

The new compound of the Constitutional Court is integrated into the city without denying the weight of the history it houses, neither past nor present. Entirely to the contrary–the site's design constructs a narrative of place by intertwining memories of tragedy and discrimination with hope, projecting a shift in social, civic, and political paradigm onward into the future.

### 5. PUBLIC SPACE AS DEMOCRATIC SPACE

In the intervention strategy for the Constitutional Court of South Africa, public space, its continuity, and openness played a central role. Within our own context in Puerto Rico, recent events have challenged the idea regarding how public public space actually is. If public space is the place of convergence for the citizenry, it must be democratic space par excellence–that of daily social interaction and exchange both in celebrations as well as in protests. Extending it to the streets, sidewalks, parks, plazas, and gardens, public space cannot yield to the privatizing impulse and neoliberal concepts of administration of the public by the private sector. Much less can the public sector give up its responsibility to manage public assets.

Nevertheless, public space cannot revitalize a city on its own. Interconnection, diverse planning, and joint action on projects is required, whether they be cultural in nature such as the Matadero in Madrid or civic, as is the case with the Constitutional Court in Johannesburg. The conjunction of public space with mobility systems is paramount to creating a vital and accessible city. The great challenge lies in how to insert public space infrastructure into cities capable of linking isolated interventions as part of a broad-scale urban fields and networks.

The five points discussed here represent a list of topics of action for architecture in the 21st century. They suggests that the great challenge still lies in the construction of the everyday environment where architecture and public space serve as settings for an urban culture. They also suggest that buildings and spaces are part and product of cultural processes that overlap through time. The construction of the everyday brings people to the forefront as the subject and purpose of architecture, both in their individual term as citizens, as well as in their collective term as citizenry. The city does not exist without the experience and presence of its people. In the words of Catalonian Jordi Borja, "the city is simultaneously personal living and collective action." For Borja, the city is a metaphor of democracy, in which the public space, as the seat of the everyday, plays a central role. It is through our experience of being residents of the city that we construct our collective memory. Time, change, transformation, the role of type and the narrative of place as experience all contribute toward building our sense of place.

Above all, the city as a metaphor of democracy invites us to reflect on the possibility of a future in which public spaces are seen as places of inclusion and diversity, where the city is made and citizenship is forged; places for varied, rich, intense interaction where meaning and quality are given to daily life.

## REUSING THE CITY, OCCUPYING URBAN SKELETONS.

**Santiago Cirugeda**

Numerous buildings, both public and private, remain empty and unused in Spain, especially in our inner cities. The uses that gave them meaning, now obsolete, or urban processes of very different problems brought about the causes of

their abandonment. This situation has been accompanied by late or non-existent policies proposing the incorporation of new uses and the instant use that these buildings could generate.

The growing interest that exists in different European projects in reusing these urban elements, due to their suitability for incorporating temporary (Catalyst program) or definitive uses, compels us to tap into the functional and symbolic capacity of the thousands of square meters of the array of structures coexisting among us. Adapting them opens the doors to hybrid architectural typologies, as well as easily implemented economic and social processes, which oftentimes become catalysts and activators of the rehabilitation of neighborhoods where they are located. All of this without the need for greater territorial consumption.

Also spread throughout the country, we have hundreds of examples of buildings and infrastructures that were never finished due to being burdened by zoning violations, speculative processes, or unknown causes. The location of these urban skeletons is essential for evaluating their environmental impact, and to be able, by way of the self-organized citizenry, to request measures that return the territory to its original state, given that on many occasions no one wants to take on the responsibility of demolishing these buildings or ghost towns.

We should find a way to create a local list of empty buildings and urban skeletons, which would subsequently be used to put together a guide describing the empty buildings, along with their location, floors and elevations, constructed surface, and the uses for which they were intended. The list should contemplate:

Unfinished works through urban planning proceedings (urban skeletons)

Abandoned facility structures (public and private)

Unused or unfinished public infrastructures

Empty housing, standby housing, housing in a state of ruin, etc.

In order to articulate all the contradictory or erroneous records and information that administrations boast about, we should create consensus among the heap of public entities responsible for this informational void: the National Statistics Institute (and those of the Autonomous Communities), the Ministries of Development and Housing, Urban Planning Offices, Property Registries, etc.

What I have been left with from these past 13 years of work, nearly on my own, affected and absorbed by urban interests and needs, of a social nature, is setting up situations in which citizens' innate right to use the city they live in is claimed. The question: What should a group of citizens do or contribute in order to attain the right to use an obsolete building or plot of land that is public property? We already know—a developer...

That is when the concept of occupying arises.

Lately I hear the term "occupy" at every architectural and artistic forums I attend. Oddly enough, most people who use that word as part of a project strategy only do so in terms of its spatial qualities, and never as a quest to reuse constructed elements, of bringing ailing urban fabrics back to life, perhaps, because they think the natural terrain surrounding cities is limited.

While we attempt to encourage or obligate administrations to the "appropiate compliance" of the legal supports, we occupy and reuse these elements built out of cement and steel. Organized as groups or collectives, we occupy streets, plazas, facades, rooftops, decks, trees, buildings, and lots with a series of diverse "chickens," as I like to call them.

In parallel, let's remember that Spain is at the tail-end of European countries in the reuse and recycling of construction waste and materials, despite the importance and development of the sector over the past fifteen years.

The Aula Abierta experience that we performed in Granada (www.recetasurbanas.net) marks a way of demonstrating that even an architecture that was designed to be static can perform in a dynamic manner and transform itself into another entirely flexible building. One way of transforming an obsolete public property about to be demolished into another (im)moveable property whose citizen-based management and contributions convert it into a self-managed public facility that breaks from codified urban planning , as a result of an attitude held by people who reinvent the situations surrounding us, is through the creation of applicable refuse.

Currently this building has been installed in the artistic space La Carpa. Espacio Artístico - La Carpa, which serves as the main office of the Varuma Teatro company and the future Escuela Superior de Circo de Andalucía, is an ambitious project with stable scheduling according to the technical needs in order to develop the disciplines they work with and research. A storage space for technical and staging material. A training and meeting place. It is most definitely a different nook that until today did not exist in Andalusia which seeks to be a gateway of reference to the Andalusian artistic world. With 6 months of life and no public support, it is set up as a self-built and self-managed project.

On the grounds where it is located, La Carpa socio-cultural space, different self-constructed structures and installations appear from the concession, recycling, or re-use of other elements

that came from previous experiences, such as the tarps, pergolas, spider office, refrigerator truck, portable workshop, etc...

There is Aula Abierta ["Open Classroom"], which was first built in Granada in 2004 by a group of students out of materials salvaged from the dismantling of another building set to be demolished. It was born out of the need to obtain a physical and mental space for work and urban reflection.

The appearance in an outlying neighborhood as well as the concession of different collectives, positions it with a clear will to decentralize culture and support locations abandoned by public management.

Aula Abierta is divided into three spaces:

- Polyvalent lecture hall

- Sewing workshop

- Outside aerial dance rehearsal space with an aerial silk, lyre, and trapeze thanks to a portico measuring 4½ meters wide by 7 meters high.

The sewing workshop is geared toward costume production for the La Carpa Artistic Space, which holds circus, dance, and flamenco shows. The polyvalent lecture hall will be open to collectives. The outside space is devoted, by schedule, to collectives and individuals who wish to practice or rehearse for circus arts as well as classes given by La Carpa Artistic Space. Varuma, Recetas Urbanas, La Jarapa, La Matraca, El cuarteto Maravilla, Straddle3, Porompomperas, Coceptuarte, etc... are some of the collectives that have participated in the mounting of the different spaces.

Basic Characteristics

Ground floor - 57 m2

Second floor - 24 m2

Campus - 2,250 m2

Another proposal for salvaging and reusing public property assets is that of relocating fourteen 42m2 housing units, built using prefabricated modules, that have been used as provisional shelter, where the population inhabiting them has been accommodated in subsidized housing, thereby leaving the housing modules empty. This unused asset is transferred by the Municipal Urban Rehabilitation Society of the Zaragoza City Council.

On March 1, 2007, a mailing from sc@recetasurbanas.net was sent out providing different cultural and social collectives and associations with the possibility of awarding them with one or two housing units (3 containers per unit) as a residential headquarters and work center.

Transporting, installing, and managing them is run by the groups that are responsible for them, while coordinating and modifying (tuning) them is performed in collaboration with recetas urbanas (urban recipes).

All due occupation and installation licenses are requested, whether on public or private lands or real estate. The technical justifications or installation projects will be signed by the studio, which will put up its professional insurance to take civil liability for them.

With this project currently underway, and with 13 structures already built, we obtained management, financing, re-use, and recycling protocols, lot and building occupation mechanisms, as well as ways of working as collectives, associations, and cooperatives, which serve as examples and incentives for groups of citizens that want to collectively engage in the cultural and social management of their city.

Especially among the projects carried out using containers, the Benicassim project has been the project that has had the most interaction with other agents, including politicians. Proyectalab is a multidisciplinary space geared toward housing different cultural activities such as courses, workshops, exhibits, conferences, and meetings, that stems from the will to convert it into a headquarters available for those people or collectives that do not have the necessary resources.

Initiated in 2011 by Asociación Proyecta and built by Recetas Urbanas in collaboration with Rehasa Estructuras, Lucas Construcción, and the assistance of several collectives (straddle13, New Now, Todo por la Praxis, Conceptuarte, Aoskuras), this space initially promoted by the Benicàssim City Council is based on the reuse of 6 living modules from Zaragoza belonging to the Camiones, Contendores & Colectivos project. The current city council has kept it closed for the past year for partisan reasons.

The project has involved the rehabilitation and improvement of a former Renfe warehouse to which containers have been attached to form a prosthesis that tailors the structure for new uses. Through this process of collective participatory construction and recycling of spaces and materials, a new installation has been attained in a greatly rapid and inexpensive manner.

Equipped with different classrooms, workshops, meeting rooms, artist residences, and warehouses, this nearly 400m2 space houses the activities of both Nau de les Arts during the summer and Proyectalab in the summer by way of a shared management model which thereby makes it possible to take advantage of one same infrastructure for multiple uses.

# RETO A LAS INERCIAS /

*CHALLENGE OF INERTIAS*

## EL INTERPROYECTO: EL CONOCER Y EL PROPONER SON UNO

**Cidalia Ferreira Silva**

*Cantando de una revolución porque estamos hablando de cambio es más que solo una evoluciónpues sabes que tienes que limpiarte el cerebro.*

Nina Simone, Revolution

La conciencia del tiempo plegado[1] dentro de las prácticas de la arquitectura cambia todo. Los procesos, las maneras de pensar, los métodos de diseño...todo. Cuestiona aquellas cosas que deben ser meramente porque siempre han sido. En particular, cambia el método lineal y arraigado que comienza con un primer análisis y evoluciona al diseño.

Este artículo trata sobre otra manera de pensar en un proyecto de diseño.[2] Una en la que el saber y el proponer se entrelazan. Plegado uno sobre el otro, permiten un cambio muy importante: la integración de proyecto y lugar. Proyecto y lugar se vuelven 'uno', interconectados por el tiempo–para verlos como tal permite que el flujo del tiempo plegado sea continuo.

¿Por qué debemos hacer un proyecto que desafía la relación lineal entre el análisis y el diseño? ¿Cómo hacemos un proyecto en el que el saber y el proponer sean uno? Si no es lineal, ¿qué tipo de proceso es? Y, ¿qué tipo de proyecto se genera por tal proceso? Las respuestas a estas preguntas son el foco de esta discusión

### I. ¿POR QUÉ DEBEMOS HACER UN PROYECTO QUE DESAFÍA LA RELACIÓN LINEAL ENTRE EL ANÁLISIS Y EL DISEÑO?

El lugar es un proceso de tiempo plegado y no un producto dado.

Desde que tenía trece años, esta tierra (fig. 1a, 1b) ha sido mi hogar–un campo agrícola en el límite sur del bosque de pinos Mata Nacional de Leira. No quiere decir que nuestra casa se encontraba ahí, sino que la tierra en sí fue un verdadero hogar, ya que cambió el destino de mi familia para siempre. Ningún otro lugar ha tenido un impacto tan marcado en nuestras vidas. Era un lugar de aprendizaje para todos nosotros. Sin embargo, no fue hasta que me convertí en arquitecta que me di cuenta de cuánto había aprendido allí como niña.

Un equilibro frágil existía entre el agua y la tierra, tan frágil que a veces los cultivos desaparecían. Aquellos días eran tristes. Las esperanzas y los deseos destruidos tan rápido. En el verano, las cosas estaban bien, la tierra era más seca. Correr por los campos era liberador. Acostarme en el suelo, sintiendo el calor del sol en mi rostro era la felicidad absoluta. Los picnics entremedio del trabajo arduo eran de mucha alegría.

Había un sitio 'mágico' donde mi padre, mi hermano y yo íbamos: las compuertas (fig.1c,1d). Situado en la intersección entre las corrientes Vala Nova y Levadinha, las compuertas son el ejemplo perfecto de un dispositivo de cruce de tiempo y escala. Directamente ligado al recurrente subir y bajar de las aguas del mar, su portillo es un mecanismo sencillo que cierra durante la entrada de agua y abre durante la salida, permitiendo que el agua de los campos agrícolas salga. Si el portillo de la puerta se deja abierto por accidente, el agua inundaría los campos. Por supuesto, cuando los pescadores de anguilas dejaban el portillo abierto, solo pensaban en sus oportunidades de pesca y no en las consecuencias de su sencilla acción. Pero las ramificaciones no eran sencillas, y por supuesto, si el agua no era detenida, las parcelas se sobresaturaban.

Sí, esto era suelo frágil y lo sigue siendo. Recuerdo dos inundaciones causadas por el desbordamiento del Río da Areia sobre sus diques. Los diques se sitúan al norte y se construyeron en el siglo XVIII en conjunto con las grandes obras de drenaje llevadas a cabo para transformar la ciénaga grande en tierra fértil. En lo que parecía nada más que un instante, estos grandes campos agrícolas quedaron sumergidos en agua y permanecieron así hasta que se reconstruyeron los diques. ¿Pudieron los cultivos recuperarse después del daño provocado por las aguas? No guardo ninguna memoria de eso. La vida era dura, pero lentamente empezamos a aprender que el cambio y permanencia de este suelo dependía de nuestro respeto por él–de nuestro reconocimiento del fragil equilibrio entre el agua y la tierra. Como un posicionamiento, deberíamos respetar y estar acorde con las dinámicas y los procesos de la naturaleza, con sus estaciones, lluvia, sol, niveles de agua...para integrar el flujo de tiempo en nuestro trabajo.

Esto no fue el caso con la construcción de la carretera principal (Variante à EN242) construida hace dos años (fig. 1e). No tan solo se talaron los pinos, sino que también se desmanteló la topografía de la colina. Como si esto no fuera suficiente, el agua se canalizó desde la colina a los campos antes de llegar a los diques, elevando así el nivel del agua en los campos. Por lo ge-

neral, se hizo caso omiso al frágil sistema. Parece que a fin de cuentas no se responsabiliza a nadie. ¿Hay alguien que se preocupe por esto? ¿Son únicamente los granjeros que cultivan esta tierra quienes se dan cuenta? ¿O es uno de aquellos casos comunes y desafortunados que ocurren? ¿Una casualidad? Para aquellos que diseñaron la carretera, el lugar era un 'producto dado' que podía ser manipulado libremente sin considerar las consecuencias. Los esquemas de movilidad funcional fueron los propulsores de un diseño despreocupado por los procesos de cruce de tiempo y escalas de la region. ¿Procesos de tiempo? No hay tiempo para esto, solo tiempo para la ignorancia apoyada por requisitos funcionales y la capacidad mecánica.

No podemos explicar este paisaje de campos agrícolas sin reconocer que el lugar es un proceso. ¿Pero qué tipo de proceso? Un proceso de tiempo plegado. Sí, el mar sigue aquí, presente, como si fuera el mar que estuviera aquí antes de que se convirtiera en ciénaga. El vaivén del agua es parte de su esencia. El nivel bajo de la tierra, dos o tres metros sobre el nivel del mar también sirve de aviso. Miramos hacia el oeste a la desembocadura del río y sabemos que el mar está ahí, pero debajo de nuestros pies también está la tierra que una vez fue el mar y quizás lo volverá a ser. Por supuesto el cambio ocurrió aquí cuando en el siglo XVIII se construyó un gran sistema de drenaje en la tierra cisterciense que convirtió la ciénaga en suelo fértil. La ciénaga también está aquí. La coexistencia entre el futuro, el pasado y el presente es lo que explica el lugar como un proceso de tiempo plegado.

El tiempo plegado es un espacio experimental desenfrenado por el futuro-pasado-presente porque estos marcos de tiempo no son secuenciales como en el tiempo lineal. En el tiempo plegado, las categorías de presente, pasado y futuro pierden su pertinencia. De hecho, no hay ni pasado, ni presente, ni futuro, sino un tiempo-espacio discontinuo. La distancia en el tiempo pierde relevancia, ya sea en el pasado distante o en el futuro distante, son coexistentes, aun si son distantes en el tiempo.[3]

Esto es solo un ejemplo. Todos los lugares pueden entenderse como procesos de tiempo plegado, si nos tomamos la molestia de dedicarnos el tiempo y observar. La tarea aquí es para que cada uno de nosotros se empeñe en conocer un lugar lo suficiente para intervenir en él. Saber significa ante todo comprender el tiempo plegado de un lugar.

El proceso sobre-urbanizado de los pasados sesenta años ha cambiado el territorio urbano[4] en el que vivimos. La tierra y el agua, los dos elementos básicos de nuestro planeta, han sido explotados una y otra vez llevando algunos lugares a pique, hasta el punto donde hay una enorme incertidumbre en cuanto a su potencial para recuperación, duración y los procesos requeridos para su (re)generación. Cada parcela, edificio y carretera comparte este denominador común: la tierra y el agua—aunque pasan a menudo olvidados e invisibilizados por categorías tradicionales de planificación.

Hay además otro denominador común. Independientemente de su forma, su imagen, sus materiales, su morfología o sus usos, cada parcela, construcción y carretera constituye un proceso plegado en el tiempo, no un "producto dado". Cualquier proyecto dado es meramente una imagen instantánea cuando se contrasta con el prolongado lapso de tiempo de un lugar. Cualquier espacio dado es un instante cuando se ve contra el largo del tiempo geológico. Claro que tenemos la opción de reconocer esto y no hacer nada con ello, insistiendo en crear proyectos como "productos finales", ejercicios formales de diseño desprovistos del reconocimiento del tiempo como variable. O bien podemos reconocer la noción de tiempo plegado y así cambiar la manera en que practicamos e intervenimos en el ambiente construido.

Este artículo se preocupa por una definición del tiempo que examina los "lugares como procesos plegados" y no como "productos dados". También entiende el tiempo como un medio para crear 'proyectos como procesos abiertos' en vez de 'productos finales'; esto es el reto de la arquitectura tanto hoy en día como en el porvenir. Procesos de tiempo plegado engranados dentro de los procesos de tiempo plegado de lugar.

La pregunta es sencilla: ¿quiere realmente la arquitectura ser revolucionaria? Ser revolucionario no se trata de crear una utopía o de participar en contemplaciones formales y autorreferenciales de diseño, sino que se trata de participar de manera creativa en un diálogo con los verdaderos asuntos, problemas y oportunidades de la localidad en la que uno está interviniendo. Esta participación tiene el tiempo plegado como asunto primario con el que busca qué trabajar. Para ello, se debe, como bien dice la letra de Nina Simone, "limpiarte el cerebro".

### La indeterminación programática

La definición de un programa, conjuntos de uso y relaciones funcionales, es uno de los primeros pasos en una propuesta de diseño para un lugar dado. No obstante, el "uso" y las funciones programadas pretendidas son una de las variables más propensas al cambio con

el paso del tiempo–uno de los aspectos más inestables del lugar. Esto da a entender que los edificios y los lugares deben tener la capacidad de aceptar el cambio y la transformación. Una estrategia es la idea de la indeterminación programática. Esto significa no asignar un programa definido a los espacios, los edificios o los lugares sino inculcarlos con la capacidad de poseer gamas de usos y funciones de acuerdo a las intenciones y el propósito del proyecto.

De ahí surge una oportunidad de permitir la creatividad para generar un proyecto que va más allá del programa.

Los monjes se habían ido del monasterio, después fue un hospital y luego una universidad.

Ya no puedo mantener esta tienda...

Este viejo taller de carpintería de mis abuelos, ¿qué puedo hacer con él?

Los usos cambian; así funciona. Vienen y se van casi como el viento. Quizás ya sabemos esto en teoría, pero todavía oponemos resistencia a plasmarlo en nuestra práctica. Los programas (viviendas, bibliotecas, museos, etc.) aún persisten como los comienzos tradicionales de un proyecto de diseño en las escuelas de arquitectura en Portugal. Sin embargo, los programas no tan solo dependen de factores sociales y económicos sino también de las opciones de cada ser humano.

En adicion, estos tramos del ambiente construido han sido sujetos a años de explotación que han resultado en fisuras[5] sin ningún uso o propósito humano. Esta parcela industrial está abandonada...este campo agrícola ya no produce comida. Este campamento militar, esta área minera, y esta otra... Con el tiempo todos han sido desbaratados. ¿Qué potencial poseen, más allá de diseñar un programa predeterminado que no puede adecuarse a su incerteza plegada? Dicho de otra manera, la incertidumbre plegada generada por años de explotación, o por enfatizadas medidas planificadas para terminar la actividad. ¿No es esto el caso, por ejemplo, con la tierra agrícola portuguesa? ¿No se encuentran las políticas de la Unión Europea, entre otros factores, en cada parcela agrícola abandonada? (fig. 4a-d)

Cuando carecemos de un programa para apoyar nuestras decisiones, ¿qué es lo que tenemos en su lugar? La oportunidad de crear un proyecto que es a la vez indeterminado y fundamentado. Se convierte en un proyecto de diseño que genera un proceso de tiempo plegado, en el que los trazos del tiempo de un lugar, ya sean del pasado, del presente o del futuro, son coexistentes y permiten que lo "desconocido" de un lugar se revelen.

## II. ¿CÓMO HACEMOS UN PROYECTO EN EL QUE CONOCER Y PROPONER SEAN UNO?

El lenguaje del tiempo plegado no juzga.

Es necesario limpiar el cerebro de un lenguaje de érase una vez basado en preconcepciones que juzgan la realidad, tal como lo de este lugar 'tiene carácter' o 'no tiene carácter'. Estas nociones son apoyadas por características estéticas y morfológicas, y como tal, están desprovistas de procesos de tiempo. Es como si juzgáramos un lugar por la 'ropa' que lleva puesta.

Tal como se argumentó antes en este artículo, los lugares son procesos en el tiempo. Si nos enfocamos únicamente en esto, nos deshacemos de todo el vocabulario que usamos para evaluar la realidad. Ya no lo necesitamos. Cuando miramos a un grupo de parcelas industriales sin uso actual, simplemente explicamos el proceso, que ya no hay actividad, que por ejemplo todavía quedan rastros de un suelo agrícola anterior...lo que nos lleva a pensar en el potencial que esa estructura tiene de 'convertirse en algo.' No sirve de nada decir que 'no tiene carácter'. Lo mismo no es cierto para un territorio difuso como Vale do Ave.[6] Explicando que 'no tiene carácter' no explica nada sobre su proceso y meramente añade un juicio que proviene de otros lugares. El caso es sencillo. Ya que no encontramos la morfología y espacios públicos que encontramos en una ciudad histórica, los juzgamos diciendo, "No, porque no tiene plazas, calles u otros elementos morfológicos que son algunas de las referencias para definir el carácter". Este "No" solo existe en relación con un referente exterior. Si en cambio buscamos profundamente dentro del proceso de tiempo de un lugar, comenzaríamos a entender su esencia y a encontrar las herramientas necesarias para generar nuestro proyecto.

Al explicar un lugar en términos negativos, por sus carencias, es una estrategia muy usada para vender nuestra intervención 'egoísta'. Esto nos permite poner el lugar 'feo' al lado de uno 'bello' que hemos diseñado y obtener la respuesta predecible – 'Mira cuán perfecto ha quedado nuestro proyecto'. Perdonen la imagen pero es semejante a esos programas que cambian la imagen de una persona. Cuando las imágenes de antes y después se colocan una al lado de la otra, vemos cuán 'mejor' se ve la persona 'después', pero también vemos como la imagen de 'antes' es una manipulación negativa. El lenguaje de "érase una vez" es más que inútil, es una limitación. En lo relacionado con 'no ser', el proyecto puede estar libre del lugar, y eso

es un inconveniente. Las consecuencias de los juicios negativos generan un proyecto que se pone en el mundo de la dualidad entre proyecto y lugar. Hacer así puede crear más 'fisuras de tiempo'[7] en vez de curar las que ya existen. Puede interrumpir el flujo del tiempo, en vez de generar continuidades.

El no juzgar es una práctica – así que el lenguaje de 'érase una vez' es tan arraigado en nuestra mente arquitectónica que presenta un reto continuo el mero hecho de estar consciente de ello y aprender a usar un lenguaje que es fiel a la realidad material de la expresión del tiempo.

**Deshacernos del sustantivo 'análisis', mantener su acción-propósito: 'conocer'**

¿Cómo hacemos esto? ¿Seguimos el proceso lineal definido por el análisis y luego proceder a la fase del diseño? ¿Son estas dos fases independientes? No, eso contradiría el proyecto que buscamos generar: este acercamiento de tiempo plegado funciona de manera coherente mediante la coexistencia, no por sucesión. Funciona a través de un proceso plegado, no por uno lineal.

Para que esto suceda, lo primero que hay que hacer es deshacernos del sustantivo 'análisis' y mantener solamente su acción-propósito: 'conocer'. El 'conocer' representa el propósito consensual (entre este acercamiento de tiempo plegado y el lineal): buscamos conocer un lugar para poder intervenir. Pero más allá del propósito, esto es un acercamiento alterno, ya que el tiempo plegado funciona mediante las interconexiones, no por medio de la separación que implica un análisis. Según Vroom,

*"el diseccionar un medioambiente complejo en diferentes partes no significa que la relación entre estas partes se puede recuperar durante la fase de síntesis. Dado que la suma de las partes no equivale un todo, la intuición y la experiencia del diseñador deberá suplementar el proceso lógico de un proceso paso a paso".*[8]

La sucesión lineal consiste de dos grandes rasgos separados: Primero, el 'análisis' funciona mediante la separación de un total-lugar en sus partes/elementos/estratos morfológicos tales como las tipomorfologías, los usos, la movilidad, el espacio público, etc. El acercamiento de tiempo plegado, en cambio, funciona al generar interconexiones en el tiempo. Segundo, al separar las dos fases – el análisis como razonamiento lógico y el proyecto como proceso creativo – la presión de la articulación y el comienzo de la creatividad se ubican en el momento de transición entre las dos fases. El 'análisis' sigue argumentando Vroom,

"se basa parcialmente en el razonamiento lógico y es en parte creativo. El lógico entra en la búsqueda de los elementos individuales que componen un entorno, y también en el análisis de la manera en que estos elementos se relacionan y se han relacionado en el pasado. La parte creativa es la búsqueda de una respuesta a la pregunta acerca de cómo se puede aplicar toda esta información en un diseño: ¿qué puede uno hacer con ella? Esta combinación requiere imaginación y poder deductivo por parte del analista".[9]

¿Esto se puede lograr? Apoyados por nuestra experiencia,[10] no tan solo es esto difícil, sino que más importante aún, puede causar una separación entre proyecto y lugar. Imaginemos el siguiente proceso de análisis: Se divide una clase de estudiantes en grupos en los que cada grupo recoge información relativa a cada uno de sus estratos predefinidos. Lo que parece ser una manera muy eficiente de recoger información, en la que cada grupo aporta al análisis general, se convierte en una dificultad muy grande al momento de comenzar el proyecto. ¿Por qué? Simplemente porque cada grupo queda sin nada propio bajo su control. Al contrario, en el acercamiento de 'aspecto específico' que se discutirá más adelante en este artículo, cada grupo cuenta con una 'pista' que han generado de manera creativa desde el inicio del proceso de conocimiento. Cuando no contamos con un punto de apoyo en el lugar donde hemos comenzado, solemos dar inicio al proceso creativo alejados de ese lugar.

Pero hay otra pregunta: ¿son fieles a los procesos temporales del lugar los datos recopilados en el análisis? ¿O solo consideran el lugar como un 'producto dado' que se puede separar en partes? Y al hacerlo, perder progresivamente la base de la realidad como un proceso indeterminado que no tiene ni comienzo ni fin…y por consiguiente generar una paradoja, formamos paso a paso nuestro análisis para conocer un lugar. Sin embargo, el resultado de este proceso puede ser el desconocimiento de ese lugar. ¿Es esto posible? Desafortunadamente, sí lo es, si el lugar se considera un 'producto dado' en vez de un proceso de tiempo plegado. El mero hecho de tener datos sobre un lugar no equivale a conocer ese lugar. De hecho, puede funcionar a la inversa. Puede crear una realidad paralela, la 'realidad de los datos' – desconectada de lo que hay-hubo-habrá ahí – lo que apoya alternativas de diseño que pueden ser destructivas dentro de la realidad del lugar al generar un trecho entre el proyecto de diseño y los proceso temporales del lugar.

Así, tenemos una manera alterna de profundi-

zar la relación entre el proponer (el proyecto) y el conocer, no como un análisis, sino como la acción material de 'conocer' un lugar. Esto es un proceso coexistente en el que no tan solo 'el conocer' y el proponer son uno, sino que 'el razonamiento lógico y la creatividad' también son uno en lo mismo, coexistentes desde el primer instante. Sí, 'la intuición y la experiencia del diseñador' también están presentes, pero han servido desde el principio para generar relaciones dentro del tiempo plegado de los lugares. En el acercamiento del tiempo plegado, no hay fases separadas, sino que una red de interconexiones coexistentes generan el profundo conocer-proponer del tiempo plegado.

### Un proceso plegado coexistente en vez de uno lineal sucesivo

Nuevamente, el conocer y el proponer son coexistentes, simultáneamente presentes. Mediante este proceso, el saber y el proponer se vuelven uno. Solo imagina que las dos manos que tienes, siempre viajan contigo, ¿cierto? Son uno con tu cuerpo. Lo mismo aplica al saber y el proponer, son uno con el proyecto. Esta realidad crea una no-dualidad[11] significante: el proyecto y el lugar del diseño también se vuelven uno (fig. 2a, 2b).

El potencial para que un proyecto cambie de manera significativa un lugar funciona de una manera profunda, mediante la búsqueda de invisibilidades interconectadas subyacentes, más allá de los elementos físicos y visibles. Esto conlleva entrar en lo profundo del flujo de tiempo, trayendo la conciencia del presente, simultáneamente con el futuro-pasado. ¿Qué fue el paisaje antes de ser un sitio industrial? ¿Y antes? ¿Y antes? ... Y después, ¿qué puede ser? ¿Cuáles sistemas están bajo los elementos físicos? No obstante, el antes y el después ya no son de utilidad. El antes y el después están ahí en el presente simultáneamente. Dentro de los estratos del tiempo, buscamos las herramientas para el proyecto; no están ahí para reflejar la historia del lugar sino como herramientas prácticas para generar este proyecto indeterminado aunque fundamentado. Aún más, seleccionamos las herramientas concretas de cada lugar – ya sea un árbol, un material, un sistema invisible, una discontinuidad que tenga el potencial de volverse nuevamente continua con una interconexión puntual. Además, los estratos del tiempo que dibujamos no son una localización pasiva de elementos sino una selección que permanece fiel a las interconexiones que ahí existen. El término 'localización' debería borrarse de la práctica del dibujo en la arquitectura. La localización no es la representación. Es solo un catálogo que puede ser usado para el turismo. Cuando localizamos, nos enfocamos en el elemento/el uso, no en las interconexiones de sistemas y escalas. Necesitamos caminar en todas las direcciones, yendo más allá de los límites, y cruzar el conocimiento interior del lugar con nuestro conocimiento exterior – la cartografía y las ortofotografías. (fig. 2c-f). Esto se trata del cruce del vuelo libre del pájaro con el toque material del paisaje.

Cuando en la playa tocamos la arena, metemos las manos en ella. Sentimos el material, nos convertimos en uno con la arena, reconocemos su forma en continuo cambio. Este conocimiento interno, al convertirnos en uno con la arena, con la piedra, con el árbol....queda interconectado con el 'conocimiento externo' cuando reconocemos la relación entre cada grano de arena con la vasta playa a la cual pertenece, dentro de una vasta costa, dentro de un vasto tiempo-escala de un proceso de permanencia y cambio continuo y no dual. Necesitamos luego volar hasta un punto más alto, o buscar las innumerables interconexiones en un mapa ortofotográfico. 'Lejos y cerca', con una presencia interconectada simultánea. Ya sea 'lejos y cerca' en el tiempo o 'lejos y cerca' en el tiempo. Independientemente de cual sea el caso: son coexistentes. Por consiguiente, el conocimiento interno y el conocimiento externo se vuelven uno también. Están simultáneamente presentes en el conocimiento profundo de un lugar.

Al representar la interconexión de los sistemas, los tiempos-escalas en cada estrato temporal, hallamos las herramientas del proyecto. Los elementos de nuestra propuesta. Y cuando sobreponemos estos estratos temporales volvemos a interconectamos, comprendemos las continuidades/discontinuidades, la permanencia con el paso del tiempo. Podemos llamarlos fisuras...y dentro de este proceso otra vez el 'conocimiento' se convierte en 'propuesta'. El proceso plegado del lugar siembra la esperanza de que algo no esperado ocurra. El suelo – la tierra y el agua – el 'está-estuvo-será' siempre ahí, independientemente de lo que hagamos los humanos con él. ¿Qué tipo de semillas podemos seguir sembrando que quizás interconectarán este flujo del tiempo? Esto es una interrogativa central que hay que tener en cuenta. Aprendemos a dedicar demasiada atención a la 'ropa' de un paisaje y menos a los procesos subyacentes, a los persistentes rastros de vida que quedan más allá del instante que representa un proyecto de diseño. ¿Hay oportunidad de pensar de manera distinta? ¿Nuestras mentes se pueden limpiar para abrirse a ello? ¿De moverse de manera diferente? ¿De divagar dentro de los saltos plegados del tiempo plegado? ¿La interconexión de elementos que se hicieron separados mediante interferencias por entremedio?

**Lo que se genera, se genera y se generará en un proceso recursivo sin fin**

*"La práctica de hacer divagar por el tiempo plegado se hace por medio de saltos recursivos. Les repito a menudo a mis estudiantes, "cuando estén en el lugar, piensen en el proyecto; y en cambio cuando diseñen el proyecto piensen en ese lugar; cuando recopilen datos para su proyecto de investigación, busquen ideas, y en cambio, cuando estén en búsqueda de nuevas ideas, cuiden sus datos. Cuando estén formulando un análisis deben hacer el proyecto y el inverso." Las etapas convencionales se borran en el tiempo plegado. Es por eso que el proceso es plegado-recursivo y no lineal. Es una práctica plegada con un salteo digresivo y recursivo".*[12]

No existe ningún pasado como pasado y ningún futuro como futuro, solo un flujo plegado recurrente e interminable entre ambos. Y esto funciona dentro del proceso de diseño y dentro del proceso de un lugar, que es también un flujo recursivo entre pasado y futuro simultáneamente presentes (fig. 2g-k).

Uno de los principios de análisis bien establecidos es la recopilación de datos que apoyen la diagnóstica que resolverá el proceso de diseño; en otras palabras, el proceso lineal de causa y efecto. ¿Pero que pasa si no hay, como afirma Morin[13], ningún proceso lineal de causa y efecto? Sigue siendo aquello que se genera, genera, y generará un proceso recursivo sin fin. El conocer y el proponer se nutren uno al otro recursivamente.

Aún más, ¿qué pasa cuando observamos un lugar a través del lente de la recursividad? Empezamos a ver que las cosas no tan solo evolucionan en tiempo lineal sino que también en un flujo mucho más complejo que infinitamente va hacia atrás y hacia adelante, con 'fisuras de tiempo', con interrupciones, disrupciones, continuidades, cortocircuitos temporales, falacias espaciales predeterminadas, incertidumbres, imprecisiones, sorpresas, incógnitas... visibilidades e invisibilidades que intentamos, aunque sea solo levemente, captar. Pero los lugares no son el resultado de una manera de pensar determinista tipo causa y efecto. Aun cuando alguien intenta planificarlo o dominarlo, un lugar por su propia naturaleza escapa de esta limitación.

El énfasis de lo 'nuevo', lo que es extremadamente relevante en el campo de la arquitectura, se pone en el conocimiento 'nuevo' que se puede generar mediante esta práctica de 'conocer-proponer' y no en lo 'nuevo' entendido por discusiones formales/objetuales, ni al añadir algo 'nuevo' a un lugar. Lo 'nuevo' se genera desde adentro de este flujo de tiempo del proceso recursivo de tiempo plegado presentado aquí. Además, lo 'nuevo' comienza cuando iniciamos el proceso recursivo por primera vez. De hecho, esto es muy liberador ya que al tener la noción precisa de que estamos generando y llevamos generando desde el inicio del proyecto 'conocimiento nuevo' nos libera de la necesidad de crear lo nuevo a toda costa, con las propuestas que generamos – la fase de diseño convencional. El proceso plegado recursivo interconecta con los procesos del lugar, y lo 'nuevo' surge naturalmente de este flujo de tiempo plegado.

## III.¿CÓMO COMENZAR LA PRÁCTICA DE CONOCER-PROPONER?

En la práctica del tiempo plegado no hay ningún trecho entre la búsqueda de conocimiento sobre los sujetos con los que se tiene que trabajar – ya sea para la investigación o para formular una propuesta de diseño – y el momento creativo cuando se comienza a generar nuevas ideas. Todo es simultáneamente presente desde el mismo inicio.[14]

¿Cómo empezamos? La experiencia que llevamos explorando en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Minho[15] es la de generar un 'look específico'. Comenzando con una fotografía de cerca tomada del lugar, les pedimos a los estudiantes que la nombren – solo asignarle una palabra – esto sirve de catalizador de un proceso original de búsqueda acerca del lugar. Esta 'semilla-palabra'16 explica una inquietud específica que les llama la atención (fig. 2l, 3a, 4a, 5a).

Lo que sigue esta práctica de conocer-proponer es la indagación dentro de lo más profundo de los procesos de tiempo plegado (fig. 3b) que cruzan escalas. Este movimiento al azar de una escala a otra sin tener una secuencia predeterminada (ni la tradicional secuencia de arriba hacia abajo ni la de abajo hacia arriba) permite el hallazgo de relaciones que no se veían si se observaban desde la perspectiva de separación entre elementos, tiempo y escalas. Las relaciones coexisten en el tiempo y en el espacio. En efecto, el mantenerse fiel a la realidad y poder representar las escalas cruzadas en cada dibujo de escala es una característica muy importante de este acercamiento. Esto quiere decir, por ejemplo, llevar la escala de proximidad a los dibujos a la escala de 1:10000. O, en cambio, dibujar en una escala de 1:000 con las interconexiones de gran escala. En la mayoría de los ejemplos exitosos, esto le da visibilidad a interconexiones de tiempo-escalas que antes quedaban ocultas.

Al hacer esto, el proyecto se fundamenta en

este conocimiento original del lugar. Por lo tanto, el proyecto queda conectado con la primera fotografía-palabra, fundamentando el proceso plegado recursivo. En la mayor parte de los trabajos exitosos, es posible formular conclusiones que se puede usar como una referencia para otras muestras semejantes de territorio.

### ¿Cuándo comienza el proyecto?

Esto no lo podemos saber con precisión. Solo sabemos que comenzó antes de la fecha en la que nos involucramos en el proyecto personalmente. Tal vez en el tiempo geográfico del lugar. O en la manera en la que la gente usaba el lugar antes. Todo esto está ahí, en el presente coexistente, no es el pasado. Sí, podemos diseñarlo con mejores materiales, darle la forma que mejor le convenga, pero la historia es una historia colectiva, creada con el material que encontramos o en el pasado distante o en el presente, o bien en el futuro que anticipamos[17]. Están todos simultáneamente presentes.

Sobre este asunto, véase por ejemplo la presentación de Michel Corajoud[18] sobre Le Parc des Jardins d'École en París. En esta conferencia, el autor hace visible este flujo, esta continuidad entre lo que 'está-estuvo-estará' ahí. El proyecto generó una interconexión en el tiempo, permitiendo que el flujo continuara.

Un proyecto puede de hecho meramente continuar o bien recrear el flujo si se interrumpe. Como se afirmó antes, hay lugares que son fisuras en el tiempo. Esto es evidente en lugares que han perdido su actividad principal, o cayeron dentro del alcance de altas infraestructuras o desarrollos de vivienda sin terminar (fig. 5b-d). Espacios en los que el flujo del tiempo fue cancelado; luego hay esta interrupción o suspensión en el tiempo. Por ejemplo, imaginemos cualquier área minera. Año tras año el suelo se extrae. Hubo-hay-habrá una fecha en la que la actividad termine. ¿Y luego qué? ¿Qué le pasa al área extraída? ¿Qué le pasa a la gente que de repente quedó sin trabajo? ¿Qué le pasa a ese suelo y al sistema social que apoyaba? ¿Qué flujo de vida puede todavía catalizarse? A fin de cuentas, esta es la única cosa sencilla que importa.

### La indeterminación fundamentada

Si solamente tuviéramos 'indeterminación' estaríamos mirando por separado a la indeterminación futura...las incógnitas del porvenir. No. Como bien dijimos, el futuro no está más solo en el futuro. Con él está 'fundamentado' dentro del tiempo plegado coexistente. Dibujamos y fundamentamos algo en los rastros temporales del lugar que expresan lo conocido y lo desconocido simultáneamente (fig. 6a, 6b). En nuestro razonamiento, podemos dibujar 'lo que conocemos y lo que no conocemos' porque la práctica de conocer lo 'desconocido' cambia la manera en que dibujamos los espacios. Los dibujamos con herramientas que han estado ahí en el lugar - trazos de tiempo - bases, con un muro, una sección de suelo permeable, una topografía, un sistema de agua... este espacio puede utilizarse por un propósito indeterminado, o hasta puede quedar vacío la gran mayoría del tiempo, pero es algo muy real. Es un ejemplo de una brecha. Solo si aprendiéramos esta habilidad de crear lugares de libertad.

Esto es la indeterminación fundamentada en el tiempo plegado. Pero ya está en el dibujo, permitiendo, o mejor catalizando que lo indeterminado ocurra. No son separadas sino completamente involucradas - en la coexistencia del tiempo plegado. Lo mismo aplica a las 'reglas de lo desconocido'; al estar fundamentadas en los rastros temporales del lugar, dan lugar al ámbito de la vaguedad; las reglas solamente son 'reglas verdaderas' cuando se generan desde el tiempo plegado de un lugar, y no desde un enunciado genérico que sirve teóricamente al 'futuro desconocido'. Las 'reglas verdaderas' son por lo tanto 'reglas formadas de la realidad del lugar'. Por consiguiente, una regla para la indeterminación también está fundamentada en los rastros temporales del lugar. Imaginemos que tengamos la oportunidad de utilizar una estructura de parcelas impermeables abandonadas para construir un desarrollo de vivienda. Pero no puedes saber si se construirá o no - la indeterminación. Este medio de razonamiento de tiempo plegado sería: (a) ¿qué puede ser este lugar mientras no sea un desarrollo de vivienda? (b) ¿cuáles rastros temporales han estado aquí que podemos reutilizar para dibujar este terreno abierto? (c) ¿cuáles reglas se pueden extraer para hacer este intercambio entre un estado y el otro? Esto es la indeterminación fundamentada (fig. 6c, 6d). Por consiguiente, debemos decir 'dibujamos y regulamos desde lo real, entonces lo conocido es tan real como lo desconocido'.

## IV. ¿QUÉ TIPO DE PROYECTO DE DISEÑO GENERAMOS CON ESTA PRÁCTICA DEL TIEMPO PLEGADO?

La práctica del tiempo plegado genera un tipo de proyecto diferente: el 'interproyecto'. La indeterminación se fundamenta en los tiempos coexistentes del lugar. Tanto el 'futuro' como el 'pasado' plegados uno dentro del otro tienen el potencial de generar apertura hacia lo desconocido. El nombre enfoca en primer lugar sobre el proyecto como mecanismo para la generación de interconexiones dentro del tiempo plegado. El interproyecto es un mecanismo

'intertemporal'.

Ahora estamos preparados para presentar la definición de 'interproyecto', una que va más allá de la finalidad específica de este artículo, que fue explicar el conocer y el proponer como uno en la práctica de un proyecto de diseño. Su definición, al ser apoyada por el tiempo plegado, comprende no tan solo la práctica del proyecto de diseño sino también el proyecto de investigación. A través del lente del tiempo plegado no hay ninguna dualidad entre estas dos prácticas. Ambos se tratan de conocer y proponer. Por consiguiente, el término 'interproyecto' primeramente significa 'inter-conocer-proponer'. En el interproyecto son uno. Conocemos al proponer, y proponemos al conocer. Un proceso plegado coexistente en el que el conocer-proponer está simultáneamente presente, nutriendo ambos. De este modo se logra una no dualidad muy importante: el interproyecto es uno en lo mismo con el objeto de la investigación.

Esto nos lleva al segundo significado. Interproyecto significa 'inter-tiempo'. O 'tiempo de inter-lugares' si estamos llevando a cabo un proyecto de diseño. O 'tiempo de inter-objeto si estamos haciendo un proyecto de investigación. Esto no es un reconocimiento de su presencia cronológica entre un pasado y un futuro. El prefijo 'inter' abre un acercamiento más retador. 'Inter-tiempo' significa el tiempo plegado coexistente desenfrenado por las categorías de pasado-presente-futuro. El 'inter' genera esta coexistencia interconectada. Como explicamos en otra parte,[19] la distancia en el tiempo desaparece dado que lo que es real es su coexistencia, no la separación enfatizada por la distancia. Por lo tanto, el interproyecto funciona con una coexistencia plegada entre elementos interconectados en el tiempo, ya sean estos lejos o cercanos. Y al ser un mecanismo de 'inter-tiempo', se logra la no dualidad entre el lugar/objeto y el proyecto. El interproyecto solo cataliza dentro del flujo del tiempo plegado de objetos/lugares.

Por último, interproyecto significa 'in(ter)terminación'. El 'inter-tiempo' siempre está incompleto, y esto es la casualidad jocosa del mismo. El 'ter' hace referencia a 'tres': las tres simples realidades de Wabi-sabi traen una luz especial a este proyecto de 'inter-tiempo incompleto': "nada dura, nada termina y nada es perfecto."[20] Liberados de la carga de hacer de un proyecto un 'producto final', quedamos plenamente libres de explorar el reto del estado incompleto de esta conexión intertemporal, como un simple catalizador dialógico.

**Postdata**

¿Cuáles son las acciones-herramientas de no dualidad que nos pueden llevar a generar este interproyecto? La siembra, la siembra y la búsqueda coexisten - la 'siembrúsqueda' - para contestar esta última pregunta y se exploran en un artículo coexistente[21].

P

## LA ARQUITECTURA COMO PRÁCTICA CULTURAL

**Peter Lynch**

Team 10, un pequeño círculo de arquitectos cuyos miembros principales se conocieron como participantes en el 9o Congreso del CIAM en Aix-en-Provence en 1953, y quienes se reunieron en ocasiones por más de dos décadas para criticar el trabajo de todos entre sí, influyó la trayectoria de la arquitectura y el urbanismo del modernismo tardío en Europa Occidental al cuestionar los principios del CIAM y los valores del modernismo ortodoxo. Su perspectiva: que los arquitectos y urbanistas contemporáneos se habían olvidado de sus verdaderos sujetos—la gente, las comunidades y los ciudadanos que viven en lugares en particular, con necesidades y deseos específicos—y los remplazaron con abstracciones. Team 10 no ofreció ningún manifiesto ni agenda, salvo algunas declaraciones públicas que se enfocaron en las aspiraciones y los métodos de trabajo.[1] En vez de retar una ideología con otra, retaron una clase de expresión—la voz autoritaria del CIAM—con otra, el discurso. La crítica de Team 10 se difundió dentro de la cultura de la arquitectura, entre arquitectos, profesores y estudiantes. Lo persuasivo de su argumento se basaba en el espíritu de exploración, curiosidad e incertidumbre evidente en el trabajo, no necesariamente en su resolución o su muestra de dominio.

La sugestión y la influencia son fuerzas sutiles: es imposible medir hasta qué grado los principales actores de Team 10 fueron responsables de la pérdida de credibilidad experimentada por el "modernismo recibido", o señalar al efecto específico del grupo sobre la práctica de la arquitectura. No hay manera de saber, de seguro, si Team 10 fue una síntoma o bien un agente de la transformación. Como una cara en una botella, echado a la orilla por las mareas, la arquitectura se propulsa y se entrega por las fuerzas generales del movimiento y del cambio. Si esas fuerzas no estuviesen ya aliñadas – si una crítica no estuviese ya inminente – ¿cómo podrían haber reconocido los futuros protagonistas de Team 10, arquitectos de dife-

rentes círculos culturales con modos de práctica muy diferentes, unos a otros en el octavo y el noveno congreso del CIAM y haber formado un vínculo de manera tan rápida? ¿Cómo podría su crítica, ofrecida de manera tan no polémica, haber surtido un efecto tan penetrante? El desencanto con la ideología debe haber sido muy extendido en la Europa de la posguerra. En las fotos de Nigel Henderson de niños jugando en las calles del East End londinense de la posguerra, parte de la "cuadrícula" que presentaron Peter y Alison Smithson en el CIAM 9, uno siente una necesidad incontenible de alegría: de un mundo reparado, uno que cree un espacio para la felicidad cotidiana. Al mirar estas fotos, uno entiende el cambio por el que pasaba Europa Occidental a nivel político, la propagación de la democracia social. Otras transformaciones del modernismo tardío corrían en paralelo al cambio político: consideremos por ejemplo el trabajo de Louis Kahn y Le Corbusier en el Paquistán Oriental y en la India, desechando el control colonial.

Tanto la emergencia de la democracia social y los movimientos de independencia nacional son ejemplos de las fuerzas que propulsan la arquitectura. Percibidos de esta manera, hasta los cambios forjados por la tecnología digital deben considerarse como una expresión de valores políticos y sociales, no como fuerzas en sí. La arquitectura se realinea según van cambiando los ideales generales de la sociedad. No obstante, esto no quiere decir que la arquitectura manifiesta el cambio social. Como una carta en una botella, la encomienda de la arquitectura no es la de un mensaje general. Cada obra expresa el entendimiento de individuos, lo que puede resultar sin relación con el "significado" histórico de dichas fuerzas sociales, o hasta contradecirlo. Uno podría afirmar que la pérdida de la fe en el modernismo provocado por Team 10 y otros dio lugar al posmodernismo—que, en la arquitectura, fue un debacle. Pero el posmodernismo, en la arquitectura, fue la obra de unos arquitectos específicos con sensibilidades e inclinaciones particulares, considerados colectivamente. Las cosas podrían haber resultado de manera muy distinta. Uno no debe cortar a Team 10 de ese patrón.

Quizás ya es tiempo para un "Team 11" que formule preguntas acerca de la arquitectura como se la practica actualmente. El obstáculo para la arquitectura como una práctica cultural, esta vez, no es el control ideológico o una insistencia en los principios racionales universales, sino una falta de curiosidad, ligereza y valentía. Aquellos que creen de lo contrario—que la arquitectura goza de una época de oro de experimentación vanguardista, invención formal radical y rendimiento técnico refinado, propulsado por la tecnología del diseño digital—deberían despertarse. Los tropos del diseño contemporáneo siguen siendo servidos a los estudiantes de arquitectura, los clientes y los consumidores como ideas vanguardistas, pero en realidad llevan décadas y son predecibles, lo que es el opuesto de la toma de riesgos.

La arquitectura contemporánea reduce la capacidad de sus sujetos a atender y encontrar placer en el mundo, porque los arquitectos mismos han perdido esta capacidad. El mundo es un lugar sutil y profundo: como arquitectos deberíamos estar curiosos por esta realidad compleja, deleitarnos en ella y reflejarla en nuestro trabajo. No esperamos nada menos de una obra de pintura, poesía, música o literatura. ¿Por qué esperamos tan poco de nuestra propia práctica creativa? A pesar de la fanfarronada y la publicidad alrededor de la arquitectura contemporáneo (o quizás a causa de ella), nuestra aspiración disciplinaria se ha diluido. Si seguimos por este camino, lo que hagamos se volverá nada más que el estilo más la técnica. Forma sólida, rendimiento eficiente, detalles firmes... ¿Es eso lo único que comprende la arquitectura? Nuestras expectativas son empobrecidas.

Me gustaría describir una aspiración para la arquitectura—una esperanza que nuestra disciplina recobrará su plena capacidad como una práctica cultural. Los arquitectos que más admire, e incluyo a Alvaro Siza, Carl-Holmebakk en Noruega, Bijoy Jain y Studio Mumbai, OBRA Architects en Nueva York, e históricamente Mies, Aalto, Asplund y Lewerentz, pueden servir de ejemplos. Su aspiración es distinta que la aspiración de los arquitectos que son los más fuertemente promovidos y celebrados hoy en día—aunque la fama y el respeto alrededor del trabajo de Siza y Studio Mumbai sugiere que la situación cultural no es tan inhóspita como yo la pinto. La gente habla de que su trabajo se halla en la sensibilidad, la sutileza, la alegría, el cuidado, el humor, la precisión, la honestidad y otras tales cualidades. Su acercamiento es poco usual porque requiere de una capacidad personal y disciplinaria para estas cosas. Hoy en día se ha arraigado una idea de la arquitectura muy distinta y más expediente, transpuesta del diseño de productos, la ingeniería, la moda y el mercadeo.

No es difícil determinar cuál acercamiento sigues como un diseñador arquitectónico. Pregúntate: ¿Se basa mi trabajo en un concepto? ¿Hablo de mi diseño en términos de estrategias? ¿Pienso en el trabajo como un tipo de solución de problemas racional? ¿Pretendo que mi trabajo se evalúe según los términos en los que fue concebido? ¿La mayoría de mis bocetos son diagramas? ¿Hablo de generar

forma? ¿Pueden ciertos aspectos del proceso de diseño ser optimizados o programados? Si contestas en el afirmativo a la mayoría de estas, sigues un acercamiento contemporáneo, uno que predomina en la mayoría de las escuelas estadounidenses.

Quizás puedas pensar que estoy presentando una caricatura del diseño. Es una caricatura, pero desafortunadamente también es la norma en muchos lugares. Por el otro lado, puede ser que lo practiques de otra manera. Tu intención de diseño puede surgir en el transcurso del trabajo. Puede ser que la forma resulte de tu trabajo y no lo propulse. Tal vez tus bocetos requieren inflexión, expresión, dimensiones o escala para que sean significantes—en otras palabras, quizás no sean diagramas, sino dibujos. Puede haber múltiples razones radicalmente distintas acerca de por qué ciertos aspectos de tu diseño son como son. Puede ser que consideres que el material tenga varios tipos de propiedades. Quizás te inspiran los arquitectos de tiempos muy diferentes y consideras que tu trabajo esté en conversación con ellos. Tal vez reconoces que haya diferentes tipos de precisión, dependiendo de las circunstancias. ¿Se apoyaron Lewerentz, Asplund o Aalto en conceptos, estrategias, métodos o diagramas?

Lo que hacemos como arquitectos es difícil, y es entendible que a los arquitectos y los críticos les gustaría simplificar nuestro propósito y nuestros métodos. Pero la dificultad, y la tortuosidad, de la arquitectura es inherente en el trabajo. Muchos arquitectos reconocen esto en sus escrituras sobre la arquitectura.

**SCHINKEL:**

Yo... de pronto me encontré atrapado en un gran laberinto donde tuve que reflexionar sobre hasta qué punto el principio racional se debe aplicar en la definición del concepto trivial del objeto, y por otro lado, hasta qué punto las influencias más altas de los propósitos históricos y artísticos-poéticos se deben permitir para elevarlo a una obra de arte. En este sentido, no era difícil reconocer que la relación rectora de principios tan diferentes tenía que ser diferente en cada caso concreto, y era igualmente claro para mí que en este sentido se puede hablar de la arquitectura sólo si el elemento artístico asume su verdadero lugar en este arte, y que en todos los demás casos, es y sigue siendo un trabajo objetivo. Por lo tanto, aquí, como en todas las demás áreas de las bellas artes, una teoría efectiva es difícil y se reduce finalmente al cultivo del sentimiento. De lo dicho anteriormente, también debería ser evidente que la sensibilidad en arquitectura ciertamente abarca un círculo muy amplio, y... debe ser cultivado a partir de las fuentes más variadas y diferentes...[2]

**GIO PONTI:**

No creo que yo sea el único que un buen día de repente haya logrado ciertos resultados obviamente racionales y de haberlos logrado no a través de la lógica – como parecería natural e intelectualmente correcto – sino mediante una secuencia extraña y cansona de desviaciones, errores, acercamientos tentativos y mera casualidad.

Parece existir una lógica episódica, una lógica que es básicamente ilógica y sigue por caminos difíciles, no por cómputos a priori como en el pensamiento glorioso y directamente lógico, sino por reconocimientos y recuperaciones a posteriori – una lógica que es empírica. La lógica a priori conduce a resultados indiscutiblemente lógicos mediante procesos lógicos. Por medio de sus senderos y sus imaginaciones, la lógica empírica nos lleva a conclusiones de las cuales finalmente reconocemos la sustancia lógica.[3]

**ALVAR AALTO:**

Cuando yo personalmente tengo que resolver un problema arquitectónico, me encuentro constantemente – de hecho, casi sin excepción – con un obstáculo difícil de superar, una especie de "inquietud de las tres de la madrugada". Esto pareces deberse a la carga complicada y pesada que resulta de la manera en que opera el diseño arquitectónico con innumerables elementos, que muchas veces son mutuamente discordantes. Los requisitos sociales, humanitarios, económicos y técnicos en conjunto con los problemas psicológicos que afectan tanto al individuo como al grupo, los movimientos y la fricción interna de las muchedumbres al igual que de los individuos... todo esto se acumula en una maraña enredada que no se puede destorcer ni de manera racional ni mecánicamente. El puro número de las varias exigencias y los problemas forma una barrera que dificulta que surja la idea arquitectónica más básica.[4]

**ALVARO SIZA:**

"Una propuesta arquitectónica cuyo objetivo es profundizarse en las tendencias existentes, en los choques y las tensiones que forman la realidad; una propuesta que pretende ser más que una materialización pasiva, negándose a reducir esa misma realidad, analizando cada uno de sus aspectos, uno por uno, esa propuesta no puede encontrar apoyo en una imagen fija, no puede seguir una evolución lineal...Es más vul-

nerable cuanto más exacto sea."[5]

La intratabilidad de nuestro trabajo no es para nada un problema, sino que es realmente algo maravilloso. Como dice el dicho: al que mucho se le da, mucho se le exige. La arquitectura da forma a nuestra vida humana compartida. Es provisional, ya que todas las expectativas y exigencias que pesan sobre un proyecto no se pueden rectificar de manera sistemática. Los arquitectos buscan una resolución; pero, los criterios, y por consiguiente, el resultado, nunca son sencillos. Las limitaciones, las obstrucciones, los reglamentos y los requisitos nos empujan hacia una solución formal que nunca existió anteriormente. Gio Ponti explicó que el pensamiento de los arquitectos es a posteriori y no a priori. La dificultad de nuestro trabajo nos obliga a inventar nuevas relaciones, a enunciar nuevas palabras. De esta manera, la arquitectura hace justicia a la vida.

Si no tenemos miedo de la vida, de este mundo irreducible, estaríamos sedientos de una arquitectura así, una que reconozca el orden, el balance y la armonía extraños y desconocidos, al igual que los órdenes y las formas sencillos. La familiaridad, la comprensibilidad, la claridad y el espectáculo pueden ser cualidades deseables; pero, al fin y al cabo, ¿son suficientes? "Después de todo," Antonioni preguntó, respondiendo a una crítica de sus películas, "esta dificultad de lectura, esta falta de claridad, ¿no son– ¿cómo lo puedo poner? – una calidad?"[6]

La vida moderna se forma por instituciones abstractas (las finanzas, la comida, la religión, la política, la ciencia, la industria, la medicina, la educación...). Son fuerzas incorpóreas, pero cada una de ellas sí tiene un puesto de avanzada, que llamamos el banco, la granja, la iglesia, el tribunal, el congreso, el laboratorio, la fábrica, el hospital y la escuela. Cada uno de estos programas arquitectónicos es el afloramiento visible de un iceberg conceptual invisible. Si nosotros, como arquitectos, queremos arrojar luz sobre las instituciones que definen y controlan la vida moderna - si queremos hacer más que alojarlas, facilitarles y encubrirlas, ¿cuál es el mejor acercamiento de diseño?

Una obra de arquitectura, en mi opinión, no comenta sobre nada, aunque quizás pueda aludir o provocar muchas cosas. La arquitectura no denota: no es un sistema semántico. Una obra de arquitectura no simboliza nada. Victor Hugo tenía razón, el libro mató a la arquitectura en su calidad de sistema simbólico, y deberíamos ser agradecer eso. Las únicas representaciones incorpóreas y los únicos mensajes ideológicos en los que la arquitectura sigue especializándose son los mitos y las mentiras. Lo que hace la arquitectura es mentir: el memorial al 11 de septiembre en Nueva York es buen ejemplo. Si un cuento no se acepta como verídico, hay que hacerlo más grande, más pesado y más caro: luego puede ser que la gente lo crea. Pero, aun esta aplicación ideológica de "fuerza bruta" parece obsoleta hoy en día, en contraste con el poder de las imágenes digitales, que son tanto más contundentes con mucho menos esfuerzo físico.

Si un arquitecto desea "hablar la verdad al poder", representar en su trabajo la realidad de las instituciones que sirva, lo que incluye los aspectos desfavorables, deberá recurrir a la ironía y darle una doble cara a la obra. Un gesto irónico puede contar con un motivo virtuoso; puede deshinchar la mentira, señalar la falsedad de algo ampliamente aceptado como la verdad. No obstante, la ironía en la arquitectura es corrosiva. La ironía va en contra del aspecto fundamentalmente afirmativo de la construcción. Algo destinado para durar mucho tiempo debe ser positivo y vivificante. La ironía es una postura personal; expresa la opinión de un individuo. El punto de vista del arquitecto o del artista se enaltece en una obra irónica. En las bellas artes, la autoría es primordial, y la ironía puede jugar un papel poderoso. En la arquitectura, por el contrario, la aseveración enfática de la autoría constituye un obstáculo a la obra. Ronchamp es una capilla mejor, una que sirve mejor su propósito de devoción, para peregrinos que no se interesen por Le Cobusier. En la ceremonia de inauguración de un edificio público nuevo, o cuando nueva construcción se informe en la prensa popular, el arquitecto muchas veces no se menciona, por lo menos en los Estados Unidos. Antes pensaba que era una falta de respeto; ahora lo encuentro muy interesante.

Sí hay una postura positiva pero crítica que la arquitectura puede encararse con las instituciones. Cada una de estas instituciones existe para servirnos. Cuando los edificios que personifican estas instituciones son espaciosos, bellos y bien construidos, afirmamos ese hecho básico. La arquitectura no existe para servir a los clientes institucionales, sino que las instituciones existen para servir a los seres humanos. En cada tipo de edificio, hay actitudes, movimientos y posturas corporales específicos y estados mentales y emocionales que son de beneficio, que apoyan mejor la acción que ocurre en él. Por ejemplo, en una iglesia, un estado de reverencia corresponde a ciertas posiciones del cuerpo, ciertas maneras en las que se refleja el sonido, etcétera. El diseño del arquitecto debe anticipar y recibir esa manera de ocupar un espacio. En una biblioteca, uno debe sentir la concentración, la reflexión, la solidaridad intelectual y el ensueño; estos atributos corresponden a posiciones y movimientos

particulares del cuerpo y a ciertas condiciones de luz, espacio, sonido, color y material. Nuestra encomienda es de crear el armazón para este encuentro emocional apropiado.

En Complejidad y contradicción en la arquitectura, publicado por primera vez en 1962, Robert Venturi habla de manera elocuente a favor de una arquitectura compleja y no esquemática.

Hablo de una arquitectura compleja y contradictoria basada en la riqueza y ambigüedad de la experiencia moderna, incluyendo la experiencia que es intrínseca al arte... hoy las necesidades de programa, estructura, equipo mecánico y expresión, incluso en edificios aislados en contextos simples, son diferentes y conflictivas de una manera antes inimaginable. La dimensión y escala creciente de la arquitectura en los planeamientos urbanos y regionales aumentan las dificultades...

...Prefiero los elementos híbridos a los "puros", los comprometidos a los «limpios», los distorsionados a los "rectos", los ambiguos a los "articulados", los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son "interesantes", los convencionales a los "diseñados", los integradores a los "excluyentes", los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad.[7]

Su postura es convincente. ¿Cómo podría alguien estar en desacuerdo? Pero, como dice el Evangelio de Mateo, "por sus frutos los conoceréis", y los frutos del movimiento arquitectónico pos moderno se pudrieron. Así que, para sostener mi argumento, siento que tengo que hacer una distinción entre la postura de Venturi y la mía.

Para Venturi, según entiendo yo, el valor de una obra arquitectónica yace en el juego de asociaciones y significados. Una obra de arquitectura compleja, por ejemplo una que combine la unidad y la polivalencia con la simplicidad y la multiplicidad, es mejor que una que sea menos compleja. Sus intereses son fundamentalmente formales, como bien admite en el libro,[8] y, yo sugeriría, retóricos: para él, la arquitectura parece comunicar significado de una manera lingüística. Los elementos recogen importancia mediante su presencia, ausencia, asociación, desenlace, distorsión, etcétera. Para Venturi, la arquitectura es capaz de crear proposiciones complejas y contradictorias. Si un montaje tectónico o una composición arquitectónica no es capaz de comunicar significado, el proyecto puede emplear simbolismo, asociaciones convencionales, palabras escritas o la yuxtaposición irónica de elementos de diferentes tipos y clases.

Venturi posee confianza, inteligencia, ingenio y una abundancia extraordinaria de referencias históricas. Uno se aleja de su libro de la misma manera que se aleja de una persona muy persuasiva y culta en una cena. Conocí a un estudiante así en Cranbrook: siempre tenía algo que ofrecer al respecto, una cita o referencia pertinente. Me impresionó e hice lo que pude para apoyarlo, ya fuera escribiendo cartas de recomendación o invitándolo a debates. Pero el último debate que asistió fue todo un desastre. Utilizó su ingenio para disimular su ignorancia del tema que discutíamos. No pude dejar de pensar, "este estudiante parece saberlo todo, pero en realidad no conoce lo más importante". El valor de una conversación o de una obra de arquitectura, no se encuentra en el juego de referencias y asociaciones. Esto se hace evidente cuando alguien cruza una línea que no se debe cruzar...cuando hace un juego de palabras referente a una tragedia familiar, por ejemplo. Cuando eso ocurre, nuestra reacción de asombro revela la existencia de algo tácito que yace por debajo del nivel de la conversación.

En Complejidad y contradicción, Venturi aboga por usar "elementos convencionales de manera no convencional." Los elementos no arquitectónicos, como una antena de televisión, se componen en relación con elementos tradicionales, como un frontón. El resultado es chocante y alarmante. Antes de conocer nada sobre la arquitectura, vi una foto de la Guild House de Venturi en una edición vieja de la revista Life y me incomodó. Aun si la arquitectura fuera un sistema simbólico, eso no quiere decir que diferentes tipos de signos puedan coexistir en una misma proposición.

El significado de la arquitectura no reside en el juego de alusión, referencia, paradoja, etcétera. Es al revés. El significado no se encuentra en la presencia de la paradoja; sino que la paradoja contiene (o mejor dicho, retiene) el significado. Me gustaría dar un ejemplo. Estuve en Finlandia durante el verano de 2003. Una noche, fui invitado a una sauna con la familia de un amigo. Después de la sauna nos metimos en el lago. Tenía un fondo fangoso; el fango rezumaba entre los dedos de nuestros pies. Le pregunté al hijo de mi amigo, que tenía 7 años, si le gustaba esa sensación. Rumiaba sobre la pregunta por un rato antes de decirme que le gustaba a la vez que le desagradaba. Me dijo que hay una palabra en finlandés, sin traducción al inglés, que describe este estado simultáneo de agrado y desagrado: ristiriitainen. Pensé que su respuesta fue increíble: sigue siendo la única palabra finlandesa que conozco. De vuelta en

los Estados Unidos, pregunté a un amigo finlandés: me dijo que "ristiriitainen" de hecho sí tiene un equivalente en inglés: contradictory. De cierta forma, espero que el entendimiento de ese joven fue acertado–que la palabra es fundamentalmente intraducible.

No es la presencia de una paradoja per se, sino esa sensación de agrado y desagrado a la misma vez, la sensación del fango entre los dedos del pie, lo que podemos llevar adelante como arquitectos. La emoción y la intuición se manifiestan en una forma, y la forma se presta a la emoción y la intuición.

Me gustaría ofrecer unos ejemplos de la música. En el primer movimiento del Concierto para violín de Mendelssohn, Anne-Sophie Mutter, quien es una artista de bravura, empujando la orquesta, cede.[9] Por un momento, la confianza se retrae. Su manera de tocar se vuelve débil y chiriante, como una niña practicando ejercicios de Wolfahrt. Esto dura unas fases musicales, y luego su manera de tocar regresa a toda fuerza con un crescendo. El resultado es muy juguetón: se hace vulnerable, y cuando su autoridad se restaura, su fortaleza se vuelve juguetona.

Otro ejemplo: las Variaciones Goldberg. Escucha a Gustav Leonhardt tocand el aria y la primera variación.[10] El aria de Bach está repleta con ornamentos, cuyo propósito principal, creo, es de no decorar ni embellecer el tema, como bien insinuaría la palabra "ornamento". El propósito es de desestabilizar el patrón rítmico, de poner en juego las divisiones de tempo. ¿Dónde caen los tiempos en la segunda frase del aria? ¿Antes, durante o después de los ornamentos? Muchas veces es imposible de acertar. Los ornamentos permiten que Bach forme el tempo sin rubato, sin sentimentalismo, de la misma manera que un maestro de taichí desplaza su energía.

En ambos ejemplos, la música establece algo perfecto, sencillo o directo, con una intención clara, que tanto el compositor como el artista desenmarañan por un rato al trabajar en conjunto con un entendimiento compartido. Al escuchar, entendemos este alejamiento y recuperación de la estructura como algo significativo, y podemos evaluar al artista según la sensibilidad con la que esto se hace (y también por su perfección técnica). Una inflexión que es natural y sin afectación es siempre la más rara y preciosa. Para un conocedor, la inflexión es significativa por su dificultad. Para un amante de la música, es importante porque reconoce algo que entendemos profundamente–señala una verdad emocional. Como escribió Álvaro Siza en la cita arriba, "Es más vulnerable cuanto más exacto sea."

Ahora presentaré unos ejemplos de la arquitectura. ¿Por qué termina las crestas de los palacios de la Ciudad Prohibida esta figurilla de cerámica de un hombre sonriente montado en una gallina? Una de las explicaciones oficiales, que había leído en una guía de viajes, es que este hombre representa una figura histórica – un insurrecto que fue ahorcado de los aleros de un edificio oficial – y que fue reproducido en terracota para servir como una advertencia a los demás. Eso no tiene ningún sentido. Este tipo, y las otras criaturas míticas que lo acompañan en desfile, son tan intimidantes como lo son unos osos de peluche. ¿Qué hacen estas criaturas tan tiernas dentro de un paisaje de poder – de control total – un paisaje tan estricto que la simetría es absoluta a lo largo del eje principal mientras que las plantas y los árboles quedan excluidos? Creo que su función es la misma que la función de los aleros levantados del techo: sin estos detalles, se convertiría el espacio en uno opresivo e insoportable. Le otorgan ligereza, un soplo de vida. Un juguete infantil manchú se posa en el alero del centro del poder, llevándonos a las nubes, en compensación por el control tan estricto que establece el resto del programa arquitectónico – simetría, modularidad, regularidad, y así sucesivamente. Mediante una especie de doble reflexión, el Estado adquiere más autoridad a través de esta figura tonta y encantadora. Es como las pelucas en la Casa del Parlamento y el Tribunal Criminal Central, conocido como "Old Bailey", en Londres.

El Pabellón Alemán de Mies en Barcelona, que quizás podría ser la obra más pura, cristalina y perfecta de la arquitectura moderna, es la abstracción de una casa de campo. Falta la mayor parte de los elementos funcionales de una casa, incluso el cercamiento y la calefacción. Solo se pautó un evento para tomar lugar ahí: la recepción de los Reyes de España. En la pared del fondo del espacio más grande, donde los Reyes celebraron su recepción, hay una pared de ónix con vetas llamativas. Este arreglo se repite en la Villa Tugendhat. En Tugendhat, las vetas del ónix son aún más flamantes. En ambos lugares, la pared de ónix se sitúa donde quedaría la chimenea, si hubiera una. Las vetas constituyen un elemento suplente para las llamas, como bien señaló mi amigo Chris Bardt, principal de Studio Studio 3Six0 y profesor en la Rhode Island School of Design. Mies nos ha dado fuego a la vez que ha eliminado el calor. No vendría al caso decir que esto es una paradoja. Uno siente el frío intensamente, sentado viendo el mármol, porque el fuego está atrapado en la piedra. Y, por extensión, la vida entera del Pabellón, una vida inmanente, está atrapada en las superficies de las paredes y los pisos en los reflejos y en las sombras.

En estos ejemplos, vemos alegría, vulnerabilidad, transmutación, ingenio y alusión. Son posibles porque el arquitecto se ha esforzado mucho en definir y resolver un campo de relaciones espaciales. Este campo puede ser "homotópico", caracterizado por un solo orden predominante, como es el caso del trabajo de Mies, o bien puede ser "heterotópico", establecido por la unión de elementos desemejantes, como es el caso de Aalto. Estos son los términos de Foucault, que usa Dimitri Porphyrios en su libro excepcional sobre Aalto, Sources of Modern Eclecticism ["Fuentes del eclecticismo moderno"]. Dentro de estos campos altamente determinados, las calidades y relaciones no esperadas se siembran y se descubren. Todas estas calidades, comprendidas conjuntamente, otorgan a la obra su gama emocional e intelectual – sensibilidad, sutileza, alegría, cautela, complejidad y precisión. Estas son las calidades que mencioné al principio de esta ponencia. La arquitectura de este carácter todavía es posible, pero es difícil de lograr.

Me gustaría demostrarles proyectos hechos por mí y mis socios de diseño que recién se completaron, o que siguen en la fase de construcción. Ojalá que los vean como la comprobación de la postura que estoy proponiendo. Si sienten que mi trabajo no es buen ejemplo, si se queda corto, eso no quiere decir que una arquitectura como la que describe no sea posible o que no valga la pena.

## CASA PARA UNA CLASICISTA Y UN RESTAURADOR DE ANTIGÜEDADES, SEA CLIFF, LONG ISLAND, NUEVA YORK.

Los clientes, una pareja de maestros jubilados, me pidieron que les ayudara a transformar su pequeña casa de verano, de mala calidad y cayendo a pedazos, construida en 1917, en una residencia para ocuparse durante todo el año. La casa era una cajita con techo de dos aguas situada en un terreno muy pequeño, con adiciones ad hoc, en la parte inferior de una colina, rodeada de árboles altos y casas de vecinos. Los clientes son muy cultos. Ella enseña e investiga la historia latina y romana, recibió el Premio de Roma, y actualmente trabaja en un libro sobre Roma en la Edad de Oro. Además, colecciona y restaura antigüedades estadounidenses.

El pueblo de Sea Cliff se fundió en el siglo XIX como una colonia veranera para mítines de avivamiento religioso de los metodistas. En su próxima oleada de asentamiento, los comerciantes construyeron casas de estilo Reina Ana, llenas de rincones y recovecos, con torres y tejados irregulares. En la década de los 50, los profesionales construyeron algunas casas modernistas. Muchos artistas se mudaron al pueblo en los años 70, trayendo consigo un elemento de contracultura. Así que, este pueblo siempre ha tenido un carácter diferente, excéntrico y no totalmente real dentro del contexto suburbano de Long Island. Si cada casa es una mente, pues las casas de Sea Cliff están soñando despiertas. Tienen sueños muy variados, desde lo pomposo hasta lo dócil, pero la mayor parte de las casas se creen alguien distinto, en otro lugar, en otra época. Quería dar una casa a los clientes que tenía esta calidad de ser de los cuentos de hadas. En parte, intenté lograr esto con el plano: el camino a la casa es sinuoso y baja en pendiente. Por ser un lote tan pequeño, la secuencia de llegadas es bastante alargada. Hay que andar por un camino en forma de S hasta el final antes de que se pueda ver la entrada. Aun así, el aspecto más importante del diseño, en términos de su carácter fabulesco, es una adición de dos pisos. En el segundo piso, hay un estudio para la clasicista, con un tragaluz irregular de facetas. Contemplé este elemento de manera geométrica, arquitectónica y alegórica: como un cilindro, como una torre y como una columna rota. Considerado geométricamente, el tragaluz corta el cilindro por dos planos: el plano puesto al fondo de la envoltura de zonificación y un plano perpendicular a los rayos de sol al mediodía en el solsticio de invierno. Considerado arquitectónicamente, estos planos so ahistóricos. Hacen que la torre sea menos nostálgica. Esto vuelve a un entendimiento perceptivo que surgió de proyectos anteriores: los métodos de construcción de las bóvedas. Casi todos los perfiles de las cúpulas tienen una asociación histórica: por ejemplo, es imposible observar una cúpula bulbosa sin pensar en una cúpula iraní. Aun una cúpula puramente hemisférica es histórica. No obstante, descubrí que si una cúpula hemisférica es abollada – si hay áreas planas en su superficie – pues no tiene ninguna asociación histórica, se vuelve la cosa en sí, como una fruta magullada en una naturaleza muerta. Considerado alegóricamente, la adición se rompe como una columna rota, como el famoso capricho con columnata en el Désert de Retz: un símbolo del paso del tiempo, de la arrogancia o de la fortaleza. A la clasicista/erudita que usa el estudio le deleitó la asociación. De igual manera, se deleitó la junta de revisión de la arquitectura, dado que, a una cuadra de la casa, en un parque público, hay un monumento a la Guerra Civil en forma de una columna rota. En mi opinión, la relación entre la casa y el monumento es absurda. En el interior del estudio, las vigas de 3x6 que enmarcan el tragaluz son expuestas y pintadas de blanco. El efecto es a la vez crudo y sofisticado. Me inspiré en el trabajo de Smiljan Radic, quien usó esta idea para una

casa en Vilches, Chile.[11] A causa de los ingletes compuestos, esta fue la parte de la casa más difícil de construir: los carpinteros tuvieron que reconstruirla tres veces. Nadie se atrevía tocar el tragaluz – tuve que construirlo yo mismo.

La casa original se construyó de manera no contemplativa y ad hoc. No era muy bonita, como suelen ser los edificios vernáculos. En su fealdad, la casa provocó una pregunta que llevo tiempo ponderando: ¿Por qué suelen ser tan bellos los edificios públicos? Una razón, que escuché por primera vez del arquitecto W.G. Clark, es la aptitud que surge de la corrección y el ajuste con el tiempo. En la arquitectura, el diseño requiere un periodo largo de gestación. No hay manera de expedir el pensamiento, aun si la producción de los dibujos, las formas y los edificios se puede acelerar. Toma cierta cantidad de tiempo completar un arco de pensamiento. Nadie quiere escuchar esto, pero es inevitable. Los edificios vernáculos tradicionales, sujetos a la modificación con el paso del tiempo, eventualmente reciben el intervalo de atención que necesitan. ¿Por qué, entonces, era tan fea la casa en Sea Cliff? Quizás necesitaba otra "vuelta de la rueda" para que la acumulación de decisiones ad hoc cayera en su sitio. No quería que la adición fuera nada extra y aberrante, sino que sirviera como una manera de interrelacionar todos los elementos de la casa y resolverlos de manera composicional. Los planos del tragaluz son importantes porque permiten que la torre se integre composicionalmente con los planos del tejado del resto de la casa.

## VILLA PARA UN INDUSTRIALISTA, SHENZHEN (2006-2008)

El proyecto es la renovación del interior de una villa de hormigón, una de cientos de casas de desarrolladores en una urbanización con control de acceso. Los planos de los tres pisos y la estructura del tejado se diseñaron de una manera "pintoresca", con cada elemento independiente de los demás. Esto significa que el sistema estructural es irregular. Para soportar las cargas de piso a piso, el ingeniero se vio obligado a introducir columnas de concreto y vigas de transferencia en lugares aparentemente al azar. El desarrollador presumió que esta estructura quedaría ocultada por el poché y los falsos techos. Cuando mi socio, Ahlaiya Yung, y yo visitamos la casa, le dijimos que nos gustaría aceptar el proyecto si ella estuviera dispuesta a exponer las columnas y las vigas en ciertos lugares.

En la planta baja y en el primer piso, nos acercamos al diseño como una serie de instalaciones: cada cuarto tiene un techo especial, una meditación sobre patrón y orden. Muchos de los techos son bóvedas. Pensé en el proyecto de una manera musical: uno encuentra una serie de bóvedas y patrones al moverse del recibidor al vestíbulo, la sala de estar y el comedor, y al subir la escalera, el corredor del primer piso (que tiene una bóveda plegable que cuelga como una campana fantasmal dentro de la estructura preexistente). Desde el corredor, uno puede ver desde arriba la bóveda del recibidor con que se encontró primero. La secuencia se concluye con bóvedas en las habitaciones: estas son hechas de yeso blanco con esquinas sin fisuras. El efecto es imposible de fotografiar: al acostarse en la cama, es difícil de ver cuán profunda es la bóveda.

En el nivel inferior, hay un piso hexagonal de mosaico hecho con losetas rotas: pedí al contratista que colocara los fragmentos de losetas de manera que crearan la ilusión de curvatura. De esta manera, la historia de las bóvedas llega a su final, aplanada como un fósil. Uno pasa por un par de puertas a otro tipo de espacio: si esto fuera una composición musical, sería el scherzo. Los azulejos de pared son hechos a la medida, coladas de porcelana con muy alto relieve. Estas paredes son cubiertas con una bovedilla de doble curva, lo que significa que es imposible colocar una malla de azulejos estándar sobre la superficie. Así que, mientras los azulejos se colocan sobre la bovedilla, cada curso se gira un poco más en el sentido de las manecillas del reloj. Esto permite que los azulejos se acomoden a la superficie curva. También hay azulejos de ½ pulgada y de ¼ pulgada: aquí se rompe el patrón regular de cuadrícula. El piso está cubierto en losetas de mármol con tiros de azulejos de cristal formando un patrón transversal de ondas. Las columnas bifurcadas, que incorporan columnas estructurales requeridas por el comedor incompatible arriba, cuentan con lámparas integradas. La casa tiene muchos más detalles e ideas con respecto al patrón y el orden. Solo tomó unos años en completar: hay muebles a medida también. China tiene una reputación por construir rápidamente, así que de primeras es sorprendente, pero luego tal vez entendible, que la clienta estaba dispuesta a soportar un trabajo tan lento. Parece que atraemos a clientes que se han desilusionado con el oportunismo del ambiente que los rodea. Buscan a alguien que trabaje atentamente en sus propios proyectos.

## M & C GALLERY, HONG KONG

Los clientes son coleccionistas y marchantes de antigüedades chinas (esculturas, artefactos y pinturas), que llevan muchos años operando una galería de antigüedades bien establecida en esta localidad de Hollywood Road. Uno de

los socios toca el guqin, el arpa tradicional china. El proyecto no es comercial en el sentido convencional - no es una tienda. Solo han tenido una venta a un cliente de la calle en 17 años. La galería es su sitio cultural. Desean familiarizar a los chinos contemporáneos de nuevo con su propia tradición y demostrarles cuántos aspectos de la cultura de la Antigua China siguen relevantes hoy en día y pueden contribuir a una vida culta y gratificante. Si bien los muebles son viejos, las tazas de té y las teteras aún funcionales son antiguas. Los clientes desean demostrar a la gente cómo vivir en continuidad con su historia. Buscan desviar a China de su camino insostenible, que terminará en un desastre ambiental a menos que hay algún cambio radical.

Este perfil significaba que un acercamiento comercial normal no era apropiado. Por ejemplo, los clientes nos dijeron que no querían ver ningunos productos en el espacio–ningunas lámparas comerciales, ningunos equipos, ningunas rejillas del aire acondicionado, etc. Ni siquiera un timbre eléctrico.

Mi socia, Lydia Song, tenía una intención clara para la fachada: que debería ser como un ojo. Dado que la meta de los clientes no es de vender cosas a los transeúntes, no necesitan llenar su vitrina con objetos. Desean poner en exhibición un solo objeto a la vez–lo que Lydia colocó en el pupilo del ojo. El escaparate de la galería está rodeado por un marco de latón martillado, cercado por un marco de bovedilla de piedra. La puerta tiene dos mirillas, una a la altura de cada cliente. Hay gabinetes de almacenaje y armarios por todos lados: en la entrada de la galería, debajo del pabellón del guquin (un cuarto a prueba del sonido con puertas de cristal donde el cliente practica y lleva a cabo presentaciones), en el lugar de encuentro principal, en el salón y en los espacios de servicio al fondo de la tienda. Como es el caso con todo proyecto de renovación, hay muchas limitaciones y deficiencias del el espacio crudo. A pesar de los obstáculos y las irregularidades, nuestra meta fue la de crear un interior que se viera dimensionalmente resuelto. Como dijo una vez Aalto, famosamente, el módulo del diseño es el milímetro, o menos. La resolución dimensional no es esotérica: significa que las divisiones de los gabinetes se alinean con las ensambladuras del piso; los zócalos se alinean, las puertas de los gabinetes son bien proporcionadas, y así sucesivamente. Resulta que la perfección es imposible de lograr. Pero esto no es problema. Las calidades más inesperadas y preciosas surgen cuando la regularidad tiene que ceder. Por ejemplo, Lydia hizo levemente rectangulares las losetas de piso en la entrada de la galería y en el salón, no las hizo cuadradas. Las puertas plegables de cristal por los lados norte y sur del pabellón tienen anchos diferentes. Las bovedillas de los techos no se alinean con los gabinetes abajo. Pienso que estas irregularidades resultarán ser los aspectos más sutiles e importantes del diseño. Por ejemplo, mirando hasta el fondo del espacio desde la puerta de entrada, a través de las puertas estratificadas del pabellón del guquin, los anchos diferentes de las puertas crearán una ilusión perspectiva sutil. Hay muchos otros detalles que podría describir del diseño. Por ejemplo, en lugar de un timbre eléctrico, una aldaba empotrada en nicho de la entrada hala una cuerda que suena una "campanilla de mayordomo" muy dentro del espacio. Es más placentero de operar y suena más bonita que un timbre. Las lámparas para el salón son táctiles, moteadas con cierres y alambres expuestos, a la misma vez que son muy abstractas - son hechas de sólidos geométricos que se conectan de esquina a esquina, en lo que el arquitecto John Hejduk, mi profesor, llamaba un "toque puntual". Los clientes están agradecidos que estamos trabajando tan cuidadosamente. La confianza que nos otorgaron nos es una lección de humildad.

## RESTAURANTE KWAN KEE, SANLITUN VILLAGE, BEIJING

Este proyecto, un restaurante en el segundo nivel de Nali Patio en el distrito de Sanlitun en Beijing, se completará dentro de uno o dos meses. Quedará abierto por 24 horas todos los días, y servirá comida tradicional cantonesa en el desayuno, el almuerzo y la cena. Esto significa que el espacio se ocupará en todas las condiciones de luz. Nuestra meta era la de crear un espacio que tuviera el mismo sentido de drama y de encuentro que tiene una gran explanada pública, como por ejemplo una estación de tren. La luz del día es necesaria para esta experiencia. Añadimos la mayor cantidad de ventanas que fuera posible en la pared del lado sur; suficiente luz entra para eliminar la necesidad de prender las luces eléctricas durante la mayor parte del día. Añadimos un entresuelo en la pared acristalada del lado sur. Cuando uno entra en eje desde el lado norte, se enfrenta con dos estratos, un friso doble, de gente, banquitos y mesas, fuertemente retroiluminado. Por la noche, visto desde afuera, el retablo de comensales en dos niveles resultará ser muy dramático. Nuestra meta es de crear un espacio que le aparecerá muy atractivo a la gente. Como bien sabemos los arquitectos, ciertos elementos arquitectónicos, como grandes escaleras curvas, y ciertos ángulos espaciales, como vistas diagonales desde arriba, son fantásticos para observar a la gente. El efecto es teatral y cinematográfico. Al entrar, el espacio abre en forma de abanico: hay escaleras, leve-

mente diferentes, tanto a la izquierda como a la derecha. Al noroeste y al noreste, el nivel de entresuelo queda levantado más alto que por el lado sur. Los comensales en los entresuelos más altos tienen la sensación de estar empujados hacia el techo: tienen el privilegio de perspectiva (un truco que aprendí del vestíbulo del Paramount Hotel en Nueva York, diseñado por Philippe Starck). La vista es como si fuera un ángulo dramático de cámara, como por ejemplo en la última escena de Ciudadano Kane.

Este proyecto también requirió control dimensional cuidadoso. El tamaño y el espaciado de los listones en las paredes curvas, la alineación de los sofitos y los bordes, el trabajo fino en acero; el controlar todos estos detalles fue el aspecto más crítico del proceso de construcción. Por ejemplo, el contratista construyó el entresuelo unos 10 cm más profundo, medido desde la pared del lado sur. Los 10 cm fueron suficientes para dañar el sentido de apertura en el espacio principal del centro. Nos complació al desmantelar el marco y reconstruirlo. El techo fue una superficie muy importante de controlar: como bien saben, los techos en la mayoría de los espacios comerciales están fuera de control, cubiertos con rejillas y unidades de aire acondicionado, luces recesadas, rociadores, luces de emergencia y quién sabe qué más. Diseñamos el techo como una serie de bóvedas. Todos los elementos de servicio están contenidos adentro o colgados desde huecos entremedio de las bóvedas. Las lámparas principales son medallones de yeso con aros de madera, hechos a la medida, que cuelgan del techo. Funcionan como fuentes de luz indirecta – un anillo de luces LED brilla hacia arriba sobre las bóvedas del techo. Cierta cantidad de luz también pasa por un reflector para iluminar la superficie inferior entallada del medallón.

El pensamiento de la arquitectura, y por consiguiente el trabajo de la arquitectura que traza sobre el pensamiento, es un vaivén constante de lo específico a lo general, de lo concreto a lo abstracto, de lo definitivo a lo elusivo. Hay diferentes vías para este movimiento de balanceo. Una es la relación entre los medios y los fines: en las lámparas de M&C Gallery, los cierres se necesitan para crear la abstracción del "toque puntual". Otra vía corre entre los hechos y la alusión o la asociación. El tragaluz facetado de la casa en Sea Cliff es el producto de un plano de retroceso de zonificación más el ángulo del sol invernal – una ecuación de dos tipos de hechos completamente diferentes – y también es algo alusivo, la faz truncada de una columna rota. Uno tiene que considerar el diálogo ingenioso entre la precisión y el error. Dado que la arquitectura es un artefacto humano, y por el hecho de que constituye un intento de resolver fuerzas y requisitos completamente diferentes, y que a fin de cuentas son irreconciliables, siempre es imperfecta. No obstante, la arquitectura, al igual que la vida humana, es una especie de sublimación: la contingencia y el error se transforman en sus opuestos – la intención y la perfección. En una gran obra de arquitectura, las cosas son exactamente como deben ser. Si uno no se siente a gusto con esta forma de pensar, el significado de la arquitectura se restringe a la satisfacción de intenciones y el logro de efectos.

P

## ARCHITECTS IN TIMES OF CRISIS AND SOME POSSIBLE FUTURE APPROACHES

**Matteo Putinati**

*Les plus riches cités. Les plus grands paysages,Jamais ne contenaient lattrait mystérieux-De ceux que le hasard fait avec les nuages.*[1]

### 1. THE PROFESSION

Will the identities, forms, and stances of the architectures of tomorrow pass through architects themselves? Is there a concrete power held by architects and urban planners to decisively influence the design of the city of the future?

In order to understand this, it would be interesting to begin analyzing the percentage of works built worldwide that are the result of projects developed or managed with the support of an architect. Finding this number would not be an easy path, adding up percentages and extrapolating the average of national situations which undoubtedly differ from one another. This operation would produce interesting results for assessing the concrete reach of the interventions planned and carried out by the international group of architects. Whatever the result, and even taking local variables into account, the focus of theoretical thinking and the search for the direction the architectural mainstream will take should be concentrated on studying architects' condition as subjects: their interests, their needs, and the objectives of a professional practice that has perhaps lost a certain amount of responsibility and involvement with society. It is necessary to speak of architects as individuals linked to the same needs and weaknesses as any other citizen, to discover that their intentions and efforts must go up against a widespread conformity present throughout society. Certainly, the situation of the current economic crisis, present in many countries, and which is developing towards unknown stages, re-

quires the role to be taken on by the profession to be more involved with the collectivity. Therefore, in order to speak of the architecture yet to come, it would be necessary to better know the architects as subjects charged with protecting and conceiving of that architecture.

The profession and professionalisms requested have changed very much over the past 20 to 30 years. The number of architects and architecture offices has steadily risen.[2] The recurring crises have obligated architects to expand the array of professional services, in addition to prompting fortuitous work flexibility.[3] The work has become much more complex and should respond to a number of unprecedented questions that do not have, at the present juncture, just one answer. Nowadays, utopias, programmatic letters, or statements of purpose–which traditionally arise from conventions, among other contexts, and which provide the vast majority of professionals with an advisable path or at least a sense of the direction to take when designing–have fallen out of vogue. Indicative of situation is the fact that in recent publications the discourse is being picked up where perhaps it was abruptly set aside in the 1970s. One example of this is Utopie: Texts and Projects,[4] an anthology of texts published over the course of a decade (1967-1977) in the magazine Utopie, which received contributions from intellectuals from different ambits and countries, involved in or interested in transformations of the urban environment and the socio-political system. It is therefore always opportune and parallel to a more concrete and well-defined inquiry to express stances and imagine ideal requirements and models which not only indicate possibilities for future paths, but rather which are presented as indicators of present and future needs which can no longer be played down and postponed in the urban and architectural project. This serves as a means of pointing out where it is essential to place the focus design to innovatively tackle the peculiar environmental, social, and economic problems of today. On the contrary, these days, without a conceptual procedure to follow, every architect is left entirely to themself to face their own abilities, knowledge, and learnings, which are nothing other than the reflection of the society in which they live and the institutional training they have received.

At the turn of the last century, Adolf Loos wrote:

*"The best form is there already and no one should be afraid of using it, even if the basic idea for it comes from someone else. Enough of our geniuses and their originality. Let us keep on repeating ourselves. Let one building be like another. We won't be published in Deutsche Kunst und Dekoration and we won't be made professors of applied art, but we will have served ourselves, our times, our nation and mankind to the best of our ability."*[5]

Contrary to that held by Loos, many of the options that young architects find themselves with at the beginning of their professional career lead toward the quest for a much-yearned-after and financially rewarding success, all without being backed by a formal or substantial research project, and without providing any contribution whatsoever to the development of a general design theory adapted to the times. Even so, it is good to recall that, just as Alan de Botton maintains in his book The Architecture of Happiness, "if humans were at some point adept at creating a masterwork of urban design, it should have come within the grasp of all succeeding generations to contrive an equally successful environment at will."[6] It is an issue then of definitively and finally breaking with Howard Roark, the model of the intransigent architect presented by Ayn Rand in her 1943 philosophical novel The Fountainhead,[7] the main topic of which was individual freedoms. Thus, an initial insubordination could consist of disassociating oneself with the exclusive, sectarian, and categorical property of the project.

Another aspect to consider is that the labor system requires obtaining a high level of professionalism in very specific and delimited domains, perhaps to levels never before reached. With this configuration, the overall vision of the project ends up being thrown aside along with a more passionate attitude toward the intrinsic social mission of the profession–a mission and responsibility that would be entirely current within the present socio-economic cycle and which should be the basis of the profession. This is due to the fact that designing a built space is an activity that proves to be extremely impactful in people's lives and which proves to be neither efficient nor effective in the long term if these aspects are not taken into consideration.

## 2. COMMITMENT

In 1732, Italian architect Francesco Bartolomeo Rastrelli was chosen for the project to expand the Winter Palace in Saint Petersburg, Russia by Empress Anna. In 2003, Dutch architect Rem Koolhass was called upon to design and build the CCTV television center in Beijing. These are only two of the many possible examples of direct relationships between architects and power. In order to have an impact on the design of the city and at the same time be admitted among the renowned influential figures, architects have always had to reach agreements with the powerful. Just as Deyan Sudjic points out, "out of necessity architects must approach those in power, but the reality of their situation makes it so that this is rarely achieved."[8] There are indeed architects who have been able to attain direct political power and enact significant changes in their cities, such as for example Jaime Lerner in Curitiba. Moreover, in this intricate approach, the one holding the strongest and clearest intentions is the politician; the architect is subsequently relegated to being steered toward the project chosen by the official, allowing him or herself to be led down

uncertain paths, without necessarily developing any critical thinking. Likewise, the political forces, in many representative democracies throughout the world, have opted to cave to the market economy, or chose that path on their own merely due to it being the simplest, toward a demagogue that openly exerts influence on the architectural and urban realm. That form of government, with a marred aim, subsequently joins up with an architecture that is only able to produce that which has already been seen, that which is popular, or that which is peculiar and exclusive only if it is created within a familiar discourse, producing expected or predetermined effects. This way, there is no way for ruptures with the dominant thinking or pressures that confront the acquired or inherited inertias to take place.

Apparently, architects are accustomed to work alongside public authorities and large private investors, the only players capable of approving and financing interventions that substantially modify the form, use, perceptions, and directions of urban spaces and environments. In order to do this, they have oftentimes been co-opted by economic, financial, and political power in search of representation. Evidently, it is not always a matter of a personal quest for visibility, it has also been a method of intervention apt for garnering attention for investments in places and realities otherwise outside of the market and the national or international economic system and which were in need of a new direction. According to the geographer David Harvey, "the production of geographical difference, building upon those given by history, culture and so-called natural advantages, is internalized within the reproduction of capitalism. Bring a signature architect to town and create something like Frank Gehry's Guggenheim Museum in Bilbao. This helps put that city on the map of attractors for mobile capital".[9] Contrariwise, instead of being co-opted by these plans and intentions, architects should perhaps play an active role in building solutions. It would be necessary for them to engage and direct political thinking, which at times finds itself far from any urban or architectural logic, and decide to be conscious social actors. Yet, "in order for a social actor to participate in a strategy with the aim of achieving an objective, acquiring the power to act in the social processes, it necessarily means intervening in the set of power relationships that frame any social process and condition the achievement of a concrete objective. The empowerment of social actors cannot be separated from their empowerment against other social actors."[10] So, as a social actor, who does the architect work against? But above all, for whom and next to whom does the architect work? It is fairly simple to understand that the workers' organization defends the interests of its members, just as professional associations do. Maybe those who are involved in the architecture and urbanism circuit should not take charge only of the interests of the corporation or an overall practice, which often endorses foreign leanings. They should think of also adding to the list of priorities the defense of those expressed by the other collective they form part of, that of the citizens. For instance, in charge of the 2012 Venice Architecture Biennale, David Chipperfield chose Common Ground as the edition's title and stated: "I am interested in everything that architects share, from the conditions of the profession to the influences, collaborations, stories, and affinity that define and contextualize our work," and also "to deepen the understanding of the specific contribution made by the project to the definition of the urban areas where the community lives".[11]

### 3. TRAINING

Regarding his proposal The Manufactured Sites, for the informal areas of the city of Tijuana in Mexico, Teddy Cruz explains that "Manufactured Sites is a transitional architectural system made of PARTS – not an architectural object – that can support and better the unavoidable recycling and improvisational realities of low-income environments. The notion of prefabrication here depends on a triangulation of human and material resources, agencies and institutions. The relationship produced by community based activists in charge of distributing the frame, the community's participation in building their own housing stock, the architect's collaboration in designing and facilitating the process, the municipality's efforts in mediating between the maquiladora industry and the informal sector, and the factory's support in providing the infrastructure, all suggest an expanding concept of mass-production methodologies."[12] Taking this proposal into account, the architect acquires a different role within the planning process: he or she is a collaborator and facilitator of a project shared with other actors holding different points of view. As an alternative, the risk is that each one of these viewpoints will end up separated from the others. Blending these different stances, the architect is called upon to find unprecedented syntheses and new archetypes. Architects cannot work only with planned materials and architectures but rather they are also required to face and support spontaneous materialities and informal processes–processes that have an open, unfinished configuration. In this case, the architect's objective would not be to produce finished, self-referential elements, and probably self-enclosed elements, but rather to lay out trajectories and recommend effective transformations and efficient evolutions to contend with the complexity of the challenges of urban environments and societies that are at the same time on a local scale as well as within a global context.

These intentions require architects and urban planners to possess proper knowledge and continued education and training. Because, otherwise, just as Edoardo Salzano points out, "we are convinced that closing off the attention of urbanists within the na-

rrow disciplinary-professional framework may push them to be facilitators of processes that escape their comprehension, instead of being critical interpreters of the tendencies at play and suggesters of goals and alternative routes."[13]

Therefore, architects' education and training must face the overlapping of the disciplines involved in the project-making process, thereby stimulating the approaches and the capacity for dialogue. A good practice for achieving this goal would be to incentivize contact with the collectivity, valuing the figure of the architect as a holder of knowledge that produces valuable short-circuits only if they are connected with outside contributions. Because, in a project that does not work, "these discomforts could be seen as the completely unhidden result of a lack of empathy, the work of architects who forgot to pay homage to the subtleties of the human mind, who allowed themselves to be seduced by a simplistic vision of what we can be, instead of paying attention to the labyrinth-like reality of what we are."[14]

## CONCLUSIONS

In response to the questions posed at the beginning, I believe that architects, urbanists, and planners can successfully become active players in the important processes of creating identities, forms, and substances out of the architectural and urban spaces of the city of the future. Architects could create a convergence of forces that would otherwise remain dispersed and possibly unused. The inertias are forms of resistance that are opposed to modifications to the state, and therefore do not allow things to be seen from different, purposeful viewpoints, thereby allowing one to suppose that such junctures are unavoidable, with no viable alternatives. For architects, challenging the inertias would then be a series of actions to fulfill: personal, professional, and educational actions.

They would have to feel more personally committed to the important social role that the collectivity's organization bestows upon them. They could be more committed and aware, become the messengers of widespread interests, by knowing how to interpret the intentions of the interested parties and by facilitating an architecture belonging to everyone, by engaging in a new type of development.

Professionally, when trying to imagine some potential methods for architects to challenge the inertias of the project system, starting off with a complicated and chaotic situation such as the current state of things, characterized by complex socio-economic transformations, the panacea of a univocal, uniform, and immediate solution would be difficult to activate and achieve. They would be cross-cutting interventions within a variety of ambits, even those not directly linked to the project, those which could straighten out the course of architecture and urban planning. These actions are forces that could wield an effect on the inertias by halting processes repeated through conformity and triggering other valuable processes of individual and collective progress as well as the exchanging of information. Such operations would serve as punctual forces—urban and social acupuncture[15], so to speak.

Architects' education and training, to break with the inertias, must place people at the center of attention, in addition to reinitiating a discourse of research on the relationship between architecture, society, and its desires. At the same time, it should be geared towards the learning of architects in contact with civil society, encouraging experiences relating to every type of concrete transverse situation.

The critic Deyan Sudjic affirms that "in architecture power belongs above all to whoever has the ideas."[16] So perhaps all that is left to do is to virally spread good ideas and practices for power-sharing.

P.

## LO ARTESANAL / *DESIGN THRU MAKING*

### NATURE: BETWEEN THE FUTURE AND A NEW TECTONIC DIMENSION

**Wilfredo Méndez**

The concept of that "to come" belongs to the trinity of states of time: past, present, and future of which the latter is the only one over which one can assume. Through personal development, every individual is able to construct a particular conception of the future. The idea of this state of time is, in most instances, adopted from commercial concepts. Thus, nowadays, Hollywood is the architect par excellence of those concepts that constitute the paradigm of the future for society. Therefore, that very idea is commonly associated with a time and space cut off from reality or from present control; an out-of-reach time belonging to a strange, quasi-fantastical space.

It is common for the future to be easily linked to science fiction topics. Nevertheless, theoretic stances regarding the science-fiction-based architecture to come are rarely argued. From an architectural dimension, it would be possible to define futuristic tectonic characteristics founded on the art of science fiction such as biomechanical structures, robotic forms, aerospace constructions, etc.; in short, a group of concepts that we dissociate from the constructive reality and practice of architecture **(Fig. 1)**. Although generally science fiction is associated in an absolute fashion with an unreal state, this dimension certainly allows for exploring innovative

solutions and concepts capable of constructing ideal, boundless theoretic stances for the future.[1] By reflecting on a theoretic stance in science fiction sheltered in science fiction, we could come to the point of questioning the evolutionary direction of that architecture to come, and the development of the very paradigm of the discipline itself. Hence, what should the future of architecture be linked to? How should architecture change or evolve to adapt to the needs and expectations of the future? How should sustainability be necessary for the future? What should define beauty in the future?

There is currently an important debate regarding the future of humanity, cities, and global civilizations. Indeed, said debate significantly appeals to architects and designers of cities given that more sustainable ecological planning and cultural developments with important socio-economic implications depend on these disciplines. For these same reasons, the design paradigm has evolved toward a culture of sustainability. Renewable energy systems, alternative fuels, passive design, and even the color green form part of the new taxonomy of contemporary design. However, some studies indicate that this form of sustainability is not enough[2] to subvert the effects of the design paradigm that has been predominant since the Industrialization at the end of the 19th century.

The problem with contemporary sustainability is that it is designed on the same industrial perspective of a mechanical nature that has been pointed out as a main cause of the current environmental degeneration.[3] Even though we mark designs and products as "ecological" using certain conservation principles, the problem has not been able to be eradicated in a decisive manner,[4] but rather the process of environmental degeneration has only been able to be decelerated. Therefore, the problem essentially stems from the same paradigm of the mode of designing and conceptualizing architecture. A truly ecological future merits a paradigm of ideal sustainability that could be constructed from the utopian foundations of science fiction yet upheld by the pragmatism of emerging technologies. Based on this premise, it would be logical to argue a possible solution for the architecture to come: an entirely ecological future is that made up of built structures capable of behaving just as natural structures.

Nowadays two cycles that act within this context can be easily distinguished: the cycle of ecosystems and nature, and the industrial cycle to which artificial design, consumers, and users belong **(Fig. 2)**. Under the current paradigm, these cycles are counterpoised and incongruent with one another. The natural cycle operates within its parameters without interacting or relating with the industrial cycle that concerns the generation and consumption of products designed by and for society. That absence in congruity and among cycles continues to be the main cause of the environmental problem, even after the ecological efforts that have been made.

The design, architecture, and planning of cities have ignored the performance, flow, and importance of nature and ecosystems for humanity itself for years. As a consequence, this has managed to destabilize the system, and therefore, we now generate more carbon dioxide emissions than nature can absorb and we are able to eliminate. Society based the production of its utilities on energies generated with non-renewable fossil fuels. Even more critical is the fact that the implications of this behavior and paradigm bring about a process of degeneration that spans from pollution and its adverse effects on health, to Global Warming and an increase in the frequency of natural disasters.

The buildings that are currently being designed, just as at the end of the 19th century, functioning like machines independent from their environment. Nevertheless, it is clear that the buildings for the future should function in total congruency with their natural context and all other ecosystems. A series of research studies on materials, biotechnology, industrial design, engineering, and even medicine reveals that the development of emerging technologies that could cause artificial structures in the future to perhaps possess certain characteristics of living things.[5] Living things are part of a complex system governed by a wide array of unique processes that a machine simply cannot possess.

A truly ecological building should be capable of acting like nature, including being an extension of nature itself **(Fig. 3)**. How does nature work then? Nature is essentially a great system made up of more microsystems that, together, form the natural ecosystem. Evaluating the entire natural ecosystem would probably be as complex as evaluating an entire city. Certain parameters of these exist, however, that are easy to identify. One basic principle is that nature, its parts, and organisms are sensitive to context. For instance, biological forms respond and adapt, structurally and mechanically, to the environment as they grow.[6] Therefore, biological morphologies are products of the morphogenesis that results from the adaptation of the form to the context or environment, as occurs with the form of certain seashells which have evolved to withstand the pressures of the ocean or attacking predators. Moreover, nature is a resilient system. This means that it continuously adapts to maintain the balance among the various systems that it contains even in the face of sudden occurrences; in other words, nature recuperates without suffering drastic changes, it self-regulates. Nature produces energy for metabolism; it transforms types of energy, uses them, and shares them. Additionally, biological systems are multifunctional. The muscles of the body, for example, not only allow movement of the skeletal parts, but also serve to store energy for the body. Nature's ecosystems function and work in con-

junction, where the waste from one is the energy or nutrient of the other. **(Fig. 4)**

Many of these different design strategies have come to translate into the architectural design parameters enshrined in the philosophy of biomimesis. How much safer would structures be if, just like skeletons, they could interact with their context in a resilient manner? How much healthier would our living and working spaces be if, just like plants, they were capable of cleaning the air of carbon dioxide by transforming it into oxygen?[7] Biomimesis (bio implies life, mimesis implies imitation) is the design philosophy that promotes establishing analogies among nature's forms, processes, and parameters of adaptation to generate innovative solutions in the face of the problems afflicting humankind. This design philosophy seeks for, among other things, the tectonics of artificial or human-made things to possess nature-like characteristics with the aim of relating the natural cycle to the industrial cycle. The purpose of this particular proposal is to begin designing products that are sensitive to the natural context and its ecosystems; in other words, it seeks to interrelate both cycles in such a way that artificial designs are congruently integrated into the flows within ecosystems.

As a good example of the benefits of biomimesis, the creation of biodegradable plastics could be mentioned since a designed material such as plastic manages to degrade in a quasi-organic manner that the ecosystem recognizes in its metabolic cycle. Another example in biomimesis seeks to make it so that reinforced concrete structures are inspired by human bones to reduce the amount of cement used for building and increase their structural and ecological efficiency.8 This same structure, which was proposed and evaluated for the determinants of the Caribbean, managed to improve the structure's seismic response in the event of such an occurrence. This means, that by imitating the structure, morphology, and mechanics of bones, the concrete part used less material, reduced the carbon dioxide emissions in manufacturing, and managed to be more rigid and safer during a strong earthquake than conventional concrete structures **(Fig.5)**. Biomimesis implies a different angle of practicing architecture adapted to natural ecosystems to increase efficiency, not only in terms of design, but also in its relation to context.

Biomimesis also holds to more complex scientific dimensions for making architecture and design entirely sensitive to nature. The focus of synthetic biology is to design inert materials that at the same time possess biological characteristics, that is, materials without DNA but with organic behavior. Standing out in this practice is Dr. Rachel Armstrong of the Bartlett School of Architecture in England, who has managed, in a laboratory, to design inorganic material with the ability to grow as if it were alive and be as strong as some forms of concrete.9 This concept could in the future come to bring about an architecture capable of repairing itself without the need for additional resources, labor, or interventions. Likewise, other studies underway seek for built structures to resemble the efficiency of skeletons in terms of their performance, as is the case of semi-solid concretes that are able to dissipate energy and thereby avoid fractures. How much safer will these buildings be? Materials that are translucent, iridescent, and bioluminescent, CO2-absorbent, air-purifying, etc. also form part of that gamma of emerging technologies that have been inspired by nature itself as a means of managing to integrate the architectural design process into ecosystems **(Fig. 6).**

Much of this technology has been being developed for years by the medical industry with materials and alloys that are capable of interacting with organic tissue for the development of better transplants, prostheses, and synthetic organs. From that viewpoint, the idea ceases to be science fiction and manages to shape out a potential future for architecture in which artificial creations may directly interact with the natural flows of the ecosystem and even contribute to their functions. This unusual concept is known as symbiosis. What sustainability should we pursue then?

The architecture to come has to be founded on another paradigm that replaces the current approach to design (top-down approach) where the structure is conceptualized from its overall form to the selection of the material with an approach in which the design of the material and its performance within the context define the form of the building (bottom-up approach).[10] The architecture of the future must manage to be sensitive to context, must be able to communicate with the natural ecosystem, and must even convert over to the ecosystem as an intrinsic part of its functions and infrastructure. Recently, a novel building concept was designed for the Caribbean that is inspired precisely by its dependence on its context. Through a study on the ecological performance of its site location, the structure manages to transform the site into part of its architecture and it makes it work intrinsically with that infrastructure. More than conserving the ecosystem as a natural habitat and being used as landscape, the rain runoff system of the ecosystem is integrated into the gray-water system of the design, and moreover, the land on the site serves to regulate the thermal load and thereby save energy among other factors **(Fig. 7)**. Instead of being an independent building, architecture becomes sensitive to its context in order to interact with it.

This architectural re-engineering should not be foreign to Caribbean development. At present, this region possesses a very restricted taxonomy of materials practically limited to metal, cement, stone, and their derivatives. Very rarely has there been any exploration of naturalized options such as bamboo,

which possesses genuine biological characteristics. Also the forms of buildings and their technological implications in congruence to the environment have evolved very little. Therefore, what the architecture of the future for the Caribbean should ask is: how is cement or concrete able to be environmentally sensitized? What architectural morphology is ideal for the ecology of this particular region?

The architecture to come is intimately related to the level of sustainability to which we aspire. Making architecture and design respond to the environment and ecosystems is a necessity in order to avoid compromising the possibilities of future generations to tend to their own needs. Society, culture, and civilization are evolving in a direction that entails technology and sustainability. Dr. Armstrong argues that any sufficiently advanced civilization is indistinguishable from its nature. This premise does not imply that in the future architecture will be camouflaged or confused with organic forms in nature, but rather that the performance of the building will emulate the behavior of ecosystems. Building's future does not belong to buildings, but rather it belongs to "Living Architecture" and it transforms it into part of a Second Nature.

P

## THE FIBER OF TIME

**Andrés Salas**

The hybrid composition of the modern metropolis gives way to the convergence of elements that coexist in a state of dichotomy and contradiction. As part of this phenomenon, the concurrence of thousand-year-old artisan techniques with the continuous evolution of current technologies is manifested. This tendency is on display in various creative disciplines such as architecture and design. Its broad panorama allows for multiple possibilities for expression that form part of my creative exploration as a designer.

As part of my creative diversification, I produce works that integrate several disciplines into one same piece, such as furnishings, lighting, sculpture, and textile art. In these works, production processes and techniques separated by thousands of years of tradition are blended. In their execution, age-old methods and traditional materials coexist at play with high-tech modern materials such as metals and polymers. The techniques include traditional woodturning, the production of fiber through artisanal processes, high-tech welding, and cutting stainless steel and aluminum with laser and waterjet technologies. The possibilities within this expressive setting are wide-ranging and include several textile art methods.

Textile art is directly related to the development of diverse civilizations throughout the history of humankind. The first display of fibers was the rope, achieved by way of the twisting of natural fibers. Textiles have been developed accordingly to satisfy humans' needs by being used to make blankets, fishing nets, transport bags, sleeping mats, and clothing to replace the use of hides. By satisfying first needs, diverse techniques were developed for their production and to improve their quality, functionality, and esthetics. Later on, textiles expanded in terms of their uses and their decorative qualities were promoted by associating them to the political and religious hierarchy. The invention of the loom allowed for the successive evolution of textiles and industrialized their artisanal process to facilitate their circulation.

Nowadays textile art is recognized as an age-old traditional expression alongside the currents of contemporary art whose ample plastic expression integrates multiple disciplines such as graphics, low relief, sculpture, and design. My relationship with fibers as a medium began at an early age as part of my fascination with sailing. By visualizing the various fibers as structural vectors, I understood their virtues and their multiple applications. The meshing of glass and carbon fibers to create the organic form of a vessel, the production of a wide array of textiles that make up the sails, and the use of the ropes that allow for control in the art of navigation. With this knowledge, my interest in the creative application of fibers, ropes, and diverse knot-tying techniques was born. **(Fig. 1)**

Knots consist of the joining of two individual fibers lacking structure that are combined by way of a reciprocal system, thereby acquiring structural integrity. Knot-tying achieves a multiplicative effect where the joining of fibers constitutes a product greater than the sum of each fiber in its original state. Upon being consolidated under this principle, they establish a fixed point where the effort to separate them is greater than the effort to compose them. Knot-tying techniques are quite varied and are related to their diverse uses and their cultures of origin. The systematic repetition of a certain technique can generate the creation of a continuous fabric constituting an integral surface. **(Fig 2)**

The creation of a surface through textile art techniques bears a metaphorical relation to the discipline resulting from the organizing of chaos. The systematic organization of fibers through methodical knot-tying techniques and patterns establish a metaphorical parallelism that alludes to social organization processes and the creation of the urban fabric. The combination of diverse elements organized through a coherent system generates the integral union to coexist in a state of symbiosis. **(Fig. 3)**

The textile work "NUDOS DESNUDOS" and the "LEVITANTiS" end tables make up a scene-like combined composition. In this relationship, a conversation is established between the white Flowers of the

hanging containers and the texture of the knots of the textile work on the wall. The "LEVANTIS" end tables consist of walnut wood with anodized aluminum tops with a glossy finish. The tops have a circular opening that allows for light to pass from the base to light the flower containers hanging above them. These containers are manufactured using the traditional woodturning technique on solid walnut wood and house glass containers for the flowers. The textile surface of the scene, "NUDOS DESNUDOS" consists of a diptych containing over 2800 linear feet of pearly nylon rope with over 2500 handmade knots using the age-old technique of macramé. The composition of the work is complemented by various glossy-finished, anodized aluminum fittings and a turned ring made of solid mahogany finished with a white-colored urethane lacquer. **(Fig. 4-5)**

The sculptural surface "Punto de encuentro" gives way to the convergence of the disciplines of sculpture and textile art. The composition at the center of the work gives it its title and consists of a gathering point made up of glossy, brushed, and polished stainless steel and anodized aluminum surfaces with a mirror finish. The 7-foot by 7-foot textile work measuring consists of a hand-woven surface achieved by applying knotting techniques to white pearly nylon rope. **(Fig. 6)**

The "MULTIDISCIPLINARY AUDIOVISUAL FURNITURE PIECE" suggests a sculptural scene by combining multiple disciplines such as sculpture, textile art, and furniture. The piece also serves as a room divider within the bedroom. The textile surface functions as an acoustic material to maximize the fidelity of the sound from the monitor coexisting with it in a state of symbiosis. This convergence of age-old textile artisan work with high audiovisual technology constitutes a temporal contrast in terms of the techniques used to make them.

The audiovisual furniture piece consists of various sculptural modules manufactured of wood by traditional woodworking with an automotive urethane finish. The textile surface is handmade with white nylon rope and has 1 mile of rope and over 3,700 knots. It measures 9 feet in width by 7 feet in height and is suspended from the ceiling with stainless steel tension cables. **(Fig. 7)**

The creation of these works promotes continuous research and experimentation with a great variety of materials and techniques that blend with my personal expression. This triggers a constant regeneration within this multidisciplinary creative direction. The realization of each work represents a challenge that is nurtured by experiences from previous works and the desire to experiment with new techniques and possibilities. Each work represents a journey in time that I set off on as a stowaway before a sea of thousands of feet of rope and finish as captain after a great odyssey through thousands of knots of navigation.

# INSUBORDINACIÓN AL ESPACIO PÚBLICO /

*INSUBORDINATION TOWARDS THE PUBLIC SPACE*

## REVUELO, NOW

**Javier Román**

-to the volunteers

### INTRODUCTION

The city is filled with unsigned rooftops. There are makeshift and precarious roofs, century-old and sturdy roofs, and they coexist alongside other roofs that have been planned and built according to laws and codes. This broad spectrum is not only typical of our present-day city, but rather also of its physical reality throughout time (past and future).

Although many cities display more of one type of roof than they do another, over the course of their history, all cities display reckonable variants among these: urban renewals, for example, are movements toward the eradication of that which is precarious and makeshift, while the proliferation of informal settlements, as a result of poverty, urban immigration, or for whatever the reason may be, are movements toward the opposite end of the spectrum.

The technocratization of the modern movement culminated in the invention–over the course of the past decades–of so-called "professional" architecture, and thereby created the distinction between structures planned and built according to certain laws and codes, and all the other roofs that give the city its form. But this evolution has never necessarily implied that "professional" architecture has the necessary traits for Architecture (with a capital A) to arise from "the free play of the imagination proposing a system of symbols that does not depend on mere economic and functional necessity."[1]

Although architecture–good, bad, or indifferent–has existed and continues to exist across the spectrum, if we go by the Duchampian definition of the creative act (and what Art, with a capital A, is), we would have to await the user's verdict to know whether, indeed, a structure, signed or not as it may be, becomes Architecture.[2] Within this view, it is the user's complex relationship with the architectural object that would complete Architecture's act of building, the existence of which transcends the definitions, laws, and regulations that have governed it throughout time (and which have never ensured its success). This aspect is obvious, since if Architecture were to depend on a signature, several chapters of its history would have to be thrown into the flames,

from its vernacular expressions, to Europe's anonymous cathedrals, to name a few.

Given that it relies on a process extending beyond its scope, "no one knows when it appears [...], it cannot be foreseen,"[3] academics, critics, and professionals could serve as negotiators between that which has been built and the emergence of Architecture, but none of these sectors is currently taking on this role, since they have generally limited themselves to the confines of "professional" architecture, alien to the processes surrounding the architectural object that make it possible, usable, and meaningful.

## CONTEXT

As a profession defined and regulated by the laws of the state, and as a spatial, material, and physical practice, "professional" architecture is–under this premise–wholly dependent upon political power across the board (from the laws that regulate it, to the micropolitics inherent to its construction). For this reason only–for the inked papers that seek to define it, and for the relationships of power among the people who commission, design, and build it–it is impossible to conceive of architecture without considering the politics and laws that govern (and seek to govern) the territory's reality.

At our time in history, the political power of the state–exerted by its bodies and institutions---not only clearly reveals its limits, but rather those limits are continuously modified by diverse forces. This is not an abstract topic, but rather a very concrete, real, and commonplace matter: it is an issue of limits that fail and are retracted, just as much in a place where an informal settlement is constructed, as in a place where a luxury multilevel structure is built through dubious financial and regulatory schemes[4].

But the state fails on much more subtle, less object-oriented, and more fractional levels: in every cracked sidewalk, every unlit street at night, every affront to civil order, and every excessive bill for the infrastructure services it provides...and so on and so forth.

The project Revuelo ("Whirlwind")–winner of the Temporary Space Gallery (GET, for its Spanish acronym) competition held by the Institute of Puerto Rican Culture (ICP, for its Spanish initials)–is an example of when and how Architecture can appear and exist as a creative act within reality, regardless of how it is defined or interpreted by the law or the limits of its institutions. The reader, of course, may disagree with this argument, but it does not change the fact that this structure, for as light as it may be, has been conceptualized, designed, and constructed–that it has existed in real time and space–and that its enjoyment by the public has been immortalized through the digital image.

## ORIGIN AND DESCRIPTION

Managed to a great extent by Andrea Bauzá and Marilú Purcell through the ICP, the GET competition sought to create a dialogue between art and architecture by bringing together a group of emerging architects and designers from Puerto Rico, within the physical context of the National Gallery (Former Dominican Convent) located in Old San Juan. The dialogue to be proposed–which was part of the requirements of the call for proposals–had to be shown not only in the conceptual aspects of the proposal, but also in the programmatic and material aspects, given that the site houses one of the most important art collections of Puerto Rico's cultural heritage.

The winning design by Doel Fresse and Vladimir García was chosen from among a total of 17 proposals submitted by around 40 participants. First, a pre-selection was performed, which included a proposal submitted by Carlos Pérez and Carlos García–Catenary Projections–requiring the development of scaled mock-ups and final drafts of both projects. Later, on May 7, 2011 the final decision was announced by the panel, which was made up of Darianne Ochoa, ICP director of permanent improvements and built heritage, Ada Tolla, principal of Lo-Tek, and Jerry Van Eyck, former partner of West 8 and now principal of Melk! Studio.

As a starting point for the conceptual approach, we find the immediate context, in the appropriation of a pop culture icon: the Gayla delta kites that, along with so many others, are an all but permanent component of the landscape of Fort San Felipe del Morro. From there, the central piece of the project, the canopy comprising 450 kites installed above 8,000 square feet of the National Gallery's interior courtyard. This system of spatial articulation re-engages the fifth façade of the space demarcated by the sober arcades of the renaissance-style cortile, giving it a new playful atmosphere, and transforming it–along with the other elements of the design–into a sort of playground for children and adults alike. The canopy also brings the sky into play through the contrast of complementary colors, while at the same time its continuous movements convert the wind, its sounds, and the shadows of the pervading light into co-protagonists of the space.

Although the final drafts included a labyrinth of hanging tubular elements in the interior courtyard, as well as a wind tunnel that would have served to mark the entrance to the Gallery and would have connected to a stage area for activities, the constructed project was made up of three main components: the canopy of kites, a projection screen, and several moveable cushions or pillows.

The 450 kites that form part of the central element of the project were modified by hand in order to equip each one with the strings and pendulum counterweights that allowed them to be set into their

corresponding positions and heights. The 15 rows that make up the lightweight structural crosslinking of the canopy consist of 30 kites each, individually tied to two pairs of steel cables per row. The first pair of cables above each row was used to raise them to roof-level, where a wooden support system–which was adapted to the particularities of the site–is held up by the pressure exerted by the very weight of the cables once they have been fastened to the parapet. The second pair of cables under each row secures the kites from the base of the columns of the second-floor arcades.

The same structural system, designed along with the engineer Valentín Beato, also lends support to the second component of the project, a line of vinyl strips forming a fragmented projection screen. The third element–the movable cushions–serves as a way for visitors to view the canopy and the screen, or simply to rest, thereby emphasizing the temporary nature of the project. These were manufactured with reused material salvaged from discarded signs from other activities at the National Gallery.

All the components were modularly designed to facilitate their removal, which furthermore allows them to be reused, since once the exhibition period comes to an end, they will be donated to the students in the Design Department at the Puerto Rico School of Fine Arts, located just one block from the site. Upon uninstalling the canopy, its 450 kites will fly once again at a special event to be held on the esplanade of Fort San Felipe del Morro–a place known to everyone as one that is ideal for flying kites–thus closing the conceptual circle that links the proposal to its immediate context.

The project's importance lies not only in the historical crossroads at which it takes place, but also in the aesthetic experience resulting from its constructive methods and the hands of the volunteers who gave it form.

## A FOUND GENERATION

Revuelo is not only one of the most photographed projects built in recent years, but also–given that construction has been at a standstill since the onset of the Great Recession–the project has served as one of the few that Governor Luis Fortuño has been able to use as a backdrop for press conferences (having held one there just within days of its opening.)[5]

Even with extensive media coverage, the call for proposals for the GET competition was not endorsed by the Puerto Rico Architect and Landscape Architect Association, just as information regarding the dates of its events was not disseminated among its members. Having missed out on any opportunity for media prominence, and having denied its members the opportunity to find out about the competition, the options for participating, and the enjoyment of its events, the institution finally provided a space for the young designers to speak about the project under the heading "work outside of the architectural realm".[6]

At the center of the dispute (and in addition to the lack of solidarity with the work of two emerging architects) we find the legalistic anachronism of the word "architecture."[7] Ironically, it is at a time when architects are most needed for the multiple facets of daily life that it is most insisted upon that the profession should be reduced to the mantra "health, safety, and public well-being." This, upon being claimed by other professions (and in the absence of another discourse), the importance of architecture before the public's eyes is in turn reduced to being a matter of how to anchor a wooden house in the event of a hurricane.

There are multiple ways of arguing against this holdover, especially following architecture's prominent role in the financial crisis and collapse of the housing market, which has not officially been acknowledged by the profession. Within this context, "professional" architecture suffers from a serious public relations problem. Just upon considering the surplus of built housing units, it becomes evident that there is a complication of the complication, since if we essentially have had a serious inability to observe, learn, and reproduce our own territory, it turns out that we have also already overbuilt (on top of something we hardly conceive of or understand well) .[8]

The challenge that this represents for architecture, its education, its definition, and its practice is obvious: if it has been practiced in excess, what to do now? For Vanessa Quirk, in her essay on her love for the profession and her defense of so-called "public-interest design," the question and its answer are both very simple: "So what needs to change? Our conception of what architecture is."[9]

If we take into consideration that everything that surrounds us in the city is designed–well or poorly–by someone, and if we acknowledge that the scope of those design practices begins with the layout and shape of our cities, to the virtues of their public spaces, their sidewalks, and their urban furniture, and even the quality of their signage, landscape, and graphic design, why insist on an architecture defined exclusively by the presumed protection of health, safety, and public well-being of their buildings?

When other professions such as engineering–to mention just one–claim the same concern, what sense does it make to remain even one more minute under that limited, obtuse, and small-minded legal justification of architecture, when now more than ever it is so necessary and wide-ranging in order to improve the quality of life in our cities? When a multistory building that lies empty and unsold due to eviction is a worse affront to the public's

health, safety, and well-being than any roof that anyone has designed and constructed with their own hands, it becomes evident that "professional" architecture finds itself in an indefensible position.

Although there has always been an army of "architects in training" devoted to seeking out other ways to earn a living, one of the differences between the current situation and other historical times is that economic circumstances have forced even licensed architects to join that search. The question posed by the March editorial in Architectural Record regarding whether the new trend toward public-interest design can pay the rent is relevant only to the extent that there is no delay in enacting the changes implied by the article's own conclusion, that "good design is essential in all civic building and infrastructure–not just in high-end construction. That's a vital message for the future of the profession. One day, when the recession is officially declared over, the practice of architecture is likely to have changed. [..] But for now, however you practice or connect to the world of design, there are lessons and inspiration in building for social change."[10]

Simultaneously, collective projects of every nature, such as those urban furniture projects carried out by professionals alongside their groups of students, such as Thoughtless Monuments (Andrea Bauzá and Isabel Ramírez), or those developed for Cinema Paradiso (Yazmín Crespo and Omayra Rivera), represent only the tip of the iceberg in a series of practices spearheaded by architects whose products have either been discriminatorily ignored or looked at with the condescending eye that only sees these and so many other proposals as works "outside of the architectural realm."

As one colleague points out, Architecture could also be home to these and other practices that have existed for years without any legal or professional accommodation whatsoever, but which hold the possibility of converting it into a truly environmentally transformative discipline, both on a grand scale as well as in the small details that fill daily life. But for this to occur, there must be a change in attitude in the officialism so that it is capable of welcoming, not the future or forthcoming identities of the profession, but rather the here-and-now of its reality. Of course, in order for that attitude to carry any legal weight before the state and the territory, an inevitable change will be necessary in the law that defines and regulates the practice in Puerto Rico.

Revuelo marks, not a before and after of a reality that will continue on its course even after the already hackneyed declaration of the "death of architecture," but rather the moment of that intersection, of the hinge on which the profession can either open its doors to the transformation of an ever more decrepit environment or close them in a move towards a nearsighted, limited practice degraded to the design of the irrelevant high-end fragments of that dying city.

## THE HANDS OF THE VOLUNTEERS

Although in an already well-known quote from his article The Architecture Meltdown, Scott Timberg has clearly exposed the state of alienation of the officialism that fortunately less and less architects share,11 the question as to how "professional" architecture came to be so cut-off from reality has not yet been discussed. But it suffices to read the descriptions that Owen Hatherly provides regarding the "revitalization" projects built prior to the crisis in the United Kingdom to understand that that alienation has not been merely appraising, but also practical, building the way locally and internationally for what he has christened as the "new ruins" of the current landscape.[12]

The architectural value of Revuelo is not to be found in the fact that its kite-formed canopy provides shelter from the sun, but rather in the symbolic assessment that the subtleties of its design made possible for all those involved in the project, from its conceptualization to its construction, enjoyment, and eventual remembrance. Key to this was the do-it-yourself spirit that does not limit itself to the heart of Revuelo, but rather embraces the heart of an entire generation that has given up on complaining and has instead leaped to action.

It is in this sense that the project has truly been valued. More than the image popularized by the very same social networks that were used for its creation and management, Revuelo exists through and as a result of volunteer work, driven in each one of the participants by the desire to materialize the planned image. It is a scale of design and construction on par with many of the trending "public-interest design" projects, and one that encourages a direct, tangible identification of the producer with the object produced.

This represents a clear alternative to the paradigm of "professional" architecture consolidated since the postwar almost exclusively into the architectural object as purpose and sole cause of the (concealed) processes that surround it and render it possible.[13] It is not about the outdated response of the "artistic" architect, the starchitect, or the former prominence of the "Master Architect" either, but rather it is a matter of rethinking the paradigm of the relationship between the observer, architecture, and the worker who produces it.14 Within this mindset, the designer is not a protagonist, but rather just another piece in the constructive process that will be completed by the observer-user.

With regard to the triangular observer-object-producer relationship, the technocratic work of the "professional" architect would seem to be implicitly placed as a centroid–as an equally alienated

(yet active) articulator of said relationship. Various segments of the film version of The Society of the Spectacle (1973)15 effectively illustrate this alienating relationship by incorporating footage of the urban renewals of the time into the text.

Perhaps it is no coincidence that the Intern Development Program and the Architecture Registration Examination are more or less contemporary inventions from the latter part of the 1970s, when the invention of postwar "professional" architecture would harbor the seed of the current juncture, since it depended on an economic engine that had broken down before and that at present seems to have broken down beyond all repair.

The closeness between the architectural rendering of Revuelo and its own production also exposed its producers to the variable gap that always exists between the construction details on paper and the constructed reality. Nevertheless, the project's scale and its own materiality made it possible to continuously verify the drawing in relation to the physical space. That direct connection, between the hands and experience, is not found in the inconsistent culture of rendering, nowadays coopted by the campaigns of politicians.

This relationship that Revuelo maintains with the sense of touch is not limited to the long hours the volunteers devoted to its construction and installation, but rather it is also part of the symbolic meaning that is given to it by the observer. For this–and especially for children, who in their relationship with kites have been recently initiated to the essential force of the wind–the aura of the project lies in the mystery of the suspension of the kites in the air. What in the esplanade of El Morro is a direct connection with that fluid, in Revuelo, is found just beyond hand's reach, yet within full reach of the eye, causing a fascinating anxiety of seeing something fly on its own and in such a large number.

If it were achievable by these means to verify the connection that exists in every design workshop, in every mock-up, and in the hand of every student who, as they glue on a piece of cardboard, try to imagine what is meant by the volumes and planes they join or send to the CNC router for cutting, the physical reality we live in would probably be quite different.

The wind, usually a mere variable in the aluminum window industry, in Revuelo, is the physical force through which Architecture gains life, movement, and light–given that the same air current that flows across the courtyard moves the golden pendulums in waves and the clouds over the open sky, which alters the outlines of the shadows on the floor, endowing the structure's colors with a variety of hues; while the rain adds the corrosive imprint of the climate on its strings, cables, and textiles.

The invisibleness of half of the structural system adds a dash of mystery to the question and unfolds different possibilities: if the new Architecture is possible without touching the old one, what would be possible if it could in fact be manipulated?

It has been the builders–architects, artists, designers, professors, students, friends, strangers, family members–all the volunteers who made the kites fly in the center of this Architectural event. We would only need an astronomical marker to have effectively arrived back to the essential origin of the profession.

## CONCLUSION

While the call from several "practicing" architects for young architects to return to the material "roots" of construction is opportune, it continues to come from a remoteness that fails to legally support such a return.[16] Moreover, it comes somewhat late, since the younger members of the profession seem to have greater mastery not only of the rendering software of the practice, but also the new digital production machinery with which all of us could be leaving a more significant mark on our surroundings.

Those days of an apprentice working under a master architect who was the only one capable of visualizing the architectural object are now a relic of the past. The technological advances forged during the latter part of 20th century and their effects on the practice of the discipline have been transcendental, but the legal definitions and guild-like structures of "professional" architecture nevertheless seem to have remained for the most part unfazed by this shift.

Quite on the contrary, the framework of "professional" architecture might seem to function perfectly both in its ability to overlook the needs of those most discriminated against by the outdated arrangement of its laws and regulations, as well as in its absolute effectiveness in alienating those who are clearly at the top from reality, not to mention from their younger counterparts. None of this should remain this way.

With every passing day, there are more and more voices repeating this news, in Puerto Rico and in the United States: there is something profoundly out of sync between the way in which architecture is defined and the way in which it is practiced. With schools in Puerto Rico and the United States sending more and more architects out into the barren job market of a nonexistent practice,[17] the alternatives for the discipline are clear: change toward the inclusive diversification of the practice, or the permanence of its alienation and narrowness.

Alarmingly, the current trend would seem to continue favoring the latter over the former, with the recent dispute over the General Corporations Act being a silver platter–in the case of architecture–for the perpetuation of that near-sightedness.

No change will be achieved by commenting on Facebook from a desk. Put your money where your mouth is: move to the city, go out onto the street, stroll through the parks, use public transportation, and get to know other people who are not political insiders. Political insiders come and go. The rest will always be there, and those are the people we are indebted to, since our primary obligation is to Puerto Rico, not to our colleagues–that is what the enabling act, our governing document and code of ethics, states.

Therefore, there is really very little to do to bring the law in line with reality. Even if the process is abandoned in favor of those who insist upon doing so little in the face of such necessity, the laws and regulations would still need to be amended to better reflect that narrow-minded laziness. All that is needed is willingness to do one thing or the other.

In the end, newcomers and veterans alike, we are not really reinventing anything at all. We only seek to do as we were taught: design and transform our reality, piece by piece, whirlwind after whirlwind.

P

## THIS WAS THE FUTURE?: HANS HAACKE AND THE LANDSCAPE IN DESTRUCTION

**Rafael Jackson-Martin**

The route covered by the taxis from Barajas airport to the center of Madrid tends to be an experience so dull for travelers that the elements that make up the city's outskirts often go unnoticed. But if that passenger is the artist Hans Haacke, any sign can become an omen. This explains why, upon passing by the south extension of the Vallecas neighborhood, an extensive area with its urban amenities called his attention–sidewalks, lampposts, and roads–perfectly laid out and finished, and which even boasts fully constructed and operating metro stations. In that supposedly urbanized setting, however, he saw hardly anyone walking around on the sidewalks, and not even one car could be seen going down the roads. There was barely any trace of human activity.

Here and there, Haacke managed to identify housing structures in all possible stages of construction: completed, half-built, or reduced to their shells of reinforced concrete. Any other artist would have limited that episode to a mere anecdote, as simply a sign of the times we happen to live in. But a restless soul like Haacke, whose production has focused on criticizing the art system and the relationships among this system, capital, and artistic institutions, could not let the creative potential of that finding escape. So, days later, he went back to visit the place on foot to document that ghostlike setting. As he documented it through photographs, he discovered the definitive factor that drove him to undertake this subject matter: the plotted streets carried the names of twentieth-century movements and artists–Eduardo Chillida Street, Expressionism Street, Antonio López Street, Pop Art Street, Minimal Art Street… Without thinking twice, he turned this finding into the core of what would later be a peculiar retrospective exhibit at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid.[1]

Given that it was to be the matrix of his work at the museum, the pieces accompanying the installation expand the scope of its meaning and endow it with a historical quality, since they sink its roots down into the beginnings of practices that have brought about disastrous results suffered by most of the world's current population. I will devote time to one of them later, as I will now focus attention on the one that gives way to the title to the exhibit itself, created as a site-specific project for the Reina Sofía Museum: Castillos en el aire (Castles in the Sky).

The materials that make up this part of the exhibit are organized into two rooms. The surface of one of the two side walls in the first room serves as an enormous screen on which a tracking shot parallel to the place is simultaneously projected by several projectors, shot from the inside of a moving car **(Fig. 1)**. In these images, one can observe the solitary apartment blocks, one or two pedestrians on the street, and the looming presence of the half-built structures in the background. On the opposing wall, there is a series of photographs on display with details of those neighborhoods, hung out on a line with clothespins as if they were undergoing the final stage of their developing process **(Fig. 2)**. On the back wall, a gigantic street map of the south development zone of Vallecas, on which the stages of construction of the properties are identified by colors and hatching, serves as a means for us to spatially frame what awaits us in the next room.

In the second room **(Fig. 3)**, several photographs in which the names of the streets are guessed at are combined with authentic works of art from the movements or artists they refer to, thereby establishing an ironic interrelationship in the style of the snapshots: for example, the overwhelming repetition of the Windows on Pop Art Street next to a silkscreen print by Warhol with several razors, the geometric simplicity of the prismatic blocks on Minimal Art Street, etc. That which gives meaning to the title of the project and explicitly reveals what has been gradually foreshadowed to us, is concentrated in the center of the room: dozens of sealed copies of the mortgage for the purchase of each one of the housing units in favor of the various banking entities, all of them scantily dangling from thin threads, seem to hover over the space, and dissolve into it, like castles in the sky.

This is not the first time that Haacke has established a close relationship between architecture, capital, and the artistic phenomenon. The outcry incited at his individual exhibit organized by the Salomon R. Guggenheim Museum in 1971 is famous. One of his proposals, entitled Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971, caused the exhibit to be cancelled.2 Official sources explained that the work fell outside of what was considered art and proved to be too "specific." What Haacke had projected was a series of documentary materials, consisting of two maps–one of the Lower East Side and the other of Harlem–with the marks of the empty properties photographed one by one in 142 snapshots accompanied by display panels stating the price, the original owners of the buildings, the current owners, and the mortgage value of each one of them **(Fig. 4)**. Actually, Haacke had made use of the text and the image to shed light on the fraudulent practices of Harry Shapolsky. Through the formation of over sixty enterprises that bought and sold said properties and their apartments, rented out under the table to the African-American and Puerto Rican communities, Shapolsky–who was the owner in the shadows of the majority of them, not to mention the high-level cover-up at the Housing Department–had prospered for two decades (1951-1971) off of renters' meager incomes and real estate speculation **(Fig. 5)**.[3]

It is evident that Haacke's "work" cannot be valued according to the cannons of traditional art or certainly the sacrosanct autonomy of art put in vogue by, among others, the art critic Clement Greenberg.[4] On the contrary, the work's creator had designed similar projects by employing the strategies typical of the humanistic and social sciences. The museum's curator, Thomas E. Messer, years later, referred to that and other works presented by Haacke, linking them to "a rising interest in political correctness and political issues."[5] The artist, nevertheless, sharply denied such pretensions: "Mr. Messer is wrong about two things: first, by confusing the political stance an artist might have with the political stance that the museum showing his work may have; secondly, by affirming that my works take a position within some political cause. They do not."[6]

It may perhaps be Benjamin H. Buchloh who has best described the majority of Haacke's production according to the parameters of "counter-memory." Based on this, the artist establishes a genealogy of current social relationships, the origin of which should be traced back to the first decades of the 20th century and whose reason for being is based on the consolidation of a "new form of political and cultural legitimation."[7] The fact that the streets of the Vallecas extension bear the names of Spanish artists and Western art movements from the 20th century comes into play in the paradox of this perspective and fuels the debate on the nature of art from multiple viewpoints: domestication of the transformative power of the avant-garde over society, a mock lifestyle formulated for the working class by the powers that be, inclusion of the cultural industry in the economic bubble at the end of the 20th century and the beginning of the 21st, rejection of the autonomy of art without denying new aesthetic proposals, to name a few.

Haacke portrays, then, the remains of the shipwreck brought about by the popping of the real estate bubble. The finished buildings and those halted midway through their construction are the swan song of the urbanization model that has marked Western civilization throughout the greater part of the 20th century; a way of understanding architecture assimilated to that of a commodity that should be mass produced at a low cost.[8] This outrageous view of housing and its pricing practices, far from fading, continued on an unstoppable progression during the last years of the 20th century and the first years of the 21st century, driven by the excess of bank credit, international immigration, the reclassification of soils–defective in many cases and sponsored by local governments–the arrival of new workers to the cities and the indifference of the politicians in office at the time, who in some autonomous communities decided to put a hold on construction of social housing or set their sales prices at market value.[9]

The face value of an average housing unit measuring 100 m2 (about 1,080 square feet) in the municipality of Madrid has tripled over the past two decades. This increase is likewise found in residential areas located in old outlying neighborhoods, created through the construction of social welfare housing units in the 1950s and continued in the 1960s following the demolition of slums or old housing structures in dreadful living conditions: from an average of $130,000 in 1998, it rose to $400,000 in 2008.10 In these neighborhoods, an odd phenomenon has been observed which spans beyond the scope of this text: while the old government-subsidized homes were acquired by immigrants, the new residential neighborhoods, built in the heyday of the real estate bubble, were occupied mostly by young professional couples with children. The factors that I have stated above gave way, therefore, to exorbitant changes in prices: between 1998 and 2003, homes in the south and southeast–San Blas and Vallecas–experienced an upsurge in prices greater than that of the same housing units built in the northern outskirts of the city, especially in the municipality of Tres Cantos–from an average of $150,000 in 1998, the average price rose to $325,000 in 2008–in a municipality further from the city center yet with excellent commuter train and bus connections **(Fig. 6)**.[11]

It remains strange that the most widespread typology in these newly created homes is also the blissful materialization of the economic trend that nurtured them from the very beginning: that of a

bubble. Their appearance, as well as that of most of the buildings reproduced by Haacke, bears resemblance last-minute derivations of the immuebles-villa devised by Le Corbusier after World War I. They are units facing a large interior courtyard, usually consisting of a pool, a basketball court, and a play area for children. Their design, therefore, squarely rejects the idea of social exchange between different units: all contact tends to be limited to the neighborhood corresponding to each resident upon purchasing the apartment. The residents of these condominiums crave the city that exists beyond the limits of these bubbles of bricks and concrete due to the suspicion of a threat, fueled by the sense, justified or not as it may be, of personal danger and paranoia.[12]

This sort of attitude explains why the residents of most of these family cells spend their free time in that other bubble–of leisure–which is the shopping center or mall.[13] The astronomical rise in the number of these buildings in the past decades–from the 71 built in Spain in 1988, the figure jumped to 541 in 2008 **(Fig. 7)**–represents a final loop that literally copies the spatial structure of the dwelling units: the common courtyard becomes the avenue and the fountain, while the private space is converted into consumption space.[14]

Other interesting implications exist in this residential phenomenon. As I pointed out earlier, it is mainly geared toward young families with children, thereby marginalizing the groups not included in that traditional family model. As if they were the latest evocation of the changes in U.S. society during the Cold War, these groups need to occupy other domestic spaces in tune with their generic needs, principally second-hand homes in city centers.[15]

The gridded morphology of the hallow structures captured by Haacke takes on a disturbing minimal appearance, as if the famous grid structures of Sol LeWitt had morphed into gigantic monuments devoid of any meaning **(Fig. 8)**. Thus, it seems like an even more resounding homage to Minimal Art than the street bearing its name in the south extension of Vallecas. And the photo and video documentation of its presence similarly evokes the expeditions of Robert Smithson through a variety of landscapes in the suburbs of the United States, such as the Passaic River (1967), in which he offered those who would join in on the trek the chance to appreciate an experience of the sublime by coming into contact with places and abandoned architectural and engineering structures in which the past, present, and future are (con)fused. For instance:

Nearby, on the river bank, was an artificial crater that contained a pale limpid pond of water, and from the side of the crater protruded six large pipes that gushed the water of the pond into the river. This constituted a monumental fountain that suggested six horizontal smokestacks that seemed to be flooding the river with liquid smoke. The great pipe was in some enigmatic way connected with the infernal fountain. It was as though the pipe was secretly sodomizing some hidden technological orifice and causing a monstrous sexual organ (the fountain) to have an orgasm.[16]

There is yet another element that links these excursions by Smithson to Haacke's artistic project on the south extension that is on display at the Reina Sofía Musem. It remains strikingly odd that, at the end of the 1920s, a group of artists linked to the Spanish avant-garde would found what was to later be known as the "Vallecas School," which also lends its name to one of the streets in the urban extension. Initially made up of the painter Benjamín Palencia and the sculptor Alberto Sánchez, these and other members of the group devoted themselves to endless walks, using Atocha station–located across from what is now the Reina Sofía Museum–as their starting point and the Vallecas town center as their final destination.

The group's intention was to seek out inspiration in nature, materialized in the vast moorland of La Mancha. What in other artists would have given way to more or less realist landscapes, in the hands of the artists of the Vallecas School was transformed into an inert, ancestral space. Their compositions were populated by fossilized monumental characters, which were evoked by the paintings of Yves Tanguy, Pablo Picasso, and Salvador Dalí; likewise, they were captured from a point of view that heighten the contrast between the moorland and the sky, just as in the photographs of enormous concrete structures conceived by Haacke. That same group, in the full-on chaos of the Spanish Civil War, came to view the conflict from a telluric and ancestral perspective, expanding the limits of time in a way similar to Picasso in his mural Guernica.[17]

Although the German artist's proposal strays directly away from the literary narrativity of Smithson and indirectly from the surreal connotations of the Vallecas School, all three artistic projects share the same chilling vision of a post-historic time, expanded and frozen in equal parts. A time that, in the case of Haacke, elapses in a world governed ad infinitum by economic activity, just as Francis Fukuyama regrettably cried out to the four winds in "The End of History".[18] A world "without art or philosophy", that is, a silenced world.

P

## YARAUVI: A UNIVERSAL ISLAND

**Javier Boned Purkiss**

Miró-Rivera Architects (MRA) with their studio in Austin, Texas since 1997, is one of the most prominent firms of young architects in the United States.

The firm's work is full of sensitivity toward the new requests that society demands from architecture: functionality, simplicity, sustainability, and all without ever foregoing an updated concept of beauty. The projects of Juan Miró and Miguel Rivera are full of the architectural craft, that old word that appears to have been forgotten among the ins and outs of the "spectacular" architecture that has predominated, and continues to predominate, many of the projects of contemporary architects. This work has already been valued by a specialized criticism, which has demonstrated this recognition with several awards, in spite of its still emergent trajectory.

The work of Miró-Rivera Architects sparks us to regain the excitement for the commitment to honesty and rigor of well-executed architecture. With its particularized concept of place along with its refined, imaginative, and innovative poetics in the use of materials, all of the firm's works contribute to the requirements of transcendence characteristic of good architecture, the result of a deeply reflective, sophisticated, elegant, and above all, socially responsible lyrical attitude to the service of humankind.

## YARAUVI.

Miró-Rivera has not only shown the fruit of this responsibility and the product of a strong critical sense with the culture of globalization that dominates our world through the material result of its architecture, but rather with theoretical proposals for dreamed-of future architectures acting from that other side that is necessary for architecture, theory, unconstructed, projected, drawn architecture, but that always serves as a means for opening paths, for proposing possibilities, for providing an outlet for the most personal dreams and ideas. Actually, this area of creation, anticipative and purposeful, will always have to do with "that to come," and history, especially since the Enlightenment, has never ceased to emphasize these values that theoretical thinking contributes to architecture. **(Fig. 1)**

In this case, Miró-Rivera proposes, based on the poetics of the "unconstructed," a new conception of public space, reaffirmed by an idea of de-contextualization, which makes it tremendously novel. Cemeteries, historically linked to urban space, have gradually formed over time into numerous typologies, distinct types of campuses where different social classes have settled. In this sense, the concept of "analogous city" or "city of the dead" has continued to maintain its symbolic and metaphysical level with regard to the urban settlement referred to, while at the same time it has been developing a peculiar landscape concept in relation to it.

The project imagined by Miró-Rivera involves the use of the landscape as a "de-context," in an encounter of great semantic force between architecture and surroundings, but devoid of urban content, located in an imaginary place, accessible by a canal built across the Israeli-Jordanian border, which connects the Red Sea to the Dead Sea. In the latter, at its center, a structure of global reconciliation is proposed as a universal cemetery, a place for eternal rest without any attention toward religious or cultural differences–a positive Utopia, stemming from architecture, to reflect on the imperious necessity to update the concept of tolerance. Yarauvi is not only a necropolis project in the Dead Sea; it is a proposal that embraces universality, all of that which has to do with the humanity's ancestral culture. Yarauvi is the symbol of the future shared by all humankind. It portrays the synthesis and expression of the transcendental in one single gesture. This universality, apart from the strict assumption of the event of death, would fundamentally derive from the capacity to choose, from the possibility of lying eternally surrounded by the shared presence of beings from all cultures and religions. It is the open door to a starting point for global communication, the last temple where the convergence of all that is different could be experienced. Sharing death in such a way would similarly lead to sharing live as well.

Miró-Rivera Architects willingly distances itself from everyday architecture, from the office tied to a determined time and place, to devote itself to an abstract architecture in the landscape that speaks every language, houses every system, and transcends every technology. Their labor as architects strives to make us reflect on that which is most sacred, human death and life, and their truth as an event of universal reconciliation–the possibility, from the poetry of architecture, of forever ending all the differences that muddle human coexistence. Yarauvi proposes universally sharing eternal rest, lying for all eternity alongside one's fellow being, in the floating silence of the waters of that no-man's land of the waters of the Dead Sea. **(Fig. 2)**

## MEANINGS.

We live in a time in which we ought to seek out the foundation and not the cause of every act, every portrayal, every phenomenon, in order to understand its inner reason, even though this goes against the functional or instrumental reasoning to which we are accustomed. Its reason for being is not merely an objective that must be reached. A creation has self-meaning if it is able to capture the form, the inner reason of a given whole. It only has value if it can express and synthesize, in the strongest sense of those terms, an archetype in which both every individual and humanity as a whole are able to identify with. Cultures will then spread because they will be supported by this archetype as a solid foundation, even unconsciously, and this attachment will allow them to expand, and their inner reason can only favor this openness. There is a close relationship between a centripetal attitude and a centrifugal attitude. Sure of its inner reason, a culture can

spread once it has learned how to metabolize its borrowed elements.

Yarauvi embodies that archetype. It is organic because it overcomes modernity and because that which is organic, as opposed to that which is not, finds itself within its own form; its dynamism, which is destined to grow and develop, is born within, and although it may seem paradoxical, the organic form is a concealed appearance. Overcoming the modern will always take place through accumulation and agglomeration. Overcoming modernity as a disparate yet united union of the most diverse elements. As in the baroque, the temporal nature of objects appears. This new statute "no longer relates objects with a special mold, with a form-matter relationship, but rather with a temporal modulation that entails both a placement in continuous variation of matter as well as a constant development of form."[1]

## A)WATER AND SYMBOLS

Miró-Rivera Architects moves along the universal paths of the symbolic. By "symbolic" what is meant is a sign through which the incommensurable relationship between the signifier and that which is sought to be expressed by it. Just as the philosopher Eugenio Trías reminds us, "the referent of the symbol is incommensurable and from it only a remainder endures, whose relation to the referent is indirect. The symbol never denotes, it only connotes; it never designates, but rather it alludes. It emphasizes through the sensitive form indirect, free connections or associations, through which a certain referent, of an enigmatic nature, is alluded to."[2]

Yarauvi defends architecture as art, thereby allowing it to move beyond the functionalism that defines it, opening it to the symbolic. "In every architectural construction of an artistic nature there is a symbolic resonance. It leads in only a suggested, allusive, or connotative manner to a universe of unconscious and archaic symbolism."[3]

Yarauvi is architecture, inasmuch as it selects from the rest-movement synthesis the spatial (or resting) component and feeds off of other more earthly, more static images and archetypes, where movement and time form a pool and remain suspended: the grotto and the cavern, but also the tree, the forest. The marine journey to reach Yarauvi also makes us think about its possible "musical" character.[4] **(Fig. 3)**

Because "dying is parting" and one only parts well when the trickle of water, the current of a long river, is followed. All rivers are going to feed the River of the dead (the Sea of the dead). Only this death is fabulous; only this parting is an adventure. If the deceased, for the unconscious, is a person gone missing, only the navigator of death is a being who can be indefinitely dreamt of. It would seem its memory always has a future, because with those who have died at sea another illusion is conveyed, a special reverie. The farewell on the seashore is at once the most heartrending and most literary of farewells. Its poetry makes use of an age-old backdrop of dream and heroism. According to Gaston Bachelard, "when a reverie, when a dream comes to be absorbed like that by a substance, the whole being receives a strange permanence. The dream falls asleep, stabilizes. It tends to engage in the slaw and monotonous life of an element, and having found its element, merges all its images into it, it materializes. It "cosmifies." For certain dreamers, water is "the cosmos" of death. [...] Long before the living confessed to the waters, would not the coffin be cast into the sea or the torrent? The coffin, in that mythological hypothesis, would not be the final voyage. It would be the first voyage. For some profound dreamers it will be the first true voyage."[5]

The decision to die in Yarauvi allows for its growth. This is its mystery and its symbolic capacity, that of shaping a universal space. The artistic acts first and foremost as a mode of production that seeks to make manifest that which it takes away from every revelation. "On the hinge between what can be revealed and what should remain concealed gleams the very limit where art finds its essential reason. Only one mode of display is offered to give logical form (logos, think-say) to that substratum that falls in on itself and to what is here called the hermetic frame: symbolic display. The transcendental horizon of all art is the symbol."[6]

## B) THE ISLE OF THE DEAD

But in addition to this water-derived symbolism, we must highlight Yarauvi's island nature. Images such as "The Isle of the Dead" come to mind, that series of paintings by Swiss painter Arnold Böcklin, made around 1880. The image is presented to us as a dusk casting off a reddish glare on a small islet. It is made up of imposing crags which seem to be laying siege to a gloomy copse of cypress trees. The tops of the rocks display whitish marble slabs that evoke a tomb, an entryway into the subterranean world of the dead, from where no one returns. Over the calm waters of the sea, a rowboat approaches, steered by a figure wrapped in a dark reddish cloak. In front of this unsettling figure is another person clad in white, turned facing the islet and strange for the viewer, and alongside this second figure is a sarcophagus shroud in an off-white fabric. The viewer can almost physically feel the solemn silence of the imminent nighttime occurrence. **(Fig. 4)**

The Isle of the Dead portrays this concept to perfection: it is an unreal, mysterious, nocturnal, and inhospitable place, definitely, a place that at once houses the eternal desires and passions of the human being and constitutes the final station of the being's life journey. In the painting, Böcklin lends this place an incomparable expression that makes

it iconic, a work that has been referenced, modified, and caricaturized to the present day by countless artists.

The profound fascination that this painting generates owes itself to, on one hand, the absence of spatial consecration from that taking place in the image, and on the other, to the formal and conceptual ambivalence of the same. It depicts a spiritual perception, a desire, a mirage. It is a world of shadows bathed in the subdued light of uncertainty. Everything is at once a diaphanous yet foggy time, clear yet twilit, real yet unreal. Nothing here is what it seems.

Twenty-eight years later, the Russian composer Sergei Rachmaninoff composed the symphonic poem "The Isle of the Dead" op. 29, in the city of Dresden. The music starts off softly, with a rocking movement that suggests the murmur of the waves while Charon, the ferryman who in classic mythology carried the souls to Hades, rows through the river Styx. Throughout this work, Rachmaninov uses a figure, a meter that mimics the movement of the water and Charon's oar. At the beginning of the work, the main theme is repeated in a prolonged crescendo; in the middle section, the orchestra explores different variations of the theme, until reaching a moment of silence upon which, the motif of the music of the Dies irae is introduced as a reference to death. Meanwhile, the back-and-forth rolling of the music also suggests the sound of breathing, indicating in such a way, that way in which life and death intertwine.

In Yarauvi, the Western, dusky, melancholic romanticism of Böcklin y Rachmaninov, its cultural sunset, has become a positive uncertainty, in a purposeful wager on that yet to come, where the dramatic has become daybreak. Yarauvi's mysteriousness is asking us to live in a time when the differences between peoples, cultures, and religions must be overcome, until assuming the universal twinning of through the act of death. **(Fig. 5)**

In order to do this, Miró-Rivera Architects have invented an object in the landscape, a white abstract place, a concave structure able to grown ad infinitum, which is reached thanks to Charon who no longer charges us for the services of his voyage. An empty circle where one can be free from all forms of domination and prejudice. Because…how can humans free themselves from their own work? How can at the moment of supreme clairvoyance in the face of death, detach oneself from every imposed language and culture? The answer is Yarauvi is in that existential and freeing void, in the conversation of the convex in the concave, in the assumed and shared silence of a container where all cultures have been made sacred as a result of precisely this very conversation, this spiritual emptying. And the paradox is completed with the parabolic growth of this void, of this concave island, as a greater number of humans are able to let go of their own limitation. The scale of the object as a measurement of a collective spiritual emancipation.

### C) FROM THE LABYRINTH TO THE FINAL DWELLING PLACE

Access to the final dwelling place, entails, in Yarauvi, a final reflection. A classic one-way labyrinth must be traversed. This "City of Troy" labrynth will force us to travel over the entire circle upon entering it, to reach the center by way of a sole way, path, or trail, without providing any possibility of taking alternative routes. There are no forks; we cannot lose our way once inside. The Daedalic instinct takes hold of us as we encounter the final test, the last hurdle, before going out into the light of the emptiness. Daedalus, the first architect, imposes a final rite, a final passage with no return. Once in the forest of pillars that gradually leads us to the center, the decision has already been made. Time will gradually come to a halt from the time the coffin ascends the sacred staircase upon disembarkment, until ultimately being placed in the great grave. "Daedalus" was also the name given by science to a lunar crater located in the middle of the dark side of the Moon. **(Fig. 6)**

"Dwelling places of the dead" include Hades, in classical mythology, where souls are judged, and the Hebrew She'ol, which is the common grave of all humankind, a place where both the righteous and the wicked alike end up. Although many theories have been proposed to explain the origin of the Hebrew word "sche'óhl," it seems to be derived from the Hebrew verb "scha-'ál," which means "to request, to ask for." Different interpretations have agreed upon She'ol as a common ground or region of the dead. It derives its name from the insatiability of the grave, as if it were always asking for or claiming more. This, apparently, gives the idea that She'ol is a place (not a condition) that claims everyone without distinction, since it takes in the dead of all humanity (Genesis 37:35). She'ol seems to have been located somewhere underground, and the condition of the dead was foreign to both pain as well as pleasure. Also, She'ol was neither associated with reward for the righteous nor punishment for the wicked. Everyone, good and bad, tyrants and saints, kings and orphans, Israelites and gentiles, all slept together unconscious of one another. While Greek teachings on the immortality of the human soul found their way into Jewish religious thinking in subsequent centuries, the biblical record shows that She'ol refers to the common grave of all humanity as a place of unconsciousness. The word "she'ol" appears frequently in the books of Psalms and Job to refer to a place where all the dead will end up. It is portrayed as a dark place, where, strictly speaking, no activity exists. No moral distinction is made there. In a certain way, speaking of "the grave" in a generic manner is a near equivalent, with the exception that She'ol is a common grave where all the dead are to be found.

### THINKING UNIVERSALLY

The all-encompassing "everything" once again becomes essential. Understanding of the parts is given to us by the whole. It is a sort of synchrony that, through mixing and association, again enlightens a description, a phenomenon, a composition. Individualism has its price, and the construction of the person, as in Goethe's "elective affinities" may only be performed to the extent that the many pieces that compose it are able to be joined in oneness. "Just as social life is based on the participation of everyone in everyone and everything., it is important to establish a way of thinking that is congruent with a vaster whole and which engages in that way of thinking. In order for such, it is necessary for the order of knowledge not to be clouded by the concept, which strictly speaking is intangible, but rather by the allusion, the notion, the notation, the symbol that extends beyond the confines of the word, and favors becoming aware of the similarity."[7] **(Fig. 6)**

Yarauvi represents a thought, a reflection on universality through a growing form. Let us make a distinction between form and formula. The formula has above all certain answers that are already ready. Alternatively, the form is content to explain problems and provide "conditions of possibility" for giving an answer to those problems, case by case, and not abstractly. The form is full of doubts and becomes an undeniable force within the knowledge process. In the interplay of forms there is in effect this dual perspective of fiction and truth, a reciprocal interplay of eternal forces. They are left open to potentialities that may or may not come to pass. It is the form as essence. Universal thinking does not contain only the form, but rather all the forces and possibilities of the performance, display, and evolution of things. Yarauvi is so well thought-out that the day it ceases to grow will be the sad indicator that humans have ceased to understand one another.

## RESEÑAS / BOOK REVIEWS

### BOOK REVIEW:

PRODUCTORA. MEXICO CITY, MEXICO: EDITORIAL ARQUINE, 2012.

**By: Yara Maite**

Productora is the name of a studio created by a group of young architects, Argentine Abel Perles, Belgian Wonne Ickx, and Mexicans Carlos Bedoya and Víctor Jaime, who have recently published their first catalog of architectural projects and interventions. The name of the firm, likewise, both an adjective and feminine noun in Spanish, like those used by old factories or corporation, is antonomastically also the title of the catalog. A number, the number one, also appears on the cover, and upon having added up the dimensions of the volume, it encourages what we perceive, at a first glance, as the beginning of a series to come that Productora clearly aspires toward. Directly, the number indicates the diagram of the structural layout for the first project appearing in the publication. This portrayal on the cover is a gesture that accounts for the aim of the publication (to introduce and reveal a work), but it also demonstrates the impatience of this collective to transgress (in this case in a figurative and superficial manner) an image, the sharpness of the black cover that encloses the traditional notebook where students and professionals of the trade compile ideas.

Hence, as a continuation of the book cover, with no further introduction, the main content of the catalog appears, or rather the first of four parts, which includes the most photogenic proverbial images of the project as constructed or under construction, or the plan or rendering that best captures, according to the architects, the "essence" of the project. At first, the proposed approach is textual. Readers find themselves faced with images they must read or decipher, in which case, that "essence" has a multifaceted character, because that which is prominently portrayed is at times the artisanal or technological quality of the work, the programmatic suitability or singularity, the tension or distension with the landscape, or the vestigial yet regulatory and categorical presence of a grid.

That last image, which already appeared on the cover, is one of the recurring themes in a cross-reading of the catalog, to the point of cross-referencing proposals as far back as J.N.L. Durand, the French architect, who, were he to still be living, would regard Productora with mistrust. Durand was simplified production, conceived two-dimensionally, with a restricted point of view that was "prêt-à-porter," obedient to the material, efficient, and industrialized. Productora is introduced to us mostly as industrial dysfunction, not unlike a short-circuit, or the unexpected omission on a long production line. In both cases, the failure is foreseen or there is a realization of the limits of the square grid or the orthogonal structure: according to Durand, it is most recommendable to adhere to the grid, which is conceived of as a prophylaxis of absent or boundless creativity. At Productora, however, the exploration of these bounds or margins is the creative space, it is the additional resource. To a certain extent, Productora makes "mistakes" as seen in terms of the grid–so-

mething which is always human, yet not always profitable or voluntary.

Another unavoidable presence in the catalog, somewhat tied to the former, is the allusion to early, orthodox, late, and openly ambiguous Modernity, the works that the Modern Movement celebrated, those which were not so much celebrated, those of pristine figures and insistent whites on whites, but also those of textures and materials which the likes of J. Hejduk, M. Abramovitz, E. Saarinen, etc. did not devote much effort into artificially reconverting. At Productora, however, the coexistence of elements from a diverse nature and morphology do not seem to be assumed as a contradiction. From the outset, the plurality of models and results is an integral part of the entire set of projects.

Already in the second part of the catalog is where the interpretation that two architects, Mauricio Pezo and Kersten Geers, offer of the work, as a subtext that guides us through the first interpretive phase. Pezo synthesizes the architects' work under the title Apologia diagonal ["Diagonal Defense"] because it focuses on two projects of considerable relevance, located in China, where there is display of that intention to radically change the expectations of the use of a grid or square. In both projects, the diagonal is a line that, equidistantly reproduced, organizes the space, whether as an inhabitable strip or as a dividing line. Pezo, who is a young architect himself, produces an intense description of the gesture of the diagonal line and although he attempts to present it as impostura by the architects against the surroundings, he is unable to successfully identify in the face of which condition from the distant context the apparent infraction occurs or its reasons. Likewise, Geers, with Engañando a la percepción: los objetos específicos de PRODUCTORA ["Deceiving Perception: The Specific Objects of PRODUCTORA"], points to another formalist reading in which the author highlights the indebtedness of the study of architects with the artistic and architectural experiments that proposed and introduced certain visual manipulations in the reception of the created object. Geers also does not provide the reasons why Productora cloaks honesty in artifice, appearing to avoid the possibility that the firm may constitute its own spectacular meaning, as a producer of images.

An inventory of all Productora's works makes up the third part, in which explanatory memoirs are added, along with complementary details and images of each one, as if proposing a second chance for the reader to judge or corroborate the content, after first impressions and the assistance of those authors. On that note, in addition to formal variety, typological and situational variety also garner attention, thereby reaffirming another dimension of the firm's success: Productora has produced very much and in many places. The fourth part is the epilogue, written again by an external agent, Miquel Adrià, who takes advantage of the opportunity to explain how Productora direct their works by synthesizing idea and function, constructing a work that seems to him to be timeless, universal, and "anti-scenographic" in a new supposed distance with regard to the image.

Productora is the name of the studio created by a group of young architects that proposes what we already recognize, by consisting of behaviors anchored in tradition and perfect images for consumption, an approach that does not necessarily have to entail mistakes. What is not included in the catalog is what we would expect, perhaps unfairly, perhaps not, from a young firm: a radical change, that proposes or endorses new forms of organization, criticism, construction, creation, projection, or cooperation.

## RESEÑA DEL LIBRO:

[CON]TEXTOS: EL PARQUE MUÑOZ RIVERA Y EL TRIBUNAL SUPREMO DE PUERTO RICO

**Por: José A. Pagán Rovira**

A primera vista, el título y portada de '[Con] textos: El parque Muñoz Rivera y el Tribunal Supremo de Puerto Rico' parece ser un análisis archivístico de los proyectos mencionados de entrada. Una foto aérea abrazando portada, espinazo y dorso, tomada desde Miramar y el puente Dos Hermanos hasta la bahía de San Juan y San Felipe del Morro, nos delate la promesa de su autor Andrés Mignucci Giannoni para [Con]textos: el ofrecimiento de una narrativa inmersa, con especial foco en el rol de la arquitectura y urbanidad en la historia de la isleta. La narración se divide en tres partes: primeramente para la Isleta, la segunda para el parque, y la tercera y última para la cede del Tribunal.

La primeras páginas ubican al lector dentro del contexto pre-colonial y en progresión cronológica, Mignucci nos lleva a través de una historia familiar que recuerda actos de colonización, conflictos por controlar el territorio y la inevitable urbanización de la isleta. La narración se vierte hacia los eventos políticos que forjaron el quiebre entre España y Puerto Rico, eventos que suelen delegarse a los libros de historias, pero que enriquecen el trasfondo de los casos

de estudio. Entre estos trasfondos se nos presentan anexos de la obra del irlandés Tomás O'Daly, la Real Audiencia 1832-1867, y la Carta Autonómica de 1897.

En efecto, [Con]textos establece desde su inició una metodología para la exposición de los contextos socio políticos que forjaron las intervenciones en la isleta de San Juan. Entrelazado con la exposición, y a modo de 'Pop-Up', surgen instancias que ofrecen trasfondos que emplazan los eventos estudiados. Cuando se lee sobre la Isleta y su ocupación española, el lector puede toparse con pequeños paréntesis, de fondo negro y letra blanca, que matizan el tema de turno. Esta información adicional, a menudo de temas que no necesariamente aborda el alcance original del proyecto, añaden profundidad al estudio y refuerzan la premisa de que riqueza del contexto produce riqueza del proyecto arquitectónico.

La segunda parte de [Contextos] describe en detalle el parque Muñoz Rivera. Se emplaza primero en el entorno de la postguerra hispanoamericana, en su relación al crecimiento de Puerta de Tierra; el eje cívico que forman la Fortaleza, el Capitolio, el Tribunal Supremo; y el plan maestro de Bennet, Parsons y Frost del 1925. El capítulo del Parque es el primero que hace un brinco considerable a la contemporaneidad. Se presenta, en conjunto con imágenes recientes de las obras, las variadas iteraciones que dieron forma al parque a través de los años.

Esta es quizás la parte más rica del libro con respecto a su contenido fotográfico, pues estas alternativas y propuestas muestran un solape de diseños, que en su lectura y asociación con el presente, parecen aumentar la complejidad del lugar. En su exposición, Mignucci se permite aludir a consideraciones fenomenológicas cuando describe el parque. El espíritu del sitio le es evidente al autor, de modo que la exposición da vueltas a la premisa de que el parque y sus edificaciones tienen un alma, solo vista desde el estudio de todas las historias que lo formaron.

Con esta hipótesis, [Con]textos nos deja con la sospecha de que ciertos conceptos o ideales atraviesan y guían el análisis. Un ejemplo de esto es la agrupación de temas en grupos de tres. El libro tiene tres capítulos: Isleta, Parque, Casa para la justicia. La Isleta se estudia con hincapié a las tres defensas que marcaron el crecimiento de las fortificaciones. El parque se emplaza desde los componentes del "eje cívico", y la casa de la Justicia que mira: la cede del Tribunal Supremo, el Anexo y la Biblioteca.

El Tribunal, augurado desde el inicio como clímax de la narrativa histórica y urbana del lugar, se atiende en el tercer capítulo, y desde la aprobación de la Constitución del Estado Libre Asociado de Puerto Rico en 1952. Contextos inmediatos al diseño del Tribunal incluyen su relación al parque Muñoz Rivera y los planes maestros para el diseño del Escambrón. El tercer capítulo nos muestra elementos de diseño, así como precedentes que fungieron como punto de partida para el diseño del Tribunal por los arquitectos Toro & Ferrer. Luego, el diseño del anexo, por Osvaldo Toro, ocupa un intermedio que habla de la evolución del proyecto hacia la biblioteca de la firma Sierra, Cardona y Ferrer. Con la descripción de esta última intervención, [Con]textos concluye con una reflexión sobre las etapas que marcaron el crecimiento del parque y sus partes constituyentes.

[Con] textos es todo un prodigio, con una compilación de microhistorias entrelazadas que posicionan al lector dentro de la historiografía de la isleta de San Juan. La inserción de referentes políticos, económicos y sociales, junto a las atractivas imágenes, proporcionan una gran narrativa que, sin duda, sienta las bases para el caso de estudio e invita a la exploración de este espacio.

Admito que es inicialmente difícil, como arquitecto, pasar por alto el papel del autor en la realización del espacio que luego analiza. Sin embargo, la participación del arquitecto con los proyectos en los alrededores del parque Muñoz Rivera, parece otorgarle una posición única en su estudio. He aquí un análisis desde el interior, y de un objeto parcialmente conocido, que nos brinda una mirada privilegiada hacia el origen, crecimiento y desarrollo del sitio.

## P

**BOOK REVIEW:**

COLLECTIVE ARCHITECTURES: TRUCKS, CONTAINERS, AND COLLECTIVES

AUTHORS: David G. Torres. José M Galán Conde, Judith Albors Casanova, Paula V. Álvarez Benítez, Ramón Parramón Arimany, Santiago Cirugeda Parejo, and Saskia Sassen

**By: Omayra Rivera Crespo**

The book Collective Architectures: Trucks, Containers, and Collectives does not display great institutional works, but instead focuses on small and resounding gestures within urban and suburban spaces. Rather than presenting solutions, the book conveys processes, approaches, and experimentation. While it does not contain

transcendental theories, it does give rise to questions and it forces readers to ask themselves: What is architecture nowadays? What is the architect's role? Who is the client? And most of all it leads the reader to ponder the authorship of architectural projects. No recognition is given to any particular figure or any one or various star architects, but several collectives are recognized to which others can be added, from all across the Iberian Peninsula and the world. It is written not only by architects but also by a sociologist, an art critic, and an artist. It helps us to comprehend, from a particular perspective, current concepts such as self-management, reuse, remixing, transience, and lawlessness. It is anchored in Santiago Cirugeda's initiative to create a subversive architecture, on the fringes of what is considered normal, and a way of designing and building a project that is not linear and has not just one purpose but rather several.

Why upset what we traditionally know as architecture? Because it is time to turn it around. Because just as a group of architects came together after the world wars during the first decades of the 20th century, and understood that architecture is not for only a few, in the 21st century architecture similarly cannot be produced and understood by only a few: it belongs to the collectivity. However, this collective, to this day, is neither homogenous nor sedentary, but rather it is made up of people from different backgrounds, interests, social classes, cultures, and constantly undergoing change, in tandem with the changes of a world governed by the saturation of information spawned by the mass communication media. That is why architecture cannot be the same as it was a few years ago, nor is it performed for the same group of people. And it is therefore also not feasible for it to have only one creator. The architecture shown in the book is not only created by "collectives" made up of architects but is instead open to the collectivity of people who interact with it and make it their own.

It is worth asking oneself whether the projects mentioned and displayed in the accompanying book can transcend experimentation and become spaces inhabited by people foreign to the realm of architecture or art and which can morph over time, alongside their context, or whether they can influence the way architecture is done today. These projects could become a link between the formal or planned and the spontaneous, even with their transient nature, and their creators could prove to be heralds of messages that reach people of all walks of life. These creators who, in turn, distance themselves from the figure of the architect who designs, manages, and therefore has total control over the project, and convert themselves into activists, educators, counselors, and organizers of processes.

## ENTREVISTA / INTERVIEW

**INTERVIEW:**

PRODUCTORA

**by Yazmin Crespo Claudio**

### ON DESIGN

Mark Wigley in an essay entitled "Still Effects" suggests that in a world predicated on movement and flows, the power of architecture may be its ability to give pause. Is architecture an instrument to create fixed moments of space?

Architecture creates instances and paths that generate sensations. On each project by PRODUCTORA we try to generate specific situations reflecting our interests and intentions. At the time of designing we start from basic designs and schemes to generate those instances and the sequence, order, or repetition of architectural elements lends form to our ideas.

### ON THE CITY

Understanding the size of intervention in the architecture of the city is crucial.

How do you approach the issue of scale in your practice? For example, your project in Caracas, Venezuela.

In each project there is a specific scale and context that exists. The CAF Headquarters project in Caracas gives rise to situations regarding the relationship with public spaces, Cerro Ávila National Park, the neighboring corporations, the integration of public transportation, pedestrians, and finally the user, which grants us the unique opportunity to work on all levels, thereby generating spaces for use, meeting, and acknowledgment, all the while being very careful in integrating the small- and large-scale urban context.

### ON THE PRACTICE

Architecture has multiple agendas: to teach, to research and to construct. How do you see the relationship between your practice and LIGA? How do they feed off of each other?

At LIGA we have a curatorial role in producing

each piece alongside our guest. By being curators of a space such as LIGA, we are obligated to inform ourselves and be attentive to what happens on the Latin American architectural scene. This enriches our vision with regard to both the medium as well as the architecture that is being produced in the region. As architects, we are interested in being well-informed in this regard. In terms of interaction with our guests, it is always enriching to work with our counterparts, get to know their way of thinking, their ideas, their way of tackling a topic, and their own way of solving a project with singular traits such as those which are presented every quarter at LIGA. It is an exciting undertaking for all of us.

**ON THE FUTURE**

Recent socio-economic transformations have placed architecture in a difficult yet stimulating position. Issues of economy as well as emerging technologies have transformed the institutional dynamics of architecture, conceptually, formally and functionally challenging the power of its traditional production.

Do you think the architecture to come re-defines design through making?

Times of crisis always serve as opportunities for redefinition–architecture is no exception. Learning to work with the economization of resources is essential during these times, as a Latin American office we have always been aware of the context we had to work in–low budgets compel us to be very objective when executing our ideas. Still, on the other hand, Latin America has the advantage that it still utilizes traditional, simple, and inexpensive construction methods. At PRODUCTORA we have always been aware of the context we had to work in–low budgets compel us to be very objective when executing our ideas. Still, on the other hand, Latin America has the advantage that it still utilizes traditional, simple, and inexpensive construction methods. At PRODUCTORA we always seek to transform this regional context into an advantage.

**ON WHAT IS UNDER CONSTRUCTION**

A number of competitions are currently under construction . They are a platform for small architecture firms and an instrument to get design and build projects. Students, professionals and professors can participate in competitions all over the world. Are you excited about what you see in the ARCHITECTUTRE of competitions? Was this the case of PRODUCTORA?

At PRODUCTORA we are always participating in competitions. We have developed a certain dynamic and team that keeps us competing with different offices around the world. This work attitude requires us to have a fresh and active take on architecture, which keeps up our enthusiasm and energy as an architecture office.

Competitions are an incubator for developing new ideas, while they are also projects that we would find very hard to have access to as a young office. That is why we consider this part of the development of our way of thinking to be so essential.

P.

## INFLEXIONES/ INFLECTIONS

DEPENDENT FILM, PENDING FILM.

**Miguel Coyula**

I believe that the utopia of a truly independent fiction film–as with any utopia–does not exist. It always depends on actors or favors at the least. Speaking in terms of industry, it is true that independent production has increased from a financial viewpoint, yet not always so from the viewpoint of content and form. Oftentimes independent film is conceived of as a vehicle for getting known in the industry and not as a genuine expression, without creative filters.

For me, film is salvation. A truly independent art is the only thing we can have absolute control over. It is an obsession. In my case, it is good that I am interested in art and not politics; otherwise I would probably be a dictator. The advantage of having full control over the means of production is enviable. Originality is also very difficult but it is not necessary either. What is important is to absorb so many influences so as for originality of a hybrid nature to be born.

Nowadays it is hard to find anything original. For example, minimalism has now come into fashion in Latin American art film: two long scenes, without any incidental music or any extreme image stylizations, a contemplative narrative tempo, which is something that was being done in European film 40 years ago. It is a fact that I definitely believe in the influences to form a language of hybridities to the furthest extent. But I do not believe in the hegemony of any certain fad, even though it may be art film. When I start to see "cutting-edge" films, I

realize that something is off kilter. Melodrama has been all but thrown out of art film—any form of sentiment suffers the fate of sterilization, like adolescents hiding their emotions for fear of becoming "uncool." I believe that we are living in a very bland time, in which political correctness has permeated its way the greater part of contemporary film. I am referring to "festival films" that are often calculatingly designed to cater to the audience the movie is geared towards according to the prevailing fashion. This is normal for the people who invest money in the project, but it is disturbing when the very creators themselves discuss these terms as a determining factor in the end product. What is true is that if a cinematic work is sincere, it will always find an audience, little as it may be. There are filmmakers who make movies to earn money, others who create films for festivals, and yet others who film pictures because they have no other outlet than to spew out their films from their subconscious, pull them out from within, and exorcise them. I am not saying that money and festivals are a bad thing. But if that is the objective, we are speaking in both cases of dependent film.

Many view the digital format as a cheap alternative to film, while few venerate its distinguishing traits. In my opinion, the depth of field in the digital format is an unbelievable technological achievement: the impact of a face full of wrinkles and pores in hyper-sharpness in high definition, as well as the background which ceases to be a background by being in perfect focus, the Baroque style of a scene in which all its elements are in fine focus, so that the viewer selects where to look and can thereby construct a more complex interpretation of the image. Gregg Toland exhausted himself to achieve this in Citizen Kane. Now, 70 years later, technology allows for such, and nevertheless filmmakers rack themselves trying to have less depth of field, take the background out of focus, saturate the colors, and blur the image—all so that when asked about the conceptual reason behind such an aesthetic decision they can answer "because that is what film is to me." At other times, the digital video has been misinterpreted as the idea that its aesthetic should be dirty, hand-held, and with the focus and diaphragm set on automatic. Enough with dogmas.

There is nothing sadder than a young person making "old" film to be assimilated into the industry. There is nothing sadder than recognizing the formulas of the "Sundance genre" or the "Cannes genre" in a movie. The words of Goddard come to mind: "culture is the rule and art the exception." True as it may be that festivals such as Sundance and Cannes screen more intelligent films than the average Hollywood flick, they generally avoid truly uncomfortable films. It is sad, since the responsibility of a festival at this day and age (with some exceptions) seems more to be that of securing a certain minimum of commercial interest without scaring off their sponsors, and the political correctness of their lineups that will ensure an audience committed to causes. All this is of much greater interest while there is much less interest in the artistic integrity of the project.

Filmmakers are to blame as well. I believe that we can currently find daringness in content, yet not so much in terms of form. Frankly disquieting themes are somehow softened by the form—a lazy mise en scène, set on autopilot. As if our cinematic memory only encompassed the present decade. It is quite difficult to find styles in which one can appreciate the entire evolution of the history of cinema. The independence of a visual grammar is constantly resented by the trends of the moment. The blame falls not only on the all filmmakers. The exceptions suffer also due to the little risk run by many producers. A form of cinema as a movement cannot exist—cannot come into being—if promoters do not run the same risk as filmmakers. There was a time when film critics thrived, now feature writers predominate. There are fewer critics, and more reviews. Lessons not learned in blood are soon forgotten.

And why complain? It will not change anything. Every generation has the same conflicts that in one way or another end up being repeated. Perhaps my apocalyptic worldview is nothing other than a creative mechanism. Maybe I will end up using this text, which I initially started as an analysis of independent film, to feed the nightmarish atmosphere I need for inspiration. I don't know if it is masochism, but I find a certain beauty in alienation. Could it be said then that my films are escapist? Maybe. Therapy perhaps. I am 34 years old and I am an old man. In all actuality, I always was an old man, and yet, I become impassioned and enthused over certain things with the same naivety and bewilderment as a child. To me, that seems essential in the creative process—the mystery of certain situations that a child cannot manage to fathom and which nevertheless leave behind an inerasable mark. Holding onto mystery is a necessity. The moment when answers become more relevant than questions marks the creator's death, since I want the film to go on far beyond the rolling of the credits.

I have always thought that I live inside my head, within the alternate universe having little to do with the physical reality of things. My aesthetic concepts and principles are so strong and specific that my first impulse is to disqualify wha-

tever fails to garner my attention. That is why I would never serve well as a critic. It is hard for me to be objective. That is why I make films that I would like to see as an audience member. There is no other reason. Every film has been very different from the one before it, but I also have no fear of repeating myself.

My first feature film took me two years. The second took five. Following mathematics, I hope the next one does not take me ten years to complete. It is difficult to work as a jack of all trades for all of one's life, but I will do it while I still have some youth left in me. Beginning a new project is a definitive step: Once you start something, you cannot stop. I hope to finish and say that I remain independent. It is an unrealistic possibility, but it exists.

Realism? I expect nothing from reality. I view myself as obligated to distort the world around me to construct my own universe. What goes on inside my head may be more real than the physical world. All the experiences a human accumulates during his or her life are destined to disappear with death. That is why I make films, to preserve ideas, sensations, and alternative realities that can only exist as fantasies. It is my responsibility to those who share a similar sensibility.

Utopia: Eliminating the transmission and translation of an idea to a set of equipment. From the mind to the screen. It is important not to rationalize the intensity of an idea, it can't be thought out, it must be lived, feeling it viscerally, converting the camera into an extension of the arm, like a paintbrush is to a painter. The meanings come afterward in the editing room. Breaking also from the traditional chronology of the three stages of creation: screenplay, filming, and postproduction. Feedom to go back and film when an idea interrupts during edition. Truly exploiting the aesthetic malleability of technology, with actors willing to follow you. Digital art direction. Seemingly organized chaos. Boundless intuition. Precise imperfection. Multiple readings. Utopia? Not always. But sometimes it is achieved.

Este libro se terminó de imprimir
en el mes de octubre de 2013
en los talleres gráficos de
**EDITORA CORRIPIO, S. A. S.**
Calle A esq. Central
Zona Industrial de Herrera
Santo Domingo, República Dominicana.
www.editoracorripio.com

Key external factors, such as recent global economic, political, environmental, and technical uncertainties, have transformed and challenged the institutional dynamics of the profession. New design inquiries reconsider the role of the architect and propose irreverent processes that challenge inertias, re-define design through making, and allude to provocative interactions in the public sphere. The complex reality of contemporary cultures merged with a wide spectrum of technological and programmatic mutations, calls for an evaluation of these re-engagements.

**- Marisa Oliver** / *Editor*

