

TESIS DOCTORAL:

ACCIONES Y REACCIONES.

Una mirada a la arquitectura a través de sus fragmentos dinámicos.

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

PRESENTADA POR:

D. JULIO BARRENO GUTIÉRREZ, ARQUITECTO.

DIRIGIDA POR:

D. JOSÉ MORALES SÁNCHEZ, CATEDRÁTICO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS.

SEVILLA, 2015.

ÍNDICE

ABSTRACT/RESUMEN. 11

1 INTRODUCCIÓN. 13

- 1.1. OBJETIVO DEL TRABAJO. 14
- 1.2. ¿POR QUÉ ESTA TESIS? 17
- 1.3. LA FELICIDAD DEL COLECCIONISTA Y DEL HOMBRE PRIVADO. 18
- 1.4. EL PROTAGONISMO INSISTENTE DEL ARCHIVO DE INTERNET. 20
- 1.5. MECÁNICA METODOLÓGICA. 22

2 ESTRUCTURA Y DESARROLLO. 29

3. LA HISTORIA DESDE LOS PEQUEÑOS RELATOS. 35

- 3.1. LA UNIDAD DE MUNDO. 36
- 3.2. LO QUE DE VERDAD VE EL ÁNGEL DE LA HISTORIA. 37
- 3.3. EL FIN DE LOS GRANDES RELATOS. 38
- 3.4. LAS BIOGRAFÍAS COMO CONSTRUCTORA DE PEQUEÑOS RELATOS. 41

4. LOS ESPACIOS DEL COLECCIONISTA. 45

Del prestigio social de la posesión al democrático consumo cultural de la colección. Del espacio íntimo al espacio sin límites.

5. EL ARREGLO DE LOS OBJETOS. 57

De la provocación del conocimiento a la construcción literaria de una vida.

6. LA FOTOGRAFÍA COMO ENUNCIADO ÚTIL. 69

- 6.1. UNA APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS DE LOS SIGNOS 70
- 6.2. LA FOTOGRAFÍA COMO MÁQUINA DE GENERACIÓN DE MENSAJES. 71
 - 6.2.1. ¿Cómo no la fotografía?
 - 6.2.2. Sus cualidades semióticas.
 - 6.2.3. Sus mensajes posibles.
- 6.3. LA CÁMARA CONSTRUCTORA DE ENUNCIADOS Y DE ARCHIVO. 78

7. RECOMPONER LA REALIDAD DESDE SUS FRAGMENTOS Y SEGÚN SUS LEYES. 81

8. LOS PARADIGMAS DE ANÁLISIS. 89

8.1. EL PARADIGMA DE LA MULTIPLICIDAD DEL OBJETO ARTÍSTICO. LA POÉTICA DEL FRAGMENTO EN ESE MOMENTO EN EL QUE LOS OBJETOS SE REORGANIZAN TRAS SU ENCUENTRO. 90

- 8.1.1. Sobre el proceso de desamentización de los signos.
- 8.1.2. La capacidad de lo irracional. Lo patológico, lo animal y otras sustancias.
- 8.1.3. "The art of assemblage", la exposición de William c. Seitz.
- 8.1.4. El encuentro de los signos lingüísticos.
- 8.1.5. Papel pintado, pegado y rasgado. El papel como protagonista.
- 8.1.6. Objetos de diversa índole.
- 8.1.7. El lenguaje de los materiales en su encuentro.
- 8.1.8. El fotomontaje como técnica. Encuentros de fotografías.

8.2. EL PARADIGMA DEL ARCHIVO. 129

8.2.1. El archivo de procedencia. La procedencia de los enunciados más allá del significado. El principio regulador del nomos y del orden topográfico.

8.2.1.1. La historia desde la materia histórica. El libro de los pasajes de Walter Benjamin.

8.2.1.2. La fotografía como documento histórico. Los archivos fotográficos.

8.2.2. El psicoanálisis de Freud como modelo del sistema de archivo. Almacenar y guardar a la vez que olvidar y destruir huellas del pasado. Actuar según un principio anómico (sin ley).

8.2.2.1. El método historiográfico de Aby Warburg.

8.2.2.2. Propuestas artísticas en torno al archivo sin ley.

9. ARQUITECTURA: acciones y reacciones. 143

- 9.1. DISCRETEAR ARQUITECTURA. 145
- 9.2. AUTOMATIZAR ACCIONES O PREMEDITAR SIGNOS. 169
- 9.3. HILVANAR ACONTECIMIENTOS. 225
- 9.4. CONECTAR ACONTECIMIENTOS. 253
- 9.5. INQUIETAR A LOS ESPACIOS. 283
- 9.6. INDUCIR MOVIMIENTOS. 313
- 9.7. CONGELAR UN INSTANTE. 353
- 9.8. ENVOLVER ACCIONES. 379
- 9.9. CONSTRUIR ARQUITECTURA. 393

CONCLUSIONES. 409

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y FUENTES. 411

BIBLIOGRAFÍA. 465

SÍNTESIS

Los movimientos de Jackson Pollock sobre sus lienzos, dispuestos en el suelo de su taller sobre los que dejaba descuidadamente caer la pintura desde su pincel, dieron nombre a la pintura de acción, the action painting, la cual no puede entenderse sin ese dinamismo impuesto y sin duda necesario. Aunque la RAE acepte como acción otras formas de hacer, las acciones y reacciones a las que nos referimos son fundamentalmente aquellas que necesitan del movimiento, de lo dinámico.

Esta tesis nos invita a aproximarnos al conocimiento de la arquitectura a través del estudio y entendimiento de las acciones y también reacciones que se dan en sus procesos de generación, la mayoría decididas desde el posicionamiento activo y provocador del arquitecto. Un actor que a través de su propia acción es capaz, a su vez, de generar otras acciones en aquellos que finalmente habitasen esas arquitecturas bien como reactores o, también, otra vez, como nuevamente actores en su experiencia con el mundo. Acciones generadas desde la acción, o también, la arquitectura desde sus acciones y sus reacciones.

La constelación conformada por la multitud de ejemplos que comparten este fondo de escena han sido reordenados mediante una metodología próxima a los archivos a través de las legibles insinuaciones detectadas desde los enunciados ciertos de los que partimos. Hablaremos detenidamente de esta parte que explica el método seguido para finalmente mostrar los espontáneos resultados generados. Los muchos ejemplos recolectados, acumulados y analizados en este trabajo de alguna forma se relacionan con la arquitectura, o con estos conceptos capaces de darle forma, para acabar explicándola desde esas posiciones que accionan determinadas movi­lidades o implican un activo dinamismo de las partes, ciertamente lejos de otras más tradicionales y ligadas a lo estático y gravitatorio, características de obras más concentradas en sí mismas, digamos, más centrípetas y objetuales.

Los planos de inmanencia, los grupos generados según sus afinidades, sus parecidos o sus diferencias, revolotean alrededor de este tema tomando forma en nueve series espontáneas a modo de discursos generados desde sus propios enunciados. Nueve acciones de acciones que nos muestran a la arquitectura desde otra óptica. Las denominaciones que he dado a estas agrupaciones intentan definir lo que en ellas ocurre al mismo tiempo que tratan de no anclarles la libertad de lectura, de interpretación y de disfrute. Es por eso que con su enumeración les invito a pasar.

Discretar arquitectura. Automatizar acciones o premeditar signos. Hilvanar acontecimientos. Conectar acontecimientos. Inquietar a los espacios. Inducir movimientos. Congelar un instante. Envolver acciones. Construir arquitectura.

OBJETIVO DEL TRABAJO.

Hoy en día resulta relativamente fácil ver, en tantas publicaciones, proyectos cuyo concepto principal arranca en la configuración o diseño de un determinado recorrido, una conexión entre espacios o cualquier otra experiencia cinética o dinámica. Es algo asumido incluso, diría yo, demandado por la sociedad. No obstante, ya cien años atrás, exactamente en 1914, Antonio Sant'Elia, desde su manifiesto futurista o manifiesto de reivindicaciones para el futuro como respuesta a una realidad de su presente cargada de potencialidades, exigiría un cambio en la producción convencional y conformista de la arquitectura que llega a sus días. Sorprende leer en él expresiones realmente beligerantes, e incluso insultantes, contra una actitud de la arquitectura, y por ende los arquitectos, incapaces de dar una respuesta coherente y consecuente a esas nuevas necesidades de su contemporaneidad. De esta forma invita a "Combatir y despreciar" las "pseudo-arquitecturas de vanguardia importadas", la "arquitectura clásica, solemne, hierática, escenográfica, decorativa, monumental, agraciada y agradable", e incluso contra cuestiones geométricas como las "líneas perpendiculares y horizontales" y el uso de "materiales pesados, duraderos y anticuados". Para, acto seguido, proclamarse a favor de la necesidad de incorporar a la arquitectura la aplicación de los avances científicos y técnicos ya vislumbrados en su momento; la arquitectura del hormigón armado, del hierro, del cristal, del cartón, de la fibra textil, que ofrecen la elasticidad y ligereza como características arquitectónicas, y la cualidad dinámica en el uso de geometrías de líneas oblicuas o curvas.¹

Como la mayoría de las veces ocurre, muchas de las cosas que se desarrollan en determinadas vías artísticas, incluida la arquitectura, se originaron en o desde el pensamiento, establecido primero en sus formas literarias. Alfredo Aracil y Delfín Rodríguez establecen un origen cierto de una bifurcación en las formas de concebir una obra de arte que iría desde la representación objetiva de las cosas de la realidad a su producción a través de determinadas experiencias, bien del espectador o bien del propio artista. Es decir, se pasa de una actitud poco activa a una donde la acción, actuar, se convierte en el verdadero arte.²

Dos posicionamientos relativos del actor protagonista que también fueron considerados por entonces en la teoría de la relatividad de Einstein, para quien "todos los movimientos son relativos al sistema de referencia en el cual se halla el observador que los mide". Dos posiciones, por un lado, la de una persona que desde un punto fijo mira cómo se mueve otra o, al revés, como puede percibir el mundo una persona en movimiento.³ Dos puntos de vista, contrarios pero compatibles, que resultan ser vitales en un estudio serio del movimiento de una persona en el espacio; ser observador del movimiento o ser el elemento que se mueve. Abraham A. Moles y Elisabeth Rohmer en su libro "la psicología del espacio" exponen estas dos vías como dos "estilos de estudios" derivados de dos escuelas del pensamiento diferentes.

"En la primera, la del universo de la extensión, la fijación del centro de coordenadas por el observador, desde su punto de vista, va a determinar el sucesivo desarrollo de sus observaciones." Como ejemplo de este estilo de estudio mencionan y describen el film documental que con fuerte carga experimental realiza Georges Rouquier en el año 1946, en la Francia ocupada por los nazis, y que titula con el nombre de la granja de sus tíos: "Farrebique". "...una cámara en un punto fijo del espacio, y filmando a lo largo de horas, días, estaciones, todo lo que pasa en el campo cubierto por la cámara. ...del análisis de estos filmes resulta necesariamente el conocimiento de una región del mundo, al alcance del observador, identificado a su cámara, así como la posibilidad de una ulterior traslación a otra parte, que lo equivale a proponerle una imagen estadística del mundo y de los individuos que en el existen".⁴

1 Una actitud futurista impuesta ya con "las Palabras en libertad, el Dinamismo plástico, la Música sin cuadratura y el Arte de los ruidos, y por el que luchaban sin tregua contra la cobarde prolongación del pasado". Sant'Elia, Antonio. (1914). La Arquitectura Futurista. Manifiesto 1914. Universidad de Castilla la Mancha. Recurso en línea: <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin6/1elia.htm>

2 "En los decenios anteriores (a 1900) se había venido experimentando un cambio en la concepción de la obra de arte que cristalizaría en ensayos teóricos según los cuales la representación, más o menos objetiva, cedía el protagonismo a la experiencia, bien fuera del espectador, como en el caso de los escritos de Fiedler (1876) o Hildebrand (1893), o bien del artista, en Bergson (1889) o Croce (1900)..." Aracil, Alfredo; Rodríguez, Delfín. (1988). El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno. Ediciones ISTMO. Madrid. P.19. Las obras que citan son:

Conrad Fiedler. "On Judgment Works of Visual Arts" un tratado que intentaba evaluar el arte desde la perspectiva del propio artista y no solo en términos de arte. Nineteenth-century Theories of Art, Joshua Charles Taylor.

Se refiere también al ensayo de Adolf von Hildebrand titulado "el problema de la forma" 1893 donde aseveraba que la verdad se revela en la forma, un ensayo que tuvo especial importancia para las estéticas formalistas del siglo XX.

3 Según Einstein, además, "debe distinguirse entre la imagen estática y la imagen dinámica del movimiento: la primera "consiste en imaginar el movimiento como una serie de sucesos en el continuo unidimensional del espacio, sin mezclarlo con el tiempo"; la segunda, en considerar el movimiento efectuándose en un continuo bidimensional espacio-tiempo."

Ferrater Mora, José. (1965). Diccionario de filosofía. Tomos II. Quinta edición. Montecasino. Editorial sudamericana Buenos Aires. P. 237.

4 Moles, Abraham A; Rohmer, Elisabeth. (1990). Psicología del espacio. Edición revisada y ampliada. Círculo de lectores. P.27-28.

Aunque si bien es cierto que Moles y Rohmer citan este estilo por la posición pasiva que adopta el observador desde una situación alejada o externa a la escena, en el sentido que trata esta tesis interesa más por cómo determinados elementos de referencia son capaces de explicar claramente un movimiento determinado por algún cuerpo en relación a aquellos. Por tanto, prestamos atención, y así es extraído de algunos ejemplos, a aquellas arquitecturas que se minimizan, deshaciéndose como arquitectura, para convertirse en sistemas de referencia de aquel sujeto dinámico. En este apartado podría ser considerada mucha de la arquitectura racionalista, con la figura del arquitecto como ordenador de los espacios, como gestor de las coordenadas universales aplicadas a los casos particulares.

Podríamos decir que Dziga Vertov, citado también por Berger, adopta en lo que sigue la posición del segundo estilo de estudio: "Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo la máquina, os muestro un mundo del único modo que puedo verlo. Me libero hoy para siempre de la inmovilidad humana. Estoy en constante movimiento. Me aproximo a los objetos y me alejo de ellos. Repto bajo ellos. Me mantengo a la altura de un caballo que corre. Caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan. Esta soy yo, la máquina, que maniobra con movimientos caóticos, que registra un movimiento tras otro en las combinaciones más complejas. Libre de las fronteras del tiempo y el espacio, coordino cualesquiera y todos los puntos del universo, allí donde yo quiera que estén. Mi camino lleva a la creación de una nueva percepción del mundo. Por eso explico de un modo nuevo el mundo desconocido para vosotros".⁵ Esta segunda actitud, según Moles y Rohmer, se centra en "un análisis del Mundo tal como es visto por un ser móvil y tal como el conjunto de sus campos de visión se propone a su memoria y a su aprendizaje. Imaginaremos a este ser provisto de una micro-cámara móvil", como hace Vertov, "que memorizando a perpetuidad su campo de visión y reconstruyendo por medio de la razón la imagen del mundo exterior a partir del conjunto estadístico de imágenes por él captadas en el curso de sus evoluciones en el espacio".⁶

Por tanto, podríamos establecer un sistema de aproximación al conocimiento de la arquitectura, entendida como un concepto abierto, a través de esas acciones o posicionamientos activos de los distintos personajes que intervienen a lo largo de su proceso de generación y experimentación. El caso de Sant'Elia, y según podría deducirse de lo que expone en su manifiesto, sería más bien un ejemplo de lo mencionado como segundo estilo. Un actor que a través de su propia acción es capaz, a su vez, de generar otras acciones en aquellos que finalmente habitasen esas arquitecturas bien como reactores o también, otra vez, como nuevamente actores en su experiencia con el mundo. Todo esto sin olvidarnos de la presencia insistente de los ejemplos intermedios, es decir, de aquellos también reactores-actores que intervienen en los procesos de ejecución propios de la vertiente técnica-constructiva propia de este campo.

Tratamos de considerar la arquitectura desde el estudio de las acciones que supuestamente iniciadas por el arquitecto acaban por influir en otras acciones, o lo que es lo mismo, en pensadas reacciones de los distintos intervinientes que de alguna manera tienen en su movimiento, en su dinamismo o en su propia acción, la forma de experimentación de aquellas ideas o iniciativas. Acciones generadas desde la acción, o también, la arquitectura desde sus acciones y sus reacciones. Una multitud de ejemplos que comparten este fondo de escena construyen una constelación de hechos ocurridos fundamentalmente desde principios del siglo XX; todos ellos arrojados a nuestros pies como ruinas sobre ruinas, si hablamos como Walter Benjamin. Son muchos los ejemplos recolectados, acumulados y analizados en este trabajo, que de alguna forma se relacionan con la arquitectura, o con estos conceptos capaces de darle forma, y que la explican desde esas estrategias que accionan determinadas movildades o implican un activo dinamismo de las partes, y que se alejan de otras más tradicionales y ligadas a lo estático y gravitatorio, características de obras más concentradas en sí mismas, digamos, más centrípetas y objetuales.

Pretendemos aproximarnos de nuevo a la arquitectura a través de aquellos hechos ocurridos en ella y que me interesan personalmente. Tratamos de darle forma desde los conceptos y casos en ella encontrados a través de un método de abordaje que no trate de clasificarlos objetivamente o, digamos, de manera impuesta, sino más bien, a través de ellos mismos, es decir, una ordenación que huya de las supuestas perversiones de la manipulación de la verdad que haya podido ser dicha. Hacer una aproximación al conocimiento del tema, las acciones y

5 Berger, John; Blomberg, Sven; Fox, Chris; Dibb, Michael; Hollis, Richard. (2000). Modos de ver. Editorial Gustavo Gili. 4ª edición. Barcelona. P.24.

6 Moles, Rohmer. Op. Cit., P.27-28.

las reacciones que rodean al hecho arquitectónico, a la arquitectura como excusa o motivo generador de movimientos en torno a ella en sus distintos frentes, y así sus experiencias plasmadas en fotografías como muestra del hecho fehaciente que, a través de la creación de un lugar dialéctico, puedan ofrecer a los demás la posibilidad de generar sus propias y deseables interpretaciones personales.

Un material muy heterogéneo el acumulado y, por lo tanto, muy dialéctico si lo enfocamos desde Platón puesto que para él “dialéctica” es la palabra que denomina “el método que hace surgir la verdad a partir de un dialogo que es, en general, contradictorio”. Con Hegel y Marx, esa dialéctica, llegará a dar forma al movimiento mismo de la historia a través de lo que el primero denominara como “movimiento de lo negativo”. Autores como Georges Bataille, Walter Benjamin o Raoul Hausmann utilizarán este concepto de una manera más amplia que, al igual que a Didi-Huberman, me interesa más.⁷

Deleuze y Guattari utilizarán el concepto “Máquina de guerra” como herramienta capaz de enfrentarse a las imposiciones del poder de turno o “contradecir los aparatos de Estado”. El museo tradicional, el que trata de dar forma a las verdades de ese poder es, por tanto, un aparato del Estado que exige centralismo, que territorializa, y que además no puede prescindir de ideas como “obra maestra” o “colección”. Por el contrario, una exposición es, o puede llegar a ser, una máquina de guerra, “un dispositivo asociado al nomadismo, a la desterritorialización”. Mientras los aparatos del Estado tratan de tomar el poder sobre los espectadores, las máquinas de guerra intentan potenciar nuestro pensamiento.⁸ Es en esta dirección en la que tratamos de movernos. Espero que esta exposición, que es al fin y al cabo este trabajo, consiga traspasar el límite temporal de su lectura para empujar al lector a posicionarse en el puente de mando de sus propias interpretaciones y aplicaciones futuras. Como ejemplos de una máquina de guerra podrían mencionarse las “Histoire(s) du cinema” de Jean Luc Godard, de las que existen varias versiones y de las que podrían hacerse otras distintas. Se trata de un trabajo donde a través de la técnica del collage se presentan multitud de fragmentos relacionados con el mundo y la historia del cine, fragmentos de películas, textos, fotos, fragmentos musicales y otros sonidos que son expuestos como podrían serlo en un museo, aunque no en un museo convencional donde las cosas quedan ordenadas y clasificadas impositivamente sino que aparecen con un criterio de exposición intuitivamente personal. Los modelos de referencia, aunque con sus discrepancias, podrían ser el “Museo Imaginario” de Malraux y el “Museo del Cine” de Henri Langlois.⁹

El Museo Imaginario, con el que volveremos a encontrarnos, el primero de los libros que Malraux dedicara a la Psicología del arte y que posteriormente formaría parte de “Las Voces del Silencio”, partía de las ventajas, precisamente, de la reproductibilidad técnica de las obras de arte a través de la que podría confrontarse todo tipo de obra del pasado; según Malraux, “Se ha abierto un Museo Imaginario que va a poner en evidencia la incompleta confrontación impuesta por los verdaderos museos: respondiendo a su llamada, las artes plásticas han inventado su imprenta”.¹⁰ De esta forma, por medio de la fotografía en el caso de Malraux o del video en el de Godard, las posibilidades de acceso a la información cultural construyen un panorama amplio y complejo que permite afrontar la tradición de otra manera, de ver las cosas ocurridas de otra forma.

El museo del cine de Langlois, por su lado, lo formaban multitud de películas antiguas rescatadas de su olvido, o mejor, de su destrucción, y que se mostraban al público con la intención de dejar huellas en su imaginario. “Las programaciones de Langlois se hicieron célebres y con ellas se educaron varias generaciones de cinéfilos. Las asociaciones que establecía eran diversas: desde encontrar similitudes en los argumentos, a poner de relieve diferencias de estilo, o unir por hilos sutiles a directores y actores de las películas elegidas”, al tiempo que introducía trabajos más actuales. Y al modo Eisenstein, organizarán la programación de las películas de tal forma que trataban de producir una auténtica conmoción en las clasificaciones de géneros y estilos. Una programación que hacía que chocasen las ideas, un choque dialéctico por sorpresa, como igualmente podría plantear Benjamin; “si Langlois

7 Didi-Huberman, Georges. La exposición como máquina de guerra. Traducción de Guadalupe González. Minerva 16.11. Círculo de Bellas Artes. p.24. Recurso en línea: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra_\(6489\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra_(6489).pdf)

8 Didi-Huberman. Ibid., p.25.

9 Colectivo Rousseau. HISTOIRE(S) DU CINEMA: MUSEO VIRTUAL, MUSEO DE LO REAL. Recurso en línea: http://www.colectivo-rousseau.org/joomla/index.php?option=com_content&view=article&catid=22:criticac&id=60:histoires-du-cinemamuseo-virtualmuseo-de-lo-real#_ftnref6

10 MALRAUX, A. Les Voix du silence. En MALRAUX, A. Écrits sur l'art. Œuvres complètes tome IV. Paris: Gallimard, 2004, p. 206. Citado en: Ibid.

proyectaba films rescatados a la destrucción, Godard parece haber reunido antiguos y magníficos fragmentos encontrados, un “arte de las ruinas” que aproxima a ambos a la idea de Benjamin de hacer su obra a partir de los despojos”.¹¹

Como en las exposiciones de Didi-Huberman, pretendemos un espacio para el pensamiento, un espacio del desarrollo dialéctico de un argumento, aquello a lo que llama “Denkraum”. El caso del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, como ejemplo entre otros casos que veremos, se plantea como “una forma visual de conocimiento que es un cruce de fronteras entre el saber puramente argumentativo y la obra de arte”. Las miles de fotos recolectadas se disponían sobre paneles en grupos numerosos de imágenes que complejizaban la doble proyección sobre la pantalla blanca desarrollada por Wölfflin y que permitía la multiplicación de las relaciones posibles entre todas aquellas fotografías. “Es una muestra visual y una argumentación, un espacio para el pensamiento”.¹²

John Berger en las notas al lector de su “Modos de ver”, después de describir cómo se organiza el libro, aclara que “Estos ensayos puramente visuales están pensados para suscitar tantas preguntas como los ensayos verbales”.¹³ Tratamos de poner todo a la vista, de conformar una vista de conjunto, una “Übersicht” como diría Ludwig Wittgenstein para poder ver varias cosas al mismo tiempo y entre ellas sus relaciones. Le toca al espectador establecer sus determinaciones.

11 Colectivo Rousseau. Op. Cit.

12 Didi-Huberman, Op. Cit., p.28.

13 Berger; Blomberg; Fox; Dibb; Hollis. Op. Cit., P. 11.

ESTRUCTURA Y DESARROLLO.

INTRODUCCIÓN.

Esta tesis presenta dos partes claramente diferenciadas. La primera trata de explicar el soporte teórico de la segunda que es en la que se concentra en realidad la propuesta de investigación. La primera parte de la tesis trata de cimentar desde la teoría, desde los conceptos y en buena medida, también desde la historia, lo que supone la herramienta metodológica o el método seguido en la segunda parte que sencillamente es su puesta en práctica, su ejemplo práctico.

PRIMERA PARTE.

La discontinuidad de los acontecimientos frente a la linealidad metafísica.

A todos nos enseñaron la historia desde los planes de estudios, preconcebidos y posiblemente orientados ideológicamente, en los que los acontecimientos se organizan de una manera historicista, a modo de gran relato donde una cosa da su relevo a otra en la búsqueda de determinados objetivos. Hace tiempo que conozco la expresión de Benjamin "ruinas sobre ruinas" refiriéndose a la historia; y debo decirles que nunca entendí bien lo que quería decir hasta ahora. Y es así, la historia no es posible contarla desde una sucesión de hechos lineales y teleológicos; la historia es una acumulación de hechos revueltos a los que difícilmente podríamos darles un orden concreto. Por el contrario, los fragmentos, pensados desde esta óptica, se dotan de una objetividad que les convierte en la herramienta capaz de aportar verdades más creíbles quizás sobre lo ocurrido.

Se trata de una estrategia que define el paso desde la actitud moderna de los grandes relatos a aquella otra posterior o posmoderna. Los filósofos cuentan muy bien este relevo, o este cambio de actitudes, que se concentran en los pensamientos o reflexiones acaecidas en torno a la caída del muro de Berlín. Es un momento que necesitaba explicarme y, a través de él, comprender aquella expresión de Benjamin. Abordar la historia, en nuestro caso la historia de la arquitectura, desde sus hechos confirmados objetivamente, desde la sinceridad de sus signos, de sus mensajes contruidos semióticamente, hasta sus discursos entablados.

Mirando un poco hacia atrás, hacia lo ocurrido en el pasado en torno a este tema de los fragmentos, he incorporado dos capítulos que muestran dos aspectos diferentes pero complementarios y que pueden responder a dos características que definen la presentación de sus encuentros; nos referimos a un aspecto cuantitativo y otro cualitativo.

Los espacios del coleccionista. Del prestigio social de la posesión al consumo cultural y democrático de la colección. Del espacio íntimo al espacio sin límites.

El aspecto cuantitativo de los elementos reunidos y ordenados de alguna forma, que repasa los entornos en los que el coleccionista se ha encontrado con sus objetos, y que recorren el camino desde el pequeño espacio de degustación personal del arte, hasta la disolución de sus límites a modo de respuesta a la cantidad de objetos reunidos, así como, al desarrollo de las nuevas tecnologías que lo hacen factible. Muestra bien el paso desde lo privado de una exposición hasta lo que ha venido en llamarse la democratización del arte o consumo cultural y democrático de la colección, traducible también en consumo de conocimiento que encuentra su ejemplo paradigmático en lo avanzado por Malraux a través de su Museo Imaginario, un espacio personal, sin límites y accesible a todos.

El arreglo de los objetos provocador de los sentidos y del conocimiento.

Consideramos los "Capricci" como ejemplos de encuentros elaborados, pensados, y dispuestos de diferentes fragmentos arquitectónicos en un intento por revelar otras verdades paralelas a lo que vemos. Pensar desde el elaborado orden, de la cualidad o calidad del encuentro de los fragmentos y no ya desde su cantidad, ese es el propósito.

Mirar es ya conocer a través de los sentidos, un ejercicio en el que toman partido las cualidades de lo que se mira, que no dejan de ser unas formas de intencionar todo aquello que es transmisible. Provocar el interés por determinadas cosas a través de su belleza, de su capacidad de sublimación o incluso el uso de la sorpresa como reclamo a través de lo raro o extraño.

He visitado en dos ocasiones la casa museo de Sir John Soane; creo que esas experiencias tienen la culpa de esta consideración. En "the Dome", la habitación del fondo, donde se muestran multitud de objetos traídos de lejos tantos que resulta difícil incluso apreciar la arquitectura que lo está soportando, se encuentran también aquellas cualidades de la belleza en su arreglo y de la sorpresa de los encuentros que lo elevan sensiblemente a lo sublime.

Disfrutar de esas cualidades de la misma forma a como se aprende de ellas además de la conservación de sus propias huellas, de su pasado vivido en lo que ya claramente es un archivo, esta vez poético y personal de Soane. Algo que puede advertirse en sus palabras cuando habla así de su "Breakfast Room": "las vistas desde esta habitación hacia el patio y hacia el museo, los espejos en el techo, las vidrieras; combinado con la variedad de siluetas y disposiciones y el diseño y decoración de este limitado espacio, presentan una sucesión de esos efectos de fantasía que constituyen la poética de la arquitectura".¹⁴

Posteriormente realizamos una aproximación a las fotografías, a los hechos realmente ocurridos a través de la herramienta de la semiótica y también de los discursos que son capaces de proyectar.

La fotografía como enunciado.

La práctica de la fotografía, podríamos decir, conlleva paralelamente una práctica del archivo. Un archivo que parte de las relaciones que se establecen entre fotografías a partir del análisis pormenorizado de todos los signos participantes así como de sus mensajes construidos. Damos un repaso a todos los posibles mensajes que la fotografía, ya desde la arquitectura fotografiable, puede construir y, con ellos, generar a su vez las distintas posibilidades de archivo. Determinamos el carácter de enunciado de las fotografías capaces de transmitir hechos ciertos acaecidos en tiempos pasados y con cierta predisposición al reencuentro con otros hechos también ciertos en lo que hemos venido en llamar una construcción épica o heurística de la historia.

Descomponer la realidad en fragmentos para recomponerlos según sus leyes.

Esta es la práctica que arranca desde los planteamientos foucaultianos de construcción de la historia desde los fragmentos recuperados a través de su metodología arqueológica.

Creo que en este punto podemos ya admitir que efectivamente la verdad es un hecho relativo, que no es posible establecer verdades absolutas a no ser que se impongan, como así ocurre generalmente, por los poderes de turno. Por tanto, buscar la verdad desde el fragmento como elemento verdadero básico, como pudieran ser los intentos de redescubrimiento de la historia de pensadores como Benjamin, Lyotard, o Foucault, entre otros, parece ser un método útil también para casos más específicos como el que nos ocupa entorno a ese concepto que siempre veo como abstracto que es la arquitectura.

Pero, para esto, es necesario previamente descomponer la realidad en fragmentos, pues es en ellos, en aquellas micro piezas ciertas, ocurridas realmente, desde las que partimos para dar forma a una realidad conjunta tan grande como permitan sus argumentos.

Nos aproximamos en este apartado al método propuesto por Michel Foucault en su "arqueología del saber"; partiendo de mi episteme personal y de sus sistemas de archivo intrínsecos, es posible alcanzar una interesante reordenación de los hechos atendiendo, no a acepciones asumidas, sino a los signos y mensajes aportados desde aquellos acontecimientos.

Tratamos así de detectar lo que Foucault llama la positividad de los discursos, es decir, su apariencia unitaria a lo largo del tiempo y más allá de las obras individuales, de los libros y de los textos. Con esto podremos conocer en qué medida determinados autores han podido estar hablando de determinada cosa al tiempo que hacer evidente también por qué otros no lo hicieron. Es decir, es posible permitir hablar a todas las individualidades intervinientes para dar forma a una especie de mapa al que podemos llamar, así lo hace Foucault, "a priori histórico"; una condición de emergencia, de realidad, de las cosas realmente dichas, que nos permite conocer, no solo esa emergencia indudable sino además las relaciones que existen entre ellas, así como, las transformaciones posibles en aquellas positivities.

Los paradigmas de análisis.

Analizamos en este capítulo ejemplos de aquellas estrategias que tienen en el fragmento, en el enunciado cierto, la herramienta de construcción de los discursos. En definitiva, estrategias basadas en los paradigmas posibles de ser generados desde los fragmentos, entendidos como pequeñas piezas que la historia provee. Ejercicios historiográficos y también otros de carácter más artístico se ejercitan en este juego de detección de los paradigmas que el fragmento es capaz de generar.

14 Alday, Iñaki; Ilinás, José; Martínez, José Antonio; Moneo, Rafael. Aprendiendo de todas sus casas. ETSAV i Edicions UPC. 1996. p. 26.

El paradigma de la multiplicidad del objeto artístico. La poética del fragmento. Los objetos encontrados.

El arte ocurrido desde principios del siglo XX es posible ser explicado desde la propia descomposición en partes del hecho artístico. Ese hecho aparece no como una obra única, íntegra, con un mensaje claro, sino que, por el contrario, lo hace fragmentada, diversa y sin univocidad en su mensaje. Diferentes elementos, o pedazos de ellos, aparecen encontrados en diferentes escenarios o soportes para provocar en ese mismo encuentro la posibilidad de resemantizarlos para construir nuevos mensajes y, así, nuevas formas de comunicación.

Se trata de un contexto claro en el ejercicio que se presenta. Hablamos de trozos que se encuentran sobre un soporte, en este caso sobre el papel, para intentar en buena medida de construir nuevos mensajes al margen de los significados automáticos y racionales. Esto me parece interesante, hasta el punto que este apartado se carga de energía a pesar de tratarse de un intencionado resumen. Se muestra un recorrido a través de la historia del arte sobre todo de la primera mitad del siglo XX, pero esta vez a través de las organizaciones que se establecen desde los diferentes tipos de objetos o fragmentos de ellos y de las intencionalidades de los encuentros. Hablaremos así de encuentros de sonidos, ruidos o incluso silencios o de las tipografías que tienen que ver con el aspecto gráfico de aquellos; encuentros de distintos papeles; encuentros de objetos diversos, de materiales o, y quizás este apartado sea el que más relación pueda tener con este trabajo, de imágenes fotográficas o trozos de ellas.

Forzar al observador a ver de otra forma lo que ha ocurrido; mirar de otra manera a lo ya conocido en un ejercicio de huida psicológica de aquellas supuestas verdades establecidas. Esto es lo que hemos intentado.

El paradigma del archivo.

Puede decirse que el archivo es ese espacio que hay entre los significantes y los objetos representados. Es decir, un archivo ya no es una simple estantería como pudiera ocurrir en la biblioteca tradicional, sino decididamente es lo que se genera desde el análisis de las propias reglas internas que se establecen entre los elementos enunciados. Por tanto, partiendo de los enunciados ciertos del pasado, se produce en los archivos un ejercicio de ordenación de los mismos que responde a relaciones ciertas igualmente y que muy probablemente hayan sucedido al margen de las establecidas desde los ya conocidos poderes o figuras con autoridad para la consignación.

Definitivamente hablamos de lo que es en realidad este trabajo que no es otra cosa que un ejercicio de archivo de todos aquellos enunciados que conforma mi episteme personal. Recuerdos y experiencias personales, información obtenida desde los libros y otras obras, mi propia experiencia profesional como arquitecto incluso toda aquella información que, a veces he sido yo el que ha encontrado y otras veces ha sido ella la que salió a mi encuentro, se suma en el propio desarrollo del trabajo sobre todo, y es importante mencionarlo, aquella que el archivo de Internet aporta de un modo, podríamos decir, casi visceral, como vomitada.

SEGUNDA PARTE.

Nuestro trabajo se ha movido entre estos ejemplos historiográficos y artísticos, entre estas mecánicas metodológicas. Parte del material ha sido extraído de los archivos de las bibliotecas, en este sentido podríamos decir que hay en esto algo de la estrategia de Benjamin, donde, de forma generalizada, existe el rigor en la procedencia de los documentos para su posterior organización. Pero no es su procedencia o el rigor del dato lo que más atrae nuestra atención. Nos interesan más otras actitudes anómicas en las que se da más importancia a los documentos en sí mismos y sus mensajes transportados que a su procedencia, en un acto más instintivo, digamos, posiblemente menos ortodoxo o procedimental. Se trata de un trabajo que se sitúa próximo a los Atlas, primero el de Warburg, agrupando por afinidades multitud de engramas en un estado todavía aparentemente fresco, sin fraguar, que permite una libertad clara de reinterpretaciones, son casi manchas de Rorschach. Pero posiblemente sea el de Richter el que más pueda parecerse puesto que hace que sus agrupaciones avancen un poco más en sus organizaciones hasta el punto que el artista es capaz de darles un título que lo identifique, no se trata de paneles numerados de forma abstracta, sino de temas concretos detectados en sus emergencias. Además es interesante la procedencia de su material; se trata de una cantidad enorme de imágenes, y otros elementos como textos o dibujos, extraídos de muchas y diferentes fuentes especialmente de periódicos y revistas como también hizo Höch; en nuestro caso, la

mayoría ha sido extraída de Internet, a veces de los archivos de los fondos de los museos otras de diversos blogs y plataformas. Pero especialmente quiero resaltar en Richter su implicación personal y artística o profesional en su Atlas, a través de la cual, como Brecht, parece querer confrontar su mundo personal continuamente con el mundo de todos.

A la vez que digo esto me estoy acordando de Malraux, echado sobre su escritorio tratando de situarse en ese punto desde donde es posible verlo todo; de Soane, mientras se deleita con sus huellas, con su pasado, con sus experiencias; de Duchamp, mientras le explica a su hermana como transformar el mundo a través de pequeñas modificaciones; o incluso de Paolozzi, tratando de sorprender forzando a pensar a los asistentes lanzándoles "bobadas" como si fuesen granadas de mano. De Brecht, Grosz, Höch, Heartfield, Schwitters, etc., todos ellos recortando papeles tijera en mano como si se tratara de un AK47.

No quiero olvidar mencionar a dos trabajos que podemos considerar como ejemplos que siguen estas estrategias de reconstrucción de las realidades arquitectónicas desde sus fragmentos, como son la tesis de Elías Torres a la que titula "Luz Cenital"¹⁵ que publica el Colegio de Arquitectos de Cataluña en el año 2004, así como, la también tesis de Federico Soriano titulada "Sin_Tesis"¹⁶ publicada en ese mismo año.

Entiendan el nombre de las series como si se tratara de nomenclaturas que no intentan forzar el mensaje sino más bien se trata de una mínima orientación topográfica, como pequeños elementos de referencia que ayudan a entender la posición del lector en un territorio muy parecido a esas figuras de Rorschach.

Es por eso que decidimos colocar un pequeño árbol, una linde, un arroyo o una pequeña colina al fondo que se resumen así:

Discretar arquitectura. Automatizar acciones o premeditar signos. Hilvanar acontecimientos. Conectar acontecimientos. Inquietar a los espacios. Inducir movimientos. Congelar un instante. Envolver acciones. Construir arquitectura.

¹⁵ Torres, Elías. 2005. Luz cenital. COAC. Barcelona.

¹⁶ Federico Soriano. 2004. Sin tesis. Edit. Gustavo Gili, S.L., Barcelona.