

La habitación del arquitecto

Terence Riley

Al cierre del siglo XX, la arquitectura no sólo disfruta de una posición preeminente en la cultura contemporánea sino que, en tanto que objeto de teorías sociales, políticas y culturales, así como de especulaciones históricas y filosóficas, ha demostrado tener una capacidad casi infinita para el análisis y la interpretación. El propósito de *Fabricaciones* es contribuir a este discurso; preguntarse qué puede tener que decir la arquitectura sobre sí misma, y cómo debería, con su propio lenguaje, hablar de filosofía, de historia, de cultura y de otros temas más amplios incluso.

El término *tectónico* proviene del griego, y se refiere literalmente a la "poesía de la construcción". Que algo así exista puede sorprender a algunos, de la misma manera que la suposición implícita de que algo tan pragmático como la construcción tenga voz alguna. Si nos atenemos al origen de esta voz, es interesante señalar uno de los modos más extendidos en la cultura occidental para definir el estatuto del arquitecto. En Alemania, se denominan profesionales los miembros de la *Architektenkammer*, la cámara de los arquitectos. La misma terminología, con distintas traducciones, se utiliza en muchas otras sociedades europeas. Ser admitido en la cámara de los arquitectos -o, dicho más llanamente, la habitación de los arquitectos- sugiere la existencia de un reino de iniciados, los cuales se distinguen de los foráneos por la especificidad de sus conocimientos.

Que los arquitectos, en cuanto grupo, desarrollasen un lenguaje específico para afrontar la especificidad de su trabajo no es extraño. Sin embargo, es todavía más significativo como este lenguaje ha llegado a asimilar ciertas ideas asociadas a implicaciones sorprendentemente amplias. El círculo platónico dos veces biseccionado genera cuatro ángulos de 90 grados, cada uno de ellos denominado ángulo recto. La rectitud de dicho ángulo se refiere a todo un grupo de conceptos más metafísicos que materiales: corrección, legitimidad, etc. Con la misma raíz lingüística, el término artífice (*wright*) se refiere a alguien que domina una habilidad, como en el caso de carretero (*wainwright*) o de ruedero (*wheelwright*). Un último ejemplo, el acero acordonado o un tablón ajeno al alabeo o a otros defectos dimensionales se denomina verdadero (*true*).

A pesar de las implicaciones de estos temas filosóficos más amplios sobre el lenguaje de lo tectónico, es necesario establecer una distinción entre estos conceptos y otras nociones de tautologías u ortodoxias. De hecho, la poética de la construcción requiere, al igual que cualquier lenguaje escrito, cierto grado de matización y de subjetividad. La evidencia de esta naturaleza condicional existe también en otro término arquitectónico: la tolerancia que se refiere a las desviaciones aceptables de la forma, las dimensiones o las cualidades superficiales de una construcción. Podríamos introducir aquí también otro término más escurridizo: *fabricación*, que oscila entre el sentido negativo de una falsedad y el sentido más neutral del proceso o el producto de la realización factura.

En cada una de estas cuatro "fabricaciones" existe una revelación, o bien, como habría dicho Heidegger, una "desocultación". La rectitud o la autenticidad de estos trabajos no proviene de una concepción ortodoxa, sino del arte de la fabricación.

Bodybuildings: Hacia un orden híbrido en arquitectura

Aaron Betsky

Fabricaciones es una exposición destinada a aclarar las cosas. Presenta la arquitectura como una estructura que condensa un mundo físico confuso en un objeto compuesto. La composición de tal construcción clarifica el modo de operar de nuestro entorno, qué partes lo forman, y cómo podemos sentirnos cómodos en él. No opera, por tanto, a la manera de un experimento científico, sino mediante la construcción de fragmentos cuya composición, forma y materiales son tan exagerados, alusivos y están tan articulados, que clarifican algunos aspectos inherentes al acto de construir: básicamente, el hecho de que al crear un cobijo, un entramado o cualquier lugar definido por nosotros mismos, estamos construyendo esencialmente una segunda versión, ésta fabricada, de nosotros mismos.

Cuando los cuatro equipos designados para la versión realizada en San Francisco de esta exposición -Craig Hodgetts y Hsin-Ming Fung (Hodgetts + Fung Design Associates), Sheila Kennedy and Frano Violich (Kennedy & Violich Architecture), Byron Kuth and Elizabeth Ranieri (KUTH/RANIERI), y Rob Wellington Quigley (Rob Wellington Quigley, FAIA)- se reunieron por primera vez conmigo, en agosto de 1996, estuvimos todos de acuerdo en que el cuerpo humano sería el centro de sus investigaciones. Esta no es una idea nueva. Existe una larga tradición en la interpretación de la arquitectura en relación al cuerpo humano, desde la presunción renacentista de que los órdenes clásicos representaban las proporciones de dicho cuerpo, pasando por la utilización iluminista del símil del hombre o la mujer con brazos, corazón, pulmones y músculos, que servía de pauta a los proyectistas para el diseño de edificios y ciudades, hasta la idea de arquitectura del siglo XX, entendida como un organismo que funciona según reglas inherentes a su construcción interna.

En otras palabras, podemos considerar los edificios como versiones distintas de nuestros cuerpos. Pueden funcionar como maquetas a escala, como mapas o como una especie de espejo tridimensional que, al igual que los espejos planos, refleja una versión de lo que somos ante nuestros ojos, para que nosotros mismos podamos inspeccionarnos, juzgarnos y tal vez componernos. Sin embargo, existe un aspecto bajo el cual un edificio nunca podrá ser un espejo fiel del cuerpo humano: la arquitectura es una construcción, y no un organismo biológico que crece por sí mismo. Es algo que vamos disponiendo a nuestro alrededor a partir de fragmentos que ya existen fuera de nosotros, en el mundo que nos rodea. Por tanto, existe una diferencia esencial entre los palos y las piedras de los edificios y nuestros cuerpos.

Esto nos lleva a otras diferencias entre los edificios y nuestros cuerpos. Los edificios podrían ser considerados como nuestra segunda piel, y podrían liberar nuestro cuerpo de muchas desus tareas, pero es precisamente esta transferencia lo que transforma lo esencialmente humano en un artificio o un objeto hecho por el hombre. Empezamos a darnos cuenta de que actuamos en el mundo a través de la tecnología, y de que sólo podemos alojarnos en él mediante la utilización de todas las herramientas que la sociedad moderna nos proporciona. Los edificios no pueden reflejarnos. Podrían, en cambio, substituirnos.

Este proceso no tiene porqué ser necesariamente negativo. A través de la arquitectura extendemos nuestros cuerpos hacia el mundo que nos rodea. Los edificios prolongan nuestra piel física por medio de sus propias fachadas, dilatan la capacidad de nuestros pulmones por medio del aire acondicionado, y nos permiten habitar los espacios que nuestros pies y nuestras manos nunca hubieran podido alcanzar. Al vestirnos con arquitectura, renunciamos quizá a una parte de nuestra autonomía, pero también nos investimos de nuevos poderes.

Si los edificios pueden ser versiones construidas de nosotros mismos, al igual que espejos de nuestros cuerpos y

como extensiones o substituciones de nuestra misma corporeidad, también podrán hacernos más conscientes, por contraste, de los materiales de que estamos hechos. Si tenemos en cuenta las similitudes y las diferencias entre nuestros edificios y nuestros cuerpos, podremos definir qué es lo que nos hace ser humanos.

La mayoría de las veces, sin embargo, el espejo de la arquitectura es más bien oscuro. Nos sorprendemos contemplando muros blancos y techos en pendiente. Las juntas entre las diferentes partes se esconden bajo las capas de pintura. Los sistemas que hacen funcionar un edificio -las tuberías, el aire acondicionado, la instalación eléctrica- se ocultan detrás de los muros que están a la vista. Ello es así porque la mayor parte de los edificios no han sido construidos para ser espejos: han sido pensados, construidos y utilizados para tareas específicas, y procuran no estorbarnos con aspectos de más peso.

La tarea del arquitecto en esta exposición consiste en reflejar nuestros cuerpos no por omisión -proyectando un edificio destinado a un determinado uso, por ejemplo una casa o un edificio de oficinas-, sino de un modo intencionado. El arquitecto debe articular los componentes de la construcción de modo que podamos ver cómo están hechas, cómo encajan los unos con los otros, y cómo se unen en una versión del cuerpo realizada por el hombre. Este cuerpo arquitectónico deberá estar desguarnecido, alisado, desmontado, y vuelto a reensamblar a fin de crear una imagen estática del proceso de ensamblaje, cuyo resultado final -un edificio- suele esconder habitualmente el acto de construir. El resultado de tal revelación no debería ser tanto la construcción de algo que funcione como una estructura de base, sino más bien la interrogación sobre la naturaleza de nuestro cuerpo, sobre su relación con los edificios, y sobre las condiciones híbridas que puedan resultar del reflejo del primero en el segundo.

Construir

Mark Robbins

Cuando la biblioteca Bobst de la New York University estaba en construcción en el extremo sur de Washington Square Park, en los años sesenta, se levantó una gran sección de fachada, de tamaño natural, apuntalada con pies de acero, en un solar abierto cercano al emplazamiento. Esta valla publicitaria de piedra rojiza pretendía comprobar como encajaría el nuevo edificio en el entorno existente, formado por casas en hilera parecidas, de mediados del siglo pasado. Estos fragmentos de edificios situados en solares en construcción -paneles de ladrillo para probar colores, superposiciones de muro cortina con bases de piedra e hiladas de mampostería contrastadas- son artefactos frecuentes en la industria de la construcción (ver fig.1). El estudio a escala natural es la prueba final previa a la construcción, el último paso de un proceso de diseño que empieza con la abstracción de unos bocetos, y que sigue con la elaboración de planos. Estos estudios recuerdan los cortes en sección de Gordon Matta-Clark, que tan intensamente exhibían y dejaban al descubierto el papel pintado, el yeso, los enlistonados, la tela de crin, los huecos, el revestimiento del ladrillo y las capas, gruesas y finas, de la pintura, desde el interior hacia el exterior.

La larga estirpe de objetos tridimensionales a escala real utilizados en la construcción y en la educación es el fundamento de una iniciativa como la de *Fabricaciones*. Más que presentar dibujos, fotografías o maquetas de arquitectura construida o de obras no construidas, los dieciséis arquitectos autores de los proyectos fueron requeridos para construir a escala natural en el espacio de la galería, para realizar una arquitectura que pudiera ser experimentada directamente sin necesidad de traducirla a miniatura o a dos dimensiones. La intención de los comisarios de la exposición era contrarestar una limitación inherente a las exposiciones de arquitectura, que en contadas ocasiones son capaces de mostrar el espacio real o

las cualidades táctiles de la forma construida. La idea inicial fue llevar la arquitectura hacia el centro, para poner de manifiesto los procesos arquitectónicos, hacer visible lo tectónico y, quizá también, las fuerzas económicas y sociales que contribuyen en esa producción.

Los moldes a escala natural que jugaron en el pasado un papel predominante en la pedagogía de la arquitectura demostrando las proporciones ideales y también un canon de formas históricas. ¿Qué es lo que revelarían estas estructuras contemporáneas, y qué se propondrían? Los trabajos presentados en *Fabricaciones* no son reproducciones de edificios preexistentes; no son fragmentos de historia, ni siquiera son fragmentos propiamente dichos. Son elementos nuevos contruidos para ser contemplados en el espacio de una galería, con una intención didáctica. Aunque responden a distintas demandas de programa y emplazamiento diferentes de las que plantea un edificio, ofrecen una experiencia sigualmente directa de la arquitectura.

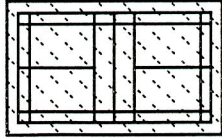
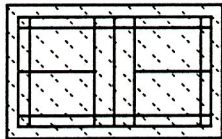
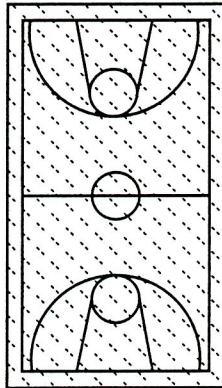
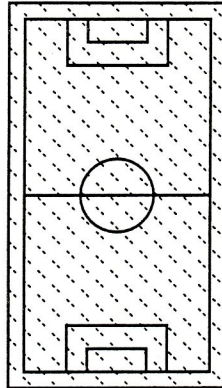
La arquitectura se ha convertido muchas veces en artefacto de las presentaciones museológicas, tomando la forma de dioramas, panoramas de vistas de ciudades, o bien como *bricolage* de interiores de partes y fragmentos de edificios. La Sala de Arquitectura del Carnegie Institute de Pittsburgh muestra un ejemplo excelente de la tradición de coleccionar y conservar fragmentos arquitectónicos bajo la forma de moldes de yeso (ver fig.2). Segmentos de pilares, una fachada gótica y un *tholos* griego se sitúan en el interior del edificio, moldeado a su vez según el Mausoleo de Halicarnaso. Aquí, "el edificio es tanto producto de una investigación arqueológica, de la misma manera las colecciones que incluye. La Sala de Arquitectura y los grupos de molduras de yeso... ilustran el gusto arquitectónico de la época eduardiana, la práctica museística de la época... Se trataba del léxico de la historia de la arquitectura occidental: La Biblia de todos... en yeso" (1). Las imposibles contigüidades de la sala de arquitectura quedan reflejadas en la arquitectura revivalista de la ciudad que la rodea, donde el Beauvais en miniatura de la Heinz Chapel se enfrenta al clásico Carnegie

Institute y a la torre gótica de la catedral de Learning, en una agrupación que transforma el centro cultural de Pittsburgh en un museo exterior al aire libre

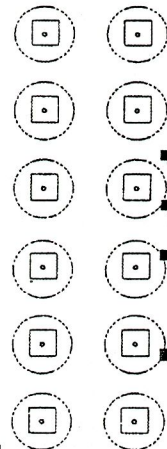
Los conjuntos de edificios históricos reubicados y de las colecciones de recreaciones en miniaturas o a escala natural se han producido en diversos contextos. La finca de Philip Johnson alberga una colección de estructuras que señalan la evolución del arquitecto y que refleja no sólo su propio trabajo durante los últimos cuarenta años, sino que ofrece también un resumen de las diversas tendencias de la era moderna. Las cálidas representaciones urbanas de los parques temáticos y los hoteles de Disney combinan distintos entornos; el *collage*, más agresivo, del nuevo complejo hotelero *New York, New York* simula los hitos urbanos de Las Vegas. Lugares como Sturbridge Village o Williamsburg llevan la simulación más allá, incluyendo sucedáneos de la vida urbana. En otros ejemplos, la arquitectura se ha canibalizado para formar construcciones históricas sintéticas, como la composición medieval de los Cloisters de Nueva York o el castillo de San Simeon, de William Randolph Hearst, en California. Emparentados a través de la posesión, la presentación y la rehabilitación, los fragmentos históricos -especialmente los de linaje europeo- se convirtieron en una fórmula mediante la cual una estructura insinuaba una identidad política o cultural. Los fragmentos, valorados por su autenticidad, sirven como amuletos y como emblemas para continuidad del poder.

RIEGLER RIEWE ARCHITECTS
OUTLINE

ÁBALOS & HERREROS
TOWARDS A SOFT AND
HAIRY ARCHITECTURE



VICENTE GUALLART
WEB HOUSE: A CITYSCAPE



MVRDV
SPORT