

La sala de l'arquitecte

Terence Riley

A les acaballes del segle XX, l'arquitectura no solament gaudeix d'una preeminència en la cultura contemporània, sinó que —com a subjecte de teoria cultural, política i social, com també d'especulació històrica i filosòfica— ha demostrat tenir una capacitat quasi infinita d'anàlisi i d'interpretació. El propòsit de *Fabricacions* és contribuir a aquest discurs, preguntar-nos què pot tenir a dir l'arquitectura sobre ella mateixa i com podria, en les seves pròpies paraules, parlar-nos de filosofia, d'història, de cultura i d'altres temes més amplis.

El terme *tectònica* prové del grec i es refereix literalment a la “poesia de la construcció”. L'existència d'un concepte com aquest pot resultar sorprenent per a alguns, de la mateixa manera que ho és la suposició implícita que una cosa tan pragmàtica com la construcció pugui tenir cap veu. En considerar l'origen d'aquesta veu, és interessant observar una de les formes més esteses, en la cultura occidental, d'indicar l'estatus d'un arquitecte. A Alemanya un professional s'anomena un membre de l'*Architektenkammer*, la cambra dels arquitectes. A moltes altres societats europees s'empren traduccions diverses de la mateixa terminologia. El fet de ser admès a la cambra dels arquitectes — o, d'una manera més simple, a la sala dels arquitectes— suggereix un reialme exclusiu per als iniciats, diferenciat dels que en queden fora per l'especificitat dels seus coneixements.

No és estrany que els arquitectes, com a grup, desenvolupessin un llenguatge específic per ajustar-lo a l'especificitat de la seva feina. Encara resulta més significativa, però, la manera com aquest llenguatge ha arribat a absorbir certes idees afins amb repercussions inesperadament àmplies. El cercle platònic bisecat dues vegades crea quatre angles de noranta graus, cadascun dels quals és un angle recte. La rectitud de l'angle remet a tot un seguit de conceptes més metafísics que materials: correcció, legitimitat, etcètera. Seguint el mateix fil lingüístic, el terme *wright* ('artífex, menestral') es refereix a algú que ha aconseguit dominar un ofici, com ara el carreter (*wainwright*) o el roder (*wheelwright*). I en un darrer exemple, de l'acer fos o de la fusta que no tenen cap bombament ni cap altre defecte dimensional se'n diuen *true* ('cert, autèntic').

Malgrat les repercussions d'aquests temes filosòfics més amplis sobre el llenguatge de la tectònica, cal fer una distinció entre aquests conceptes i les nocions de les tautologies o les ortodòxies. De fet, la poesia en la construcció requereix, de la mateixa manera que qualsevol altre llenguatge escrit, un cert nivell de matisacions i de subjectivitat. La prova d'aquesta naturalesa condicional la trobem en un altre terme arquitectònic, la *tolerància*, que es

refereix a les desviacions acceptables en la forma, les dimensions o les qualitats de la superfície d'una construcció. Podríem introduir aquí també un terme més esmunyedís, el de *fabricació*, que oscil·la entre el sentit negatiu que implica la *falsedat* [(quan parlem, per exemple de fabricar enganys o fabricar intrigues)] i el sentit més neutral del procés o el producte de *fer*.

En cadascuna d'aquestes quatre "fabricacions" hi ha una revelació o, com Heidegger hauria dit, un "desencobriment". La *rectitud* o l'*autenticitat* d'aquestes obres es deriva no d'una concepció de l'ortodòxia, sinó de l'art de la fabricació.

Bodybuildings: cap a un ordre arquitectònic híbrid

Aaron Betsky

Fabricacions és una exposició sobre com fer les coses clares. Presenta l'arquitectura com una estructura que condensa un món físic confús en un objecte compost. La composició d'aquesta construcció esclareix com treballa el nostre entorn, de què està fet i com podem sentir-nos-hi còmodes. No ho fa a la manera d'un experiment científic, sinó construint fragments la composició, la forma i els materials dels quals són tan exagerats, al·lusius i articulats que esclareixen algunes coses inherents a l'acte de la construcció: el fet que en bastir-nos un refugi, una armadura o un lloc definit, en el fons el que fem és construir una segona versió inventada —o *fabricada*— de nosaltres mateixos.

Quan els quatre equips encarregats de la part de San Francisco d'aquesta exposició —Craig Hodgetts i Hsin-Ming Fung (Hodgetts + Fung Design Associates), Sheila Kennedy i Frano Violich (Kennedy & Violich Architecture), Byron Kuth i Elizabeth Ranieri (KUTH/RANIERI) i Rob Wellington Quigley (Rob Wellington Quigley, FAIA)— es van reunir per primer cop amb mi, a l'agost de 1996, vam acordar que el cos humà hauria de ser el punt central de les seves investigacions. Aquesta no és una idea nova. Hi ha hagut una llarga tradició d'interpretar l'arquitectura en termes del cos humà, des del concepte renaixentista que els ordres clàssics representaven les proporcions d'aquest cos, passant per l'ús que es feia a la Il·lustració del símil de l'home o de la dona amb braços, cor, pulmons i músculs per guiar els planificadors a l'hora de projectar edificis o plans urbans, fins a la noció del segle XX segons la qual l'arquitectura és un organisme que funciona d'acord amb normes inherents a la seva construcció interna.

Altrament dit, podem veure els edificis com versions dels nostres cossos. Poden actuar com maquetes a escala, com mapes o com una mena de mirall tridimensional que, com el mirall pla, reflecteixen una versió de qui som als nostres ulls, de manera que podem inspeccionar-nos, jutjar-nos i potser compondre'ns a nosaltres mateixos. Hi ha, però, un aspecte en el qual un edifici mai no podrà ser un mirall acurat del cos humà: l'arquitectura és una construcció, no un organisme biològic que creix sol. És una cosa que apleguem a partir de peces que existeixen fora de nosaltres, en el món que ens envolta. Hi ha, per tant, una diferència essencial entre els pals i les pedres dels edificis i els nostres cossos.

Això apunta a una diferència més àmplia entre els edificis i els nostres cossos. Els edificis poden ser la nostra segona pell i poden assumir moltes tasques del nostre cos, però és precisament aquesta transferència el que transforma allò

que és bàsicament humà en un artifici o un objecte fet per l'home. Comencem a adonar-nos que actuem en el món per mitjà de la tecnologia, i només podem sentir-nos-hi còmodes fent servir totes les eines que ens proporciona la societat moderna. Potser els edificis no són el nostre reflex. En canvi, tal vegada ens podrien reemplaçar.

Això no és necessàriament un procés negatiu. A través de l'arquitectura estenem els nostres cossos cap al món que ens envolta. Els edificis amplien les nostres pells físiques mitjançant les seves façanes, estenen la capacitat dels nostres pulmons amb l'aire condicionat i ens permeten d'habitar espais que els nostres peus i les nostres mans mai no haurien estat capaços d'abastar. En vestir-nos amb l'arquitectura potser renunciem a una part de la nostra autonomia, però també ens atorguem nous poders.

Si els edificis poden ser versions construïdes de nosaltres mateixos, com miralls dels nostres cossos i alhora com extensions o substitucions d'aquests jos corporis, també ens poden fer adonar, per contrast, d'allò de què estem fets. En veure simultàniament les semblances i les diferències entre els edificis i els nostres cossos podem definir allò que ens fa humans.

La majoria de vegades, però, el mirall de l'arquitectura és més aviat obscur. Ens trobem contemplant parets blanques i cels rasos. Les juntes entre les peces queden amagades sota capes de pintura. Els sistemes que mantenen un edifici en funcionament —les canonades, l'aire condicionat, els cablatge— es troben encara més amagats rere les parets que veiem. Això és perquè la majoria dels edificis no es construeixen per ser miralls. Es projecten i es construeixen per ser utilitzats per a tasques específiques, i no ens volen preocupar amb temes de més pes.

La tasca de l'arquitecte en aquesta exposició és emmirallar els nostres cossos no per defecte —en projectar un edifici adreçat a un ús particular, com ara un habitatge o un bloc d'oficines— sinó intencionadament. L'arquitecte ha d'articular els components de la construcció de manera que puguem veure com estan fets, com encaixen els uns amb els altres i com s'acoblen en una versió del cos de factura humana. Aquest cos arquitectònic s'ha de despullar, s'ha de posar en forma, s'ha de desmuntar i muntar de nou per crear una imatge estàtica del procés d'acoblament, el resultat final del qual (un edifici) normalment amaga l'acte de la construcció. El resultat d'aquest acte de revelació no seria tant construir una cosa que actuï com a construcció de fons, sinó més aviat qüestionar la naturalesa del nostre cos, la seva relació amb l'edifici i les condicions híbrides que podrien resultar de l'emmirallament de l'un en l'altre.

Edificació

Mark Robbins

Quan la biblioteca Bobst de la New York University estava en construcció, a la banda sud de Washington Square Park als anys seixanta, es va construir una gran secció a escala natural de la façana en un solar obert a prop de l'emplaçament, apuntalada amb potes d'acer. L'objectiu d'aquesta tanca publicitària de pedra rogenca era provar com encaixaria el nou edifici en l'entorn existent, compost de blocs de cases adossades semblants construïts a mitjan segle XIX. Aquests fragments d'edificis als solars en construcció — plafons de maó per comprovar el color, subacoblements de murs-cortina amb bases de pedra i filades de maçoneria contrastants— són estratègies comunes de la indústria de la construcció (vegeu la fig. 1). L'estudi a escala natural esdevé la prova final abans de la construcció, l'última etapa en un procés de projecció que comença amb l'abstracció d'un esbós, seguida per plànols de paper. Aquests estudis recorden les excisions en secció que Gordon Matta-Clark feia als edificis, i que deixaven al descobert, amb tota la seva força, el paper pintat, el guix i els llistons, la crin, les càmeres d'aire, el revestiment de maó i les capes gruixudes i primes de pintura, des de l'interior cap a l'exterior.

El llarg llinatge d'objectes tridimensionals a escala natural emprats tant en la construcció com en l'ensenyament és el que hi ha al darrere d'un projecte com el de *Fabricacions*. Més que no pas presentar dibuixos, fotografies o maquetes d'arquitectura construïda o d'obres no construïdes, es va demanar als setze arquitectes que participen en aquest projecte que construïssin a escala natural dins l'espai de la galeria, per fer una arquitectura que es pogués experimentar directament, sense traduccions en miniatura o en dues dimensions. La intenció dels comissaris de l'exposició era contrarestar una limitació inherent a les exposicions d'arquitectura, les quals habitualment no poden mostrar l'espai real o les qualitats tàctils de la forma construïda. La idea inicial era dur l'arquitectura al centre, fer manifestos els processos de l'arquitectura, fer visibles les forces tectòniques i, potser, les forces socials i econòmiques que contribueixen a la seva producció.

Els motlles a escala natural que abans tenien un paper cabdal en la pedagogia arquitectònica demostraven les proporcions ideals i un cànon de formes històriques. Què revelarien i què plantejarien aquestes estructures contemporànies? Les obres presentades a *Fabricacions* no són reproduccions d'edificis preexistents, no són fragments històrics, ni tan sols són pròpiament fragments. Són peces noves construïdes per ser contemplades en l'espai d'una galeria, amb una intenció didàctica. Encara que responen a diferents demandes de programa i emplaçament que les que planteja un edifici, ofereixen una experiència de l'arquitectura igualment directa.

Sovint l'arquitectura ha esdevingut un artefacte en les presentacions museològiques, adoptant la forma de diorames, panorames de paisatges urbans o bricolatge interior de parts i fragments dels edificis. La sala d'arquitectura del Carnegie Institute, a Pittsburgh, ofereix un exemple excel·lent de la tradició de col·leccionar i conservar fragments arquitectònics en forma de motlles de guix (vegeu la fig. 2). Dins l'edifici hi ha segments de columnes, una façana gòtica i un *tholos* grec, el qual, al seu torn, està modelat a partir del mausoleu d'Halicarnàs. Aquí, "l'edifici és un producte de recerca arqueològica, de la mateixa manera que la col·lecció que allotja. La sala d'arquitectura i els grups de motlles de guix . . . il·lustren el to arquitectònic de l'era d'Eduard VII, però també la pràctica museística de l'època. . . . Es tractava d'un lèxic de la història de l'arquitectura occidental: una mena de Bíblia popular . . . en guix".¹ Les adjacències impossibles de la sala d'arquitectura tenen el seu eco en l'arquitectura *revivalista* de la ciutat que l'envolta, on la Beauvais en miniatura de la Heinz Chapel està davant per davant del clàssic Carnegie Institute i de la torre gòtica de la catedral de Learning, en una agrupació que transforma el centre cultural de Pittsburgh en un edificant museu a l'aire lliure.

Els conjunts d'edificis històrics traslladats i de col·leccions de recreacions en miniatura o a escala natural tenen lloc en contextos diversos. La finca de Philip Johnson conté una col·lecció d'estructures que marquen l'evolució de l'arquitecte i que reflecteixen no només la seva pròpia obra al llarg dels darrers quaranta anys, sinó que ofereixen també una sinopsi de les tendències de l'arquitectura moderna. Les tèbies representacions urbanes dels hotels i els parcs temàtics de Disney combinen diferents ambients; el collage més agressiu del nou complex hotelier "New York, New York" simula les fites més emblemàtiques d'aquesta ciutat a Las Vegas. Llocs com Sturbridge Village o Williamsburg porten la simulació més enllà, fins a bastar un succedani de vida urbana. En altres exemples l'arquitectura ha estat canibalitzada per formar construccions històriques sintètiques com la composició medieval dels Cloisters de Nova York i el castell de San Simeon, de William Randolph Hearst, a Califòrnia. Alineats a través de la possessió, la presentació o la rehabilitació, els fragments històrics —particularment els de llinatge europeu— van esdevenir una fórmula mitjançant la qual una estructura insinuava una identitat política o cultural. Els fragments, valorats per la seva autenticitat, serveixen d'amulets i emblemes per a la continuïtat del poder.

RIEGLER RIEWE ARCHITECTS
OUTLINE

ÁBALOS & HERREROS
TOWARDS A SOFT AND
HAIRY ARCHITECTURE

VICENTE GUALLART
WEB HOUSE: A CITYSCAPE

MVRDV
SPORT

