

03 INDIFERENCIA Y MODERNIDAD

de lo impersonal como metáfora

CARLOS CACHÓN

Carlos Cachón es arquitecto por la ETSA de Barcelona desde 1997. Ha publicado escritos en Circo, ArquitecturaCoam, Quaderns y Metalocus.

EN LAS ARTES, NOS ALCANZA UN SENTIMIENTO GENERAL DE PÉRDIDA DE LAS FORMAS CERRADAS, ESTRUCTURAS Y OBJETIVAS A FAVOR DE OTRAS MÁS ÍNTIMAS, AZAROSAS Y ABIERTAS, QUE APUNTAN A FORMATOS ACCIDENTALES, ETERNAMENTE CAMBIANTES Y SIN LÍMITES. EN EL CAMPO DE LA MÚSICA, SE HA DIRIGIDO AL USO DE LO QUE EN UN TIEMPO SE CONSIDERABA RUIDO; EN LA PINTURA Y LA ESCULTURA, A MATERIALES QUE PROCEDEN DE LA INDUSTRIA Y EL CESTO DE LOS PAPELES; EN LA DANZA, HACIA MOVIMIENTOS QUE NO SON "GRÁCILES", AUNQUE PROCEDAN DE LA ACCIÓN HUMANA. EXISTE UNA GRADUAL APERTURA DE LAS POSIBILIDADES DE LA IMAGINACIÓN, Y LAS PERSONAS CREATIVAS ESTÁN ABARCANDO EN SUS TRABAJOS ALGO QUE NUNCA HA SIDO CONSIDERADO ARTE.

PROYECTO EN MÚLTIPLES DIMENSIONES. ALLAN KAPROW, GEORGE BRECHT Y ROBERT WATTS



CENTRO NACIONAL GEORGES POMPIDOU, PARÍS. IMAGEN AÉREA Y VISTA FRONTAL DESDE LA PLAZA. EN LA PÁGINA SIGUIENTE, ALZADO DE LA PROPUESTA PRESENTADA A CONCURSO

N1 Dominando el Domi-no. Luis Rojo de Castro. CIRCO, 120.

N2 We are not talking about laziness. The image that might express better this concept of indifference would again be the result of comparing the plans of any house by Palladio, with Villa Savoie by Le Corbusier. Palladio's house is a mathematical mechanism. It has a well structured order, perceptible; each room has its place. Structure, construction and space form an indissoluble whole, in which the alteration

Indifference and Modernity

About the impersonal as metaphor

In the fine arts there is a general sentiment of loss of closed, strict and objective forms in favour of more intimate forms, - uncertain and open, which point towards accidental, ever changing and limitless formats. In the field of music, it has been directed towards something which was considered to be noise not that long ago; in painting and sculpture, towards materials which come from industry and the waste bin; in dance, towards movements that are not "graceful", although they come from human action. There is a gradual opening of possibilities for imagination, and creative people are embracing in their work something that has never been considered as art.

Project in Multiple Dimensions. Allan Kaprow, George Brecht and Robert Watts.

Destroying the old

In 1971, when the competition for the National Centre of Art and Culture Georges Pompidou in Paris was judged, -they

Destruir lo antiguo

Cuando en 1971 se falló el concurso para el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París que daba como ganadora la propuesta de Rogers y Piano, un jurado compuesto entre otros por Prouvé, Niemeyer y Philip Johnson debió dejarse seducir por una idea apasionante: allí no había arquitectura... y sin embargo se encontraban con una auténtica obra arquitectónica. En un artículo del año 1977 Alan Colquhoun expresa firmemente aquello de lo que, según los cánones establecidos, carece la propuesta para merecer el nombre de edificio. Luis Rojo de Castro lo resume perfectamente **N1**:

"La brillante simplicidad y claridad de la propuesta de Rogers y Piano se obtiene como resultado de ignorar todos los problemas que afectaban al proyecto como

tal: situación, contexto, escala, integración, circulaciones y, finalmente, requerimientos programáticos." Para la línea de pensamiento que representa Colquhoun, la indiferencia frente a los cánones conocidos, el desprecio a la capacidad representativa de las formas establecidas, sólo se podía entender como una renuncia. Basta comparar de un modo simplista las plantas de un edificio cualquiera de Palladio, con el centro Pompidou, para entender su postura. En el edificio de Palladio encontramos jerarquías, relaciones numéricas espaciales, articulación. Existen recorridos principales y secundarios, las puertas se sitúan en los ejes, la composición discrimina continuamente entre estancias de primer y segundo orden, tanto en fachada como en planta. Los espacios se componen según relacio

N1 Rojo de Castro, Luis: "Dominando el Domi-no", CIRCO 120

N2 No estamos hablando de pereza. La imagen que mejor podría expresar ese concepto de indiferencia resultaría nuevamente de comparar la planta de cualquier vivienda de Palladio, con la villa Savoie de Le Corbusier. La vivienda de Palladio es un mecanismo matemático. Posee un orden bien estructurado, perceptible, cada estancia ocupa su lugar. Estructura, construcción y espacio forman un todo indisoluble, en el que la alteración de cualquier mínimo elemento provocaría una disonancia. Cuando estamos en un punto de la casa estamos en un punto de ese

nes armónicas: sus dimensiones se rigen por relaciones numéricas que pretenden una transición equilibrada, que rehuyen el azar, que no dejan hilos sueltos, que buscan que incluso la emoción intangible de recorrerlos esté matemáticamente definida. Los mecanismos compositivos -órdenes, proporciones, ejes- se pliegan siempre a ese apriorismo significativo. Son las reglas jerárquicas que impone el decoro social las que dictaminan el juego arquitectónico. En el Centro Pompidou, sin embargo, es inútil recurrir a la planta porque sólo hay sección. Plataformas horizontales soportadas por enormes vigas trianguladas, que evitan los pilares, se repiten en toda la longitud del edificio, rehuyendo cualquier diferenciación entre los espacios. No hay articulación entre ellos, no hay jerarquías, no hay

veleidades representativas –al menos no aparentemente, al menos no según los cánones establecidos–. Son los elementos funcionales, instrumentales, los más alejados del lenguaje arquitectónico, los que se exhiben impudicamente. Sólo apreciamos una transparencia inmisericorde, que se apoya en lo menos artístico que tiene la arquitectura, la tecnología. Lejos de la concepción del museo como un espacio de dignidad, los modelos menos canónicos son los que los arquitectos tienen en su punto de vista, las estructuras industriales, sin ambiciones, las aparentemente más modestas. La estética de lo utilitario. Una radicalidad que de noche brilla metafóricamente como un rechazo a los viejos códigos. Las jerarquías han muerto, parece exclamar. Hay una desaparición continua, en la que las formas son sustituidas por los flujos, y en la que el edificio queda reducido a la presencia de las personas que lo recorren o habitan.

Vaciar de contenido el edificio, exponer de manera casi impúdica estructura e instalaciones, apostar por la transparencia, sustituir la forma monumental por los flujos de visitantes, reemplazar lo simbólico con lo real –otra forma de simbolismo de todos modos–, éstos eran los rasgos difíciles de digerir para quien se había acostumbrado a entender la arquitectura como un sistema codificado de significación. Vaciar de contenido, de trascendencia. Renunciar. Restar. Prescindir del saber. ¿Puede eso ser entendido como un avance?

Puede. En la raíz del Movimiento Moderno habita siempre un impulso opuesto a la idea de estructuración, lo que podríamos calificar como *indiferenciación*, que refluje constantemente. Richard Sennett, aunque sea para criticarlo, lo capta perfectamente cuando intenta buscar vías de oposición al nuevo capitalismo N2:

“La segunda expresión del nuevo capitalismo es la estandarización del entorno. Hace algunos años, durante una visita al edificio Chanin de Nueva York, un rasca-

cielos art decó con sofisticadas oficinas y espléndidos espacios públicos, el director de una gran corporación de la nueva economía resaltó: ‘No nos convendría nunca. Los trabajadores podrían encariñarse demasiado con su oficina. Podrían llegar a pensar que pertenecen al lugar’... en efecto la política del enclave global genera un tipo de indiferencia con respecto a la ciudad... la compañía global recibe increíbles bonificaciones fiscales si permanece en un determinado lugar; una seducción rentable que es posible debido a la indiferencia que demuestra la compañía con respecto al lugar en que se localiza.”

Más que con una esencia del nuevo capitalismo nos encontramos seguramente con una herencia de lo moderno. Una de las características de lo moderno ha sido siempre ese rechazo de la idea de acogida, renunciar para expresar. El espacio diáfano, las superficies sin aditivos, el entorno impersonal. La operación moderna consiste básicamente en una reducción y su verdadero campo de batalla está ahí, en conseguir que esa reducción se transforme en expresión. Justo lo que separa al funcionalismo de lo moderno es eso, la incapacidad de lo funcional para reconocer esa necesidad expresiva.

La indiferencia apunta hacia un cierto tipo de objetividad, en el sentido de rechazo de lo personal, de lo que posee autor, de lo artístico. Y como sucede en el caso de Sennett, ha sido el blanco de muchos de los que se sienten incómodos con la obra moderna, con su tendencia a la estandarización impersonal. Sin embargo es un rasgo clave de la actitud moderna, y muy probablemente contemporánea. Ese cansancio ante el poder del *autor* que debe decidir siempre, que debe dejar su huella presente en todo momento, que debe demostrar su maestría... N3 En su lugar el interés se desplaza más que a la configuración, más que a la forma, a los procesos, más que al resultado al desarrollo. Lo ideal es tratar con estructuras que sigan una lógica, que respe-

mecanismo matemático, no estamos en un lugar, estamos en un espacio. En la villa Savoie la estructura –una red de pilares– no guarda una relación estricta de orden frente a las formas sólidas, los muros, ante los que presenta encuentros muy diversos, las estancias se adosan unas a otras, su disposición no es legible desde el exterior, aunque su situación parte del cumplimiento de un cierto número de requisitos concretos, nada impediría modificar su estricta ubicación, su dimensión. Si la estructura en Palladio –estructura muraria, portante– por ser el elemento básico, inexcusable, de la construcción, casi determina la arquitectura, casi está en el origen de la misma, en Le Corbusier en cambio parece no tener más objetivo que ofrecer una cierta facilidad, no coartar en exceso las formas construidas. Los elaborados juegos de simetrías y disimetrías, de contraposición de llenos y vacíos en Savoie, tienen por objeto no magnificar la dimensión simbólica de la construcción sino remarcar su concepción dinámica, intensificar la emoción fenomenológica de quien recorre su interior a través del eje que define la vivienda. El espacio matemático palladiano, que es una matriz lineal que uno atraviesa hasta impregnarse de sus formas sólidas, donde el individuo se somete al edificio, donde todo está en su sitio, las ventanas en las paredes, los techos sobre nuestras cabezas, el piso primero encima de la planta baja, lo posterior tras lo anterior, da paso al mecanismo expresivo lecorbusieriano, donde el orden se pliega a la experiencia individual –variable, llena de matices– que es la que determina la forma del edificio. En Savoie no tenemos un dispositivo matemático perfectamente engrasado, tenemos una rampa que recorre el edificio de principio a fin, un itinerario, tenemos un recorrido emocional, matizado por la luz, por la variabilidad del espacio, en el que las irregularidades, las incorrecciones, la diversidad, no perjudica sino que beneficia. La destrucción del orden da paso no a la pereza sino a la intensidad. En Palladio el intérprete de la orquesta tiene prohibido desafinar, en Le Corbusier incluso una nota desafinada tiene el valor de ser una muestra de la naturaleza humana.

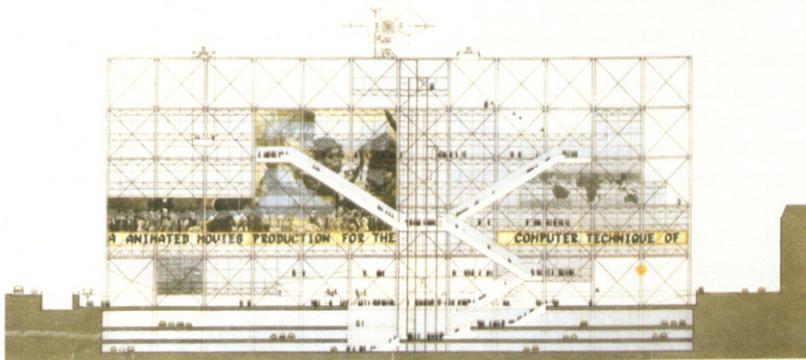
selected as winner the proposal by Rogers and Piano, a jury composed among others by Prouvé, Niemeyer and Philip Johnson must have been seduced by an fascinating idea: there was no architecture there... however they found an authentic architectonic work. In an article written in 1977 Alan Colquhoun firmly expressed what was lacking in the proposal, according to the established canons, to deserve the name of building. It is perfectly summarised by Luis Rojo N1: *the brilliant simplicity and clarity of Rogers and Piano's proposal is obtained as a result of ignoring all the problems that affected the project, such as: situation, context, scale, integration, circulation and, finally, programmatic requirements.* For the line of thought that Colquhoun represents, the indifference towards the known rules, the contempt for the representative capacity of the established forms, could only be understood as a rejection. It is enough to compare in a simple way the plans in any building by Palladio with the Pompidou Centre to understand his posture. In Palladio's buildings we find hierarchies, spatial numeric relationships, articulation. There are principal and secondary routes, the doors are located in the axis, the composition constantly discriminates between main and secondary rooms on the façade as well as on the plans. Spaces are formed according to harmonious relationships: their dimensions are ruled by numerical relationships which attempt a balanced transition, rejecting chance, which leave no loose threads, which even seek that the intangible emotion of walking around them is mathematically defined. The composition mechanisms –orders, proportions, axis– yield to this significant apriorism. It is the hierarchical rules imposed by social decorum which dictate the architectonic set.

In the Pompidou Centre, however, it is useless to resort to the plan because there is only a section. Horizontal platforms supported by enormous triangulated beams, which avoid pillars, are repeated throughout the length of the building, shunning any differentiation between the spaces. There is no articulation between them, there are no hierarchies, there is no representative flightiness –at least not apparently, at least not according to established canons. What is shamelessly displayed are the functional, instrumental elements, those furthest from architectonic language. We only appreciate a merciless transparency, which lies in the least artistic part architecture has: technology. Far from the conception of the museum as a space of dignity, the less canonical models are those that architects have from their point of view, industrial structures, without ambitions, apparently the most modest. The aesthetic of the utilitarian. A radicalism which at night time metaphorically shines as a rejection of the old codes. Hierarchies have died, it seems to exclaim. There is a constant disappearing in which shapes are substituted by flows, and in which the building is reduced to the presence of people who walk around or inhabit it.

To empty the content of the building, showing in an almost indecent way its structure and installations, going for transparency, substituting the monumental shape with the flows of visitors, replacing the symbolic with the real –another form of symbolism anyway. These were the features that were difficult to digest for those who had got used to understanding architecture as a codified system of meaning. To empty the content, the transcendence. To renounce. To deduct. To do without the knowledge. Could this be understood as a breakthrough? Possibly. In the root of the modern movement there is always an opposed impulse to the idea of structuring, which could be described as indifferencing, which reflows constantly. Richard Sennett, N2 even though he was criticizing it, described it perfectly when he tried to find ways to oppose the new capitalism.

The second expression of the new capitalism is the standardisation of the environment. A few years ago, during a visit to the Chanin Building in New York, an Art Deco skyscraper with sophisticated offices and splendid public spaces, the director of a big corporation of the new economy pointed out: “This would never do for us. The workers might become too attached to their offices. They might think they belong to the place...” Effectively, the policy of global enclave generates a type of indifference in relation to the city. The global company is rewarded with incredible tax bonuses if it stays in a particular place, a profitable seduction which is possible because of the indifference shown by the company in relation to the place where it is located.

New Capitalism, New Isolation. Richard Sennett. Quaderns 238.



ten una ley no subjetiva que casi dicte las decisiones a tomar en cada instante. Quizás el mejor ejemplo de este cambio de actitud lo represente el Merzbau de Schwitters **N4**. El Merzbau es una obra con una apariencia precisa pero abierta. Ya no sigue el esquema del artista convencional que observa la forma desde fuera y la retoca constantemente, según sus criterios personales –y su buen saber hacer profesional– hasta conseguir la configuración correcta, sino que liga ese resultado final de la forma a procesos personales internos. La forma es más un medio de expresión que un fin.

Variando sin perder la esencia

El Merzbau es una instalación en desarrollo continuo. Schwitters recubre las paredes y techos de su apartamento con una nueva piel. Básicamente una estructura de madera blanca y yeso, que configura grutas cuyo fin es acumular objetos. La apariencia a la vista es uniforme, aleatoria pero comprensible, una serie de fragmentos no ortogonales adosados según un orden variable. Sin solución de continuidad, a lo largo de los años, va rellenando esas grutas, generándolas, con *souvenirs*, recuerdos, material encontrado, desechos externos e internos –lo que puede incluir desde orina y fragmentos de uñas propias hasta regalos de conocidos–, construyendo una especie de biografía personal petrificada. Los fragmentos se añaden, se cortan, se funden, se sepultan incluso, de modo que su apariencia nunca es definitiva, a la vez que siempre mantiene una cierta lógica. La configuración del apartamento varía con cada añadido pero no la percepción. El Merzbau enlaza con esa tendencia a la indiferencia de la modernidad tanto en el proceso como en el resultado formal. La relación con la forma es muy propia del espíritu moderno. A la vez no rehuye la fascinación de sus perfiles aleatorios, fragmentarios –la caída en la mera apariencia–, pero simultáneamente rechaza la configuración cerrada, la formalización como fin –la razón de la forma es sólo la memoria, servir de soporte para la exposición de esos objetos insignificantes, despreciables, cuya importancia está asociada a la relación emotiva que mantienen o han mantenido con el artista. La razón de la forma es un rasgo externo, ajeno al proceso figurativo–. No es el fin sino el resultado de un proceso.**N5** Lo mismo sucede con el modo de exposición. Hay una transparencia evidente. No existe una transición entre los elementos expuestos y los espacios de exposición –al estilo clásico–, un recorrido que permita generar al autor las condiciones, la atmósfera de esa exhibición, sino que objeto y gruta forman un todo indisoluble. La forma de exposición es el corte.

Schwitters secciona –rebanando si es necesario literalmente la estructura original de la vivienda, la estructura añadida y los objetos contenidos, que inevitablemente se fusionan– y añade fragmentos para lograr las conexiones, llegando al punto de sepultar algunos existentes con otros nuevos. Hay una indiferencia, como señalaba Sennet, hacia el entorno, la atmósfera en que se expone la obra, pero no porque se intente romper la identificación del observador con el objeto, sino que porque se considera que éste es ya lo suficientemente inteligente como para establecer la lectura correcta por sí mismo.

La actividad del Merzbau es un proceso personal en el sentido de que, por muy insignificantes que sean, la razón para la adición de los objetos reside en el grado de importancia que tienen para su autor, pero aspira a la objetividad del proceso abierto, que puede continuarse eternamente, variando sin perder su esencia, casi incluso si el autor desapareciese. Y a la vez es una demostración de hasta qué punto el espíritu moderno desconfía de las leyes establecidas, de la tradición transmitida, de la técnica, a favor de la imperfecta experiencia personal, mucho menos pulida pero mucho más intensa expresivamente. Rehuye el conocimiento a favor de la expresión desde mecanismos que pretende objetivos.

Historia de una escalera... mecánica

La indiferencia es también un rasgo de la arquitectura de Koolhaas. Podríamos afirmar que la escalera mecánica es su elemento paradigmático. Como en los edificios corporativos norteamericanos más grises en los que tanto puso sus ojos al principio de su carrera, suele ocupar una posición principal en los suyos. Conformada industrialmente, sin ofrecer grandes posibilidades para realizar alteraciones estéticas, resuelve de forma eficiente y por completo carente de retórica el tránsito entre niveles distintos. Podríamos decir que es cómoda –calificativo que muy probable e irónicamente pondría nerviosos a quienes entienden la arquitectura como un ejercicio de trascendencia–. La escalera como elemento definitorio de los espacios de acceso ha sido un tema recurrente a lo largo de la historia de la arquitectura. Era uno de los puntos donde los arquitectos se podían lucir. Sustituirla por un objeto tan poco manipulable sólo podía ser entendido como una pérdida de atribuciones. Sin embargo la posición de Koolhaas es la contraria. Apostemos por la comodidad, por la rapidez. ¿Por qué? ¿Por qué no le preocupa a Koolhaas renunciar a parte de su autoridad? Como en sus edi-



INSTALACIÓN MERZBAU DE KURT SCHWITTERS, HANNOVER.

of the smallest element would cause a dissonancy. When we are on a spot in the house, we are on a spot of this mathematic mechanism, we are not in a place, but in a space. In Villa Savoie, the structure -an indifferenciated reticule of pillars- does not keep a strict order relation in contrast with solid forms, the walls, before which he presents very diverse encounters, rooms are against each other, their disposition is not noticeable from the exterior. Although their location is based in the fulfilment of some specific requirements, nothing would stop us from modifying their strict location, their dimension. If the structure in Palladio -supporting wall structure- being the

N3 Cuando Mansilla-Tuñón dudán sobre la conveniencia de mantener el color en las fachadas del MUSAC de León, y se encuentran con la sugerencia por parte de la propiedad de no renunciar a él, hallan la solución no en un método proyectual, en un procedimiento compositivo, creativo, artístico, sino en un proceso, en un acto, la transformación mediante un pixelizado de las vidrieras de la Catedral de la ciudad. Este tipo de mecanismos pueden ser ampliamente seguidos en la obra de Herzog y de Meuron para conseguir resultados artísticos, para simular procesos creativos sin autor. Donde no manda la mano, la intuición excepcional del maestro, sino procesos objetivos regidos exclusivamente por la mente, que no exigen destreza sino esfuerzo intelectual, más apoyo logístico, más software informático –cálculos en definitiva- que práctica manual).matices- que es la que determina la forma del edificio. En Savoie no tenemos un dispositivo matemático perfectamente engrasado, tenemos una rampa que recorre el edificio de principio a fin, un itinerario, tenemos un recorrido emocional, matizado por la luz, por la variabilidad del espacio, en el que las irregularidades, las incorrecciones, la diversidad, no perjudica sino que beneficia. La destrucción del orden da paso no a la pereza sino a la intensidad. En Palladio el intérprete de la orquesta tiene prohibido desafinar, en Le Corbusier incluso una nota desafinada tiene el valor de ser una muestra de la naturaleza humana.

We surely find ourselves before an inheritance of the modern rather than an essence of the new capitalism. One of the characteristics of the modern has always been the rejection of this idea of acceptance, to renounce for expressing. The diaphanous spaces, surfaces without additives, the impersonal environment. The modern operation is basically a reduction and its true battlefield is here, in achieving the transformation into expression of this reduction. What separates functionalism from the modern is this, the incapability of the functional to recognize this expressive need.

Indifference is pointing towards a particular kind of objectivity, in the sense of rejection of the personal, of what an author has, of the artistic. Also as happens in the case of Sennet, it has been the target of many who feel uncomfortable with modern works, with their tendency towards impersonal standardization. Although it is a key feature of the modern attitude, and very probably contemporary. This tiredness of the power of the author who must always decide, who must leave his mark all the time, which must demonstrate his mastery...**N3**. In this way, the interest moves towards the processes rather than towards the configuration, or shape, towards the development rather than the result. The ideal is to work with structures that follow a logic, which respect a non subjective law that almost dictates the decisions to be taken at each moment. Perhaps the best example of this change in attitude is represented in the Merzbau, by Schwitters **N4**. The Merzbau is a work with a precise but open appearance. It no longer follows the preconceptions of the conventional artist who observes the shape from the outside and retouches it constantly, according to his personal criteria -and his good professional skills- until he achieves the correct configuration. He links the final result of the shape to/with inner personal processes. The shape is a means of expression rather than an end.

Varying without losing the essence

The Merzbau is an installation in continual development. Schwitters covered the walls and ceilings of his apartment with a new skin. Basically a white wood and gypsum structure which forms grottos with the aim of accumulating objects. The appearance is uniform to the eye, random but intelligible, a series of non orthogonal fragments attached according to a variable order. Without the solution of continuity, throughout the years, he is filling these grottos, generating them with souvenirs, memories, found materials, internal and external waste -which can include everything from urine to fragments of his own nails and even gifts from acquaintances-, building a kind of petrified personal biography. The fragments are added, cut, melt, even buried, so their appearance is never definitive, at the same time always keeping certain logic. The Merzbau connects to this tendency towards the indifference of modernity in the process as well as the formal result. The relationship with shape is very characteristic of the modern spirit. At the same time that he does not reject the fascination of its random, fragmentary profiles -falling into mere appearance-, he simultaneously rejects the close configuration, formalization as an end. The reason for shape in only memory, it serves as support for the display of these insignificant, despicable objects, whose importance is associated with the emotional relationship they are having or have had with the artist. The reason for shape is an external feature, alien to the figurative process. It is not the end but the result of a process **N5**. The same happens to the way it is exhibited. There is an evident transparency. There is no transition between the exhibited objects and the exhibition spaces -in classical style-, a route that allows the author to generate the conditions, the atmosphere of this exhibition, where object and grotto form an indissoluble whole. The form of the exhibition is the cut. Schwitters sections -slicing literally, if necessary, the original structure of the house, the added structure and the objects contained, with their inevitable fusion- and he adds fragments to achieve the connections, coming to the point of burying some of the existing ones with new ones. There is indifference, as Sennet pointed out, towards the environment, the atmosphere where the work is displayed, but not because of any attempt to break the identification of the observer with the object, but because it is considered that the viewer is already clever enough to establish the correct interpretation by himself.

The activity of the Merzbau is a personal process in the sense that, as insignificant as they might be, the reason for adding

ficios, Koolhaas muestra un cierto desinterés por los códigos retorcidos. Si podemos ir de un punto a otro mediante una línea recta por qué buscar caminos complejos. La industria ofrece un elemento terminado, cerrado, impecable. ¿Por qué debería el arquitecto buscar una alternativa? ¿Para demostrar su pericia? ¿No sería más lógico, si hay un nuevo mecanismo y funciona, preguntarse de qué modo es posible extraer de él arquitectura y ponerse manos a la obra, en lugar de seguir obviándolo para continuar aplicando caligráficamente los viejos códigos? ¿Cuánto es necesario desconocer de la arquitectura para ser capaz de generarla? **N6**

Puede ser una escalera o puede ser un edificio completo. Si tomamos el caso ZKM en Karlsruhe de OMA y empezamos a preguntarnos qué queda en él de los viejos principios académicos es muy posible que nos descubramos enumerando qué es lo que no queda. No hay interés por la luz, por la forma, por el entorno, por el detalle. Eso que por fortuna siempre ha dado sentido a la arquitectura. Comparemos el ZKM con el Pabellón de Cristal de Bruno Taut en Colonia. A pesar de sus diferencias los dos pueden entenderse como una ascensión. Desde el suelo a la cubierta. Qué hay en uno y otro arquitecto. En Koolhaas hay pragmatismo y en Taut trascendencia.



Bruno Taut y la metáfora construida
El Pabellón de Cristal de Bruno Taut se construyó a principios del siglo pasado, en una época de innovaciones técnicas, de progreso, justo en el momento en que nuevos materiales y descubrimientos estaban apareciendo y ampliando las posibilidades de la existencia humana, prometiendo un futuro mejor. El pabellón debía ser una metáfora, una exaltación de esas nuevas capacidades. Una construcción pura de cristal, donde las viejas y pesadas edificaciones del pasado desaparecerían para dar paso a una vida llena de transparencia y luminosidad. Una

vida utópica en la que por fin sería posible observar todo y no habría nada que ocultar, en la que la mezquindad habría pasado. El mundo avanzaba y los sueños eran posibles. ¿Cómo construye Taut esa metáfora? Nos ofrece una experiencia sensorial, en su edificio hay una clara idea de procesión, el autor nos marca el recorrido, nos tutela. Si en lugar de entrar por su acceso más llamativo, la terraza situada sobre el podio-montaña que nos coloca directamente en el nivel intermedio, accediésemos desde la gruta inferior, ascenderíamos desde la semipenumbra entre paredes macizas por una escalera-cascada con un óculo advirtiéndonos de la explosión de luz del piso superior, continuaríamos por unas escaleras curvas entre tabiques, suelos y techos de vidrio semi-transparente y acabaríamos en la rotunda claridad de la cúpula vítrea de su coronamiento, invadidos por luz. Miremos las fotos. Hay una clara sucesión de espacios, cada uno de ellos estrictamente definido dentro del recorrido para producir una sensación definida. Está la cascada de agua en la semipenumbra del sótano, entre ceremoniosas escaleras a costado y costado, entre paredes revestidas de cerámica que se intuyen de diversos colores, y al fondo, en lo alto, la franja de claridad que penetra desde la planta baja y el rasgo distintivo del óculo en el techo. Está la plataforma de acceso, marcada por el nacimiento de la cascada, casi con forma de piscina, y la luminosidad que el óculo proyecta sobre la cabeza de los visitantes, rodeada por esa franja de cristal tallado, salpicada con vidrieras de motivos semifigurativos, que veíamos desde abajo. Está el espacio comprimido de las escaleras curvas que nos conducen a la cúpula, donde perdemos la orientación por efecto de su geometría –son curvas–, del revestimiento –la luminosidad nos contiene, no la materia sino la atmósfera, tenemos vidrio en todas direcciones, sobre nuestras cabezas, a nuestros lados, en las huellas y sobre todo en las contrahuellas que construyen nuestro límite visual conforme ascendemos–, de la falta de transparencia –el pavés nos ilumina pero, translúcido, impide que veamos lo que hay más allá–, de la falta de escala –sólo un par de cilindros metálicos a modo de barandillas nos acompañan–. Y finalmente está la explosión de luz, esa bóveda acicular de enormes nervios romboidales conteniendo nada más que vidrio, donde una doble piel en el interior transforma las grandes piezas acristaladas que fuera veíamos enteras, en multitud de paneles multicoloreados, tiñendo de un ambiente surreal el espacio. Hay una foto en la que desde el exterior se ve a un individuo trajeado mirando hacia el horizonte detrás de uno de esos enormes rombos –su

N4 Kurt Schwitters' Merzbau: the Desiring House. Jaleh Mansoor. Invisible culture, 10

N5 En ese sentido, lo informal –lo alabeado, por hacer una reducción, en oposición a la idea de lo ortogonal convertido en icono estético– muestra su raíz moderna cuando, como se ha señalado en más de una ocasión, no alude a lo que carece de forma, sino a lo que no es formal, lo que no es serio, riguroso, lo que no es concienzudo. Es una condición recurrente en lo informal el rechazo a lo acabado, a lo perfecto. Con frecuencia sus configuraciones más logradas no remiten tanto a una exquisita perfección en que cada arista supone un hecho estético en sí, como un elogio a lo que no es estrictamente delimitado, a lo que carece de bordes precisos, a lo que no está sólidamente configurado. Esta arista está aquí, podría estar allí, lo importante es que no sea contundente. Por eso no es extraño que incluso algo tan pragmático como las regulaciones administrativas puedan determinar literalmente la forma del espacio.

N6 Eso es justo lo que Sennet reprocha. Sennet no puede ver ningún valor en la estandarización impersonal, sólo una renuncia, mientras que la pregunta que Koolhaas, como otros, se plantea, es ¿cómo puedo convertir la estandarización en expresión? En el caso de la escalera mecánica la respuesta es sencilla, si la escalera mecánica hace más cómodos, menos fatigosos, los recorridos para el usuario, puedo hacer que estos sean más largos, es decir, puedo incidir en la escala del espacio.



DETALLE Y VISTA EXTERIOR DEL PABELLÓN DE CRISTAL DE BRUNO TAUT PARA LA EXPOSICIÓN DE LA DEUTSCHER WERKBUND DE 1915 EN COLONIA.

objects resides in the degree of importance they have for their author, but aspires to the objectivity of the open process, which can be continued for ever, they vary without losing their essence, almost if the author would even disappear. And at the same time it is a demonstration of to what extent the modern spirit mistrusts the established laws, the transmitted tradition, in favour of the imperfect personal experience, a lot less refined but a lot more expressively intense. It rejects knowledge in favour of expression from mechanisms that pretend to be objective.

History of an escalator

Indifference is also a feature in Koolhaas' architecture. We could declare that escalator is his paradigmatic element. Like in the greyest North American corporate buildings which he observed so much at the beginning of his career, it occupies an important position in his buildings. Industrially manufactured, without offering great possibilities for making aesthetic alterations, it resolves in an efficient way totally devoid of rhetoric the transit between different levels. We could say that it is comfortable –an adjective that ironically would very probably make nervous those who understand architecture as transcendent work. The stair as defining element in access spaces has been a recurrent theme throughout the history of architecture. It was one of the points where architects could shine. To substitute it with an object with such little manipulability could only be understood as a loss of attributions. However, Koolhaas' attitude was the opposite. Let's go for comfort, for speed. Why? Why does Koolhaas not mind renouncing some of his authority? As in his buildings, Koolhaas shows a certain disinterest for devious codes. If we can go from one point to another through a straight line, why look for complicated ways. The industry offers a particular, closed, impecable element. Why should an architect look for an alternative? To prove his skills? Would it not be more logical, if there is a new mechanism and it works to ask how is it possible to extract architecture from it and get to work, instead of continuing to ignore and keep applying calligraphically the old codes? How much is it necessary not to know about architecture to be capable of generating it? **N6**

It could be a stair or it can be a whole building. If we take the case of ZKM in Karlsruhe by OMA and we start asking what is left of it, of the old academic principles, it is very possible that we find ourselves enumerating what is not left. There is no interest in light, in shape, in the environment, or in detail. Things that fortunately have always given sense to architecture. Let's compare the ZKM with the Crystal Pavilion by Bruno Taut in Cologne. Despite their differences both can be understood as an ascension. From the ground to the roof. What is there in each? In Koolhaas there is pragmatism and in Taut transcendence.

Bruno Taut and the constructed metaphor

The Crystal Pavilion by Bruno Taut was built at the beginning of the last century, during a time of technical innovations, progress, just at the moment at which new materials and discoveries were coming out and broadening the possibilities of human existence, promising a better future. The Pavilion had to be a metaphor, an exaltation of these new capabilities. A pure construction of glass, where the old and heavy constructions of the past would disappear to let a life full of transparency and luminosity in. A utopian life in which it would finally be possible to observe everything and there would be nothing to hide, in which meanness would be gone. The world was progressing and dreams were possible. How did Taut build this metaphor? He offered us a sensorial experience, in his building there is a clear idea of procession, the author marked the route, he is in charge. If we could access from the lower grotto instead of coming in through its more striking access, the terrace located on the podium-hill which leads in directly on the intermediate level, we would come up from the semi-darkness between massive walls through a stair-cascade with an oculus forewarning us of the explosion of light on the upper floor; we would continue on a curved stair between walls, floors and ceilings of semi-transparent glass and we would end up in the rotund clarity of a vitreous dome of its crown, invaded by light. Let's look at the photos. There is a clear succession of spaces, each of them strictly defined within the route to produce a defined feeling. There is the water cascade in semidarkness in the basement, between ceremonial stairs on either side, between walls covered with ceramic

which we would guess have several colours, and at the back, high above, the stripe of clarity that penetrates from the lower floor and the definite feature of the oculus on the ceiling. There is the access platform, marked by the source of the cascade, almost with a swimming pool shape, and the luminosity that the oculus projects above the heads of the visitors, surrounded by this stripe of carved glass, splashed with glazed windows with semi-figurative motifs, which we saw from below. There is the compressed space of the curved stairs that leads us up to the dome, where we lose our orientation because of its geometry, -its curves-, of its covering, luminosity envelop us, not the matter but the atmosphere; we have glass in all directions, above our heads, at our sides, on the steps and above all the counter-steps that construct our visual limit as we go up-, its lack of transparency -the glass bricks let light through but being translucent prevent us from seeing what is beyond-, its lack of scale -only a pair of metallic cylinders as handrails accompany us. And finally there is the explosion of light, this needle shaped dome with huge rhomboidal nerves only containing glass, where the double skin in the interior transforms the big glass pieces which seemed whole from the exterior into many multicoloured panels, dyeing the space with a surreal atmosphere. There is a photo in which we can see, from the exterior, a man wearing a suit looking to the horizon behind one of those enormous rhombus -he is less than half the size, so we can guess that each of them has the dimension of two human figures in height and width- and at this point the pavilion seems a face to face confrontation between the individual and the dream of the glass house, between their common existence and the challenge of a new architectonic type. But this confrontation has something of a deception because it is only captured in stolen moments like this, because there is no actual confrontation.

The visitor follows the route that has been marked, experiencing one after the other all the feelings which have been designed, the penumbra, the compression, the explosion of light. The person is a character with limited autonomy who goes up there to read the narrative metaphor that has been written for him. Like the dome, which is designed -this is appreciated from the exterior but especially looking up and towards its crown- imitating natural forms such as vegetation shoots and buds, resorting to the symbolism, to the expressionist taste, of the reconciliation between the natural and artificial world. Taut does not yet trust the capacity of the material to strip it, to show the virtue of its qualities, by itself, and what he does is to build his experience, resorting to the learnt architectonic mechanisms. The architect is not capable yet of seeing the strength glass has to express by itself, and he reinforces it, through metaphors, to elaborate what he still does not dare to dream which can be transmitted without additions, making use of all his architectonic knowledge. As has sometimes been explained, the dome does not imagine a new world but builds it, and in this construction part of its nature is lost, for good or for bad.

There is nothing left

On the contrary in the building by OMA all these tricks -valid anyway, and productive as can be appreciated in Taut's pavilion- are forbidden. We are playing the game of architecture, a difficult game, and all the architect's tricks must be erased, because if we believe in architecture, if we believe it exists, we could take off all the additions and it will manifest itself on its own. It is a difficult but possible game.

Koolhaas trespasses many times the border and designs works in which nothing is left, but nevertheless when he gets it right, he approaches in an unequivocal and brilliant way what we could consider as authentic architecture. In the ZKM, as in many of his buildings, he endows all the weight to the

basic inexcusable example of the construction, almost determines architecture, it is almost in its origin, in Le Corbusier, however, it seems not to have other aim but to offer some easiness, not to inhibit excessively the constructed forms. The elaborated sets of symmetries and dissymmetry, of opposing fullness and emptiness in Savoie, have the objective of not magnifying the symbolic dimension of the construction but to highlight its dynamic conception, to intensify the phenomenological feeling of the person who walks in its interior through the axis which defines the house. The Palladian mathematic space, which is a linear matrix one crosses to be impregnated by its solid forms, where the individual submits to the building, where everything is in its place, the windows in the walls, the ceilings above our heads, the first floor above the ground floor, posterior behind anterior, gives room to the Lecorbusarian expressive mechanism, where order submits to individual experience -variable, full of nuances- which is what determines the shape of the building. In Savoie we do not have a perfectly greased mathematical device; we have a ramp which goes around the building from beginning to the end, an itinerary. We have an emotional route, qualified by light, by the variability of the space, in which irregularities, incorrections, the diversity, do not damage but are beneficial. The destruction of the order gives room not to laziness but to intensity. In Palladio, for the interpreter of the orchestra it is forbidden to go out of tune, in Le Corbusier even one note out of tune has the value of being an example of human nature.

N3 When Mansilla-Tuñón had doubts about the convenience of keeping colour on the facades of the MUSAC in Leon, and they are met with the suggestion, on the part of the owner of not giving it up, they find the solution not in design method, in a composition, creative, artistic procedure, but in a process, in an act, the transformation through a pixelized of the glazed windows of the cathedral in the city. This type of mechanism can be profusely follow in the works of Herzog and de Meuron to achieve artistic results, to simulate creative processes without author, where the hand, the exceptional intuition of the master, does not rule, but objective

FOTOS DE DIFERENTES MAQUETAS DEL PROYECTO ZKM EN KARLSRUHE (CENTRO DE ARTE Y TECNOLOGÍA DE LOS MEDIOS)

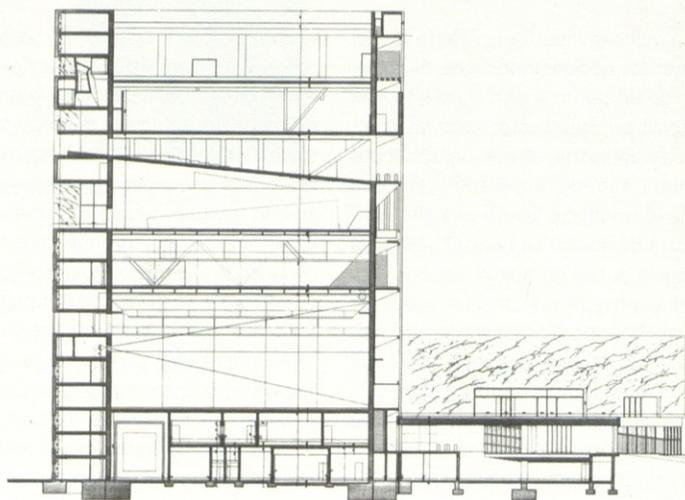


figura alcanza hasta un poco menos de su mitad, por lo que podemos adivinar que cada uno de ellos tiene la dimensión en alto y en ancho de dos figuras humanas- y en ese punto el pabellón parece una confrontación de tú a tú entre el individuo y el sueño de la casa de cristal, entre su existencia común y el desafío del nuevo tipo arquitectónico. Pero esa confrontación tiene algo de engaño porque sólo se puede captar en momentos robados como ése, porque en realidad esa confrontación no se da.

El visitante sigue el recorrido que le ha sido marcado, experimentando una tras otra las emociones que le han sido diseñadas, la penumbra, la compresión, la explosión de luz. Se trata de un personaje con autonomía tutelada, que sube ahí arriba para leer la metáfora narrativa que le ha sido escrita. Como la cúpula que se formaliza -esto se aprecia desde el exterior pero especialmente alzando la vista y mirando hacia su coronación- imitando las formas naturales -las brotes, las yemas vegetales- recurriendo al simbolismo, tan del gusto expresionista, de la reconciliación entre el mundo natural y artificial, Taut aún no confía en la capacidad del material para desnudarlo, para mostrar la virtud de sus cualidades, por sí mismo, y lo que hace es construir su experiencia, recurriendo a los mecanismos arquitectónicos aprendidos. El arquitecto todavía no es capaz de ver la fuerza que el vidrio posee para expresarse por sí mismo, y lo refuerza, mediante metáforas, para elaborar lo que aún no se atreve a soñar que pueda transmitirse sin añadidos, haciendo uso de todos sus saberes arquitectónicos. Como se ha explicado alguna vez la cúpula no imagina un nuevo mundo sino que lo construye, y en esa construcción se pierde, para bien y para mal, parte de su naturaleza.

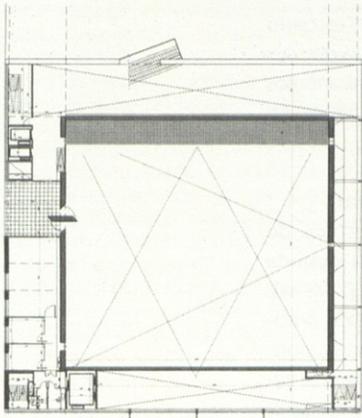
Ya no queda nada

Por el contrario en el edificio de OMA todas

esas triquiñuelas -válidas de todas formas, y productivas como se puede apreciar en el pabellón de Taut- están prohibidas. Estamos jugando al juego de la arquitectura, un juego difícil, y todos los trucos del arquitecto deben ser borrados, porque si creemos en la arquitectura, si creemos que existe, podremos quitar todos los añadidos y, por sí misma, se manifestará. Es un juego difícil pero posible.

Koolhaas muchas veces traspasa la frontera y realiza obras en las que ya no queda nada, pero sin embargo, cuando acierta, se acerca de un modo inequívoco y brillante a lo que podríamos considerar como auténtica arquitectura. En el ZKM, como en muchos de sus edificios, concede todo el peso a la estructura, que construye el edificio. En el ZKM de Koolhaas la idea de ceremonia está radicalmente excluida. El edificio sufre un vaciamiento. Margina a un anillo periférico -provocadoramente situado en la franja principal, la fachada- todos los elementos de circulación y servicios, que pierden así la posibilidad de exhibir su importancia -tan lejanos de las escaleras circulares de Taut- desde el que apoya una serie de vigas en celosía que van de techo a suelo, que liberan el interior, en el que alternativamente se van disponiendo los espacios de la institución exonerados de la presencia de la estructura -que es inexistente en los niveles entre celosías o está abarcada en toda su altura, pilares sostenidos en el aire, donde nivel y celosía coinciden. ¿No hacía De la Sota algo parecido en el colegio Maravillas?-. Surge así toda una serie de espacios heterogéneos, independientes según los niveles, unos curvados, otros espigados, unos con vistas, otros cegados, unos planos, otros inclinados, en los que se ha prescindido de toda idea de transición. El usuario sube por los ascensores y los nichos-escaleras sin ninguna sensación especial y de repente se encuentra con los





PLANTA Y SECCIÓN TRANSVERSAL DEL EDIFICIO ZKM DE OMA EN KARLSRUHE.

espacios en crudo, sin saber muy bien cómo ha llegado allí. No hay ninguna idea de ascensión, ninguna idea de manipulación expresiva, sólo la acumulación de espacios dispares, la confianza en su fuerza y la capacidad del usuario para vivirlos por su cuenta, para hacerlos suyos a su manera. Sin ninguna mano que los dirija como en el Pabellón de Cristal.

Quizás sea trabajo de los arquitectos elaborar lenguajes para derribarlos cuando, una vez definidos y establecidos, la retórica con que se envuelven empieza a destruir su carga conceptual. La obra de Koolhaas tiene el valor de despojarse crudamente de la retórica, de intentar mostrarse esencial, tal cual es, de alejarnos las mentiras. El edificio de Koolhaas funciona porque cuando quitamos todas esas cosas importantes para la arquitectura sigue quedando una y ésta no deja de ser valiosa: el espacio. El ZKM es una confrontación continua entre la escala del individuo y la del edificio, del individuo que desprovisto del resto de elementos que comentábamos no puede dejar de comparar su tamaño con el del espacio que recorre. Entra en medio de un edificio gigantesco, busca pilares y no los hay, sólo el espacio de las salas.

El ZKM se muestra como un sorprendente ejercicio de indiferencia creativa –creativa, en el sentido de creación artística convencional; en el ZKM ni siquiera queda ya el simbolismo de la Biblioteca de Francia, donde las zonas de almacenamiento de libros creaban un entorno opaco que envolvía las piezas de lectura y el resto de salas significativas, a las que les estaba permitido adoptar formas singulares levemente insinuadas en el exterior– donde se considera que los espacios, dispuestos de una forma casi propia de ingenieros, poseen la fuerza suficiente como para que no haga falta sumar añadidos innecesarios. Donde sí

puede realizarse esa confrontación entre el usuario y el material construido. Ese tipo de arquitectura muestra una cierta aversión a recalcar las cosas. Lo expresionista –no es casualidad que Taut resulte útil aquí para hacer una comparación con Koolhaas– está en la antítesis de esa posición, en la antítesis de lo impersonal.

Ya no hay sitio para el simbolismo narrativo del Pabellón de cristal. Hay una reducción morbosa del conocimiento.

La construcción desnuda

Más radical aun si cabe es la postura de Lacaton & Vassal. Si se trata de fijarse en modelos que difícilmente pueden ser considerados como arquitectura, para su casa Latapie en Floriac ellos eligen el invernadero. Y por una razón clara. Cuesta encontrar en el invernadero códigos elaborados. Su función es utilitaria, proporcionar una envolvente adecuada para los cultivos que se desarrollarán en su interior, y económica, el parámetro que determinará su forma es el coste, ya que su único fin es aumentar la productividad de lo cultivado. Lo trascendental por tanto está extirpado, el servicio de la construcción va dirigido a simples plantas. El invernadero está muy cerca de la mera construcción. Rehuye los códigos lingüísticos de la arquitectura. Y eso es lo que lo hace atractivo para Lacaton & Vassal. Lo que obtenemos así es una reducción. El proceso de diseño de repente consiste en quitar todo lo que envuelve la construcción. Y la consecuencia es un extrañamiento. La vivienda como invernadero tiene la fuerza de una operación conceptual. Su resultado es ponernos a la vista lo que falta, el conjunto de mecanismos que juzgábamos necesarios para la presencia de la arquitectura y que han desaparecido. Si el resultado es efectivo, si obtenemos una obra arquitectónica, estaremos poniendo en cuestión los códigos convencionales que sirven para producir arquitectura.

La fachada es uno de esos códigos reglados que normalmente utilizan los arquitectos para dotar de dignidad a sus construcciones. Colin Rowe iniciaba su famoso artículo “Las matemáticas de la vivienda ideal” **N7**, en el que intentaba reconciliar tradición clásica y moderna, con una cita de Christopher Wren que identificaba belleza con proporción. Hacía bien en agarrarse a las proporciones porque ahí podía demostrar el lazo que aún unía ambas tradiciones. Si comparamos una fachada de Le Corbusier, que ya es un arquitecto moderno, que ha hecho de la indiferencia su lenguaje, con otra de Lacaton & Vassal veremos cómo funciona este proceso constante de despojamiento.

processes ruled exclusively by the mind, which do not demand skill but intellectual effort, more logistic support, more computer programs -calculations, in short- than manual practice.

N4 Kurt Schwitters' *Merzbau: the Desiring House*. Jaleh Mansoor. *Invisible culture*, 10.

N5 *In this sense, the informal -what has been praised for making a reduction, in opposition to the idea of the orthogonal as aesthetic icon- displays its modern image when, as has been pointed out several times, it does not allude to what is lacking form, but what is not formal, what is not serious, rigorous, what is not conscientious. It is a recurrent condition in the informal to reject what is finished, what is perfect. Frequently, its most successful configurations do not remit to an exquisite perfection in which each edge means an aesthetic fact in itself, like a compliment to what is not strictly delimited, to what is lacking in precise borders, what is not solidly configured. This edge is here, it could be there. What is important is that it is not overwhelming. That is why it is not strange that even something as pragmatic as administrative regulations can literally determine the shape of the building -housing development by Mvrdv in Delf, small house by Sanaa in Aoyama, Prada building by H&M in Tokio.*

N6 *This is exactly Sennet's reproach. Sennet can not see any value in the impersonal standardization, only a renunciation, whereas the question brought up by Koolhaas, like some others, is: how can I make standardization into expression? In the case of the mechanical stairs the answer is simple. If the mechanical stairs makes the routes more comfortable, less tiring, for the user, I can make these longer, that is, I can have an effect in the scale of the space.*

N7 *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos.* Colin Rowe. GG

structure, which constructs the building. In Koolhaas' ZKM the idea of ceremony is radically excluded. The building undergoes an emptying. He marginalizes all circulation and service elements to a peripheral ring -provocatively situated on the main limit, the façade-, which thus loses the possibility of showing its importance -so far from Taut's circular stairs- from which are supported a series of lattice beams which go from ceiling to floor, liberating the interior, in which the spaces of the institution are alternatively laid out, exonerated from the presence of the structure -which is inexistent in the levels between lattices or is covered in all its height, pillars supported in the air, where level and lattice coincide. Did not De la Sota make something similar in the School Maravillas? Thus developing a series of heterogeneous spaces, independent according to the levels, some curved, others long, some with views, others closed, some flat, others inclined, in which all idea of transition is dispensed with. The user goes up in a lift and the niches-stairs without any special feeling and suddenly he encounters raw spaces, not knowing how he has arrived there. There is no idea of ascension, no idea of expressive manipulation, only the accumulation of different spaces, the trust in their strength and the capacity of the user to experience them for himself, to make them his in his own way. Without any hand directing him, as in the Crystal Pavilion.

Perhaps one of the architect's task is to elaborate languages so they can dismantle them when, once defined and established, the rhetoric with which they are wrapped starts destroying their conceptual charge, and Koolhaas' work has the courage to crudely dispose of rhetoric, trying to be essential, as it is, leading us away from lies. Koolhaas' building works because when we take out all these things that are important for architecture there is still one left which continues being valuable: space. The ZKM is a constant confrontation between the human and the scale of the building, the individual, who is deprived of the rest of the commented elements, can not stop comparing his size with the space he walks through. He comes into a gigantic building, looks for pillars and there are not any, only the space in the halls.

The ZKM is displayed as a surprising exercise of creative indifference -creative in the sense of conventional artistic creation; in the ZKM there is nothing left of the symbolism of the Library of France, where the book storage areas created an opaque environment which enveloped the reading rooms and important halls, which were allowed to have peculiar shapes slightly insinuated in the exterior- where it is considered that spaces, laid out in a way characteristic of engineers, have enough strength so there is no need to add unnecessary things. Where the confrontation between the user and the built material can take place. This type of architecture shows some aversion to stressing things. The expressionist -it is not just chance that Taut makes a good comparison here with Koolhaas- he is in the antithesis of the impersonal. There is no room for the narrative symbolism of the Crystal Palace. There is a gruesome reduction of knowledge.

The bare construction

Even more radical is the posture of Lacaton-Vassal. If it is about noticing models which can hardly be considered architecture, for their Latapie House in Floriac they chose a greenhouse for a clear reason. It is difficult to find elaborate codes in the greenhouse. Its function is utilitarian, -to provide an adequate envelop for plants that will develop in its interior, and economic. The parameter which will determine its shape is the cost, as its only aim is to increase cultivation productivity. The transcendental has been extirpated; the service of the construction is direct to simple plants. The greenhouse is very close to mere construction. It rejects the linguistic codes of architecture. And this is what makes it attractive for Lacaton-Vassal. What we obtain thus is a reduction. The design process suddenly consists of taking off all that envelops the construction. And the consequence is an estrangement. The house as greenhouse has the strength of a conceptual operation. Its result is to put into view what is left, the set of mechanisms that we judge necessary for the presence of architecture and which have disappeared. If the result is effective, if we obtain an architectonic work, we will be questioning the conventional codes that serve to produce architecture.

The façade is one of these regulated codes which architects normally use to endow dignity to their constructions. Colin Rowe started his famous article *The Mathematics of the Ideal House* **N7**, in which he tried to reconcile classic and modern

tradition, with a quote by C. Wren that identified beauty with proportion. He was right to grasp on proportions because here he could demonstrate the link that still connected both traditions. If we compare one façade by Le Corbusier, as he is a modern architect, who has made indifference his language, with another by Lacaton-Vassal we will see how this continuous process of stripping works. As we have seen Palladio and Le Corbusier can be used to show the differences between the classic and the modern, but Colin Rowe was right talking about proportions, because if there is an architect to whom the modern had not extirpated the Platonic roots it was Le Corbusier. Taking advantage of the sketches he had used to sell the harmony of his projects, Rowe reproduced the analysis of the elevations of Villa Stein in Garches to make the connections with classical tradition evident. The façade was composed by a series of occupied space and gaps with the proportion $2/1/2/1/2$. And the parallel diagonals that were drawn there were only intended to highlight one thing, that the proportion between the base and the height of the façade was the same as those of the base and the height of the balcony of the upper floor and the central glazed window and the garage door on the ground floor as well as the turned access door, which at the same time was identical to the sum of two of these modules (1 and 2) in relation to the height of the façade, and on the back, the solid stripe with the gap determined by the terrace on the first floor, and even the diagonal of the exterior handrail leading to the first floor. A relation that is none other than the golden ratio of the Renaissance. Rings a bell? If Palladio, getting inspiration from musical harmonies, had worked out a system of proportions that kept a relation between the width, the length and the height of each room, which kept the relation between each, in a way that a route through its interiors was a walk through a series of harmonic spaces, Le Corbusier did the same with his elevations, where their elements could not be defined individually, randomly, but which were part of a whole, to which the rest of the building had to definitively adapt. It was proportion that conditioned the building: Palladio.

Le Corbusier was doing what he had criticised so often, an exercise of composition. In fact when someone reveals to us the compensation mechanisms between gaps and fullness, between rectangular and circular shapes, oblique and orthogonal, which constitute the spatial language of Le Corbusier, is he not explaining that what ruled his forms was equally proportion? He had substituted symmetries with movements, the preponderance of the academic axis with contrasting gaps and emptiness, artistic and austere forms, the ornamentation with rational abstraction, but he was still dedicated to *regulating layout*. His achievements were so evident that only a few will be able to resist, even nowadays, their attraction, but it is also true that nowadays only a few, even if his imitators have tirelessly followed his mechanisms, would dare to repeat this type of composition. Why?

Indifference versus narcissism

Maybe it sounds unkind, but if after looking at Garches we then look at Latapie House in Floriac, by Lacaton and Vassal, we would understand what makes it valuable: precisely the rejection of this attitude towards composition. Certainly, one can let oneself go for the Narcissist enchantment of giving into these games but, what is the cost? It is not true that proportion is not present in Latapie, in fact, if we look at the main façade; it is divided into three modules, each of them again divided into four parts, all transparent in the centre and two transparent and two solid ones on the extremes, which ends up also giving a symmetric distribution. But when we see it, the contrast between the cheap wooden soffits and the uniform grey of the fibro-concrete panels is more expressive than any other composition feature. Formalism is also present. As has been pointed out in the case of Schwitters, part of his attractiveness comes from his ambiguity, from the contrast between the ambitious formal mechanisms that are used and the scarce material means with which it is built: in the exterior a façade that offers us two faces, which plays with the temporal parameter, which opens and closes like a trunk, grey and without windows, -closed totally transparent and warm, -open. In the interior, with flexible distribution of open spaces, according to modern rules -his proposals are always more attractive when they are mixed with conceptual mechanisms, the house that opens like a box, the tree that lives with the constructed shape, the perfect museum which allows unfinished surfaces; than when they just follow his conscientious

Como hemos visto, Palladio y Le Corbusier pueden ser empleados para mostrar las diferencias entre lo clásico y lo moderno, pero Colin Rowe acertaba al hablar de proporciones, porque si hay un arquitecto al que lo moderno no le había extirpado las raíces platónicas, ése era Le Corbusier. Aprovechándose de los esquemas que había utilizado para vender la armonía de sus proyectos, Rowe reprodujo los análisis de los alzados de la villa Stein en Garches para evidenciar las conexiones con la tradición clásica. La fachada estaba compuesta por una serie de llenos y vacíos de proporción $2/1/2/1/2$. Y las diagonales paralelas que allí aparecían dibujadas pretendían resaltar sólo una cosa. Que la proporción entre la base y la altura de la fachada era la misma que la que mantenían la base y la altura del balcón de la última planta, y de la vidriera central y la puerta del garaje en planta baja así como, girada, la puerta de acceso. Que al mismo tiempo era idéntica a la que mantenían la suma de dos de esos módulos (1 y 2) con respecto a la altura de la fachada, y ya en la posterior, la franja maciza con la hueca que determinaba la terraza del primer piso, e incluso la diagonal de la barandilla exterior que conducía a la primera planta. Una relación que no viene a ser otra que la de la renacentista sección áurea. ¿Suena a algo? Si Palladio inspirándose en las armonías musicales había ideado un sistema de proporciones que mantenía la relación entre el ancho, el largo y la altura de cada cuarto, que mantenía la relación entre unos y otros, de forma que un recorrido a través de sus interiores era un paseo por una serie de espacios armónicos, Le Corbusier hacía lo mismo en sus alzados, donde sus elementos no podían definirse de forma individualizada, aleatoria, sino que formaban parte de un todo, al que en definitiva el resto del edificio debía amoldarse. Era la proporción lo que condicionaba el edificio: Palladio.

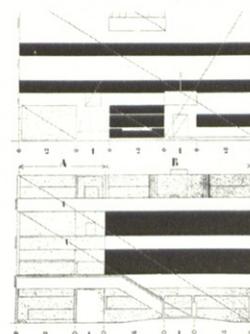
Le Corbusier estaba realizando eso que tantas veces había criticado, un ejercicio de composición -de hecho cuando alguien nos revela los mecanismos de compensación entre huecos y llenos, entre formas rectangulares y circulares, oblicuas y ortogonales, que constituyen el lenguaje espacial de Le Corbusier, ¿no nos está explicando que lo que regía sus formas era igualmente la proporción?- Había sustituido las simetrías por los desplazamientos, la preponderancia de los ejes académicos por las contraposiciones de huecos y vacíos, de formas plásticas y austeras, la ornamentación por la abstracción racional, pero seguía entregado a los trazados reguladores. Sus logros eran tan evidentes que pocos podrán resistirse aun

hoy a su atractivo, pero también es cierto que pocos hoy en día, por mucho que sus imitadores hayan seguido sus mecanismos incansablemente, se atreverían a repetir ese tipo de composición. ¿Por qué?

Indiferencia versus Narcisismo

Quizás suene duro, pero si después de mirar Garches nos dirigimos a la vivienda Latapie en Floriac de Lacaton & Vassal, comprenderemos lo que le da valor: precisamente el rechazo a esa actitud compositiva. Ciertamente uno puede dejarse llevar por el encanto narcisista de entregarse a esos juegos, pero ¿cuál es el coste? No es cierto que la proporción no esté presente en Latapie; de hecho, si nos fijamos en su fachada principal está dividida en tres módulos, cada uno subdividido a su vez en cuatro partes, todas transparentes en el centro y dos transparentes y dos macizas en los extremos. Lo que acaba dando además una distribución simétrica, pero cuando la observamos resulta más expresivo el contraste entre los baratos plafones de madera y el gris uniforme de los paneles de fibrocemento que cualquier rasgo compositivo. El formalismo también está presente. Como se señalaba en el caso de Schwitters, parte de su atractivo procede de su ambigüedad, del contraste entre los mecanismos formales ambiciosos que se emplean y los medios materiales exiguos con que se ejecuta: en el exterior una fachada que ofrece dos caras, que juega con el parámetro temporal, que se abre y se cierra como un cofre, gris y sin ventanas, cerrada, totalmente transparente y cálida, abierta. En el interior, con distribuciones flexibles de espacios abiertos, según el abecedario moderno -sus propuestas siempre son más atractivas cuando se mezclan con mecanismos conceptuales, la vivienda que se abre como un cofre, el árbol que convive con la forma construida, el museo perfecto que admite las superficies sin acabar, que cuando se limitan a seguir su ética de la construcción concienciada, anti-espectacular, adaptada a los medios justos-. Pero todo dentro de esa clara voluntad crítica, de rechazo a los sobre-elaborados códigos establecidos- los paneles de fibrocemento mostrando en los bordes su nada atractivo perfil ondulado, los tirantes en los grandes huecos y las triangulaciones metálicas no disimuladas en la estructura de las puertas, el entramado que soporta los cerramientos de policarbonato que no oculta su visibilidad y falta de ligereza-. Como en los casos precedentes, entre el conocimiento y la expresión, Lacaton & Vassal optan por la segunda. Afrontan el hecho de construir desde una actitud ética que les impie-

N7 Manierism and Modern Architecture and other Essays. Colin Rowe. GG.



ALZADO REGULADOR DE LA VILLA GARCHES DE LE CORBUSIER

ethic of construction, anti-spectacular, adapted to the right means. But always within this clear critical will, of refusing the over-elaborate established codes -the fibro-concrete panels showing their unattractive undulating profile at the edges, the braces in the big gaps and the unhidden metallic triangulations in the doors' structures, the frame work that supports the polycarbonate finishing which does not hide its visibility and lack of lightness. As in the previous cases, between knowledge and expression Lacaton-Vassal opts for the latter. They face the fact of building from an ethical attitude that prevents them from adopting superfluous designing mechanisms, with a value that can only be accepted above the aesthetic of use -as in the case of the conventional greenhouse-, and this allows them to put into doubt the formal codes which are already known. If we understand the façade as composition element. Here there is no composition. Should there be no architecture then? **N8**

As I was trying to suggest in Koolhaas' case, when processes are repeated they lose their conceptual charge. Our spirit of correction -the sense of rigour- impulses us to apply acquired knowledge to obtain results as perfect as possible but there is a correction factor -in the sense of rectification- even higher. Against this Narcissist game -self-complacent but which explains nothing- of applying spent codes, the *indifferentiation* processes are acting, tirelessly questioning them, applying erasing techniques until they reduce architecture to a minimum that allows new processes of significance to emerge.

The new and the old, what's new, old man?

This fight between knowledge and intuition, between knowledge and curiosity is something characteristic of contemporary currents. Even among those who accept conventional codes. Certainly, all explorations imply a speculation component starting from knowledge, a consolidated knowledge, but also a blind bet, of searching for the unknown, of fortunate finding beyond what is known. To take away what endows authority in favour of sincerity. It was Beuys who persisted in building a work that would transmit a clear message: there is no separation between life and art. Those attitudes move on the same plane. To accept that art is at the same level as life transmits a destabilizing message, it means to lower down the work of art from its pedestal. To question its high views. If art is at the level of life, of our existence, it is not knowledge but intensity that will lead us to success. Any person, with the scarcest means can produce architecture with the sole condition of making the effort with enough curiosity, with all his energies. A clever child, if he got rid of the preconceived images he inevitably has also inherited, would be capable of designing. He does not need to know, he needs to search.

The famous thought by Walter Benjamin about the painting *Angelus Novus*, by Klee, apart from whether it has a conservative tone or not, could be useful here:

A Klee painting named 'Angelus Novus' shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing in from Paradise; it has caught his wings with such a violence that the angel can no longer close them. The storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress. **N9**

What if what the angel was looking at was knowledge? And if the storm that caught his wings was curiosity? Would we not be building a metaphor of modern, contemporary spirit: when we have a huge amount of knowledge behind us but there is always a strong wind that impels us to keep searching, to keep making risky hypotheses to reach new objectives which will be abandoned once they have been found?. Otherwise, why do we understand architectural practice as a search? Are we not saying that anyone can be an architect, even those with the least knowledge, with only one premise: to having curiosity?

N8 Si pensamos en fachadas paradigmáticas de los últimos años, la casa en Floirac de OMA, el nuevo museo De Young en San Francisco y el museo y centro cultural Óscar Domínguez en Tenerife, ambas de Herzog y de Meuron, el rechazo a la composición convencional es idéntico. El orden aleatorio de sus elementos responde a una voluntad de oponerse tanto a la modulación convencional como a una composición "artística de esos órdenes irregulares", buscando procesos abstractos y complejos -pixelizados, desenfocados, un input controlado para resultados aparentemente difusos- que el software informático actual permite.

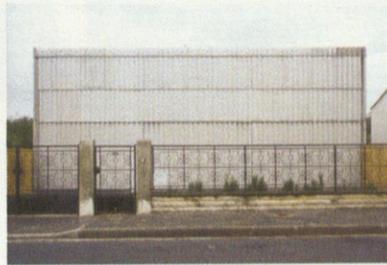
N9 Tesis de la filosofía de la historia. Walter Benjamin. Taurus

N8 If we think about paradigmatic facades in the last few years, the house in Floirac by OMA, the new museum De Young in San Francisco and the museum and cultural centre Óscar Domínguez in Tenerife, both by Herzog and de Meuron, the reflection for conventional composition is identical. The random order of their elements answers to a willingness to oppose conventional modulation as well as "artistic composition of those irregular orders, searching abstract and complex processes -pixelized, out of focus, a controlled input for apparently diffuse results- which computer programs allow in the present.

N9 Theses on the Philosophy of History. Walter Benjamin. Taurus.



PLANTA PRIMERA DE LA VILLA SAVOIE DE LE CORBUSIER



de adoptar mecanismos compositivos superfluos, con un valor que sólo puede ser aceptado por encima de la estética del uso -como en el caso del invernadero convencional-, y eso les permite poner en duda los códigos formales que se dan por sabidos. Si entendemos, en definitiva, la fachada como elemento compositivo, aquí no hay composición. ¿Debería no haber ya arquitectura? **N8**

Como intentaba sugerir en el caso de Koolhaas, los procesos cuando se repiten pierden su carga conceptual. Nuestro espíritu de corrección -en el sentido de rigor- nos impulsa a aplicar los conocimientos adquiridos para obtener resultados cuanto más perfectos mejor pero existe un factor de corrección -en el sentido de rectificación- aún más elevado. Contra ese juego narcisista -autocomplaciente pero que ya no explica nada- de aplicar los códigos gastados, actúan los procesos de indiferenciación, cuestionándolos incansablemente, aplicando técnicas de borrado hasta reducir la arquitectura a un mínimo que permita que afloren nuevos procesos de significación.

Lo nuevo y lo viejo, ¿qué hay de nuevo, viejo?

Esta lucha entre el conocimiento y la intuición, entre el saber y la curiosidad es algo propio de las corrientes contemporáneas. Incluso entre quienes aceptan los códigos convencionales. Ciertamente toda exploración implica una componente de especulación a partir de un conocimiento, de un saber consolidado, pero también otra de apuesta ciega, de búsqueda de lo desconocido, del hallazgo afortunado por encima de lo que se sabe. Implica quitar lo que reviste de autoridad a favor de la sinceridad. Fue Beuys quien se empeñó en construir una obra que transmitiese un mensaje claro: no hay separación entre la vida y el arte. En el mismo plano se mueven esas actitudes. Aceptar que el arte está al mismo nivel que la vida transmite un mensaje estabilizador, supone bajar de su pedestal la obra de arte, cuestionar sus altas miras. Si el arte está a la altura de la vida, de nuestra existencia, no es el saber sino la intensidad lo que nos conducirá al éxito. Cualquier persona, con los medios más escasos puede

producir arquitectura con la única condición que se tome el empeño con la suficiente curiosidad, con todas sus energías. Un niño lo suficientemente despierto, si se desprendiese de las imágenes preconcebidas que inevitablemente también habrá heredado, sería capaz de proyectar. No necesita conocer, necesita buscar.

La célebre reflexión de Walter Benjamin sobre el cuadro *Angelus Novus* de Klee, más allá de su cariz conservador o no, puede sernos útil aquí:

*Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que llamamos progreso. **N9***

¿Y si lo que el ángel estuviese mirando fuese el conocimiento? ¿Y si el huracán que empujase sus alas fuese la curiosidad? ¿No estaríamos construyendo una metáfora del espíritu moderno, contemporáneo, donde tenemos una amplia montaña de conocimiento a nuestra espalda pero siempre hay un viento fuerte que nos impulsa a seguir buscando, a seguir lanzando hipótesis aventuradas para alcanzar nuevas metas que serán abandonadas una vez halladas? ¿Por qué si no entendemos la práctica arquitectónica como una búsqueda? ¿No estamos afirmando que cualquiera puede ser arquitecto, incluso el que tenga la maleta más desprovista de conocimiento, con sólo una premisa: poseer curiosidad?