

La arquitectura de la ciudad Con y Después del Lugar. METALOCUS

José Juan Barba

“Me interesa crear obras de arte que puedan contemplar y explotar tantos individuos como sea posible, personas que tengan ideas totalmente diferentes sobre la obra y que no le atribuyan ningún significado definitivo. Yo no soy más que un intermediario que intenta poner en común ideas diferentes”

Keith Haring, octubre de 1978

En la década de 1970 se produce un cambio significativo y todavía poco estudiado en las formas de expresión del individuo contemporáneo. El minimalismo desarrollado a finales de los sesenta da paso, casi imperceptiblemente, a nuevas instrumentalizaciones a la hora de expresarse, ya sean artistas, escritores, arquitectos, filósofos, ingenieros.... La utilización de la imagen gráfica por diferentes medios y soportes, viene a significar un cambio sustancial en la capacidad para establecer nuevos lenguajes con los que expresar las ideas.

Estos lenguajes metalingüísticos, básicamente fotografía y vídeo, de manera generalizada permiten introducir en las diferentes propuestas planteadas las ideas de tiempo y movimiento. Esto permite, por primera vez, popularizar técnicas solo intuitivas, a veces magistralmente desarrolladas como las propuestas planteadas a principios del siglo XX para el montaje en el cine de Lev Kuleshov (1) y posteriormente en el de Sergei M. Eisenstein o en las propuestas conceptuales derivadas de los “readymades” experimentados por Marcel Duchamp.

En el periodo en que se inscribe la cita inicial se plantean las propuestas en torno al grupo que presenta sus trabajos en la galería Artist Space bajo el seudónimo “Picture generation” (2). Por él se reconocerían después a una serie de artistas emergentes en Nueva York en las décadas posteriores, articulada por el manifiesto de Douglas Crimp en 1977, caracterizada por la instrumentalización de la imagen, pero fundamentalmente por la capacidad para leer visualmente, para mirar la realidad o mejor habría que decir las realidades propositivas reales o virtuales.

La imagen suelta o agrupada es objeto de análisis como nueva o recuperada base de la interpretación de la realidad, hay una recuperación de la capacidad de mirar, por un lado tan nueva y a la vez tan inserta en nuestra cultura (3). Mirar siendo conscientes del tiempo y del movimiento como propone Jack Goldstein, a través de las figuras en movimiento congeladas presentadas por Robert Longo, o desde las reinterpretaciones

de reapropiación de imágenes ejecutadas por Sherrie Levine hasta las presentadas en torno a la mujer por Cindy Sherman.

Mirada

La instrumentalización metalingüística de estos procedimientos permite ampliar la mirada sobre la realidad. No escribir el mismo relato continuamente. Dilatar la mirada y con ello conseguir aumentar el umbral de las realizaciones y propuestas planteadas. Es sin duda esta acción de ampliar la mirada uno de los primeros conceptos que más caracterizan y articulan nuestra propuesta METALOCUS.

Con este instrumental el individuo consigue instalarse en la realidad que le es cercana y propia, es más, con estos patrones de identificación se vuelve a mirar la realidad de manera más amplia y abierta, el individuo narra sus experiencias, expone sus propuestas, analiza su contexto en un proceso más real, vive su realidad y la comunica de manera no lineal, no en un sentido estructuralista sino post-estructuralista. Las propuestas y los individuos que las realizan como reflejo de una sociedad cada vez más compleja permiten explicitar cómo la continuidad de la historia no es lineal y sólo es posible mediante la acumulación de fragmentos.

El instrumental utilizado para la interpretación queda sustancialmente relegado a un segundo plano frente a la importancia ganada por la capacidad interpretativa del individuo a través de la mirada que aplica a lo que observa.

No se entendería el porqué de nuestra propuesta sin el análisis precedente, sin entender que la cultura transmitida mediáticamente se ha estructurado básicamente en torno a soportes físicos, a lugares concretos, a contextos tangibles y así nos lo han transmitido hasta la década de los ochenta. La relectura del medio en el que se actúa a finales del siglo XX y principios del siglo XXI supone un cambio drástico en la interpretación de la realidad tangible.

La realidad del lugar se transmuta en una realidad a veces no tangible, mucho más cercana al mundo de las ideas. En este sentido es en el que entendemos que no existe un corte en el arte y la arquitectura como consecuencia de la aparición y desarrollo del mundo digital sino más bien el cambio de escala y contexto en su interpretación.

Interpretación y transcripción de la realidad se convertían en los otros dos puntales de nuestra propuesta.

“Delirious”

En este proceso preliminar en el que nos hemos situado para poder explicar cuáles son nuestros parámetros actuales y las plataformas que nos han precedido como espoletas para realizar una propuesta como la nuestra, retomamos nuevamente el año de la cita inicial. En 1978 se producen otra serie de acontecimientos que son determinantes en la configuración y preparación de METALOCUS, por un lado se celebra el bicentenario de la muerte de Giovanni Battista Piranesi, (4) y por otro se produce la publicación de “Delirious New York” por Rem Koolhaas. (5)

Alguien podría considerar este proceso como un camino de locura, de Delirious, y seguramente acertaría si lo interpretase a través del “método paranoico-crítico”. (6)

Pese a su distancia en el tiempo, doscientos años, las acciones de ambos arquitectos presentan estrategias coincidentes en la búsqueda de un proceso metalingüístico para expresarse. De esta forma y con este paralelismo, del que en este momento no tenemos tiempo para extendernos, veníamos a confirmar la importancia del contenido del discurso mucho más allá del soporte técnico que este utilizase para ser comunicado a otros.

La arquitectura planteada por las propuestas de estos arquitectos es una Arquitectura no construida, una Arquitectura desde la invención. Los trabajos de las *Carceri* y de “*Delirious New York: A Retroactive Manifesto of Manhattan*” tienen las mismas articulaciones en el tiempo en que se generan. Se encuentran en un espacio intermedio entre los códigos básicos de su cultura – los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas – los códigos que fijan de antemano los órdenes empíricos con los cuales tendrán algo que ver y dentro de los que se reconocerá la Arquitectura, y en el otro extremo, el lugar donde las teorías científicas o las interpretaciones de los filósofos explican porqué existe un orden en general, a qué ley general obedece, qué principio puede dar cuenta de él, por qué razón se establece este orden y no aquel otro.

En ese espacio intermedio, entre esos dos regímenes que pueden parecer tan distantes, reina un dominio que debido a su papel de intermediario no es menos fundamental, es más confuso, más oscuro y sin duda menos fácil de analizar, es el lugar donde la arquitectura, en la medida en que manifiesta sus modos de ser, su orden, puede considerarse como el más fundamental. Es **un espacio anterior a las palabras, a las percepciones y a los gestos que siempre se traducen con mayor o menor exactitud, más sólido, más arcaico, menos dudoso, siempre más cierto que las teorías que intentan darle una forma explícita, una aplicación exhaustiva o un fundamento filosófico.**

Esta situación, en un campo intermedio, también se ve apoyada al situarse las propuestas en un periodo de quiebra del conocimiento, de quiebra en la continuidad dialéctica de la arquitectura, de ahí que todas las propuestas presenten como soporte para su análisis una relación activa con el pasado y no una meramente contemplativa.

Las visiones sobre Coney Island o sobre el cine de S. M. Eisentein confirman este planteamiento. Estas investigaciones son definidas explícitamente como una búsqueda metodológica, un instrumento sin el que no hubiesen sido posibles las propuestas arquitectónicas posteriores.

“Transcripts”

METALOCUS debe leerse como secuencias, sin embargo no implica necesariamente un relato, por tanto a las formas dialécticas de presentar la arquitectura uniremos otra obra del mismo período, “The Manhattan Transcripts” de Bernard Tschumi (7).

Los tres arquitectos tienen en común la generación de imágenes dialécticas como elementos de aniquilación del espacio integrado por imágenes socialmente impuestas. En el transcurso de esta aniquilación, la imagen aparece como el espacio en el que la experiencia se salva del olvido y en el que su corporeidad, aunque siempre mutilada por el espacio de su representación, se salva de la represión metodológica.

La confrontación entre imágenes hace que el continuo de la historia de la Arquitectura, aparentemente homogéneo, se fragmente, sea múltiple cuando el espacio de la imagen y el espacio de la arquitectura chocan entre sí. El pasado de la Arquitectura ya no se considera contemplativamente como fundado en sí mismo, la relación con él es activa.

Las propuestas de arquitectura deben surgir de la relación con su pasado pero también de la relación de la arquitectura con su entorno, marcado por la polaridad entre las aspiraciones técnico-científicas y las aspiraciones artístico-plásticas. La imagen es hasta ese momento la preparación adecuada, el medio para el entendimiento, el punto de partida del diálogo entre ambos polos.

A lo largo de los años las imágenes previas de otros arquitectos han realizado propuestas cercanas a las de Piranesi pero este acercamiento sólo ha sido formal, gráfico, romántico. Únicamente las encabezadas a finales de los años setenta y recuperadas en la actualidad inciden en el mismo discurso metalingüístico, gráfico-conceptual, utilizando la arquitectura de su tiempo como punto referencial, como escenario real para anclar sus propuestas, anclarlas en el carácter metropolitano de la arquitectura actual.

Los discursos sobre los que nos apoyamos presentan la realidad de una arquitectura peligrosa, entendiendo como peligrosa aquella arquitectura que renuncia a todo lo que “viene dado”, a unos tipos y materiales predeterminados, una arquitectura que toma el flujo de las condiciones históricas como instrumental privilegiado, trabajándolo, adaptándolo mediante transformaciones y deformaciones para engendrar y fraguar su propia arquitectura. Frente a la rígida arquitectura metodológica de lo ideal ellos con sus propuestas presentan una arquitectura sobre el mundo de lo real.

En esta arquitectura el tiempo es más que un concepto, **es el instrumento que permite percibir la realidad de la Arquitectura no como una serie de imágenes parciales aunque continuas en una narración horizontal, sino como el resultado de un proceso de acumulación de imágenes.**

Las arquitecturas mostradas mediante dibujos o fotografías no se presentan como meros objetos pasivos o como una nueva forma de pintura decorativa, sus manifiestos llenos de cuerpos, planos abstractos y figuras, son interpretados y vistos como parte de un sistema cuyo conjunto tiene una identidad global y propositiva. La ciudad real se convierte en el lugar extrapolable que mira hacia adelante, en la metrópolis del siglo XXI.

Con METALOCUS no se pretende generar un proceso metodológico, sino un metalenguaje gráfico apoyado en utopías privadas o públicas, interiores o extrañas. Presentamos los trabajos en un análisis donde la experiencia subjetiva es elaborada y solidificada en los proyectos que presentan. Naturalmente, la subjetividad de estas invenciones poéticas no significa una regresión hacia lo privado, sino más bien la esperanza en la transformación por medio de la Invención. (8)

Huimos de procesos estilísticos, en realidad los rechazamos, las invenciones presentadas tienen un carácter subversivo. La presentación de las propuestas intenta conducir a lo inimaginable, incluso a lo absurdo. A veces, a diferente escala, se presentan una sucesión de acontecimientos espaciales yuxtaponiendo espacios, acciones y hechos, de manera similar a como la espacialidad de las “*Carceri d’invenzione*” de Piranesi parecen estructurarse, según un principio absurdo que no respeta continuidades espaciales. En las *Carceri*, dibujadas minuciosamente en los detalles, la ordenación y limitación de los espacios permanece, no obstante, oscura y ambigua, como si se tratase de lo imposible, de la ocupación múltiple del mismo espacio, con el fin de hacer posible en la invención la experiencia simultánea de una sucesión temporal.

La propuesta se centra en la idea de que el lenguaje arquitectónico puede representar un lenguaje metalingüístico que permita por yuxtaposición no ser tan excluyente como los procesos metodológicos convencionales. La ciudad real, compacta, compleja, mestiza, no difusa, considerada como laboratorio al igual que lo fue Roma para G. B. Piranesi, permite la investigación a través de la acumulación de

los estratos que genera, ampliando con ello el campo de acción de la arquitectura en un proceso de acercamiento a lo real que intenta ser más íntimo.

“Academia”

El resto de los materiales, del arsenal instrumental, se extrae del sustrato que ha ido formando la ciudad mediante una relación no contemplativa con el pasado sino mediante una relación activa con él. Las imágenes presentadas en METALOCUS no deben ser el reflejo de regresiones mentales al pasado.

En este sentido las actuales “escuelas de arquitectura”, almacenes de estilo, como expositores de baúles de regresiones mentales al pasado, divorciadas en absoluto de la realidad arquitectónica, han contribuido a crear el estado de desorientación existente entre los arquitectos.

La arquitectura presentada por la academia se encuentra alejada por su tecnicismo de lo humano individual y de lo social colectivo.

La imposibilidad o la dificultad, durante un tiempo, por encontrar lugares de acción en nuestra propia ciudad, nos ha incitado a la imaginación, a la invención. Muchos de nosotros como diría Giovanni Battista Piranesi, ante la imposibilidad, al principio, de construir en nuestra ciudad, nos hemos dedicado a imaginar lo imposible, en nuestro caso nuestros proyectos y en especial la revista METALOCUS que surge como rechazo a la institucional forma de contar arquitectura. Además, en nuestro caso nos interesa la cultura de la visión, la visión desde el poder, desde el voyerismo, desde la gente, desde las cloacas, desde la ciencia, no hacemos distinciones entre lo banal y lo sublime. Nos gusta irritar considerando que la arquitectura es el resultado de la fusión con otras artes.

Frente a la inmovilidad en la narración, *Movilidad e Invención* creo que caracterizan nuestras propuestas, bien es cierto que conviene separar claramente estos dos planos de acción:

- El de los habitantes que hacen ciudad, generando los renglones de una escritura que por acumulación forman el texto que configura la identidad de la ciudad.
- Y la ciudad misma como soporte físico, como hoja que acoge un texto y una determinada forma de escritura.

“META” + “LOCUS”

Las posibles lecturas que se derivan del título de nuestra publicación podrían ser múltiples, a veces nos dejamos llevar por el juego de palabras y la fonética de las mismas, *metalocos*, *metalocuras*,... son relecturas que más que adjetivar nos aportan un sustrato más de comprensión. En realidad METALOCUS se compone de dos palabras muy relacionadas con sus editores, uno de Atenas y otro de Madrid, de ahí que las dos palabras sean una griega “meta” y otra latina “locus”.

La elección de dichas palabras no se deriva de una gratuita apropiación de términos con los que formar una cacofonía más o menos interesante, la elección se aplica a la representación de una de las ideas que habían articulado nuestros debates con un grupo de amigos en la cafetería del “Círculo de Bellas Artes”, un lugar en el centro de Madrid con el que nos identificábamos y que adelantaba algunas de las premisas de nuestro ideario. Como arquitectos entendemos la arquitectura no como un ente independiente sino como parte de la ciudad, donde la arquitectura queríamos que recuperase su carácter metropolitano.

De manera directa, “meta” puede traducirse a la vez como “con” y “después” y “locus” como “lugar”, por tanto según la lectura correcta de nuestro diario de notaciones metalocus debería traducirse como “con y después del lugar”.

Si la idea del lugar había sido consustancial con las propuestas que habían servido de referentes a nuestros “padres intelectuales”, si la idea de “lugar” en sí misma estaba agotada, ¿qué ocurría cuando se dejaba de mirar el lugar (como ocurría en las propuestas de los “Pictures”) y se introducían para la representación del mundo del individuo conceptos como “tiempo y movimiento”? Esto hubiese bastado para explicar “después de”, sin embargo la inclusión de meta conllevaba un segundo significado al que tampoco queríamos renunciar, “con”. “Con” representaba la parte matérica que sirve de soporte para la principal forma, hoy por hoy, de expresión de la arquitectura con el lugar, debía significar la inclusión en nuestra mochila de un bagaje aprendido del que no estábamos dispuestos a prescindir, aunque sólo fuese utilizado como soporte o plataforma de investigación.

La realidad es que la lectura clásica del lugar ha quedado relegada a un segundo plano en la arquitectura, aunque su traducción física se fundamente sobre un lugar concreto, quedando casi relegado el concepto de lugar a la idea de “sitio” o “área” donde se ubica el objeto, sin que los condicionantes que en décadas anteriores servían para realizar el edificio, derivados de la lectura del lugar, puedan entenderse ahora como pautas o referencias que sean tomadas como instrumental proyectual.

“METALOCUS”

El nombre adelantaba que nos queríamos acercar más a una manera de contar las cosas en Arquitectura, Arte o cualquier otra forma de conocimiento cercana a las ideas que subyacen, orbitan y se generan en la realización previa a la ejecución de los proyectos, en un intento por superar una situación frecuente en otras publicaciones que la de meros noticieros con ilustraciones que difícilmente reflejan el espacio y el tiempo de los elementos que hemos dado en llamar Arquitectura.

De este modo nos planteamos METALOCUS no como una directa ilustración de edificios o ciudades sino como una búsqueda de las ideas que subyacen en ellos. La arquitectura planteada es una Arquitectura en muchos casos no construida, una Arquitectura desde la invención, a veces mucho más influyente que la arquitectura construida.

El discurso metalingüístico, la representación gráfica planteada y el modelo que le corresponde se convierten en un alegato en favor de una arquitectura que recoja otros medios y materiales y provoque con ello nuevas formas de habitar, y por tanto nuevas formas de vivir.

El resto de los materiales, el arsenal instrumental, se extrae del sustrato que ha ido formando la ciudad mediante una relación no contemplativa con el pasado sino mediante una relación activa con él. La metrópolis por fin llega a ser un lugar deseable, una nueva generación está descubriendo nuevos instrumentos con los que dirigirse a las duras leyes de la realidad.

Lo difícil e intangible de un mundo no aprensible, que sin lugar a dudas da más soporte a las realizaciones de arquitectura que su propia estructura, es uno de los condicionantes previos que mejor pueden definir una publicación bilingüe, español e inglés, con difusión internacional y con un tamaño de 15 x 15 cm, lo que algunos consideran una revista *de bolsillo* con ocho años de trayectoria, desde Pekín a Nueva York.

Presentamos proyectos realizados o teóricos y esfuerzos abstractos en los que se señalan los límites de la exploración del conocimiento arquitectónico, permitiendo lecturas para acceder a diferentes formas de investigación.

La elección de las propuestas hace que algunas de ellas, donde la provocación parece ser el gesto predilecto, facilite que la especulación arquitectónica vuelva a centrarse, como si de un nuevo hallazgo se tratase, permitiendo descubrir o redescubrir el potencial de las condiciones pre-existentes de la metrópolis a base de alinear y encontrar una nueva articulación para las propuestas arquitectónicas independientemente de su escala o de su nivel propositivo.

Desde las expresiones dadaístas de artistas que algunos llaman histriónicos, como Leo Bassi, hasta las muestras de tejidos y vestimentas realizadas por el japonés Issey Miyake, desde propuestas como el teatro Second Stage en Nueva York, a la Casa da Música de Oporto, desde una poesía manuscrita por Rafael Alberti hasta las propuestas experimentales del grupo francés EXYZT y desde la presentación de textos que investigan en las utopías privadas como “la casa de Yoko Ono” hasta el análisis crítico del territorio como factor sustancial y no sustanciable de la arquitectura formal y figurativa presentada en muestras internacionales. Las propuestas son presentadas como una acumulación de secuencias intercambiables, no lineales.

Entendemos la arquitectura como el conjunto y resultado de la actividad humana, más o menos impoluta, más o menos intoxicada, miserable y brillante, y siempre resultado de interacciones complejas, generalmente difíciles de explicar y a veces imposibles o sólo intuibles.

La manera de presentar las propuestas que seleccionamos para nuestro discurso presenta un mundo digital, el mundo de las ideas, un mundo que para nosotros es real y para otros tan sólo es virtual.

NOTAS

(1) Menos conocido que S.M. Eisenstein pero sin lugar a dudas maestro de éste y precursor de sus propuestas para el montaje son las teorías y escritos realizados a principios de siglo por otro ruso, Lev Kuleshov.

- Ronald Levaco. “Kuleshov on film. Writings by Lev Kuleshov”. University of California Press, Berkeley, 1974.

(2) Douglas Crimp en la actualidad es uno de los teóricos sin el que no podría entenderse gran parte de la cultura vigente y cuya adelantada visión consiguió agrupar a una serie de artistas jóvenes venidos de todo Estados Unidos a la ciudad de Nueva York. Son muchos los escritos, textos y ensayos posteriores que avalan la trayectoria de D. Crimp, pero sin lugar a dudas es el catálogo de la exposición el que permite entender las claves de su trabajo y de su visión post-moderna del arte.

- Douglas Crimp. “Pictures”. Artists Space, New York, 1977.

(3) La escritura en griego tanto de diosa como de mirada son sólo de acento, y por tanto tan sólo de pronunciación. Así, tendremos según donde pongamos el acento que Θέα será interpretada como mirada y Θεά se entenderá como diosa

(4) Como obras fundamentales para entender las propuestas de Piranesi es necesario recordar:

- Henri Focillon. “Giovanni-Battista Piranesi, 1720-1778. Thèse de doctorat. Présentée a la Faculté des Lettres de l'Université de Paris”. Librairie Renouard, Henri Laurens, Éditeur. Paris 1918.

- Enrique Lafuente Ferrari. “Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional: Estudio preliminar y catálogo”. Biblioteca Nacional. Madrid 1936.

(5) Rem Koolhaas. “Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan”. Oxford University Press. New York, 1978.

(6) Un método reinstrumentalizado y presentado en “Delirious New York” por Rem Koolhaas y recuperado del conocido método de Salvador Dalí, para reinterpretar la realidad.

- Op. Cit. (4), “*Europeans: Biuerj Dali and Le Corbusier Conquer New York*”. pp. 199-233.

(7) El libro es la recopilación de cuatro exposiciones realizadas entre 1978 y 1981 entre las dos orillas del Atlántico, compuestas de pequeñas representaciones, realizaciones y composiciones gráficas.

- Bernard Tschumi. “*The Manhattan Transcripts. Bernard Tschumi*”. Academy Editions / St. martin’s Press. London-New York 1981.

(8) *Invencción* entendida no como la interpretación de una nueva idea, sino como la capacidad discursiva para establecer un discurso de crítica y propuesta para el espacio arquitectónico.