

Sin título

LUIS MORENO MANSILLA
EMILIO TUÑÓN ÁLVAREZ

1. Sigue siendo un secreto a voces, quizás el último del siglo, el hecho de que cualquier individuo es capaz de crear, a partir de sus obsesiones privadas, todo un mundo diferente, ausente de lo que parece obvio, personal y, por lo tanto, imaginativo.

Cuando Joseph Beuys enuncia, en 1964, el “concepto ampliado del arte” lo que está proponiendo es que todo hombre posee facultades creativas que deben reconocerse y ser ampliadas dentro del proceso de autocreación personal, de invención de la propia biografía como objeto artístico; para él, toda acción en la vida de un hombre puede ser considerada arte por el mero hecho de ser consciente de ello. La actitud de Beuys y su “plástica social” pueden entenderse como una re-descripción de lo expuesto con anterioridad por Freud al dotar a cada persona de un inconsciente creativo, democratizando así, en cierta medida, el genio.

Pero el hecho de que exista una capacidad creativa en todo hombre no supone, en sí mismo, que ésta llegue a tener una forma de ser que pueda trascender más allá de lo individual, sino que solamente “la coincidencia accidental de una obsesión privada con una necesidad pública”¹ puede transformar una acción personal en algo que contribuya al progreso de la sociedad, ya sea desde el punto de vista artístico, filosófico o incluso científico.

Sin entrar en consideraciones de valor sobre la necesidad personal de sintonía entre lo privado y lo público, la forma de expresión de la capacidad creativa se torna tan importante como el propio pensamiento, lo que unido a la consciencia de lo intangible de la verdad, convierte en principal instrumento de progreso la capacidad de hablar de forma diferente, más que el talento de argumentar bien. Tomar conciencia de lo que Rorty denomina la “contingencia del yo”² supone asumir no sólo la contingencia de la verdad, sino también la de nuestros propios ideales, valorando así la imaginación como facultad humana fundamental.

Es decir: la realidad es un objeto mudo, tenazmente indiferente a sus explicaciones, en el que lo importante no es si su descripción es pertinente o no, sino el hecho de que la realidad, siempre personal, es creada a partir de la elaboración de un léxico-vocabulario, entendido éste como “caudal de voces” capaz de arrastrar, por su propia elección, nuestra

Untitled

Translated by Deborah Gorman

1. It is still an open secret, perhaps the last one of the century, that any individual is capable of creating, starting from his private obsessions, a whole different world, absent from what seems obvious, personal; and therefore, imaginative.

When Joseph Beuys enunciates, in 1964, the “enlarged concept of art”, what he is proposing is that each man has creative faculties that must be recognized and enlarged within the process of personal self-creation, of invention of one’s own biography as an artistic object; in it, every action in the life of a man can be considered art by the mere fact of being conscious of it. The attitude of Beuys and his “social plastic art” can be understood as a re-description of what was previously explained by Freud in granting each person a creative unconscious, thus democratizing, to a certain extent, genius.

But the fact that there exists a creative capacity in each man does not imply, in itself, that this comes to have a form of being that can spread beyond what is individual, but rather that only “the accidental coincidence of a private obsession with a public need”¹ can transform a personal action into something that contributes to the progress of society, whether from the artistic, philosophical, or even scientific point of view.

Without entering into considerations of value about the personal need for harmony between the private

and the public, the form of expression of the creative capacity becomes as important as thought itself. United to truth’s consciousness of the intangible, turns the capacity to speak in a different way into a principal instrument of progress, more than the talent of arguing well. To become conscious of what Rorty calls the “contingency of the I”² implies assuming not only the contingency of the truth, but also that of our own ideals, thus rating the imagination as a fundamental human faculty.

That is: reality is a mere object, tenaciously indifferent to its explanations, in which what is important is not whether its description is pertinent or not, but the fact that reality, always personal, is created starting from the development of a lexicon-vocabulary, understood as “a flow of words” capable of dragging along, by its own choice, our vision of the world.

And thus, while reality is distant from its explanations, paradoxically it can



Fresco romano en el taller de restauración de Pompeya. Foto: Luis Moreno Mansilla
A Roman fresco in the Pompeii workshop for restoration. Photo: Luis Moreno Mansilla.

Mansilla + Tuñón es el estudio de arquitectura dirigido por los arquitectos Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón. Ambos son profesores de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid y miembros del Consejo de Redacción de *Arquitectura*.

Mansilla+Tuñón is the architectural studio directed by the architects Luis Moreno Mansilla and Emilio Tuñón. Both are Design Professors at the Madrid School of Architecture and members of the Editorial Board of *Arquitectura*.

visión del mundo.

Y así, mientras la realidad es ajena a sus explicaciones, paradójicamente solo puede entenderse desde el propio vocabulario con el que se describe, paradoja tan atractiva como la que aprisiona el acto de proyectar, pues en él siempre conviven la intuición de que una idea considerable de arquitectura debe poder expresarse con independencia de su forma, y la convicción de que esta idea es, ante todo, su forma de expresión.

2. La irrupción del azar en el pensamiento científico, no ajena quizás a una visión moderna de lo accidental y lo parcial, educada por la fotografía, abrió el camino de la valoración de lo contingente como catalizador de experiencias privadas y públicas. Así, por ejemplo, no es casual que cuando en 1967 A+P Smithson editan *Urban Structuring*³ las primeras páginas de la pequeña publicación vengan ocupadas por las fotografías en las que Nigel Henderson congeló la vida de un suburbio británico. Las fotografías, encuadrando de una forma diferente el jugar de los niños en las calles, sirven de soporte para explicar los nuevos conceptos urbanos que A+P Smithson venían elaborando ya desde la reunión de Otterlo en 1959: asociación, identidad, modelos de crecimiento, *cluster* y movilidad. Estas metáforas, con las que se crea un nuevo vocabulario, permiten a los Smithson redefinir la realidad urbana y, en su tenaz búsqueda de superación de la ortodoxia moderna, coincidir con la inquietud pública ante ciertas carencias de la ciudad moderna.

Frente a los cinco puntos lecorbusierianos, aparecen, así, otros modos de ver lo arquitectónico y lo urbano, que aunque suponen una continuidad con los principios de la modernidad, encuentran su expresión muy alejada de una simple imposición formal. Paradójicamente la extrema capacidad persuasiva del léxico moderno produjo tanto su rápida difusión como su encasillamiento, y, simultáneamente, la reducción a constantes formales hizo posible la aparición del romanticismo de la modernidad. Esto explicaría por qué un gran número de personas nunca podrán estar contentas con la mera sustancia de la modernidad, aún cuando reclamen su genuina apariencia.

Con la revisión de lo moderno, las metáforas maquinistas-formales de los pioneros se sustituyen por las nuevas metáforas de actividad y agrupación. Una vez más el nuevo léxico se apoya en el vocabulario anterior, enfocando y re-describiendo aspectos que ya habían sido intuitidos o avanzados, en la época objeto de la crítica, y aportando con sus metáforas lecturas diferentes que, aún hoy, se mantienen independientes de sus formalizaciones.

Con la crisis de lo racional, el arquitecto se siente alejado del concepto positivista del progreso como línea continua unidireccional, en la que los

only be understood from the vocabulary with which it is described. It is a paradox as attractive as that which imprisons the act of projecting, since in it the intuition of which a considerable idea of architecture must be able to express itself independently from its form, and the conviction that this idea is, first of all, its form of expression, always exist side by side.

2. The invasion of chance into scientific thought, not distant perhaps from a modern vision of the accidental and the partial, trained by photography, opened the way to appraisal of the contingent as catalyst of private and



Fragmento del Partenón, Diana y Afrodita, British Museum. Foto: Emilio Tuñón.
A fragment of the Parthenon. Diana and Aphrodite, British Museum. Photo: Emilio Tuñón.

public experiences. Thus, for example, it is not accidental that when in 1967 A. & P. Smithson edited "*Urban Structuring*",³ the first pages of the little publication are occupied by the photographs in which Nigel Henderson froze the life of a British suburb. The photographs, framing in a different way the play of children in the streets, serve as a support to explain the new urban concepts that A. & P. Smithson had already been working on since the Otterlo meeting in 1959: association, identity, models of growth, cluster, and mobility. These metaphors, with which a new vocabulary is created, permit the Smithsons to re-

define urban reality and, in their tenacious search for transcendence of modern orthodoxy, to coincide with public anxiety in the face of certain shortages in the modern city.

Contrasting with the five LeCorbusierian points appear, thus, other modes of seeing the architectonic and the urban, which, although they imply a continuity with the beginnings of modernity, find their expression very distanced from a simple formal imposition. Paradoxically, the extreme persuasive capacity of the modern lexicon produced both its rapid spreading and its pigeonholing and, simultaneously, the reduction to formal constants made the appearance of modernity's romanticism possible. This would explain why a large number of people will never be able to be happy with the mere substance of modernity, even when they demand its genuine look.

With the review of the modern, the mechanical-formal metaphors of the pioneers are substituted by the new metaphors of activity and association. Once more the new lexicon is supported in the previous vocabulary, considering and re-describing features that had already been intuited or advanced, in the objective period of criticism, and contributing with its metaphors different readings that, even today, are sustained independent of their formalizations.

With the crisis of the rational, the architect feels distanced from the positivist concept of progress as a continuous one-directional line, in which postulates can be both accepted and refuted. Progress, today, can thus anchor itself not so much in a change in reality as in an alteration of the way in which it is perceived, as a recomposition and superimposition of partial re-descriptions and successive essays. What is important is not the existence of a single

20 postulados pueden tanto aceptarse como refutarse. El progreso, hoy, puede así anclarse no tanto en un cambio de la realidad como en una alteración de la forma en que ésta se percibe, como recomposición y superposición de re-descripciones parciales y ensayos sucesivos. Lo importante no es ya la existencia de un método único sino el ver más y de forma diferente: una cartografía dibujada a ras de tierra, más parcial, pero también más rica.

La arquitectura, entendida de este modo, puede ser tallada desde una condición de rodeo, de acercamiento, desde un pensamiento "por ensayos" d'Orsiano, capaz de convertirse en una reflexión fuertemente anclada en la persona, cuya integridad garantiza la cohesión de la obra, lejos ya de un sistema de pensamiento en el que la cohesión quedaba garantizada por un ejercicio analítico o un dispositivo ontológico que se acomoda más allá del tiempo y el lugar.

Cada edificio viene así vinculado a una reflexión distinta y discontinua, sea ésta sobre la re-definición de un objeto, un pensamiento, una intuición, o, las más de las veces, una obsesión, y permite integrar distintas sensibilidades a un tiempo, de forma que es irrelevante pensar una relación sistemática o rigorista con la función, la técnica, la historia o el contexto, pues todo ello es percibido tan naturalmente como el aire que respiramos.

El acto de proyectar se convierte en un camino infinito en el que el propio deambular es capaz de impregnar desde la forma de asentarse en la ciudad hasta el espíritu de una manilla. Es una conversación inconclusa, un rodear que conduce a hacer las cosas de nuevo y, por ello, uno es incapaz de aclarar con exactitud que es lo que se propone hacer antes de elaborar el lenguaje con el que acierta a realizarlo.

La creación de un nuevo léxico hace posible, por primera vez, la formulación de los propósitos mismos de ese vocabulario, y ello explica, quizás, el porqué una idea puede ser al tiempo independiente de su forma, pero ante todo, su forma de expresión. Al fin y al cabo, el orden de las cosas es independiente del orden de las ideas.

La arquitectura, también aquí, precipita en el proceso, se hace aprehensible, escorando el trabajo hacia la búsqueda de la forma de expresión de la idea, hacia el modo en que esta viene no representada, sino presentada, rebasando desde luego el concepto de estilo, pero también el de carácter, en cuanto que se aleja de la complicidad de la expresión de una vinculación necesariamente arquitectónica.

La arquitectura se presenta así en su existencia, entendida ésta en su acepción filosófica, es decir, en su forma de ser, igual que las cosas que son tienen además su forma de ser, como las piedras, los peces o los pájaros, todos ellos complejos, pero coherentes en sí mismos, a la vez parecidos, pero siempre distintos en su estructura, sus perfiles, su forma de relacionarse con el exterior, y por qué no, con sus propios sentimientos y pensamientos.

method, but rather seeing more and in a different way: a cartography drawn level with the ground, more partial but also richer.

Architecture, understood in this way, can be shaped from a condition of encircling, of nearing, from a thought "by d'Orsian essays" capable of turning it into a reflection strongly anchored in the person, whose integrity guarantees the cohesion of the work, already far from a system of thought in which cohesion was guaranteed by an analytical exercise, or an ontological device that is adapted beyond time and place.

Each building comes thus linked to a different and discontinuous reflection, whether it is about the redefinition of an object, a thought, an intuition, or, in most instances, an obsession, and allows integrating different sensibilities at one time, so that it is irrelevant to think of a systematic or strict relationship with the function, the technique, the history, or the context, since all of that is perceived as naturally as the air that we breathe.

The act of projecting becomes an infinite road on which wandering itself is capable of pervading, from the form of settling in the city to the spirit of a bracelet. It is an inconclusive conversation, an encircling that leads to doing things anew, and, therefore, one is incapable of clarifying with exactness what it is that one proposes to do before preparing the language with which one manages to carry it out.

The creation of a new lexicon makes possible, for the first time, the formulation of the same proposition of that vocabulary. That explains, perhaps, the reason an idea can be at the same time independent of its form, but primarily, its form of expression. After all, the order of things is independent of the order of ideas.

Architecture, also here, hurries in the process, it makes itself apprehensible, tilting the work toward the search for the idea's form of expression, toward the way in which this is not represented, but rather presented, surpassing of course the concept of style, but also that of character, to the extent that it is distanced from the complicity of the expression of a necessarily architectonic linkage.

Architecture presents itself thus in its existence, this being understood in its philosophical sense, that is, in its form of being, just as the things that are also have their form of being, like rocks, fish, or birds, all of them complex but coherent in themselves and at the same time similar but always different in their structure, their profiles, their form of being connected with the outside, and, why not, with their own feelings and thoughts.

¹ Richard Rorty. *Contingencia, ironía y solidaridad*. (Ediciones Paidós, Barcelona, 1991), pág. 57. Algunas de las reflexiones sugeridas en estas breves notas surgen del descubrimiento, en el libro de R. Rorty, de un léxico capaz de expresar intuiciones y obsesiones que rodean parte de nuestra actividad profesional y académica. Su lectura se produjo a raíz de una conversación, inconclusa, con los arquitectos Iñaki Ábalos y Juan Herreros, sobre temas tan diversos aparentemente como son el texto de F. Jarauta, su propia obra, el nuevo pragmatismo americano o la arquitectura de R. Venturi.

² Ibidem, pág. 43.

³ Alison & Peter Smithson. *Urban Structuring*. (Studio Vista Ltd., Londres, 1967).

¹ Richard Rorty, *Contingency, Irony, Solidarity* (London, Polity Press, 1990).

Some of the reflections suggested in these brief notes arise from the discovery in R. Rorty's book of a lexicon capable of expressing intuitions and obsessions that surround part of our professional and academic activity. Its reading occurred because of a conversation, inconclusive, with the architects Iñaki Abalos and Juan Herreros, about subjects as apparently diverse as the text of F. Jarauta, their own work, the new American pragmatism, or R. Venturi's architecture.

² Ibid., p. 43.

³ Alison & Peter Smithson. *Urban Structuring* (London, Studio Vista Ltd., 1967).