

CONGRESO ANYWAY
LA CIUDAD DE LAS CIUDADES
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA
DE BARCELONA





La colección arquia/documental supone la recuperación de un material disperso y hasta ahora inédito en lengua española de inestimable valor para el mundo de la arquitectura. Cada volumen alberga un documental dedicado a un arquitecto y su obra, o a un tema de arquitectura contemporáneo vinculado a reflexiones socioculturales. Además, reúne información compilada y elaborada especialmente para cada número por otro arquitecto: fotografías, dibujos, comentarios, escritos o entrevistas se incluyen en el libreto adjunto a la edición.



TEXTO A CARGO DEL ARQUITECTO JOSÉ JUAN BARBA

ÍNDICE

- 05** LA CIUDAD ANY
- 07** UNA CINTA DE VÍDEO
- 11** ESCENARIO: LA CIUDAD MÁS FRÍA
 - 15** ATÓMICA
 - 19** LA CRÍTICA. EL FUTURO DE AYER
- 21** ¿CRÍTICA, COMUNICACIÓN, ACCIÓN?
- 23** LA CRÍTICA EN LA DÉCADA DE 1990
- 31** ¿DISOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA,
LA DESAPARICIÓN DE LA VISIÓN MESIÁNICA?
 - 37** OPPOSITIONS Y EL IAUS
 - 41** ANY
 - 45** «ANYWAY». DE CUALQUIER MANERA
- 51** IGNASI DE SOLÀ-MORALES Y LA VIOLENCIA
FUNDANTE DE LA ARQUITECTURA
- 55** LA SOBREMERNIDAD DESBORDADA
 - 59** LA VIOLENCIA DE LA GUERRA
Y SU CONTRADICCIÓN CON EL FUTURO
- 63** LA BELLEZA, EL SEXO, LAS CIUDADES Y LAS MUJERES
 - 65** MOVING TARGET
 - 69** DE CUALQUIER MANERA
 - 73** BIBLIOGRAFÍA



CONTENIDO DEL DISCO

MENÚ PRINCIPAL

CONGRESO ANYWAY LA CIUDAD DE LAS CIUDADES

ESCENAS

/escenas 1-4 / 5-8

SUBTÍTULOS

/castellano

/sin subtítulos

CRÉDITOS

/patronato de la Fundación Arquia

LA COLECCIÓN

/títulos

ESCENAS 1-4 / 5-8



Introducción
Conferencia Anyway



Introducción
Anyway Corporation



Geopolítica – Arquitectura



Poética – Producción



Expansión – Colonización



Subconsciente – Fantasía



Razón – Pasión



Conclusiones



Llegada del público y de los participantes.
«Anyway», CCCB, Barcelona, 1993.

LA CIUDAD ANY

En la actualidad los videos sobre conferencias y congresos son muy comunes, antes no. En muy poco tiempo, cualquiera puede convertirse en un *youtuber* de pro, y ya no hay acto ni congreso que no se precie de tener este medio como elemento de apoyo para su posterior difusión.

Por tanto, cabe preguntarse qué es lo que hace de esta filmación del congreso y debates de *Anyway*, en el CCCB de Barcelona los días 4, 5 y 6 de junio de 1993, un documento excepcional. Realmente son muchos los parámetros que la hacen sobresaliente. Aquí tan solo plantearé algunos, y seguro que el lector puede realizar aportaciones y sugerencias, o entender mejor las razones tras su visionado.

La primera y fundamental razón es que en aquel momento los documentos filmados eran una excepción, comparados con la situación actual, y por tanto, nadie miraba a la cámara o se sentía objeto de esa filmación. La escena y el público se percibían integrados en una única función. Las posibilidades de visionar los congresos tras su finalización eran escasas y en escenarios reducidos. Los criterios de emisión de los canales de televisión, pocos en el caso español, hacían casi imposible la visualización de este tipo de eventos (esto no ha cambiado).

A esta situación de comunicación (o des-comunicación) pública la precedían muchas otras, como el hecho de que siempre los discursos se plantearan en escenografías diferentes de aquellas en las que finalmente se presentaban. El lugar donde se preparaban los textos que resumían las conferencias para su posterior edición en papel o el lugar donde se preparaba el famoso carro de diapositivas –con el que todo conferenciante lidiaba al exponer su obra– siempre era un ámbito estrictamente privado, y era este el que solía trascender y saltar a las publicaciones, que difícilmente recogían la realidad del evento, del evento en vivo.

Por último, el documento que nos ocupa es una filmación excepcional porque el congreso al que se refiere es la plataforma utilizada por diferentes arquitectos (que posteriormente se convertirán en referentes, en protagonistas excepcionales de las principales obras de la arquitectura actual) para exponer sus actividades, su forma de pensar los proyectos y su posterior proceso de realización. Así amplían su papel en la sociedad y dan forma al entorno cultural contemporáneo con sus pensamientos y discursos, pues llegan mucho más allá que la sola intervención de la forma construida. Muestran el potencial de la arquitectura para identificar e interpretar los temas que nos afectan, los más importantes de nuestro tiempo, fuera de los dominios de la academia y de la dinámica habitual de las actividades institucionales.

En este contexto, encontrar un video sobre arquitectura equivale a descubrir un tesoro, y mucho más en este caso.



Imagen de la cinta de video tal como se editó en el congreso.
Imagen por José Juan Barba

UNA CINTA DE VÍDEO

Hace casi veinte años, en la librería del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, descubrí una cinta con este vídeo en su versión en blanco y negro –el lector puede encontrar algunos fragmentos sueltos de vídeos en color con una menor resolución–. Y sí, era una cinta. La tecnología ha cambiado mucho y muy rápido en muy poco tiempo. En cambio, el contenido de aquel vídeo –que, por temor a que se perdiera, digitalicé, tras visualizarlo sistemáticamente– sigue siendo absolutamente relevante.

El vídeo presenta un congreso celebrado seis años antes en la misma ciudad. Y ahora, cuando ya se han cumplido veinticinco años de aquel congreso, la presentación activa de esa serie de intervenciones, generadoras de un importantísimo corpus teórico y crítico, sigue teniendo una tremenda vigencia y sigue siendo especialmente interesante en un tiempo que parece mostrarse profundamente acrítico.

Durante todos estos años, he utilizado partes de su contenido para ilustrar algunas de mis clases. Quienes hayan pasado por ellas lo recordarán. En un primer momento, creí que solo había encontrado un documento interesante. Pero, con el paso del tiempo, su valor se ha acrecentado, pues no solo sigue siendo relevante por sus contenidos, sino por las reacciones de sorpresa o interés que, sistemáticamente, produce en quienes lo visionan, muchos de ellos estudiantes de posgrado y también, en gran medida, de niveles inferiores.

El vídeo es, además, un documento de valor extraordinario que nos ayuda a conocer una realidad hasta ahora inédita. Ello se debe a que, como suele ocurrir al editar el contenido de los congresos en un intento de transcribir lo ocurrido en ellos –en este caso, el trabajo se hizo un año después– las intervenciones se transformaron notablemente, ya sea perdiendo gran parte de la impronta argumentativa de los autores, marcando su relevancia, o haciendo hincapié en aspectos diferentes a los originales.¹

No siempre es fácil hablar en público. Como todo, requiere una gimnasia, un entrenamiento. Posiblemente, los contenidos de esos discursos publicados hoy en papel resulten algo eruditos. Sin embargo, en un mundo como el actual, sobrecargado de imágenes excesivamente escenografiadas (pensemos en Pinterest, Instagram y las redes sociales en general), poder visualizarlos resulta relevante y excepcionalmente interesante, en especial las cinco sesiones que el congreso dedicó a la discusión y al debate, que nos permiten ver la interacción visual y gestual entre los participantes, sus protagonistas.

1. Cynthia C. Davidson: *Anyway*. En este caso el lector difícilmente podrá ver la publicación como una transcripción directa del congreso. Son muchas las transformaciones introducidas en la edición publicada. Seguramente son consecuencia de la revisión realizada a posteriori por cada uno de los participantes e incluso por el mayor o menor interés del editor en algunos aspectos.



«Poética, producción». Mesa de debate. De izquierda a derecha: Jacques Herzog, Bernard Tschumi, Rafael Moneo, Roger Connah, Arata Isozaki y Akira Asada. «Anyway», CCCB, Barcelona, 1993.

No conozco ningún otro documento visual de estas características tan relevante, ya sea por el conjunto de sus protagonistas, por lo que dijeron, por cómo lo dijeron y, posiblemente, por lo que luego han dicho o de lo que se han desdicho. Por su tipo de soporte, el vídeo de «Anywy» a primera vista es un documento menos perdurable que las actas, las recopilaciones de los escritos presentados o los libros posteriormente editados. Sin embargo, supera con creces el valor de estos.

Este documento no es una película. No es un documental. Es un documento vivo que revela cómo los escritos, ideas y discursos interactúan en el mundo real, con sus errores, sus despistes, con la necesaria improvisación para dar respuesta a lo inesperado, a un interlocutor que no ha entendido, a una audiencia que demanda más conocimiento o que lo rechaza.

Es decir, el vídeo es la muestra de la necesaria condición social de nuestro conocimiento. Pone a prueba nuestras ideas, con o frente a los demás. Cada protagonista que interviene siente la empatía o el repudio de los otros, y ante ello mantiene o cambia su postura. Es un juego de exposición que no se produce de manera aislada, en la soledad, la tranquilidad y la seguridad del propio estudio mientras se escribe, sino en directo frente a los demás.

Los participantes, los protagonistas –ya lo eran entonces–, son todos consolidados referentes de nuestra cultura contemporánea. Resultan especialmente relevantes porque ellos han conformado, con sus aciertos y contradicciones, la cultura en la que nos hemos formado y nos seguimos formando.

En este contexto, las preguntas que le surgirán al lector, o mejor dicho al espectador, son ya clásicas: ¿es este un documento sobre arquitectos?, ¿de arquitectos?, ¿de arquitectos con conocimiento, o sin él?, ¿de discursos de púlpito?, ¿de debate inteligente?, ¿de brillantes exposiciones, o de excepcionales planteamientos propositivos? Es el conjunto de todo eso y mucho más.

Antes de responder a estas preguntas es necesario conocer el preludio, el contexto que motivó y explica el congreso, para entender mejor las respuestas dadas por los participantes e intervinientes.



Destrucción del muro de Berlín en 1989.
Fotografía: Reuters/Bettmann

ESCENARIO. LA CIUDAD MÁS FRÍA

El evento se celebró en un contexto histórico irreplicable. En el ámbito internacional, el mundo estaba en la postcaída del Muro de Berlín; tenían lugar la primera guerra del golfo en Irak, la incipiente guerra de Yugoslavia, y la antigua Unión Soviética se descomponía. Esos impactantes acontecimientos dejaron una huella palpable no solo en la introducción realizada por Ignasi de Solà-Morales i Rubió y Josep Ramoneda, quienes los mencionaron en la presentación de las actas, sino en un gran número de las intervenciones realizadas en el congreso.

El primero en introducirlo fue Josep Ramoneda. Su intervención, «Anyway: geopolíticas y arquitectura», estaba plagada de imágenes y referencias al Muro de Berlín y a su caída. Siguió en el orden de intervención, con la misma intensidad, la conferencia «Colonización, violencia y resistencia» de Ignasi de Solà-Morales i Rubió, quien hizo un recorrido por un entendimiento de la violencia a lo largo del último siglo. Y también, obviamente, André Glucksmann, con su participación titulada «En los límites del vacío sin límites», en la que hizo referencias a las guerras de Serbia y de los Balcanes, entre otras, además de mencionar explícitamente los problemas de la ciudad contemporánea y reflexionar sobre la naturaleza del mal y sus actores.

En cuanto al contexto directo en que se celebró este congreso en Barcelona, es imposible no recordar la sensación de crisis económica en nuestro país tras 1992. En dicho año se celebraron una serie de eventos bien conocidos que transformaron la percepción exterior de España y produjeron su despertar a la modernidad: las exitosas Olimpiadas de Barcelona, la triunfante Expo de Sevilla y la malograda capitalidad cultural de Madrid. No obstante, tras los fastos, también despertábamos a la dura realidad de lo cotidiano.

En un contexto menos pragmático y más teórico, Marc Augé (Poitiers, 1935) presentó su definición del concepto de «no lugar» en 1992, con la publicación del libro *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*,² editado en español de manera inmediata por Gedisa, al mismo tiempo que se realizaba el congreso *Anyway*.

Las ideas de Marc Augé venían a reforzar el corpus de las que estaban formando el pensamiento actual, incluida la definición de «lugar» de Hubert Béguin³ y, en especial, la planteada por el geógrafo estadounidense Yi-Fu Tuan cinco años antes (1974), que posteriormente tuvo mayor recorrido e influencia.⁴

2. Marc Augé: *Los «no lugares», espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Edición original en francés: *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*.

3. Hubert Béguin: *Méthodes d'analyse géographique quantitative*.

4. Yi-Fu Tuan: «Space and place: humanistic perspective», págs. 211-252.



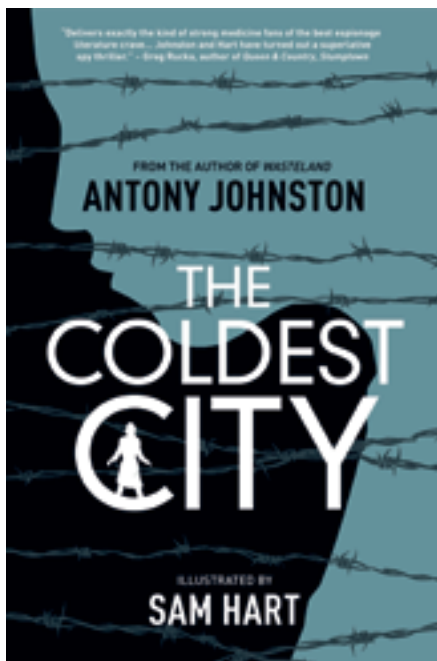
Peter Eisenman desde el público.
Cynthia Davidson desde el público.
Pasqual Maragall desde el público.
Josep Ramoneda.

Era un tiempo que transcurría por un escenario en construcción. El cálido final de la Guerra Fría rápidamente dio paso a una situación de desconcierto e incertidumbre por la pérdida de referentes físicos e ideológicos. La necesidad de construir entornos –hasta hacia poco planteados mayoritariamente como lineales, con identidades claras y procesos de conocimiento nítidos en su sentido épico, estilístico– había dado paso a la fragmentación, a la dispersión, a una diversidad mayor.

La complejidad de esa diversidad, extraña, diferente (se podría decir *queer*,⁵ no solo en el sentido actual de la palabra, sino en el inicial, mucho más amplio en inglés), y la aparición de los fragmentos como elementos de construcción generaron la percepción de una pérdida de protección del contexto conocido, más frío, de una ciudad a la búsqueda de lugares.⁶

5. José Juan Barba: «Ciudad genérica y ciudad *queer*».

6. José Juan Barba: «La ciudad y los lugares. Swoon, Nueva York».



Portada y viñetas del cómic *La ciudad más fría*. Antony Johnston y Sam Hart.
Original en inglés: *The Coldest City*, Portland: Oni Press, 2012

Uno de los notarios que mejor contextualizan ese momento es el cómic *The Coldest City*, dibujado en un clásico blanco y negro por Sam Hart y escrito por el guionista Antony Johnston.⁷ Se trata de un *thriller* ambientado en 1989, durante los días de la caída del Muro de Berlín, entre cuyos protagonistas se pueden encontrar agentes dobles e incluso triples. La historia es un juego de luces y sombras tanto en sentido estético como argumental, una tradicional historia de espías propia de aquel momento.

La historia tiene una compleja trama con sorprendentes giros argumentales, una narración con una evidente violencia oculta y todo ello interpretado por personajes muy alejados de las utopías de los años cincuenta o del *pop-art* de los sesenta, para acercarse más a realidades distópicas, a realidades cotidianas mucho más mundanas.

De aquel cómic surgió una popular película, *Atómica*⁸, y resultó inevitable compararlos. Lo mejor de esta comparación es que, aunque el cómic y la película cuentan la misma historia, lo hacen de manera muy distinta.

La película, protagonizada por la estupenda Charlize Theron, reduce el argumento a favor de una mayor espectacularidad de las imágenes, rebosantes de acción y sexo, mientras que en el cómic abundan el suspense y la intriga. En la película la narración de los hechos está atomizada, es compleja y muestra una gran superposición de ideas. El cómic también desarrolla una trama compleja y llena de los misterios típicos de las novelas de espionaje, dignas de maestros del género como John Le Carré (autor de relatos de espionaje y suspense ambientados en la Guerra Fría), pero en este caso con una narración más densa, más clásica, más lineal.

Ambos muestran una atomización de las narraciones que refleja claramente el proceso de postmodernidad inherente a los años finales de la década de 1980 y los primeros de la década de 1990.

Al igual que en *Anyway*, en la película nada es lo que parece. En *Atómica*, la colapsada y a la vez cautivadora ciudad de Berlín se muestra en tonos grises, donde las nubes apenas dejan espacio para el color, una apariencia que contrasta con los espacios interiores de la misma: apartamentos, bajos fondos, bares de alterne y locales nocturnos, donde se muestra una ciudad trepidante, políticamente viva, llena de colores y con constantes referencias a la arquitectura y el diseño.

7. Antony Johnston y Sam Hart: *La ciudad más fría*. Original en inglés: *The Coldest City*.

8. Película: *Atómica / Atomic blonde* (título original), 2017, Director: David Leitch, Guionistas: Kurt Johnstad, Antony Johnston y Sam Hart.



Fotogramas. *Atómica / Atomic blonde* (título original), 2017.

Director: David Leitch, Guionistas: Kurt Johnstad, Antony Johnston y Sam Hart

Charlize Theron y James McAvoy, paseando al lado del Muro de Berlín.

Charlize Theron y al fondo muebles como la silla Barcelona diseñada por Mies van der Rohe y Lilly Reich.

Es en esta segunda capa interna donde se establece la narración de la acción, la realidad de la historia planteada por el director David Leith, ambientada según las escenas con una paleta de colores fríos y cálidos (azules y rojos) acompañados de una constante iluminación con tubos de neón. Los escenarios suben o activan el tono de los espacios con una banda sonora que incluye temas de David Bowie, Nena, Siouxsie & The Banshee, New Order, The Clash o The Cure, entre otros.

Esa doble narración subyace tanto en los discursos preparados cautelosamente por los participantes en *Anyway* como en la puesta en acción de sus discursos en los debates finales de cada una de las secciones. Los debates generan una situación en la que la confrontación de las ideas queda al desnudo, en la que frente a los discursos en tono gris se activa intensamente el color de las respuestas, generándose réplicas trepidantes, interesantes, que reinterpretan el discurso previo y que a veces dejan al desnudo los secretos de los discursos impostados.

Al igual que la buena fotografía de *Atómica* nos permite realizar segundas lecturas en las que el espectador puede descubrir en numerosos fotogramas iconos del mobiliario del siglo XX, como la silla para el pabellón de Barcelona por Mies van Der Rohe y Lilly Reich (en la parte izquierda de la escena en tonos azules, en que tras salir de la bañera Charlize Theron mira las cubiertas de Berlín a través de una gran ventana) o la no menos conocida lámpara Fase, diseñada por Industria Fase, todo un referente del diseño español de los años sesenta y setenta (vista en la mesa del apartamento de James McAvoy), la filmación de *Anyway* nos permite redescubrir las ideas y proyectos subyacentes que se encuentran en los proyectos actuales de estos conocidos arquitectos.

La película *Atómica* es un contexto de discursos encriptados en el que se entrecruzan el KGB soviético y la Stasi de la extinta Alemania Oriental con los representantes de la CIA estadounidense, el DGSE francés o el MI6 británico, cuya trama queda al descubierto al final, una similitud que podemos equiparar con la filmación de *Anyway* donde los complicados y a veces incluso enmarañados discursos filosóficos o de reinterpretación pseudo-científica, donde la brillantez de los debates finales con la que los protagonistas quedan expuestos hace de esta filmación una obra casi incunabla.

La película y la filmación pertenecen a un tiempo de tensiones, principios de la década de 1990, de realidades parciales que resultan mucho más cercanas, inteligentes y sugerentes de lo que podrían parecer para cualquier observador.

Contradicciones que también se pueden ver si se comparan los discursos de la filmación y los del libro del congreso: *Anyway. De cualquier manera*,⁹ o incluso con la publicación muy posterior de *Los artículos de ANY*, de Ignasi de Solà-Morales (2009),¹⁰ que recoge todos los textos presentados a nueve de los diez congresos celebrados por ANY. Todos son tan distintos como recomendables.

9. Cynthia C. Davidson: *Anyway*, pág. 91.

10. Ignasi de Solà-Morales: *Los artículos de ANY*.



«Razón, pasión». Exposición de Elizabeth Diller.
«Anyway», CCCB, Barcelona, 1993.

LA CRÍTICA. EL FUTURO DE AYER

Asumir que el futuro será como el presente, o que el pasado sirve en el presente, siempre es una apuesta arriesgada. Sin embargo, es obvio que se producen repeticiones y que nuestro conocimiento es fruto de un proceso de discriminación, pero también, y mucho, de acumulación de saberes.

La evidencia histórica está en contra; los olvidos y los sistemáticos errores reproducidos como consecuencia de ese olvido son constantes y evidentes. Los hechos, por recientes que parezcan, siempre están abiertos a nuevas definiciones, interpretaciones y relecturas. Por tanto, en el caso que nos ocupa, al contar con el documento visual de las declaraciones que fueron transcritas, podemos acceder a una nueva visión de aquella historia y comprobar que lo escrito muy pocas veces coincide con la realidad y que la imagen permite redefinir el discurso de la historia.



«Geopolítica, arquitectura». Exposición de Rem Koolhaas.
«Anyway», CCCB, Barcelona, 1993.

¿CRÍTICA, COMUNICACIÓN, ACCIÓN?

¿Para quién habla el arquitecto?

Si la función de la crítica siempre depende del receptor, ¿cuál es la función del discurso de un arquitecto que presenta su trabajo ante una audiencia eminentemente formada por arquitectos? ¿Intenta el arquitecto trascender ese auditorio? ¿Cómo se llama la atención del oyente o del lector? ¿Tienen la misma intención las palabras escritas en privado, antes de la conferencia, a menudo recopiladas en libros y publicaciones tras el cierre del evento –en este caso, el congreso–, que las palabras sobre el mismo contenido expresadas en una conferencia con imágenes, hablando y gesticulando frente a un auditorio en directo y expectante? ¿Es la misma audiencia la que recibe el discurso escrito y la que asiste al evento? Y si es así, ¿coincide con la que se incorporará posteriormente al visionar la filmación del evento? ¿Existe una manera de invocar la atención del oyente, espectador o participante?

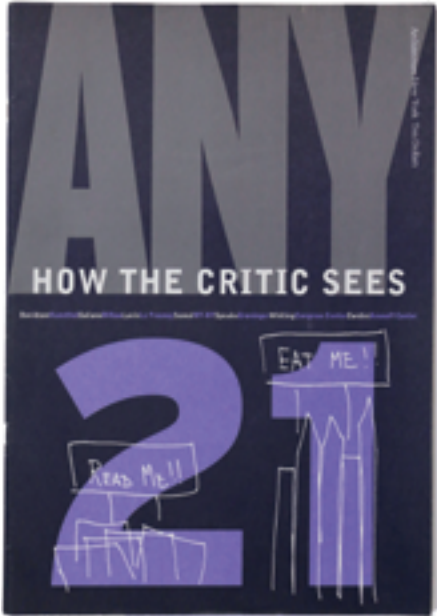
Y si además sucede que en el evento participan no arquitectos, como por ejemplo filósofos, pensadores y críticos, ¿cuál es el discurso, la intención, la audiencia a la que se quiere revelar dicho conocimiento? ¿En qué nivel de atención, preparación, lectura o interpretación debe posicionarse el lector? ¿Debería participar de las diferentes formas para las que los críticos parecen preparar sus discursos? Es decir, ¿debería el espectador sentirse participe del decálogo de formas utilizadas para hablar y escribir, desde el *nos* mayestático, pasando por el sofista que inventa un interlocutor con quien debatir, hasta el que se dirige solo a sus colegas afines? En este sentido, siempre recuerdo que en otro congreso un par de arquitectos se auto proclamaban «arquitectos de acción», ante su dificultad para presentar sus ideas, mientras esperaban y recibían el aplauso de algunos de sus colegas. En este grupo, es imposible olvidar –pues también son muy conocidos– a los metafóricos y, por supuesto, a los autores de aforismos.¹¹

Obviamente esto nos lleva a la contraparte: ¿cómo lo ve el crítico?

En particular, ¿cómo medita el crítico de arquitectura sobre las intenciones del arquitecto y del trabajo construido? ¿Cómo interpreta el trabajo construido, presentado por un arquitecto, el público que observa, que lee, que mira? ¿Cuál es el rol de la crítica en su papel de informar a los lectores acerca de cómo mirar, experimentar y entender la arquitectura?

En un tiempo que es profundamente acrítico, o en realidad solo lo parece, es importante recuperar documentos como el del evento de *Anyway* en Barcelona, en 1993. Constituye un valioso ejemplo de aquellos intentos que pretendían vincular en un mismo contexto lo que constituye la arquitectura; lo que cuentan sus autores, los arquitectos, sobre cómo ven, idean y diseñan su arquitectura y la de otros arquitectos; lo que constituye la escritura sobre la arquitectura y, por ende, lo que supone el discurso visual sobre esta, que tan brillantemente ejemplifica el presente video.

11. Una relación similar realizó Iñaki Ábalos para explicar el sentido de los escritos de los críticos, en concreto en la presentación del libro de Ignasi de Solà-Morales *Los artículos de ANY*, pág. 7. Tengo que añadir que la ubicación que hacía Ábalos de una determinada crítica en Estados Unidos, propiciada por el sistema de papers de los «Phd / doctorados», lamentablemente ahora ya es una generalización también en Europa, que lleva a la lectura de textos supuestamente rigurosos, pero siempre extremadamente aburridos.



Herbert Muschamp con Philip Johnson, entrevistados en el programa de Charlie Rose, 1994.
Número 21 de la revista ANY, editada por Anyone Corporation, 1997.

LA CRÍTICA EN LA DÉCADA DE 1990: EL INICIO DE UNA CRÍTICA OMNÍVORA

La crítica, tal como la conocemos, es una deriva que comenzó en el siglo XVIII con las academias, que establecieron las reglas para juzgar obras de arte individuales. Esto es algo que desde el principio ya mostraba sus propias carencias ante la idea de que los no iniciados en el conocimiento de las «reglas de la crítica» quedasen excluidos y señalados como los ignorantes del arte, del conocimiento.

Esta situación reforzaba pensamientos como los de Denis Diderot, que planteó procesos analíticos con fundamento científico para que pudieran verificarse, pero capaces de superar el estancamiento de una evaluación meramente cuantitativa, matemática, de la realidad, un camino entre la razón y la sensibilidad: *sens et sensibilité*.

Uno de los primeros referentes en esa forma de realizar la crítica abierta lo encontramos en Charles Baudelaire. En realidad, desde entonces somos parte de esa tradición que en un periodo poses-structuralista se abre y atomiza, con todas sus críticas y discrepancias, como ocurre con uno de los participantes en el Congreso, André Glucksmann, y su conocido antinihilismo y las derivas de su controvertida forma de pensamiento.

Los actores de este congreso formaban parte de esas dos líneas: por una parte, los que aplican un procedimiento, la teoría, para entender la arquitectura y sus propuestas; y por la otra, quienes más me interesan, aquellos otros que, como Baudelaire, aún estando interesados por la teoría no se ciñen a su simple aplicación. Frente al hecho, al acontecimiento arquitectónico, los segundos utilizan todos los medios sensitivos a su disposición para transmitir y hacer comprender a los lectores y espectadores por qué algo es realmente o «jodidamente» importante, como diría Herbert Muschamp.

El congreso *Anyway* se celebró en un momento en que todo saltaba por los aires y algunos creían que se había llegado al final de la historia o, al menos, al final de su interpretación lineal.

Aunque los discursos sobre crítica estaban divergiendo en cómo se realizaban, en cómo se planteaba su exposición y en cómo se utilizaban las referencias a valores clásicos como la estructura, la forma o la función, seguía teniendo una importancia vital la «autoridad» de algunos críticos, que ya representaban una forma diferente de hacer crítica, como ocurría con Herbert Muschamp, de quien ya he hablado en otras ocasiones.¹²

12. Según Nicolai Ouroussoff, Muschamp llegó a ser el juez más importante de su país en el mundo de la arquitectura. Su escritura defendió a arquitectos ahora famosos, como Frank Gehry, Rem Koolhaas, Zaha Hadid y Jean Nouvel, así como a arquitectos que él consideraba talentos crecientes, entre ellos Greg Lynn, Lindy Roy, Jesse Reiser, Nanako Umemoto y Casagrande y Rintala.

José Juan Barba. «El edificio más importante del milenio», *Metalocus* (05.03.2014). Disponible en: <https://www.metalocus.es/es/noticias/el-edificio-mas-importante-del-milenio>, consultado el 2 de agosto de 2017.



Sylvia Lavin. *Inter-Objective Criticism: Bernard Tschumi and Le Fresnoy*, publicado en el número 21 de la revista ANY, 1997, págs. 32-35.

Páginas interiores del número 21 de la revista ANY, con la entrevista a Herbert Muschamp.

Fue crítico omnipotente de arquitectura en *The New York Times* durante la década de 1990 (desde su nombramiento en 1991,¹³ cuando sucedió a Paul Goldberger, hasta su retirada en 2004), y para algunos llegó a ser el juez supremo del mundo de la arquitectura. Como he avanzado, marcó algunas pautas de cambio en la crítica arquitectónica.

En una entrevista realizada a Herbert Muschamp por Cynthia Davidson y Matthew Berman, cuatro años después del evento de *Anyway* en Barcelona, y publicada en el número 21 de la revista *Any*,¹⁴ el crítico de *The New York Times* se expresaba de la siguiente manera cuando la entrevistadora le preguntaba sobre qué era para él la crítica de arquitectura:

Para mí, la crítica es sobre la crisis. Ser crítico significa poner las cosas en crisis, y siempre hay una nueva crisis. Desde que escribo, la crisis de evaluación es la principal preocupación. Cuando empecé a estudiar arquitectura, la gente todavía se regía por una visión historicista del siglo XIX de las obras contemporáneas, es decir, la modernidad es el último capítulo del historicismo del siglo XIX. Todo podría estar relacionado con esa línea de tiempo lineal. Cuando tú y yo empezamos a ser activos en este campo, ese concepto lineal explotó en múltiples corrientes, afluentes, estanques, lagunas estancadas, mares muertos. La pregunta que surgió entonces fue: ¿cómo funciona el crítico sin algo tan simple como el punto de vista historicista?

Alrededor de 1966-1967, la ecuación lineal se hizo insostenible. La gente volvió a las repudiadas nostalgias de épicas históricas anteriores, que constituyeron en gran medida el posmodernismo, o se interesó por nuevas vías. Eso es lo que me gusta, lo que hago. No puedo abordar un tema cada semana y seguir refiriéndolo a los mismos valores: funcionalidad, estructura o cualquier otro de los valores que la gente de nuestra generación estudió. Es mucho más complicado. ¿Qué relaciones extraes de la historia, de la psicología, de la economía, para hacer posible la evaluación o el significado del producto?¹⁵

Como crítico de arquitectura para *The New York Times*, aprovechó un momento en que las repetidas batallas entre seguidores de la modernidad y la posmodernidad habían dado paso a una oleada de nuevos actores y propuestas que volvían a poner la arquitectura en el centro de la atención pública.

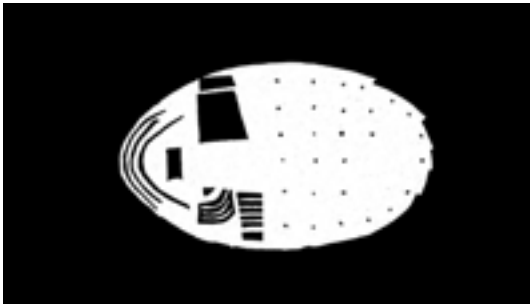
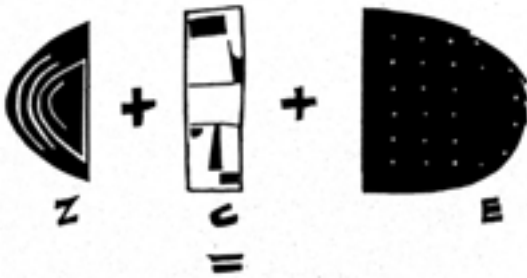
Apoyó a talentos que comenzaban a consolidarse y los defendió, desde Frank Gehry, Rem Koolhaas, Zaha Hadid hasta Jean Nouvel, ahora grandes figuras del escenario mundial, y también a arquitectos más jóvenes como Greg Lynn, Lindy Roy y Jesse Reiser y Nanako Umemoto. También prestó mucha atención a arquitectos que fueron reconocidos por sus escritos teóricos.

Su crítica destacó por su forma de tejer temas aparentemente sin relación, su tono de auto-depreciación y un estilo de firma que ayudó a romper la imagen del crítico como una figura

13. Generalmente se considera que se incorporó a *The New York Times* en 1992, pero en realidad comenzó a escribir para el periódico en diciembre de 1991, con dos artículos. El 15 de diciembre publicó el artículo titulado «Creativity in Design as an Urban Survival Skill» y el 27 de diciembre «Art in Review», sobre la inauguración de Storefront for Art and Architecture. Aunque su último artículo como crítico de *The New York Times* se publicó el 22 de marzo de 2004, siguió escribiendo en diferentes secciones y revistas vinculadas con *Times-ICONS* hasta el 20 de mayo de 2007, con el artículo «Gettysburg's Martial Plan».

14. Cynthia Davidson y Matthew Berman: *How the Critics Sees*, págs. 16-17.

15. *Ibidem*, pág. 16.



Congrexpo diagramas conceptuales.

Intervención de Rem Koolhaas. OMA con François Delhay, Congrexpo presentado en obra e inaugurado en 1994.

omnisciente que escribía desde lo alto de un pedestal. Su crítica transitó muchas veces desde la pasión por el Guggenheim de Gehry –relacionándolo con la figura de Marilyn Monroe– a la crítica dura hacia los promotores por no desarrollar una idea de Nueva York que no fuese mediocre.

Qué gemelos los de la actriz y el edificio en mi memoria, ambos representan un estilo de libertad americano. Ese estilo es voluptuoso, emotivo, intuitivo y exhibicionista. Es móvil, fluido, material, mercurial, audaz, radiante y tan frágil como un niño recién nacido. No puede resistir bailar con todas las voces que dicen «no». Quiere ocupar mucho espacio. Y cuando el impulso le golpea, le gusta dejar que su vestido vuele en el aire.¹⁶

Pasión y dureza, ambas por igual al hablar de arquitectura. Cuando Herbert Muschamp fue entrevistado para la revista *Any* ya se había publicado un libro sorprendente, por uno de los participantes en el congreso *Anyway*, el voluminoso *S,M,L,XL*.¹⁷

En 1994, unos meses después del Congreso, Rem Koolhaas escribió –y publicó posteriormente en 1995– *S,M,L,XL*, obra que contiene gran parte del instrumental que da soporte a ese tipo de crítica abierta y que teje temas «aparentemente sin relación». Es un libro para presentar su obra, con una metodología que en su momento algunos consideraron excesivamente híbrida por la multiplicidad de referencias utilizadas, así como por su carácter abstracto, todo en busca de mecanismos proyectuales y de nuevas formas.

Un ejemplo fueron los diferentes textos extraídos de *S,M,L,XL* que tomaron vida propia y se han ido publicando de forma independiente del «mega-libro». Son ensayos dedicados a Singapur o Atlanta o títulos tan sugerentes como «Espacio basura»¹⁸ o «La ciudad genérica» –texto publicado casi un año después en una revista¹⁹ y posteriormente en numerosas ediciones de mini-libros–, con los que Rem Koolhaas ejemplifica casi a la vez, y de manera excepcional en unos breves textos, esa metodología planteada por Herbert Muschamp cuyo principal objetivo no es cómo se hace la crítica, sino que sea entendida por el público que la lea.

Como ejemplo, reproduzco a continuación uno de los textos más controvertidos en su momento, por la crudeza explícita de sus ideas, en un contexto en que el urbanismo se consideraba una ciencia intocable –como por otro lado les ocurre a numerosas áreas de la ciencia cuando son puestas en cuestión–:

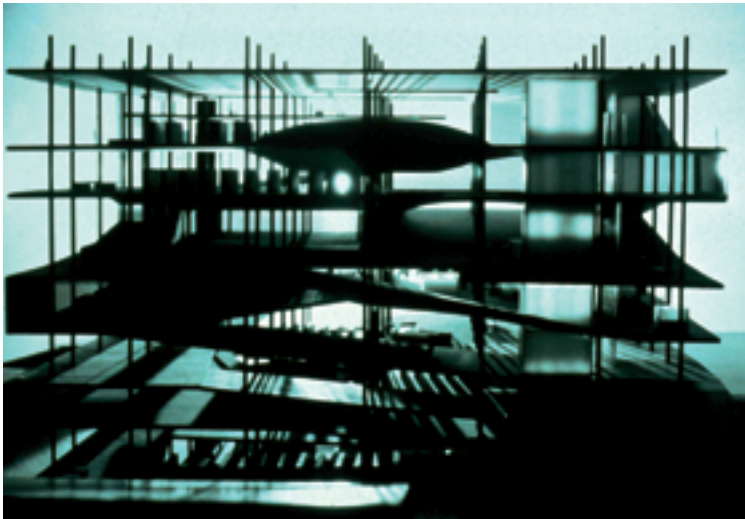
11.10 El posmodernismo es el único movimiento que ha tenido éxito en la conexión del ejercicio de la arquitectura con el ejercicio del pánico. El posmodernismo no es una doctrina basada en una lectura altamente civilizada de la historia de la arquitectura sino un método, una mutación en

16. Herbert Muschamp: «The Miracle in Bilbao» y Nicolai Ouroussoff: «Herbert Muschamp». What twins the actress and the building in my memory is that both of them stand for an American style of freedom. That style is voluptuous, emotional, intuitive and exhibitionist. It is mobile, fluid, material, mercurial, fearless, radiant and as fragile as a newborn child. It can't resist doing a dance with all the voices that say "No." It wants to take up a lot of space. And when the impulse strikes, it likes to let its dress fly up in the air.

17. Rem Koolhaas y Bruce Mau: *S,M,L,XL*. En las páginas 1239 a 1264, apareció la primera edición de «La Ciudad Genérica».

18. Rem Koolhaas: «Espacio basura». El original en inglés, titulado «Junkspace», apareció en *Obsolescence. A Special Issue*, núm. 100 (octubre 2002), págs. 175-190.

19. Rem Koolhaas: «La ciudad genérica». El original en inglés, «The Generic City», apareció en *S,M,L,XL*, con edición de Jennifer Sigler. (Nueva York: The Monacelli Press/010, 1995, págs.1239-1264). Posteriormente, en el número 791 de *Domus* (marzo 1997, págs. 3-12).



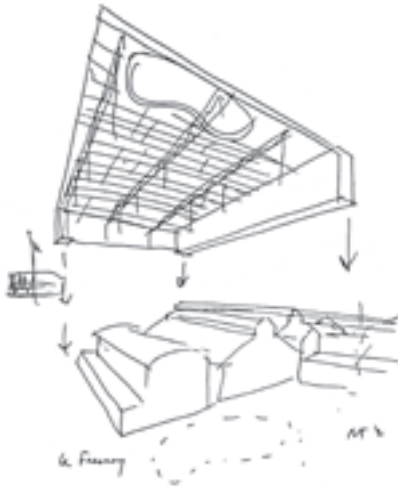
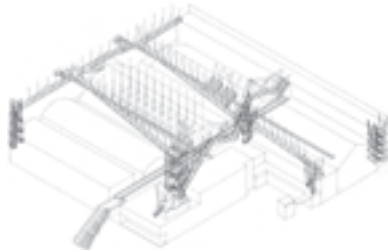
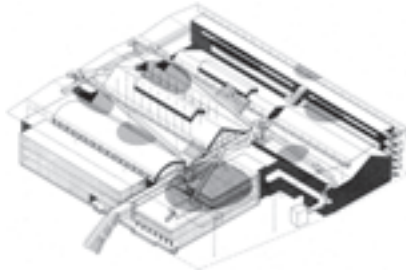
Maqueta y esquema para dos bibliotecas en Jussieu, Universidad Técnica de París.
Propuesta de Rem Koolhaas (OMA, 1992). Fotografía: Hans Werlemann.

la arquitectura profesional que produce resultados lo suficientemente rápidos para mantener el ritmo con el desarrollo de la Ciudad Genérica. En lugar de la conciencia, como sus inventores originales pueden haber esperado, crea un nuevo inconsciente. Es el pequeño ayudante de la modernización. Cualquiera puede hacerlo: un rascacielos inspirado en una pagoda china y/o en una ciudad Toscana en una colina [...]. 11.11 Toda resistencia al posmodernismo es antidemocrática.²⁰

Bernard Tschumi hablaba directamente en los mismos términos al explicar que, en el proceso de creación, los arquitectos no pueden eludir su confrontación con el montaje –como método que ha tomado mayor vigencia– o que el resultado de dichos trabajos es consecuencia de un cruce interdisciplinar de conocimientos, provocado por la contaminación de otras disciplinas.

Algo que ahora puede parecer evidente, el que un arquitecto forme su parecer a partir del pensamiento de un filósofo, de un cineasta, de un crítico, un ideólogo o de un comentarista social, como se ve en la postpresentación de Tschumi, en aquel momento no lo era tanto, no era todavía un pensamiento maduro. Esto nos permite deducir que las ideas, en arquitectura, no siempre encuentran una traslación inmediata a la realidad.

20. *Op. cit.* (19). Es interesante recordar el texto publicado un año después por Rem Koolhaas y Manuel Castells: «The Generic City: Singapore or Blade Runner», *New Perspectives Quarterly*, vol. 13, núm. 3, 1996, págs. 4-9. Existe una versión en español diferente a esta traducción en Rem Koolhaas: «La ciudad genérica». Barcelona: GG Minima, 2006, págs. 50-51.



Axonométrica de proyectos. Le Fresnoy, por Bernard Tschumi.
Cortesía de © Bernard Tschumi Architects

Croquis conceptual. Le Fresnoy, por Bernard Tschumi.
Cortesía de © Bernard Tschumi Architects

¿DISOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA, LA DESAPARICIÓN DE LA VISIÓN MESIÁNICA? A VUELTAS CON EL LUGAR

En realidad, deberíamos decir que en este congreso se escenificó una de las primeras puestas en crisis del concepto de «espacio» frente a la incipiente conceptualización de la idea de «lugar» y, obviamente como ya he comentado, del «no lugar», de los espacios en tránsito.

Uno de los puntos más interesantes que cruzó todo el congreso fue la condición de la arquitectura como creadora de lugares frente a la arquitectura como acción creadora de espacios. El primero en entrar en este debate fue el director del evento, Peter Eisenman –algo que se volvería en su contra, como se verá más adelante en el debate con Rafael Moneo–, al dirigirse a Fredric Jameson en los siguientes términos para cuestionar la circulación continua de la arquitectura planteada por Rem Koolhaas con el proyecto de la biblioteca Jussieu en París:

Peter Eisenman: Me interesa la idea de la nueva condición del espacio y la circulación como opuestos a habitar. ¿No dirías que la biblioteca de Rem, en París, está creando, desde un espacio intersticial, un tipo de red de forma centralizada? En otras palabras, que el principal elemento que da la forma es ahora el espacio intersticial y, por tanto, que es un ejemplo de lo que dices.

Fredric Jameson: ¿De estas formas de circulación? Bien, obviamente, es una razón que me vino a la mente, porque yo estaba mirando estas fotos, y creo que el trabajo de Rem es uno de los ejemplos más dramáticos de soluciones de estos nuevos problemas de forma que tienen algo que ver con la circulación.²¹

Bernard Tschumi fue uno de los protagonistas en las mesas de debate. Su búsqueda tranquila, en muchos casos erudita y siempre vinculada al mundo de las letras y de la filosofía –formación que le viene de su madre–,²² marca sus trabajos y publicaciones, siempre basados en la conceptualización del espacio, en su constante traducción en lugares, en la línea de influencias del estructuralismo francés, con mayor intensidad del posestructuralismo y claramente de la fuerte tradición de la cultura de los geógrafos franceses.²³

Esta conceptualización de la arquitectura, a pesar de su brillantez, le ha generado detractores, como aquellos que ven en estos planteamientos la pérdida de algo sustancial –como el valor de la parte física de la arquitectura– o piensan que estas ideas dejan en un segundo lugar las referencias al contexto construido frente a la interacción del individuo, frente a la primacía del hombre. La pérdida de estos valores, que para algunos eran algo básico y consustancial a la arquitectura, hacen recordar

21. Las palabras de Peter Eisenman y Fredric Jameson se pueden escuchar en el video en el corte de tiempo que va de 00:24:10 a 00:25:00. También se han publicado en inglés en Cynthia C. Davidson: *Anyway*, pág. 61.

22. José Juan Barba: *Inventiones*, pág. 217.

23. José Juan Barba: *#positions*, pág. 68.



«Poética, producción». Mesa de debate. De izquierda a derecha: Bernard Tschumi, Rafael Moneo y Roger Connah. «Anyway», CCCB, Barcelona, 1993.

«Poética, producción». Mesa de debate. Daniel Libeskind pregunta a Bernard Tschumi desde el público. «Anyway», CCCB, Barcelona, 1993.

el debate anglo-italiano entre Reyner Banham, desde la revista *Architectural Review*, y Ernesto Nathan Rogers, desde la revista italiana *Casabella*.

La puesta en valor de la idea de lugar, desarrollada durante los años setenta, ponía (pone) por delante al hombre que interactúa con el espacio, es decir el *lugar* en palabras de Yi-Fu Tuan, frente al mero *espacio*. Esto, obviamente, hizo saltar al autor de *On Typology*, Rafael Moneo. A continuación, como respuesta a la controversia suscitada por las ideas anteriores muestro la transcripción del comentario de Rafael Moneo, hablando en la mesa de debate sobre la obra de Bernard Tschumi, para criticarla veladamente, y su comparación con la de Jacques Herzog, para alabarla de manera clara.

Rafael Moneo: Creo, por ejemplo, que entre la posición de Bernard y la de Jacques Herzog media la más absoluta distancia. Y esta distancia sería la siguiente: a mí me parece entender en Bernard la búsqueda de una arquitectura que al final trata de prescindir de la forma y de la apariencia, que prima la actividad, y que verdaderamente una vez que proporciona el lugar y el espacio para la actividad se siente satisfecho. Por eso realmente con solo construir el techo la arquitectura se da por terminada, porque realmente luego ocurrirán todas las cosas dentro. Por eso los dibujos son dibujos de actividades, aparece sin forma el café, aparece sin forma el cine, aparece [...] realmente es la vida misma y casi la disolución de la arquitectura.²⁴

Rafael Moneo realiza la defensa de un pensamiento que podemos llamar clásico –a pesar de que, en su intervención, Herzog había defendido que el tiempo es parte del proyecto y, por tanto, que no existen valores atemporales en arquitectura–, «la necesidad de responder mirando las fuerzas de la realidad del momento», es decir, un pensamiento resistente a los cambios y, en ese sentido, muy crítico con las transformaciones que indefectiblemente se han concretado en las actuales propuestas de los jóvenes estudios de arquitectos. Esta posición de defensa de la visión clásica de la arquitectura, con especial incidencia en la forma, no se presentó aislada en la crítica a la vanguardista arquitectura propuesta por Bernard Tschumi en Le Fresnoy.

Rafael Moneo: La posición de Jacques, que a mí me ha interesado extraordinariamente, me parece una posición romántica y otra vez la de pedir para el arquitecto esta capacidad individual de captar esos sonidos que pueden ser capaces de resonar satisfactoriamente en cualquier lugar, en cualquier cultura, para cualquier circunstancia.²⁵

La defensa de la concepción de la arquitectura de Moneo –una defensa radical de la estructura, según iba a comentar en la última sesión Josep Ramoneda para cerrar el congreso– no solo quedó ejemplificada con la obra de Jacques Herzog,²⁶ sino que la posición fue reforzada también con la intervención de un arquitecto que podríamos pensar que está en las antípodas de una visión como la de Moneo, Daniel Libeskind:

Daniel Libeskind: ¿Dónde está ese aspecto mesiánico de la arquitectura? Siempre lo había tenido. Según Vitruvio, empezó con el fuego. No es nada nuevo, como decía el señor Moneo. ¿Diría que ha desaparecido o que ha llegado a ser peor, en cierta manera, porque ha llegado

24. Las palabras de Rafael Moneo se pueden escuchar en el vídeo en el corte de tiempo 00:38:20 a 00:41:12. También se han publicado con una transcripción diferente, en inglés, en Cynthia C. Davidson: *Anyway*, pág. 91.

25. *Op. cit.*, (22) para el vídeo y el libro. En el libro la transcripción de Rafael Moneo está notablemente ampliada.

26. A pesar de esa defensa de Rafael Moneo, Jacques Herzog no terminó muy contento con los resultados de su participación en el congreso, como se puede ver en la carta que envió y se publicó. Cynthia C. Davidson: *Anyway*, pág. 201.



«Poética, producción». Conferencia. Bernard Tschumi. «Anyway», CCCB, Barcelona, 1993.

«Poética, producción». Mesa de debate. Daniel Libeskind pregunta a Bernard Tschumi desde el público. «Anyway», CCCB, Barcelona, 1993.

Cinematic truss. Le Fresnoy, por Bernard Tschumi.
Cortesía de © Bernard Tschumi Architects

a estar totalmente implantado en una zona invisible que se expresa de maneras muy complejas y apenas accesibles al público en general? Es solo una pregunta.

Bernard Tschumi: Déjame preguntarte solo por qué querías tener un aspecto mesiánico en la arquitectura.

Daniel Libeskind: Porque yo no puedo vivir sin él.

Bernard Tschumi: Quizá, pero creo, de hecho, que lo que ha cambiado es que ya no hay, en mi opinión, ya no hace falta una posible visión mesiánica de la arquitectura. Ya no hay utopía, y quizá lo que diferencia nuestro tiempo de los años cincuenta o de mucho antes es que ya no nos dedicamos a diseñar condiciones. Más bien, la arquitectura no trata el estado del diseño, sino que ahora trata el diseño de las condiciones. No trata la forma, no intenta salvar el mundo.²⁷

Siempre me ha parecido muy brillante el planteamiento de Bernard Tschumi, aunque tengo que reconocer que es complejo y muy adelantado a su tiempo. Un planteamiento que ahora es obvio, o quizás no tanto, pero que en aquel momento suponía romper con lo aprendido y dar una respuesta claramente posestructuralista.

27. *Op. cit.*, (22) para el video y el libro. Esta parte se transformó claramente en el libro, aumentando la explicación de Daniel Libeskind con un argumentario que el video demuestra que no existió, y se sintetizó la respuesta de Bernard Tschumi.



Peter Eisenman. Grabación de su conversación para la AA Television Studio (20-1-1975).

OPPOSITIONS Y EL IAUS: PRELUDIOS A “ANY” Y A LOS ANY

El IAUS (Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos / Institute for Architecture and Urban Studies, 1967-1983), fundado en Nueva York en 1967 con el apoyo del MoMA y de la Universidad de Cornell, no se entendería sin la figura de Peter Eisenman.²⁸

El Instituto, instalado al principio en unas oficinas de la calle 47 de Nueva York, se organizó inicialmente con la intención de salvar la brecha entre la cultura académica y el mundo de los promotores o agencias de planeamiento. En él eran admitidos estudiantes de posgrado, becados por un año, para trabajar en proyectos reales encargados por agencias municipales y federales. De toda aquella primera fase, solo se consiguió realizar un complejo de viviendas en Ocean Hill-Brownsville, Brooklyn, un prototipo patrocinado por la Corporación de Desarrollo Urbano y diseñado por Kenneth Frampton.

A principios de los años setenta, las cosas tomaron un rumbo diferente. El Instituto trasladó su sede –en 1970 ocupó dos plantas en lo alto del edificio situado en el 8 West de la calle 40, justo enfrente de la Biblioteca Pública de Nueva York– y desaparecieron quienes tenían el dinero y la voluntad política para apoyar las investigaciones y proyectos sobre vivienda pública. En ese momento, el Instituto acentuó lo que para algunos había sido hasta entonces un *aggiornamento* tan solo latente y comenzó a relegar, casi por completo, sus primeras intenciones para centrarse más en la reflexión y en el ámbito intelectual de la arquitectura. Amplió sus actividades académicas a todos los niveles con cursos de pregrado, grado, posgrado e incluso de formación continua, en lo que se consideró una alternativa a los estudios académicos y un puente entre los aspectos más conceptuales y los más pragmáticos de la arquitectura.

En la conversación entre Peter Eisenman y Alvin Boyarsky grabada por la AA Television Studio en Londres,²⁹ el primero argumentó que el Instituto nunca había tenido un plan de estudios o una filosofía:

Su única filosofía [la del IAUS], si eso representa algo, es servir como vehículo para el discurso crítico, para desafiar la actitud empírica predominante en Estados Unidos, y plantearla cara a cara con la arquitectura. Por ejemplo: que es algo útil [la arquitectura], algo que puede ser comercializado, una mercancía. En Estados Unidos es algo que subyace en este tipo de cosas.

28. No fue la primera vez, ni obviamente tampoco la última, que Peter Eisenman se embarcó en uno de estos proyectos. Stanford Anderson cuenta cómo, ya en 1964, Eisenman quiso formar una asociación de jóvenes arquitectos interesados en nuevas ideas (lo que más tarde se convertiría en CASE, la Conferencia de Arquitectos para el Estudio del Medioambiente, preludeo del Instituto), convenció a Princeton para que pusiera algo de dinero e invitó a un grupo que incluía a Anderson, Michael Graves, Robert Venturi y al joven Emilio Ambasz (Stanford Anderson: *IAUS*).

29. La entrevista se celebró en 1975, coincidiendo con la exposición «The New York Five» que se presentaba en la galería Art Net de Peter Cook. José Juan Barba: *Invenções*, pág 229.



Alvin Boyarsky in conversation
with Peter Eisenman

30 January 1975

La razón por la que siempre me he inclinado hacia Europa es que la arquitectura allí es algo más idealista y, en ciertos casos, más normativa.³⁰

En poco más de una década, independientemente de esa ambigüedad buscada, el Instituto se hizo enormemente influyente. Atrajo a arquitectos, historiadores y teóricos para participar y dar conferencias, enseñar, exponer o hacer investigaciones en él. Entre otros, allí se podía encontrar a Diana Agrest, Anthony Vidler, Robert Slutzky, Rafael Moneo, Philip Johnson y Rem Koolhaas.³¹

El Instituto se convirtió en un referente extraordinario de la cultura arquitectónica, un sólido contrapunto estadounidense al contexto europeo, donde se desarrollaban conferencias con intensos debates y se presentaban numerosas exposiciones dedicadas a figuras como Mart Stam, Ivan Leonidov y Wallace Harrison, Aldo Rossi, Mathias Ungers, los hermanos Krier, etc.

Un lugar que también se transformó en una editorial donde se publicaron desde la conocida revista *Oppositions* (1973-1984) –editada por un triunvirato siempre en tensión o conflicto intelectual, formado por Eisenman, Frampton y Mario Gandelsonas, grupo al que le seguirían Vidler y luego Kurt Forster–, pasando por el tabloide mensual *Skyline* (1978-1983), hasta, a principios de los años ochenta, libros con el sello *Oppositions Books* (de Aldo Rossi, Adolf Loos, Moiséi Ginzburg, Alan Colquhoun).

En esta actividad cultural, todos reconocen el valor y la capacidad organizativa de Peter Eisenman, figura central o hilo de Ariadna de todas las historias entretreídas de ese discurso, de esos conflictos teóricos e ideológicos que conforman la historia del Instituto, aún por escribir o reescribir. En cualquier caso, el referente y la base de lo que sería otra de sus apuestas son los *ANY*.

30. Grabación de la conversación entre Peter Eisenman y Alvin Boyarsky, el 20 de enero de 1975, para la AA Television Studio. Transcrita y publicada posteriormente tras el encuentro de Peter Eisenman y Rem Koolhaas en la AA, en 2006, en Brett Steele: *Supercritical: 1-4*, pág. 85. También disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rhQLaM0Q11g>, consultado el 2 de agosto de 2017. La nota a la que se hace referencia, transcrita con algunas variaciones, se encuentra en el corte desde los 6:28 hasta los 7:26 minutos.

31. José Juan Barba: *Inventiones*, pág. 110.



Amigos y becarios del IAUS en una de las cenas indias de Peter Eisenman hacia 1974.
En el sentido de las agujas del reloj, desde abajo a la izquierda:
Bill Ellis, Rick Wolkowitz, Peter Eisenman, Liz Eisenman, Mario Gandelsonas, Madelon Vriesendorp,
Rem Koolhaas, Julia Bloomfield, Randall Korman, Stuart Wrede, Andrew MacNair, Anthony Vidler,
Richard Meier, una mujer no identificada, Kenneth Frampton, Diana Agrest, Caroline Coty Sidnam,
Jane Ellis, Suzanne Frank y Alexander Gorlin. Imagen: cortesía de Peter Eisenman.

Anyone Corporation se constituyó, a los pocos años del final del IAUS, como organización sin ánimo de lucro con sede en Nueva York. Se fundó en diciembre de 1990 con Peter Eisenman como presidente y fueron miembros fundadores Ignasi de Solà-Morales i Rubió y Arata Isozaki. Su propósito era –y en cierto sentido sigue siendo, puesto que continúa activa– promover el conocimiento y la comprensión de la arquitectura y sus relaciones con la cultura en general a través de conferencias internacionales, seminarios públicos, exposiciones y publicaciones que erosionaban los límites entre disciplinas y culturas.

Entre las actividades iniciales de *Anyone Corporation* se encontraban dos especialmente relevantes:

a) Las conferencias ANY

Son un conjunto de congresos internacionales, inicialmente planteados como un ciclo de conferencias anuales a celebrar entre los años 1991 y 2001.³² En concreto, el núcleo del proyecto *Anyone* se planteó inicialmente como una serie finita de once conferencias multidisciplinares y multiculturales sobre la *undecidable/indecidible* condición de la arquitectura a finales del milenio pasado.

Finalmente, se realizaron solo diez congresos anuales, entre los años 1991-2000, celebrados cada mes de junio en una ciudad diferente. Ideados y organizados por los arquitectos Peter Eisenman, Ignasi de Solà-Morales y Arata Isozaki, estos diez encuentros reunieron, en diversas ciudades de todo el mundo, a algunos de los más prestigiosos personajes del momento, formando grupos de arquitectos junto a artistas, filósofos, críticos y otros pensadores, con el objetivo de captar el estado de la arquitectura al final del milenio.

Como ejes vertebradores del importante corpus teórico y crítico de las ponencias, las participaciones analizaron y debatieron en cada uno de los congresos la condición de la arquitectura en aquel momento. Se decidió estructurarlos según las diez palabras que en inglés empiezan con *any*, quedando el siguiente listado por orden cronológico:

- *Anyone* (Los Ángeles, Estados Unidos, 1991)
- *Anywhere* (Yufuin, Japón, 1992)

32. Véase el texto de la primera imagen del video, donde se presenta, a modo de manifiesto, la declaración de intenciones de los ANY: “*Anyway, the third of eleven anual cross-cultural and multidisciplinary conferences on the undecidable condition of architecture and its relationship to the general culture at the end of the millenium / Anyway, la tercera de once conferencias anuales interculturales y multidisciplinares sobre la condición indecible de la arquitectura y su relación con la cultura general al final del milenio*”.



Instalación *El otro arquitecto*, Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal, 2015.
Imagen: cortesía del CCA, via *Metalocus*

- *Anyway* (Barcelona, España, 1993)
- *Anyplace* (Montreal, Canadá, 1994)
- *Anywise* (Seúl, Corea, 1995)
- *Anybody* (Buenos Aires, Argentina, 1996)
- *Anyhow* (Róterdam, Países Bajos, 1997)
- *Anytime* (Ankara, Turquía, 1998)
- *Anymore* (París, Francia, 1999)
- *Anything* (Nueva York, Estados Unidos, 2000).

Cada uno de los eventos consiguió reunir a arquitectos, artistas, filósofos, historiadores y otras personas de diferentes disciplinas para discutir sobre arquitectura bajo temas definidos alrededor de una de esas diez palabras compuestas del diccionario inglés.

Las actas se publicaron en libros del mismo nombre y los videos de las reuniones ahora están en los archivos del Centro Canadiense de Arquitectura en Montreal. El de *Anyway* también se encuentra en los archivos del CCCB, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

b) *ANY magazine*

La segunda de las actividades desarrolladas por la Anyone Corporation fue ser editora de la revista *ANY magazine*, *ANY*, cuyo nombre, según sus editores, puede leerse como algo indecible (*any magazine*: «cualquier revista»). En realidad, el nombre surgió como acrónimo de «arquitectura de Nueva York».

La revista, que pretendía ser bimensual,³³ se publicó entre los años 1993 y 2000 con la intención de analizar de manera crítica la arquitectura, sus relaciones con otras disciplinas y, en general, su papel cultural en un tiempo, la década de 1990, en el que se hacía presente y consciente el final del milenio.

Los contenidos de la publicación tenían como objetivo implicar a arquitectos, críticos, teóricos, sociólogos, economistas o a cualquiera –de cualquier parte del mundo– que abordase cuestiones sobre arquitectura que incidiesen en la cultura contemporánea del momento.

La revista *ANY* comenzó a publicarse coincidiendo con el evento de Barcelona, en mayo de 1993, como tarjeta de presentación. La publicación, que también desarrolló seminarios propios sobre temas de la revista, dejó de editarse en octubre de 2000 con el número 27.

c) *ANY Books*

Se podría hablar de un tercer componente, *ANY Books*, que en realidad es una pieza instrumental de *ANY Conferences*, pues desarrolló su actividad entre los años 1991 y 2000,³⁴ editando diez libros, correspondientes a las diez conferencias realizadas.

33. A partir del número 21, en diciembre de 1997, la salida de la publicación fue más errática, llegando a no publicarse ningún número en 1999 y terminando en el año 2000 con los dos últimos, uno doble en febrero dedicado a Tafuri y el último número, el 27, publicado en septiembre de ese mismo año.

34. Actualmente sigue editando la colección *Writing Architecture* (desde 1995) en colaboración con MIT Press y desde 2003 realizan la publicación *Log*.



Portada del libro Anyway, publicado en 1993.

Contraportada del libro Anyway, publicado en 1993.

«ANYWAY». DE CUALQUIER MANERA

El congreso *Anyway* (Barcelona 1993), motivo de esta publicación, en la actualidad se puede rastrear bien en el libro publicado al año siguiente –con la transcripción muy transformada–³⁵ y en el vídeo, bastante más completo, aunque no tenga todo el metraje debido a los cortes de montaje.

Ambos documentos no coinciden y fueron montados por personas diferentes, el primero por Anyone Corporation y su editora, Cynthia C. Davidson; el segundo por el Servicio de Audiovisuales del CCCB, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, dirigido por Josep Ramoneda.

Como ya he comentado, al cruzar las imágenes y la transcripción escrita, con especial atención en el vídeo, se obtiene una idea bastante aproximada de lo que allí ocurrió. En este caso, creo que el mayor valor reside no en lo que ocurrió, sino en cómo ocurrió, una perspectiva más intemporal, con mayor capacidad de trascender en el debate y presentación de las ideas en arquitectura y, obviamente, más interesante para cualquier lector u observador.

Anyway fue el tercer congreso de la serie, tras el de la ciudad estadounidense de Los Ángeles y la japonesa de Yufuin, siguiendo lo que podría considerarse como la secuencia de las ciudades relacionadas con los miembros fundadores: Eisenman, Isozaki y Solà-Morales.

La propuesta de Barcelona fue una iniciativa de Ignasi de Solà-Morales en 1990, y el congreso se celebró en la Ciudad Condal entre el viernes 4 y el domingo 6 de junio de 1993.

El calendario de aquellos tres intensos días de congreso fue el siguiente:

Viernes 4 de junio de 1993:

- *Tour* guiado por la ciudad
- Inauguración con la conferencia de Xavier Rubert de Ventós
- Cena de recepción en el Palau Güell de Antoni Gaudí

Sábado 5 de junio de 1993:

- Paneles de discusión: A, B, C
- Comida en el pabellón de Barcelona

Domingo 6 de junio de 1993:

- Paneles de discusión: D, E
- Ceremonia de despedida

35. Cynthia C. Davidson: *Anyway*.



Introducción. De izquierda a derecha:
Cynthia Davidson, Josep Ramoneda y Xavier Rubert de Ventós.
«Anyway», CCCB, Barcelona, 1993.

El congreso se celebró cuando todavía era necesario llevar casco para visitar las obras de la nueva sede del CCCB, una institución creada para el estudio de las ciudades y cuyo director era Josep Ramoneda. Los encuentros se llevaron a cabo en las conocidas instalaciones del edificio que da a la calle Valldonzella.

Al evento del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, según se puede ver en una de las primeras imágenes del video, tenían prevista su asistencia cuatro invitados más de los que terminaron asistiendo realmente: Frank Gehry, Hans Kollhoff, Jean Nouvel y Roberto Unger.³⁶

Finalmente, los intervinientes en el congreso, por orden alfabético, fueron: Akira Asada, Roger Connah, Elizabeth Diller, Peter Eisenman, André Glucksmann, Jacques Herzog, Arata Isozaki, Fredric Jameson, Kojin Karatani, Silvia Kolbowski, Rem Koolhaas, Sanford Kwinter, Daniel Libeskind, Rafael Moneo, Pierluigi Nicolini, John Rajchman, Josep Ramoneda, Xavier Rubert de Ventós, Giulia Sissa, Ignasi de Solà-Morales i Rubió, Mark C. Taylor y Bernard Tschumi.

Fue inaugurado por Josep Ramoneda (director de la fundación del CCCB desde 1989 hasta diciembre de 2011), Cynthia C. Davison (directora de las conferencias ANY y editora de *Any magazine*)³⁷ y Xavier Rubert de Ventós (filósofo, escritor y catedrático de Estética de la Universidad Politécnica de Cataluña), encargado de la conferencia inaugural. Contó con algunos espectadores singulares, como Oriol Bohigas en primera fila, Renato Rizzi, Phyllis Lambert, Jorge Sarquis, Aiko Miyawaki, Eulalia Serra, Mario Goldman y el alcalde de la ciudad, Pasqual Maragall.

Tras la presentación del congreso, el resto del mismo se organizó en torno a las cinco sesiones y a sus respectivos debates o discusiones. Cada uno de ellos fue planteado con un tema distinto, que no fue trasladado al libro. Estos son:

1. Geopolítica, arquitectura:

- Expusieron Fredric Jameson, Rem Koolhaas y Josep Ramoneda.
- La mesa estaba formada por Ignasi de Solà-Morales, Fredric Jameson, Rem Koolhaas y Josep Ramoneda.
- Además, intervinieron desde el público Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Anyone (aparece como un personaje más solo en el formato libro).

2. Poética, producción:

- Expusieron Roger Connah, Arata Isozaki, Akira Asada, Bernard Tschumi y Jacques Herzog.
- La mesa estaba formada por Rafael Moneo, Roger Connah, Arata Isozaki, Akira Asada, Bernard Tschumi y Jacques Herzog.
- Además, intervinieron desde el público Silvia Kolbowski (solo en libro), Daniel Libeskind, Ignasi de Solà-Morales, Anyone (solo en libro).

36. Los catorce meses de preparación del evento no impidieron algunas ausencias, como las de Frank Gehry (arquitecto con sede en Los Ángeles, 1929), Hans Kollhoff (arquitecto alemán con sede en Berlín, 1946), Jean Nouvel (arquitecto francés con sede en París, 1945) y Roberto Unger (filósofo brasileño, 1947). En el video la secuencia de invitados se recoge como sigue, pese a la no asistencia de algunos: Akira Asada, Roger Connah, Elizabeth Diller, Peter Eisenman, Frank Gehry, André Glucksmann, Jacques Herzog, Arata Isozaki, Fredric Jameson, Kojin Karatani, Silvia Kolbowski, Hans Kollhoff, Rem Koolhaas, Sanford Kwinter, Daniel Libeskind, Rafael Moneo, Pierluigi Nicolini, Jean Nouvel, John Rajchman, Josep Ramoneda, Xavier Rubert de Ventós, Giulia Sissa, Ignasi de Solà-Morales i Rubió, Mark C. Taylor, Bernard Tschumi y Roberto Unger.

37. El resto de los directores fundadores fueron Ignasi de Solà-Morales i Rubió, Peter Eisenman y Arata Isozaki.



«Razones, pasiones». Oriol Bohigas asiste como público.
«Anyway», CCCB, Barcelona, 1993.

3. Expansiones, colonizaciones:

- Expusieron Pierluigi Nicolin, Mark C. Taylor, Peter Eisenman e Ignasi de Solà-Morales i Rubió.
- La mesa estaba formada por Pierluigi Nicolin, Mark C. Taylor, Silvia Kolbowski, Peter Eisenman e Ignasi de Solà-Morales i Rubió.
- Además, intervinieron desde el público, Rafael Moneo, Anyone (solo en libro).

4. Subconsciente, fantasía:

- Expusieron André Glucksmann, Giulia Sissa y Daniel Libeskind.
- La mesa estaba formada por André Glucksmann, Giulia Sissa, Daniel Libeskind y Rem Koolhaas.
- Además, intervino desde el público Rafael Moneo (solo en libro).

5. Razón, pasiones:

- Expusieron Kojin Karatani, Elizabeth Diller, John Rajchman, Silvia Kolbowski y Rafael Moneo.
- La mesa estaba formada por Kojin Karatani, Elizabeth Diller, John Rajchman, Silvia Kolbowski, Rafael Moneo y Josep Ramoneda (realizó el cierre).

Hubo algunas controversias en torno a la intervención de Giulia Sissa. Su ausencia en el libro demuestra que en realidad no se realizó una transcripción de las conferencias al libro, sino que se solicitaron los escritos a los ponentes. Según la explicación que consta en las páginas dedicadas a Giulia Sissa, ella argumentó que, al no haber presentado su texto al completo inicialmente y no haberlo podido exponer en Barcelona, declinaba la invitación a publicarlo. Además, Sissa consideraba que el papel no era el medio apropiado para el objetivo planteado en *Anyway*.³⁸

Como puede comprobar el espectador el video tiene también sus cortes y, por tanto, es también una historia parcial.

El montaje del video se realizó en Barcelona. A pesar de sus cortes, considero que aporta una visión mucho más completa que la del libro. El montaje de la filmación sabe dosificar, con cortes precisos y sin aspavientos, pero con mucha atmósfera, la narración de los diferentes acontecimientos que se fueron produciendo en el *Anyway* de Barcelona.

Los momentos que me gustaría destacar son muchos, pero por su especial relevancia, dramatismo o escenografía narrativa he elegido los que vienen a continuación.

38. Cynthia C. Davidson: *Anyway*, pág. 135.



«Expansiones, colonizaciones». Conferencia. Ignasi de Solà-Morales.
«Anyway», CCCB, Barcelona, 1993.

IGNASI DE SOLÀ-MORALES Y LA VIOLENCIA FUNDANTE DE LA ARQUITECTURA

La intervención de Ignasi de Solà-Morales es una de las mejores para ver la diferencia entre lo escrito y lo dicho, no solo porque son medios desiguales y, por tanto, formas de expresión cuyos lenguajes se apoyan en instrumentos distintos para transmitir las ideas —el texto en la escritura y la forma de expresarse con el cuerpo en la oratoria—, sino porque es de los pocos que directamente realizó prácticamente toda su atractiva intervención sin leer.

Este brillante orador, un arquitecto que se expresa sin imágenes, consigue atrapar con su discurso simplemente por la articulación de las ideas y su forma de exponerlas. Por tanto, lo que a continuación transcribo es tan solo una parte de un discurso que el lector no llegará a captar en toda su intensidad si, por ejemplo, no mira las manos de Ignasi de Solà-Morales cuando se retuercen al hablar de la violencia, de la transformación, de la arquitectura como acto fundante de colonización.

La presión ejercida por las manos, unida a la intensidad y al tono de voz puesto en las palabras, transforma de manera ejemplar la transcripción aquí presentada, lo que hace evidente la relevancia de esta filmación.

Toda forma de dominio se ejerce por la violencia. La conquista, la imposición, la roturación, la explotación son siempre formas de violencia. No podemos aceptar más que como una misticación la cultura que explica la actividad del colono como un diálogo con la naturaleza y, por tanto, como una bucólica relación entre el dominante y el dominado. La explotación es siempre violenta y, por lo tanto, la operación de colonización se ejerce por la fuerza, por la sumisión, por el conflicto, que de alguna manera constituye una operación fundante.

René Girard ha explicado bien el carácter fundante, en antropología, de la violencia. La fundación religiosa, la fundación de la ciudad, no es un gesto teatral, no es un gesto solo trascendente, sino que la transcendencia y la *opera domini* se establecen a través de lo que llama la violencia de lo sagrado. El sentido de la expiación, de la culpa y del sacrificio, constituye formas de representación de esa violencia fundamental que yace en cualquier operación de implantación.

En este sentido, creo que hay que recomponer nuestra arquitectura como una historia de la violencia, porque hay una forma de entender la arquitectura, y yo creo que forma parte del programa de la arquitectura de los tiempos modernos entenderla como un vehículo de pacificación, como un vehículo de mediación, cuando en realidad toda operación de arquitectura es imposición, es una colonización que implica violencia.

La arquitectura es agresiva contra el territorio, contra el material que de alguna manera violenta, manipula, fuerza y retuerce. Es violenta contra las formas existentes; es violenta contra los tipos y modos existentes. Toda arquitectura fundante se basa, insisto, en la violencia y tiene en su interior no solo una construcción, sino también, inseparablemente, una destrucción. Buena o mala, hay toda una arquitectura que es la expresión del dominio de los poderes.

Poderes del Estado, poderes de la banca, de los poderes del mundo comercial que, a través de sus grandes artefactos, establecen los dominios en el territorio.

De alguna manera, sería bueno encontrar esa relación de violencia, y de violencia institucionalizada, entre la arquitectura y los poderes. Pero a mí me parece que hay también otras formas de violencia, formas de violencia que pueden intentar colocarse al margen, al lado, detrás, delante de los poderes. Esta es la estrategia a la que quiero llamar *de la astucia*.

La verdad es que me siento bien poco de acuerdo con el texto de Mark Taylor sobre la pancomunicación que domina y crea, por decirlo así, la única realidad en la cual podemos encontrarnos. Yo pienso que entender que la única realidad es electrónica, el *environment* electrónico, me parece un tributo cuasi religioso a un fenómeno técnico que, por otra parte, a mi juicio, no hace más que prolongar lo que diríamos la sumisión a la técnica que todo el proyecto moderno desde la Ilustración ha tenido siempre en su base, la de pensar que la única construcción posible es una construcción soportada por el despliegue tecnológico, que constituye el único sustrato consistente de la realidad.

Yo pienso que evidentemente esta es una realidad existente. Pero, como yo digo en el texto que él ha puesto en crisis, no es el único paradigma con el cual los problemas pueden ser analizados. El paradigma comunicativo es uno, pero tiene limitaciones, y no ser consciente o crítico con ellas, creo que es absolutamente peligroso.

Por el contrario, yo creo que la astucia, también para la arquitectura, puede generar otras estrategias. En el fondo hay otras estrategias porque hay otras violencias, no porque haya idea de pacificar o encontrar, diríamos, ideales o situaciones de no conflicto. Pero sí porque hay otras formas de ejercer la violencia que no necesariamente, a mi juicio, es la panviolencia del poder.³⁹

El discurso de Solà-Morales es una apuesta clara, y también arriesgada, que funda su reflexión en una aproximación al discurso de la arquitectura a través de la filosofía. Sin embargo, cuando se visiona su discurso oral (al contrario de lo que ocurre con el escrito que, tratando el mismo tema, es mucho más denso), se acerca mucho más al pragmatismo del ejercicio de un arquitecto que al de un mero pensador. El visionado de sus palabras orales tienen mucha más fuerza que las escritas. Su compromiso con las ideas y su labor intelectual muestran una visión crítica crucial para comprender lo adelantadas que sus palabras estaban a su tiempo, permitiéndonos entender mejor nuestro mundo actual, gracias a su labor en la construcción de preguntas y razones para pensar sobre arquitectura.

39. Cynthia C. Davidson: *Anyway*, págs.116-123 (en inglés). En español, en Ignasi de Solà-Morales: *Los artículos de ANY*, págs. 50-61. En la filmación, la intervención de Ignasi de Solà-Morales va desde 0 h 54' 25" hasta 1 h 00' 40".



«Expansiones, colonizaciones». Conferencia. Peter Eisenman. «Anyway», CCCB, Barcelona, 1993.

Rafael Moneo pregunta a Peter Eisenman desde el público.

Peter Eisenman contesta a Rafael Moneo

LA SOBREMERNIDAD DESBORDADA

Las cuestiones sobre el tema de la violencia recorrieron y dieron base a gran parte de los argumentos de muchos de los intervinientes, a estas cuestiones se sumaron también otras sobre temas formales y conceptuales.

Fue en la tercera sesión de debate –planteado tras la comentada intervención de Ignasi de Solà-Morales– cuando tras la exposición de Peter Eisenman y sus planteamientos sobre los *solitons*, las ideas no parecen convencer a todos y la tensión verbal de uno de los ponentes, Rafael Moneo –descrito por Peter Eisenman como «a placid human being to turn on fire / un plácido ser humano que se enciende»–, se transformó en una de las críticas más inteligentes, directas e intensas del vídeo.

El protagonista es Rafael Moneo con su pregunta y la atónita respuesta de un desconcertado Peter Eisenman. En este caso, la transcripción parece mucho más larga de lo que la narración visual nos presenta, en un contexto acompañado por las expresiones de las caras, las sonrisas o carcajadas que se producen en mitad de la intervención por el resto de la audiencia. Todo es el conjunto de una muy cortés, pero demoledora, crítica que no se entiende sin la visión de la filmación.

Rafael Moneo: Creo que..., voy a insistir efectivamente en este aspecto de esa violencia récord de Peter, que me parece a mí, quizá, en estos momentos, uno de los aspectos más valiosos de su trabajo: el no negar la entrada violenta en el rechazo y en el deseo de oponerse a lenguajes establecidos.

Yo, sin embargo, tengo que hacer una petición a Peter, que acompaña también a una discusión muy antigua, quizá desde hace casi veinte años. Y es que Peter siempre está empeñado en enseñarnos cómo hace las cosas, lo cual es muy de agradecer, porque, por ejemplo, en esta conferencia, se trataba especialmente de tratar de demostrar el cómo, de dar cierta explicación a propósito de aquellos caminos y de aquellos modos de entender las cosas que sirven como pauta metodológica para el trabajo.

Peter, efectivamente, siempre ha procurado dejar claras cuáles eran las pistas metodológicas de su trabajo, y en estos quince o veinte años desde que nos conocemos hemos ido pasando desde la arquitectura profunda a la de composición, la deconstrucción, la arquitectura débil, el caos, los fractales... Bueno, ahora viene contándonos esta historia del *soliton* y del *wave* y de todo... Entonces yo creo que ha llegado el momento en que efectivamente los valores más directos de Peter como arquitecto, a medida que va construyendo más, deben afirmarse con más tranquilidad y con menos artillería metodológica inútil. Porque, por ejemplo, si cogemos el proyecto que nos ha enseñado hoy, verdaderamente el proyecto que nos ha enseñado hoy al final son una serie de planos horizontales de donde arranca la explotación de cualquier espacio útil y de los metros cuadrados que tiene Immendorff y que va a usar con Richter y con sus amigos, y una casa que va a estar puesta y que desea verdaderamente establecer esa distancia que permite calificarla de violencia con aquella otra que hay al lado.

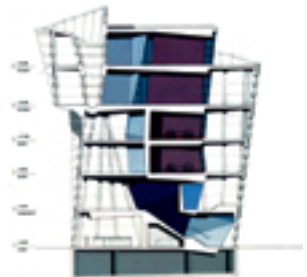
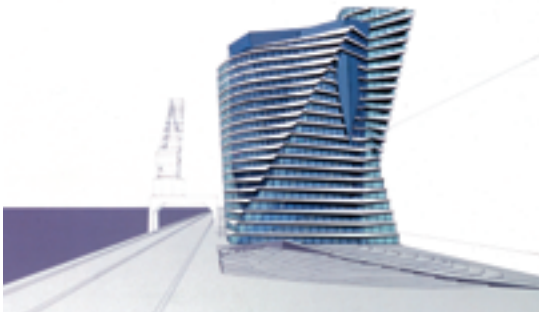
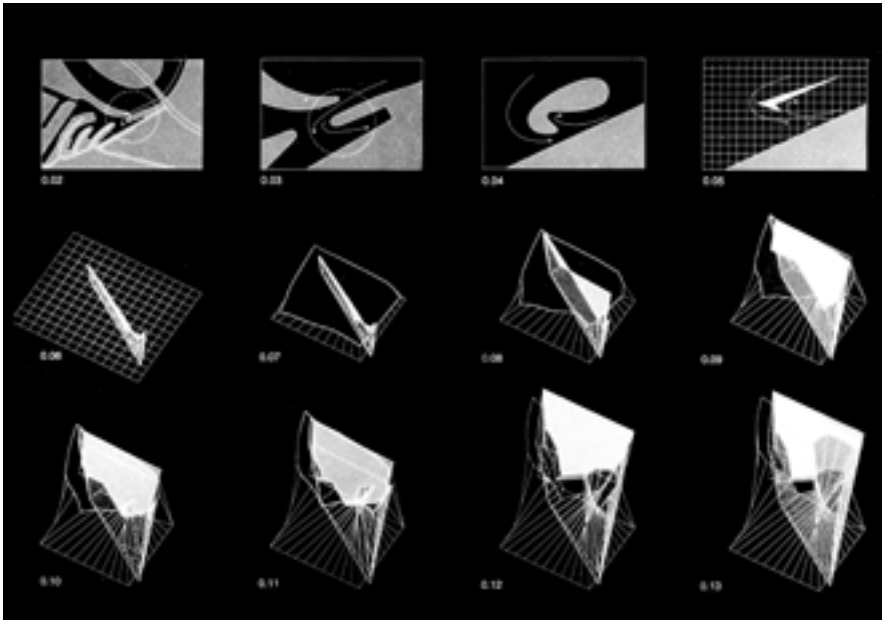


Diagrama mostrando la transformación de un movimiento de *soliton* en un volumen tridimensional, por Peter Eisenman.

Haus Immendorf, Düsseldorf, Alemania, 1993, por Peter Eisenman.
 Perspectiva desde el oeste y sección.

Al final, ¿de qué se trata? Al final se trata de actuar expresiva y personalmente casi como hubiera hecho un arquitecto italiano de los años cincuenta sobre un muro cortina. Prácticamente toda la historia del *soliton* y del *wave* se destroza en una simple manifestación personal plástica de un volumen que tiene que aceptar esa voluntad plástica y figurativa que lo convierte en sólido con toda su voluntad corpórea, pero que en el fondo deja sin resolver esa angustia que se siente ante cómo el sistema de planos horizontales encuentra como una fachada.

A mí, hay un momento en que verdaderamente admiro más al arquitecto Eisenman que es capaz de afrontar personalmente estas dificultades que al predicador Eisenman o al profesor Eisenman tratando de distraer a los alumnos diciéndoles que vayan a estudiar el *soliton* y que vuelvan otra vez a leer al último físico que él ha cogido por los pelos para tomarlo como fuente de inspiración.

A mí me parece una distracción metodológica tan seria que solo puedo decírselo cuando va acompañado también del respeto que, a medida que va haciendo cada vez más arquitectura, me produce su trabajo.

Peter Eisenman: Rafa es uno de mis mejores amigos y también uno de los seres humanos más apacibles que conozco. Y si puedo provocar, en veinte minutos, que un pacífico ser humano se encienda así, entonces continuaré haciendo lo mismo durante mucho tiempo.⁴⁰

40. Cynthia C. Davidson: *Anyway*. La intervención de Rafael Moneo, de unos cuatro minutos, y la de Peter Eisenman, de unos quince segundos, van en la filmación desde 1 h 04' 14" hasta 1 h 08' 34".



«Subconsciente, fantasía». Conferencia. André Glucksmann.
«Anyway», CCCB, Barcelona, 1993. Imagen: cortesía del CCCB.

LA VIOLENCIA DE LA GUERRA Y SU CONTRADICCIÓN CON EL FUTURO

El valor del discurso de Solà-Morales aumenta puesto en paralelo con el de André Glucksmann. Un discurso, el de Glucksmann, que, por otra parte, podría estar en contradicción con la serie de conferencias entre las que estaba recogida su ponencia y debate: «Subconsciente, fantasía».

No será injusto con el filósofo francés, hablando de esta extraña coincidencia y del paralelismo metafórico que podría tener con lo que para algunos es una incomprensible deriva de sus ideas, cuando argumentó y apoyó intervenciones bélicas como las de Irak. Más bien todo lo contrario; creo que, sin entrar en ese debate, es necesario y fundamental hacer referencia a su atractiva intervención:

Mi punto de vista es el de un hombre del siglo XX que ha visto cómo las ciudades se convierten en un objeto estratégico, un hombre del siglo XX que vivió la época de la destrucción de las ciudades.

Pienso que es una cuestión de método, y que podemos aprender muchas cosas de esa destrucción, nosotros como habitantes, como arquitectos y como teóricos. No me situó, pues, en absoluto, en un punto de vista contestatario o herético. Me situó en el punto de vista del saber occidental, que aprende qué son las cosas a partir de la negación de estas mismas cosas.⁴¹

Destaca también cómo directamente se dirige a la actividad ejercida por los arquitectos, lo que posteriormente provocaría la pregunta de Rem Koolhaas en la mesa de debate:

Os invito a este tipo de reflexión, señores arquitectos, señores ciudadanos, señores teóricos: aprended de las cosas mirando a quien deshace lo que vosotros hacéis.

En cierta manera, es una invitación a una *vía negativa*, para llegar a ello dando un giro. Estad muy orgullosos de construir: sabed lo que construís viendo el por qué, el cómo y con qué espíritu el siglo XX se obstina en destruir lo que se construye, y quizá descubriréis que vosotros mismos también os obstináis en destruir todo lo que se construye.⁴²

Para comprender mejor las palabras del filósofo francés, es necesario recordar que el discurso estaba inmerso en el contexto de la violencia del conflicto de la guerra de la ex-Yugoslavia, en ese momento todavía incipiente.

El controvertido pensamiento de André Glucksmann –que en algunos momentos se mostró algo predicador con respecto a los arquitectos y sus referencias a la belleza de las mujeres y las

41. Cynthia C. Davidson: *Anyway*, págs.126-133, traducido al inglés del francés, idioma en que realizó su intervención. En la filmación, abarca de 1 h 08' 47" a 1 h 14' 03".

42. . *Op. cit.*, (38) para el libro y el video.



«Subconsciente, fantasía». Mesa de debate.

De izquierda a derecha: Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Giulia Sissa y André Glucksmann.

«Anyway», CCCB, Barcelona, 1993.

ciudades– provocó la pregunta del arquitecto holandés. La actitud de Glucksmann fue la coloquialmente definida como «no entrar al trapo», no contestar, un no debate o simplemente decir lo que se ha ido a decir, al margen de lo que ocurra:

Rem Koolhaas: Siento curiosidad, ¿por qué dijo «señores arquitectos»? ¿Por qué excluyó a las mujeres? Quiero decir, ¿es esto una acusación implícita a esta profesión?

André Glucksmann: Sí, por supuesto. Pero es su profesión, no la mía.

Rem Koolhaas: Pero también excluyó a las mujeres de la profesión de teórico. ¿También es una acusación implícita?

André Glucksmann: ¿Cómo?

Rem Koolhaas: Comenzó diciendo: «Señores arquitectos, señores teóricos», etc. ¿Puede explicarnos esto un poco más?

André Glucksmann: Quizá, el hecho específico de ser teórico o de ser arquitecto, y no ser nada más que eso, o ser eso básicamente, es en realidad algo que no se corresponde con lo que es la feminidad en Occidente.

Pero volvamos a la idea del bien y del mal, porque me gustaría, de todas formas, precisar...



«Subconsciente, fantasia». Conferencia. Giulia Sissa.
«Anyway», CCCB, Barcelona, 1993. Imagen: cortesía del CCCB.

LA BELLEZA, EL SEXO, LAS CIUDADES Y LAS MUJERES

Fue André Glucksmann el primero en introducir los parámetros de género en el congreso, aunque parece que lo hizo tan solo de una manera instrumental, porque posteriormente, como hemos visto, no quiso explicar su discurso en esos términos.

En la destrucción de la ciudad encontramos también la destrucción de la mujer, de una mujer en contra de la que se tiene lo siguiente: por un lado, que habla, y por otro, que es hermosa. La belleza es objeto de un odio profundo porque es como un centro emisor. La belleza habla. La belleza es incontrolable por el poder porque habla por ella misma y dice cosas que son inmediatamente inteligibles. Este poder de comunicación de la belleza y de la ciudad es lo que, a mi juicio, es objeto del odio destructor.⁴³

En realidad, quien primero habló del tema, en un congreso dominado por las intervenciones masculinas, fue Giulia Sissa.

Sissa trabaja actualmente sobre democracia, feminismo, sexualidad y utopía, y dado el discurso que presentó, hay que recordar que está especializada en el mundo clásico griego.

En su intervención comenzó advirtiendo que no iba a hablar de la posmodernidad ni de la contemporaneidad, sino de la *posantigüedad*, su relación con la filosofía griega y el giro que se produjo con el cristianismo para poder referirse a la fantasía y cuestionarse cómo la ética cristiana incide en la concepción de la sexualidad.

Giulia Sissa construyó un discurso rigurosamente elaborado y a la vez muy sugerente, con ideas apoyadas en las relaciones entre *el deseo* como esperanza de satisfacción y *el placer* que satisface esa necesidad, y lo que para ella supone la imposibilidad de llegar a conseguir la felicidad completa, esgrimida por la filosofía griega y por ende por el cristianismo.

El debate sobre la sexualidad planteado por Sissa está en la actualidad plenamente vigente y fue tan avanzado en ese momento como otros ya comentados sobre la interacción entre espacio e individuo o lugar.

Tras una intervención en estos términos, se entiende mucho más la provocativa pregunta de Rem Koolhaas a André Glucksmann acerca de por qué solo se había referido a los hombres y había obviado a las mujeres (dado que en francés, al igual que en otras lenguas como el español, es posible la distinción y no existe la ambigüedad que ofrecen otros idiomas como el inglés).

43. Cynthia C. Davidson: *Anyway*. Esta idea se puede encontrar parcialmente en la pág. 131, traducida al inglés del francés. La intervención fue en francés. Esta idea de André Glucksmann se encuentra en torno a 1 h 13' 23" en la filmación.



Elizabeth Diller. Bad Press: Housework Series.

Una joven, Elizabeth Diller, intervino en la última sesión, «Razón, pasiones», con una conferencia brillante que bien podría haberse incluido también en la sesión anterior, «Subconsciente, fantasía».

Su discurso se apoyó en su conocida defensa de la fusión entre la arquitectura y el resto de las artes o áreas del conocimiento. Su perfil como arquitecta, entonces poco clasificable, y su recorrido en colaboración con su compañero Ricardo Scofidio en intervenciones en el espacio escénico, en el diseño industrial o de páginas web, en la mediación en espacios públicos o instalaciones multimedia, ejemplifican ese entorno de multicapas, de influencias diversas, que su arquitectura mostraba en aquel momento.

La presentación se centró en cómo investigar lo doméstico como instrumento para construir el proyecto de arquitectura. Su conferencia estuvo apoyada en imágenes de un vídeo que se terminaría convirtiendo en una de las mejores tarjetas de presentación del trabajo del estudio.⁴⁵ El vídeo es a su vez un compendio de experimentos desarrollados previamente por Diller+Scofidio sobre las formas en que los cuerpos pueden interactuar con el espacio construido, construyendo lugares y sobre los que pone especial foco Elizabeth Diller en su presentación.

La tercera de las ponentes en intervenir, Silvia Kolbowski, centró la presentación de su trabajo en las cuestiones sociales y políticas. Su discurso se focalizó nuevamente en los juegos de palabras que produce el lenguaje y sus significados, apoyándose en un recuerdo íntimo, en una frase que repetía su abuela de origen argentino: «*Anyway, I am sorry / De todas formas, lo siento*».

Esa frase le permitió construir uno de los discursos más interesantes en torno a la condición de la mujer en la arquitectura, evidenciando el tremendo desequilibrio existente en ese congreso, con la participación de tan solo tres mujeres entre sus veintitrés participantes.

44. *Moving Target* es el título de una representación realizada por primera vez por Charleeroi / Danses el 27 de abril de 1996. La obra fue creada por el coreógrafo Frederic Flamand y los arquitectos Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio. La Academia de Arte de los Medios de Colonia contribuyó con la colaboración de los artistas Paolo Atzori, Ivar Smedstad y Kirk Woolford. Su trabajo se desarrolló como una investigación del cuerpo sin control / esquizofrénico en un espacio arquitectónico creado por Diller y Scofidio.

Con la creación de la obra "*Moving target / Objetivo en movimiento*" sus autores pudieron explorar los movimientos de los cuerpos sin atender a límites físicos ni virtuales, difuminando los espacios internos y externos mediante una combinación de efectos digitales y gráficos por ordenador, en vivo y permitiendo a los bailarines cambiar libremente entre las condiciones de lo real, del sueño, de lo virtual y lo material.

Existe una filmación que muestra el desarrollo de la "jaula virtual" interactiva desarrollada por Kirk Woolford en colaboración con Diller + Scofidio y los artistas de la Academia de Artes de Medios, Colonia.

45. Al final de la década, siete años después, el programa *Metrópolis* de TV2 (actualmente La 2) dedicó el 12 de octubre de 2000 los quince minutos de su programa, en un monográfico, a las ideas de la pareja de arquitectos Diller+Scofidio.



«Razones, pasiones». Conferencia. Silvia Kolbowski. A la izquierda, Josep Ramoneda.
«Anyway», CCCB, Barcelona, 1993. Imagen: cortesía del CCCB.

«Geopolítica, arquitectura». Mesa de debate.
De izquierda a derecha: Rafael Moneo, Arata Isozaki y Akira Asada.
«Anyway», CCCB, Barcelona, 1993. Imagen: cortesía del CCCB.

En este caso, dado que el vídeo tiene un tiempo limitado y el corte es parcial, sugiero la lectura del discurso completo en el libro *Anyway*.⁴⁶

Terminó esta sesión, con la última intervención del congreso, Rafael Moneo –muy activo durante todas las sesiones– con un discurso sobre el concepto de estructura que Josep Ramoneda calificaría de «radical» al recuperar la vigencia de los aspectos más supuestamente intocables en arquitectura.

46. Cynthia C. Davidson: *Anyway*, págs.170-173.



«Razones, pasiones». Mesa de debate y clausura.
John Rajchman, Elizabeth Diller, Josep Ramoneda, Silvia Kolbowski, Rafael Moneo y Kojin Karatani.
«Anyway», CCCB, Barcelona, 1993. Imagen: cortesía del CCCB.

DE CUALQUIER MANERA

Sin negar el interés de las conferencias individuales –invito a que se ponga especial atención a algunas de ellas–, para mí, sin lugar a dudas, sobresalen por su interés los debates que se producían al finalizar estas conversaciones. Es decir, el momento en que los arquitectos, en directo, confrontaban sus ideas más potentes con la audiencia o con el resto de los participantes.

Hay típicos *tícs* del momento, como la permanente retórica en torno a algunos juegos de palabras, por ejemplo, «por el camino que quieras, pero no por cualquier camino». Pocos se libraron de hacer uso de este juego de palabras que por otra parte era provocado por el propio título del congreso.

Contiene algunos discursos que apuntaban temas que son hoy de clara contemporaneidad, como la intervención de Akira Asada y su crítica a la omnipresencia del, ya entonces, capitalismo global y su cínico pragmatismo, debido a la aceptación incondicional de la tecnología. O la intervención de Bernard Tschumi sobre los procesos de proyección en arquitectura y su disociación en multiplicidad de capas que no coinciden con las demandas del proyecto y a las que el arquitecto debe enfrentarse. O Jacques Herzog y su crítica a la supuesta arquitectura inteligente. O Ignasi de Solà-Morales y su reflexión sobre la atracción y sumisión al mundo tecnológico. El espectador seguramente encontrará muchas más ideas.

Esas son las claves de este vídeo en el que, insisto, los debates son tan interesantes o más que algunos discursos, y donde a la vuelta de cada imagen se puede encontrar un giro discursivo, una nueva exploración argumental, inteligencia e ironía inteligente, explicaciones, defensas, preguntas y contrarréplicas en tiempo real, sin maquillar, como no ocurre en la impresión.

El interés, y por tanto el acierto, de la Fundación Arquia al recuperar esta filmación reside no solo en lo obvio, que se trata de un documento en directo de gran valor en la construcción del pensamiento arquitectónico, sino también en la vigencia de gran parte de los discursos y preguntas que hoy recuerdan la intervención de Josep Ramoneda:

¿Estamos hoy en un momento en el que el arquitecto asume y celebra la función sustitutoria de ser constructor de lo simbólico, de ser subsidiario de las carencias ideológicas del príncipe cada vez más desnudo de discurso?

La arquitectura debe seguir la lógica que la invita a construir un medio de cultivo para ciudadanos tipo. ¿Debe mantener el papel de bálsamo, de hacedora de consensos que los tiempos posmodernos le han asignado, o tiene que recuperar la pretensión de moldear la realidad sin miedo a la radicalidad?

Anyway, the third of eleven annual cross-cultural and multidisciplinary conferences on the undecidable condition of architecture and its relationship to the general culture at the end of the millennium, will convene 4 - 6 June 1993 at Barcelona, Spain. The participants — Akira Asada, Roger Connah, Elizabeth Diller, Peter Eisenman, Frank Gehry, André Glucksmann, Jacques Herzog, Arata Isozaki, Fredric Jameson, Kojin Karatani, Silvia Kolbovski, Hans Kollhoff, Rem Koolhaas, Sanford Kwinter, Daniel Libeskind, Rafael Moneo, Pierluigi Nicolin, Jean Nouvel, John Rajchman, Josep Ramoneda, Xavier Rubert de Ventós, Giulia Sissa, Ignasi de Solà-Morales Rubió, Mark C. Taylor, Bernard Tschumi, and Roberto Unger — will, in light of changing ethical and political paradigms, consider practice, processes, and strategies, the plurality of **Anyway**.

El verdadero valor de la filmación es reconocer en la transitoriedad de las palabras, en el habla, su capacidad para transmitir un discurso inteligente, reconocerla como documento que muestra una historia más real, paralela a la escrita.

A ello se añaden factores no menos importantes, como la búsqueda de estrategias de colaboración, nuevas herramientas y actitudes experimentales, al margen de la incidencia que las formas construidas puedan tener. Dichas acciones son fundamentales para articular la cultura contemporánea, una lección que sigue siendo crítica en la actualidad.



Número 21 de la revista ANY, editada por Anyone Corporation, 1997 - Contra tapa.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Stanford: *IAUS: The Institute for Architecture and Urban Studies, An Insider's Memoir*, Bloomington: AuthorHouse, 2011.
- AUGE, Marc: *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa, 1993.
- BARBA, José Juan: «La ciudad y los lugares. Swoon», *Metalocus*, núm. 16 (2005).
- «Ciudad genérica y ciudad *queer*», *Formas*, núm. 17 (2007).
- *Inventiones. Nueva York vs. Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Piranesi*, Alcalá de Henares: Monografías Arquitectura UAH, 2014.
- *#positions*, Madrid: Metalocus, 2016.
- BÉGUIN, Hubert: *Méthodes d'analyse géographique quantitative*, Paris: Litec, 1979.
- BERMAN, Matthew; DAVIDSON, Cynthia C.: «How the Critics Sees. A Conversation with Herbert Muschamp». *ANY (Architecture New York)*, núm. 21 (1996).
- BOYARSKY, Alvin: «AR reviews AA», *The Architectural Review*, vol. CLXXIV, núm. 1040 (1983).
- CRIMP, Douglas: *Pictures*, Nueva York: Artists Space, 1977.
- DAVIDSON, Cynthia C. (ed.): *Anyway*, Nueva York: Rizzoli, 1994.
- «Philip Johnson. Festschrift», *ANY (Architecture New York)*, núm. 90 (1996).
- DEBORD, Guy (ed.): *Internationale Situationniste, 1958-69*, Paris: Champ Libre, 1985.
- DELEUZE, Gilles: *Le Bergsonisme*, Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
- DREXLER, Arthur; FRAMPTON, Kenneth; JOHNSON, Philip; ROWE, Colin: *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, Nueva York: Oxford University Press, 1975.
- EISENMAN, Peter: *Re: Working Eisenman*, Londres: Academy Pr, 1993.
- *Holocaust Memorial Berlin*, Baden: Lars Müller Publishers, 2005.
- HART, Sam; JOHNSTON, Antony: *La ciudad más fría*. Barcelona: Planeta Cómic (colección Babel), 2017.
- HAYS, K. Michael (ed.): *Architecture. Theory. Since 1968*, Cambridge: MIT Press, 1998.
- *Oppositions Reader*, Nueva York: Princeton Architectural Press, 1998.
- KOOLHAAS, Rem: «La ciudad genérica», Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- *Espacio basura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce: *S, M, L, XL*, Nueva York: The Monacelli Press, 1995.

LAMERS-SCHÜTZE, Petra: *Teoría de la arquitectura del Renacimiento a la actualidad*, Colonia: Taschen, 2003.

LIBESKIND, Daniel: *Between Zero and Infinity: Selected Projects in Architecture*, Nueva York: Rizzoli, 1981.

MUSCHAMP, Herbert: «A House Ready for Whatever the Future Brings, The Living Arts», *The New York Times* (19.10.1998).

— «Some Unfinished Business on St.-Germain», *The New York Times* (14.2.1993).

— «Rem Koolhaas's New York State of Mind», *The New York Times* (4.10.1994).

— «The Urban Landscape», *The New York Times* (29.19.1996).

— «Architecture View; Buildings Born of Dreams and Demons», *The New York Times* (7.1.1996).

— «The Miracle in Bilbao». Magazine. *The New York Times* (7.9.1997).

OCKMAN, Joan: *Architecture Culture 1943-1968*, Nueva York: Columbia Books of Architecture / Rizzoli, 1993.

OUROUSSOFF, Nicolai: «Herbert Muschamp, Architecture Critic and Columnist for The Times, Dies at 59», *The New York Times* (3.10.2007).

SHEPHEARD, Paul: *The Cultivated Wilderness or, What is Landscape?*, Cambridge: MIT Press, 1997.

SOLA-MORALES, Ignasi de: *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

— *Los artículos de ANY*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos (Colección La Cimbra 7), 2009.

STEELE, Brett: *Supercritical: 1. Peter Eisenman and Rem Koolhaas*, Londres: Architectural Association, 2010.

TUAN, Yi-Fu. «Space and Place: Humanistic Perspective», *Progress in Human Geography*, vol. 6 (1974).

URBANO, Judith (ed.): *La mansana de la discòrdia*, Barcelona: Universitat Internacional de Catalunya, 2015.

AA.VV.: *Spazi d'Eccezione / Spaces of exception*, Milán: Milieu, 2016.

Bibliografía básica recomendada por ponentes en el congreso

ASADA, Akira: *A Theory of Escape: Adventures of Schizo Kids*, Tokio: Chikuma Shobō, 1984.

— *The End of Cinema's Century*, Tokio: Shinchōsha, 2000.

CIRICI, Cristian; SOLA-MORALES, Ignasi de y RAMOS, Fernando: *Mies van der Rohe: Barcelona Pavilion*, Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

CONNAH, Roger: *Writing Architecture: Fantomas, Fragments, Fictions – An Architectural Journey Through the 20th Century*, Cambridge: MIT Press, 1990.

— *Welcome to the Hotel Architecture*, Cambridge: MIT Press, 1998.

DANIELL, Thomas; KWINTER, Sanford: *Requiem: For the City at the End of the Millenium*, Barcelona: Actar, 2010.

DILLER, Elizabeth; SCOFIDIO, Ricardo: *Flesh: Architectural Probes*, Nueva York: Princeton Architectural Press, 1998.

— *Back to the Front: Tourisms of War*, Nueva York: Princeton Architectural Press, 1996.

EISENMAN, Peter: *House X*, Nueva York: Rizzoli, 1983.

— *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques*, Nueva York: The Monacelli Press, 2003.

GLUCKSMANN, André: *Les maîtres penseurs*, París: Grasset, 1977.

— *La force du vertige*, París: Grasset, 1983.

HERZOG, Jacques; MEURON, Pierre de; URSPRUNG, Philip: *Herzog & de Meuron: Natural History*, Baden: Lars Muller, 2003.

HERZOG, Jacques; MEURON, Pierre de: *Achtung: Die Landschaft: Lässt sich die Stadt anders denken? Ein erster Versuch*, Baden: Lars Muller, 2003.

ISOZAKI, Arata: *Katsura Villa*, Nueva York: Rizzoli, 1987.

— *Island Nation Aesthetics (Polemics)*, Hoboken: Wiley, 1996.

JAMESON, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism (Post-Contemporary Interventions)*, Durham: Duke University Press, 1992.

— *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998 (Radical Thinkers)*, Londres: Verso, 2009.

KARATANI, Kojin: *Origins of Modern Japanese Literature (Post-Contemporary Interventions)*, Durham: Duke University Press, 1993.

— *In'yu to shite no kenchiku*, Tokio: Kodansha, 1989.

KOLBOWSKI, Silvia: *Proximity to Power, American Style*, Chicago: WhiteWalls, 2008.

KOLBOWSKI, Silvia; RAAD, Walaid: *Between Artists: Silvia Kolbowski and Walid Raad*, Nueva York: A.R.T. Press, 1984.

KOOLHAAS, Rem: *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Nueva York: Oxford University Press, 1978.

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce: *S, M, L, XL*, Nueva York: The Monacelli Press, 1995.

- KWINTER, Sanford: *Zone 1/2: The [Contemporary] City*, Cambridge: MIT Press, 1987.
- LIBESKIND, Daniel: *Daniel Libeskind: Countersign*, Nueva York: Rizzoli, 1992.
- *Jewish Museum Berlin*, Dresde: Verlag der Kunst, 1999.
- MONEO, Rafael: *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de 8 arquitectos contemporáneos*, Barcelona: Actar, 2006.
- *Rafael Moneo. Porfolio Internacional, 1985-2012*, Madrid: La Fábrica, 2013.
- NICOLIN, Pierluigi: «Il territorio secolarizzato | The secularized territory», *Lotus International*, núm. 63 (1990).
- « Doppio gioco | Double cross », *Lotus International*, núm. 46 (1986).
- RAJCHMAN, John: *The Deleuze Connections*, Cambridge: MIT Press, 2000.
- *Philosophical Events: Essays of the '80s*, Nueva York: Columbia University Press, 1990.
- RAMONEDA, Josep: *Exposicions CCCB, 1994-2006*, Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 2007.
- *Mitològiques. Crònica de les escissions socials contemporànies*, Barcelona: Edicions 62, 1984.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier: *Europa y otros ensayos*, Barcelona: Ariel, 1986.
- *Ética sin atributos*, Barcelona: Anagrama, 1996.
- SISSA, Giulia: *Greek Virginity*, Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- *Sex and Sensuality in the Ancient World*, New Haven: Yale University Press, 2008.
- SOLA-MORALES, Ignasi de: *Eclecticismo y vanguardia y otros escritos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- TAYLOR, Mark C.: *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- *Nots*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- TSCHUMI, Bernard: *The Manhattan Transcripts: Theoretical Projects*, Nueva York / Londres: St. Martin's Press / Academy Editions, 1981.
- *Event-Cities. Praxis*, Cambridge: MIT Press, 1994.

Autor del texto

José Juan Barba

José Juan Barba (1964) es arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSA Madrid), con mención especial en los premios nacionales de terminación de estudios (1991), y doctor arquitecto por la misma institución (2004). Fundó su estudio en Madrid en 1992 (www.josejuanbarba.com). Su trabajo se ha publicado en diferentes países. Asesoró varias ONG hasta 1997. Fue invitado para participar en la Biennale di Venezia 2016 en la exposición *Spaces of Exception / Spazi d'Eccezione*, y su obra se ha expuesto, entre otros ámbitos, en la Bienal de Arquitectura de Seúl 2017.

Entre los premios que se le han concedido destacan: el Santiago Amón (premio a la difusión de la Arquitectura, COAM, Madrid, 2000); el Panayiotis Mixesi (Sadas-Pea, premio a la difusión de la arquitectura, Atenas, 2005); el Pierre Vago (ICAC, segundo premio internacional del Committee of Art Critics, Londres, 2005); el FAD 07 Intervenciones Efímeras (primer premio); el M. C. Escher (Arquifad, Barcelona, 2007); el del World Architecture Festival (Centro de Investigación e Interpretación de los Ríos Tera, Esla y Orbigo, finalista, Barcelona, 2008); el Gran Vía Posible (primer premio); el Delirious Gran Vía (Madrid, 2010), y el de la reforma del entorno del río Segura (Murcia, 2010).

Ha sido profesor de Proyectos, Teoría y Crítica de la Arquitectura y Urbanismo en diversas universidades. Desde 2003 es profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Alcalá. Fue *maître de conférences* en el IUG-UPMF (Grenoble, 2013-2014). Ha sido invitado por diferentes universidades nacionales e internacionales para impartir docencia y participar en seminarios y congresos (Roma TRE; Politécnico de Milán; ETSA Madrid; ETSA Barcelona; Universidad de Thessaly Volos; UNAM México, Facultad de Arquitectura de Montevideo; Universidad Iberoamericana de México; IE School; universidades de Alicante, Sevilla, Palermo y Medellín; Universidad Europea de Madrid; UCJC; National Building Museum de Washington; ESARQ-UIC, etc.).

Ha escrito varios libros de proyectos y crítica de arquitectura; los últimos: *#positions* (2016) e *Invenções: Nueva York vs. Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Piranesi* (2015). También es coautor en otros libros y publicaciones técnicas y de investigación, como *Spaces of Exception / Spazi d'Eccezione* (2016), *La mansana de la discòrdia* (2015) y *Arquitectura contemporánea de Japón. Nuevos territorios* (2015).

Es crítico de arquitectura y dirige la revista *Metalocus* desde 1999. Es Miembro Ponente-Mentor del Premio Mies van der Rohe (2007-2019). Asimismo, es miembro habitual de tribunales y jurados académicos y profesionales. Ha sido jurado del concurso para la editorial de la revista *Quaderns* (2011) y de EUROSPAN 13 España (2015-2016), entre otros.





**CONGRESO ANYWAY
LA CIUDAD DE LAS CIUDADES
(BARCELONA, 1993 - 108')**

FILMACIÓN
**CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA
DE BARCELONA**

COLECCIÓN
ARQUIA / DOCUMENTAL 40

EDICIÓN
**FUNDACIÓN ARQUIA
C. BARQUILLO, 6. 1º IZQDA.
28004 MADRID. ESPAÑA
FUNDACION.ARQUIA.COM**

DISEÑO GRÁFICO
CLA-SE. CLARET SERRAHIMA

MAQUETACIÓN
GRÁFICA FUTURA

IMPRESIÓN
DILOGRAF

SUBTITULADO
LASERFILM

DUPLICACIÓN / AUTORÍA DVD
MEMORY FILMS

© DEL DOCUMENTAL
**CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA
DE BARCELONA**

© DEL TEXTO
JOSÉ JUAN BARBA

© DE LAS FOTOGRAFÍAS
SUS AUTORES

No siempre ha sido posible localizar o identificar a los titulares de los derechos de propiedad intelectual de las reproducciones de este volumen. Ante cualquier error u omisión, rogamos contacten con la Fundación Arquia a través del correo electrónico: fundación@arquia.es.

**PATRONATO
FUNDACIÓN ARQUIA**

PRESIDENTE
JAVIER NAVARRO MARTÍNEZ

VICEPRESIDENTE 1º
ALBERTO ALONSO SAEZMIERA

VICEPRESIDENTE 2º
JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ LLABRÉS

PATRONOS
**CARLOS GÓMEZ AGUSTÍ
FERNANDO DÍAZ-PINÉS MATEO
MONTSERRAT NOGUÉS TEIXIDOR
MARÍA VILLAR SAN PÍO
NAIARA MONTERO VIAR
JAVIER VENTURA GONZÁLEZ**

DIRECTORA
SOL CANDELA ALCOVER

LA EDICIÓN DE ESTA PUBLICACIÓN
HA SIDO PATROCINADA POR ARQUIA BANCA

CUBIERTA Y CONTRACUBIERTA
**PARTICIPANTES DEL CONGRESO ANYWAY
DESDE EL PÚBLICO
FOTOGRAMA DE ANYWAY
© CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA
DE BARCELONA, 1993**

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.



Colección de documentales de Arquitectura en DVD

arquia/documental 14

TADAO ANDO
LA CASA KOSHINO
Director: Rax Rinnekangas, 2009

arquia/documental 15

ENRIC MIRALLES
APRENDIZAJES
DEL ARQUITECTO
Director: Gustavo Cortés, 2000
MIRALLES TAGLIABUE
EMBT: ESTADO DE
LAS OBRAS, JULIO 2002
Dirección: Bigas Luna Studio, 2002

arquia/documental 16

ANTONI GAUDI
UN ARQUITECTO MESIÁNICO
Director: Gabriel Petit, 2007

arquia/documental 17

RENZO PIANO
VISITAS DE OBRA
Director: Marc Petitjean, 1999

arquia/documental 18

RICHARD NEUTRA
VDL. CASA EXPERIMENTAL
Director: Timothy Sakamoto, 2007

arquia/documental 19

SHIGERU BAN
ARQUITECTURA
DE EMERGENCIA
Director: Michel Quinejura, 2000

arquia/documental 20

EILEEN GRAY
INVITACIÓN AL VIAJE
Director: Jörg Bundschuh, 2006

arquia/documental 21

LUIS BARRAGÁN
CASA ESTUDIO
Director: Rax Rinnekangas, 2010

arquia/documental 22

LE CORBUSIER
LE CABANON
Director: Rax Rinnekangas, 2010

arquia/documental 23

KOCHIJU
ARQUITECTURA JAPONESA
Director: Jesper Wachtmeister, 2003

arquia/documental 24

ÁLVARO SIZA
TRANSFORMANDO LA REALIDAD
Director: Michael Blackwood, 2004

arquia/documental 25

BUCKMINSTER FULLER
EL MUNDO DE FULLER
Director: Robert Snyder, 1971

arquia/documental 26

MIES VAN DER ROHE
MIES
Director: Michael Blackwood, 1986

arquia/documental 27

KISHO KUROKAWA
LA TORRE CÁPSULA DE NAKAGIN
Director: Rima Yamazaki, 2010

arquia/documental 28

MIGUEL FISAC. LA DELIRANTE
HISTORIA DE LA PAGODA
Director: Andrés Rubio, 2011

arquia/documental 29

ACÚSTICA VISUAL:
LA MODERNIDAD
DE JULIUS SHULMAN
Director: Eric Bricker, 2009

arquia/documental 30

J.LL. SERT
UN SUEÑO NÓMADA
Director: Pablo Bujosa, 2013

arquia/documental 31

CHARLES Y RAY EAMES
EL ARQUITECTO Y LA PINTORA
Directores: Jason Cohn
y Bill Jersey, 2011

arquia/documental 32

LUCIEN HERVÉ
FOTÓGRAFO A SU PESAR
Director: Gerrit Messiaen, 2013

arquia/documental 33

URBANIZED
EL DISEÑO DE LAS CIUDADES
Director: Gary Hustwit, 2011

arquia/documental 34

CRUZ Y ORTIZ
EL NUEVO RIJKSMUSEUM
Directora: Oeke Hoogendijk, 2013

arquia/documental 35

BAUHAUS. EL MITO
DE LA MODERNIDAD
Directores: Stutterheim & Bolbrinker

arquia/documental 36

JOHN LAUTNER
ESPACIO INFINITO
Director: Murray Grigor, 2008

arquia/documental 37

PETER ZUMTHOR
LA PRÁCTICA
DE LA ARQUITECTURA
Director: Michael Blackwood, 2012

arquia/documental 38

LINA BO BARDI
POESÍA PRECISA
Director: Belinda Rukschcio, 2013

arquia/documental 39

MICROTOPIA
OTRAS FORMAS DE HABITAR
Director: Jesper Wachtmeister, 2013

En preparación

LA ESCALA HUMANA

La colección arquia/documental supone la recuperación de un material disperso y hasta ahora inédito en lengua española de inestimable valor para el mundo de la arquitectura. Cada volumen alberga un documental dedicado a un arquitecto y su obra, o a un tema de arquitectura contemporáneo vinculado a reflexiones socioculturales. Además, reúne información compilada y elaborada especialmente para cada número por otro arquitecto: fotografías, dibujos, comentarios, escritos o entrevistas se incluyen en el librito adjunto a la edición. Ejemplares a la venta en librerías especializadas y en Fundación Arquia: <http://fundacion.arquia.com>

Anytime Corporation
Des collèges virtuels d'administration pour débattre l'architecture
Conferences having indeterminacy to debate architecture

Anyone
Anywhere
Anyway
Anyplace
Anywise
Anybody
Anyhow
Anytime
Anymore
Anything



EL CONGRESO ANYWAY TUVO LUGAR EN EL CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA DE BARCELONA (CCCB) LOS DÍAS 4, 5 Y 6 DE JUNIO DE 1993, COMO PARTE DE UN CONJUNTO DE CONGRESOS ANUALES, ORGANIZADOS POR LOS ARQUITECTOS PETER EISENMAN, IGNASI DE SOLÀ-MORALES I RUBIÓ Y ARATA ISOZAKI ENTRE LOS AÑOS 1991/2000, CELEBRADOS CADA MES DE JUNIO EN UNA CIUDAD DIFERENTE. SE TRATA DE UNA EDICIÓN AUDIOVISUAL EXCEPCIONAL PORQUE EL CONGRESO AL QUE SE REFIERE FUE LA PLATAFORMA UTILIZADA POR DIFERENTES ARQUITECTOS PARA EXPONER ACTIVIDADES, PENSAMIENTOS, PROCESOS PROYECTUALES Y POSTERIOR REALIZACIÓN DE SUS OBRAS. ES UN DOCUMENTO VIVO QUE REVELA CÓMO LOS ESCRITOS, IDEAS Y DISCURSOS INTERACTÚAN EN EL MUNDO REAL, CON ERRORES, OMISIONES, CON LA NECESARIA IMPROVISACIÓN PARA DAR RESPUESTA A LO INESPERADO. LOS PARTICIPANTES, LOS PROTAGONISTAS, SON REFERENTES DE NUESTRA CULTURA CONTEMPORÁNEA CON RECONOCIDAS TRAYECTORIAS. RESULTAN ESPECIALMENTE RELEVANTES PORQUE ELLOS HAN CONFORMADO, CON ACIERTOS Y CONTRADICCIONES, LA CULTURA EN LA QUE NOS HEMOS FORMADO Y NOS SEGUIMOS FORMANDO.



CONGRESO ANYWAY
©CCCB

Barcelona, 1993-108'
V.O. Inglés-Español-Italiano-Francés-Catalán
Subtítulos en castellano
Autorizada para todos los públicos
PAL / ZONA 2 y 4 / ESTÉREO

© 2019 Fundación Arquia
Todos los derechos reservados
ISBN: 978-84-121042-4-0
DL: M-32060-2019

